

Palabras de archivo

Graciela Goldchluk

Mónica G. Pené

[COMPILADORAS]



Palabras de archivo

Graciela Goldchluk

Mónica G. Pené

[COMPILADORAS]





**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL LITORAL**

Rector **Enrique Mammarella**

Secretario de Planeamiento Institucional y Académico **Miguel Irigoyen**

.....
Goldchluk, Graciela

Palabras de archivo / Graciela

Goldchluk ; Mónica G. Pené ; Susana

Lucero ; compilado por Mónica G.

Pené ; Graciela Goldchluk. - 1a ed. -

Santa Fe : Ediciones UNL, 2021.

Libro digital, PDF - (Itinerarios)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-292-7

1. Análisis Literario. 2. Crítica Literaria.

3. Archivología. I. Pené, Mónica G. II.

Lucero, Susana. III. Título.

CDD 809.04

.....

© Graciela Goldchluk, Mónica G. Pené,
Marcos Alegria Polo, Florencia Bossié,
Fernando Colla, Analía Gerbaudo,
Flavia Giménez, Ma. Celina Ortale, Iciar
Recalde, Ma. Paula Salerno, 2021.

© Ediciones UNL y CRLA Archivos, 2021.

Consejo Asesor

Colección Itinerarios

Enrique Butti

Marilyn Contardi

Analía Gerbaudo

Miguel Irigoyen

Germán Prósperi

Hugo Quiroga

Ivana Tosti

Dirección editorial

Ivana Tosti

Coordinación editorial

María Alejandra Sedrán

Coordinación diseño

Alina Hill

Corrección

Lucía Bergamasco

Diagramación interior y tapa

Analía Drago

—

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial



Introducción

Instrucciones para archivar un pájaro

MÓNICA G. PENÉ Y GRACIELA GOLDCHLUK

Prévert, en su poema «Para hacer el retrato de un pájaro»,¹ hacía algo más que pasar imaginariamente del mundo de la pintura, de las palabras que dicen la pintura, al pájaro: postulaba que para

1 Pintar primero una jaula/ con la puerta abierta,/ pintar después algo bonito,/ algo simple, algo bello,/ algo útil para el pájaro./ Apoyar después la tela contra un árbol/ en un jardín,/ en un soto/ o en un bosque,/ esconderse tras el árbol/ sin decir nada/ sin moverse.../ A veces el pájaro llega enseguida/ pero puede tardar años/ antes de decidirse./ No hay que desanimarse/ hay que esperar/ esperar si es necesario durante años,/ la celeridad o la tardanza/ en la llegada del pájaro/ no tiene nada que ver/ con la calidad del cuadro./ Cuando el pájaro llega,/ si llega,/ observar el más profundo silencio/ esperar que el pájaro entre en la jaula/ y una vez que haya entrado/ cerrar suavemente la puerta con el pincel./ Después/ borrar uno a uno todos los barotes/ cuidando de no tocar ninguna pluma del pájaro.// Hacer acto seguido el retrato del árbol/ escogiendo la rama más bella para el pájaro,/ pintar también el verde follaje/ y la frescura del viento,/ el polvillo del sol/ y el ruido de los bichos de la hierba en el calor estival/ y después esperar/ que el pájaro se decida a cantar.// Si el pájaro no canta, mala señal./ señal de que el cuadro es malo./ pero si canta es buena señal./ señal de que podéis firmar./ Entonces arrancadle delicadamente/ una pluma al pájaro/ y escribid vuestro nombre en un ángulo del cuadro. (Jacques Prévert, «Para hacer el retrato de un pájaro», en *Palabras*. Buenos Aires: Fabril, 1979. Trad. de Juan José Ceseli).

tener un pájaro (para tener en las palabras al pájaro) es necesario pintar una jaula y una vez que ha cumplido su función de atrapar el pájaro, entonces, paulatinamente y con cuidado, borrarla. Al final, tomar una pluma y firmar. Tal vez el motivo por el que las plumas se convirtieron en occidente en instrumentos de escritura esté relacionado directamente con la presencia abrumadora de los pájaros. Es que las plumas «están en todas partes», al decir del fotógrafo mexicano Alejandro Gómez de Tuddo, quien decidió registrarlas y construir un *plumario*. Durante algunos años el artista se dedicó a fotografiar las plumas ahí donde las encontraba, posteriormente las recogía y etiquetaba consignando lugar y datos. Fecha: 21 de diciembre de 2002. Hora: 8:45. Lugar: Parque Juárez, México. Título: *Desaparecida*. Un sello consigna que esa ficha fue realizada por G. de Tuddo. Los datos pertenecen al momento y lugar de encuentro de la pluma que se posa, con restos de sangre, en el rostro de la muchacha. Lo que fotografía Gómez de Tuddo es la pluma en su contexto, en el recorte que su mirada hace de ese contexto antes de retirarla cuidadosamente para conservarla junto a sus datos escritos: archivarla.²

2 «Recorríamos lentamente una de las calles que rodean el cementerio del Verano; hablábamos de pájaros cuando decidí, secretamente, hacerle un regalo. Me desprendí del hilo que me mantenía unido a la conversación y miré a mi alrededor; ahí, suspendida entre dos ladrillos de un viejo muro, yacía una pluma de ave. En el momento en que me disponía a recogerla, me di cuenta que el simbólico objeto no reflejaba la memoria de mi mirada. Entonces me acerqué a ella para incluirla en la primera fotografía de la larga serie que conforma mi diario: evocación de la visión primigenia. Desde aquel día, encuentro plumas por todas partes» (De Tuddo, Alejandro. Catálogo de la exposición en la Universidad de Roma III, 2003). Para su exposición en Roma, De Tuddo seleccionó 17 plumas de las más de 300 que había recogido y clasificado. Cuando le pedimos la imagen para este libro, el fotógrafo pensó en un nuevo registro de la pluma y comprobó que en muchos de los casos, a pesar de haberse conservado enmarcada tras un vidrio, la pluma se había casi desintegrado y su foto era lo único que atestiguaba, no sólo que hubiera «estado ahí» (en el muro de un cementerio, en la arena de una plaza de toros o en el afiche que pide datos de una desaparecida), sino meramente que hubiese existido.

La obsesión por la mirada que caracteriza el trabajo de la fotografía, y en particular de este artista, pone en escena el problema del archivo: cómo atrapar algo de la verdad del pájaro como acontecimiento, sin dejar de señalar la intervención de aquel que, al archivarlo, lo convierte en memoria. Varios de estos problemas se verán desplegados en el libro abordados desde diferentes perspectivas: la archivística, la crítica genética, la filosofía, la edición, son miradas que se ofrecen como tales y de ese modo se reconocen políticas.

Entra en juego, en esta instancia, la noción de archivo, que ha sido objeto de crecientes investigaciones dentro del contexto de la archivística, vista ésta como una ciencia joven que se encuentra en una etapa de búsqueda de conceptualizaciones terminológicas de aceptación universal. La intervención en esta conceptualización ha partido del diálogo con los estudios literarios, en particular con la crítica genética, que postula el estudio de manuscritos modernos como un modo de acceder desde otro lugar, otra mirada, al proyecto creador de un escritor. Lo que hemos visto en cuatro años de discusiones grupales es que ya sea que se considere al archivo de una manera o de otra, los documentos que custodiarán las instituciones de archivo cambiarán, y la memoria que se construya podrá tener más visibilidad o no y podrá luchar contra lo que la amenaza, la tergiversación por quienes detentan el poder de determinar el contenido del archivo. De ese modo, la preocupación cuidadosa por definir *archivo de escritor* a partir de los instrumentos que da la archivística, y de tipificarlos adecuadamente, no sólo repasa los archivos de la literatura sino también otros grupos documentales desatendidos en el desarrollo de la disciplina; la generación de instrumentos que nos permiten clasificar, y por lo tanto salvaguardar este tipo peculiar de *archivos personales*, tiene consecuencias concretas en las acciones que desarrollan, por un lado, organizaciones dedicadas a defender derechos vulnerados de quienes hasta hace poco tiempo sólo podían estar en la ficha de un archivo, pero no estaban autorizados a ser sujetos archivantes. Por otro lado, en el campo específico de la literatura, estos documentos que componen el *archivo de escritor*, desde manuscritos hasta recortes periodísticos, cartas o publicaciones dejadas de

lado por el *archivo establecido*, conmueven en sus cimientos lo que la literatura tiene para decir. Para ello, la archivística ha tenido que leer aquello que guarda contradiciendo la concepción burocrática del archivo que aparece en la película *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) cuando una secretaria transcribe, mientras habla por teléfono, la sesión de tortura a la que es sometido el personaje principal. La secretaria, que produce el archivo, no presta atención, no necesita entender porque sus dedos están unidos a unos cables que le permiten «escribir» sin entender lo que significa «aughhh».

Las voces que enuncian los distintos capítulos son variadas y muestran su propia historia, pero tenemos la esperanza de que muestren las huellas de las discusiones que animaron nuestras reuniones. Podemos decir que el libro surgió del trabajo de una archivera, Mónica Pené, quien tomó en sus manos *Mal de archivo*, el libro propuesto por una crítica literaria, Graciela Goldchluk, y decidió realizar un glosario de términos que podrían servirnos para discutir y para organizar esa lectura. A partir de ahí surgió una propuesta que se extendió a seminarios y solicitó la intervención de otros participantes: Analía Gerbaudo, Marcos Alegria Polo y Fernando Colla aportaron sus reflexiones como invitados a la conversación. Por su parte, Iciar Recalde, Florencia Bossié, Celina Ortale y Paula Salerno muestran el modo en que esas discusiones intervinieron en las propias prácticas de archivo, generando reflexión teórica al mismo tiempo que autorizaban o promovían acciones concretas en sus investigaciones. Flavia Giménez fue la encargada de organizar una bibliografía comentada sobre archivística, con la esperanza de que se convierta en una herramienta para que el diálogo entre literatura y archivística pueda ir un poco más allá.

Por último, si la presencia de Derrida en este libro resulta tutelar es porque lo fue en el desarrollo de nuestras discusiones y en el impulso que nos llevó a plantearnos objetivos más allá de lo posible, como cartografiar los manuscritos latinoamericanos, que equivale a dibujar el imposible límite de los muchos caminos que reticulan el mapa de las letras, a buscar un domicilio común (virtual, entrelazado, disperso, pero común) para los papeles de creación.³ En ese

contexto, mientras organizábamos el libro crecía nuestro deseo de publicar en español el texto de la mesa redonda en la que Derrida discutió temas de archivo y de borradores con varios investigadores del ITEM (*Institut des Textes et Manuscrits Modernes*). La facilidad del correo electrónico y la amistad de Fernando Colla nos allanaron el camino para pedir la autorización a Daniel Ferrer, uno de los participantes y compilador del volumen donde aparece recogido el texto en francés. Ferrer se mostró favorable al proyecto, pero sugirió la consulta a Marguerite Derrida, viuda de Jacques Derrida, de quien sólo conocía su dirección postal. Una carta sencilla explicando nuestro deseo de traducir e incluir el texto en una compilación a ser publicada por una universidad pública fue argumento suficiente.⁴ Un mes después de enviada la carta recibimos una tarjeta manuscrita con la autorización pedida, que llegaba a sellar una vez más la alianza entre el filósofo de la escritura, los afectos y la democracia por venir en estas zonas de extramuros.

—

3 Ese proyecto se encuentra disponible en <www.orbescrito.org>.

4 La cadena no estaría completa sin la traducción de nuestra carta que, también por amistad, realizó el crítico y escritor Phillipe Ollé-Laprune para que Madame Derrida pudiera entendernos.

✂ Primera parte

Nociones en torno al archivo

En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura

MÓNICA G. PENÉ

*La cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado
(...) un concepto archivable del archivo. Es una cuestión
del porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión
de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad
para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido
decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir.*

~ JACQUES DERRIDA

Los primeros años de nuestra vida están marcados, entre otras cosas, por una actividad fundamental para el hombre —en su rol de ser social— como es la adquisición del lenguaje. En palabras de A. R. Luria, el lenguaje nos brinda un «sistema de códigos con la ayuda de los cuales se designan los objetos del mundo exterior, sus acciones, cualidades y relaciones entre los mismos» (cit. en Crespo León, 1997:211). Suele decirse que asignar un nombre a las cosas nos permite perderles temor y apropiarnos de ellas; así, *lo nombrado* pasa a formar parte de la esfera de *lo conocido*. Se dice también que un nombre da *identidad*, única e inconfundible. Y es en esta cuestión donde deseamos detenernos por un momento.

Concentrados en la actividad de un escritor literario, vemos que sus actos creativos implican en general prolongados procesos de producción escrituraria, los cuales requieren de diversas fuentes bibliográficas y documentales como apoyatura para su composición, y generan a la vez innumerables borradores, llenos de ideas que se aceptan y se desechan, versiones plasmadas mediante la escritura, algunas de las cuales verán

la luz a través de textos editados. Estos conjuntos de documentos, reunidos o producidos por el escritor en el transcurso de su actividad, suelen quedar olvidados por él una vez que su obra ha tomado conocimiento público. Algunos escritores con un poco de sistematicidad guardarán esos papeles en alguna caja, luego ubicada en el desván, allí donde no moleste para sus nuevas creaciones. Otros, menos preocupados por procesos pasados, simplemente descuidarán esos papeles que sirvieron de semilla para su obra y que ahora ya no son necesarios.

Llegados a este punto cabe preguntarse si realmente esos papeles ya no tienen utilidad. Una mirada desde la crítica genética nos permite aportar una primera respuesta a esta cuestión. Ciertamente los papeles del escritor constituyen materiales ricos en información ya que posibilitan «dar cuenta del proceso de escritura de un texto» (Lois, 1997). El reconocimiento que adquiere el escritor y la relevancia de sus obras conduce a los investigadores literarios hacia esos papeles olvidados, los obliga a descubrirlos, organizarlos, preservarlos y difundirlos, para poder reconstruir el proceso de composición de la obra, contextualizando la creación a partir de las huellas dejadas por su propio creador. Así es como comienza a gestarse el *archivo del escritor*.

Es intención del presente capítulo abordar la discusión acerca de lo que se entiende por archivo de escritor o de autor, tanto desde una perspectiva literaria como desde una perspectiva archivística, tratando de esbozar una definición que sea compartida por quienes participan de la construcción de este tipo de archivos. Partiremos de un análisis bibliográfico que contemple ambas áreas del saber para luego sumergirnos en las opiniones de los investigadores literarios, culminando con un aporte en el que confluyen lo analizado con aquello que está establecido por la archivística. Nuestra contribución al asunto estará representada por una propuesta de denominación y definición, puesta sobre la mesa para que sea discutida, corregida y completada por todas aquellas personas que tengan interés en este tema, pertenezcan a la comunidad de literatos o de archiveros.

Con el objetivo de poder brindar una definición lo más acabada posible del término *archivo de autor/escritor* nos parece oportuno realizar, en un primer momento, un relevamiento en diversas obras de referencia, tanto generales como especializadas, para detectar la presencia del término en estudio y sus posibles acepciones. Específicamente se han consultado diccionarios de la lengua española y diccionarios especializados en archivística y literatura.

En el caso de los diccionarios de la lengua se han seleccionado tres de ellos, además de una enciclopedia; se trata del *Diccionario de uso del español* de María Moliner (1996), el *Diccionario del español actual* (1999), el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (1997) y la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (19?). Ninguna de estas obras de referencia incluye en sus listados los conceptos de archivo de autor/escritor, limitándose a brindar una definición general de la palabra archivo y de otros términos de la familia (*archivador/a*, *archivalía*, *archivar*, *archiverola*, *archivo-logía*, entre otros).

En cuanto al concepto de *archivo*, el *Diccionario de uso del español* lo define como el «lugar en el que se guardan documentos», mientras que el *Diccionario del español actual* agrega a la definición anterior la aclaración de que dichos documentos están «normalmente ordenados». El *Diccionario de la lengua española*, por su parte, también otorga al término la acepción de lugar pero además suma un nuevo significado: «conjunto orgánico de documentos que una persona, sociedad, institución, etc., produce en el ejercicio de sus funciones o actividades». Similar criterio observamos en la *Enciclopedia universal*, que define al término como un «local donde se custodian documentos públicos o particulares», o bien como un «conjunto de estos documentos». Podemos concluir entonces que los diccionarios de la lengua española consultados priorizan dos significados para la palabra archivo: 1) el archivo como lugar, como espacio de conservación, y 2)

el archivo como conjunto de documentos, reunidos en el ejercicio de una actividad y dispuestos de forma ordenada.

Respecto de las obras de referencia especializadas, hemos analizado cuatro diccionarios, uno perteneciente al área de las Letras y tres a las Ciencias de la Información. El primer caso se trata del *Ensayo de un diccionario de la literatura* de Federico Sainz de Robles (1953–1954), siendo esta obra la única localizada en la esfera literaria que incluye los términos buscados. En el segundo caso, hemos consultado el *Diccionario de terminología archivística* de la Dirección de Archivos Estatales Españoles (1993), el *Diccionario de bibliología y ciencias afines* de José Martínez de Souza (1993) y el *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación* de José López Yepes (2004). Debemos señalar que también hemos observado en todos ellos la ausencia del término en estudio y la presencia de la palabra archivo y de su familia de términos.

En el *Ensayo de un diccionario de la literatura* encontramos que el término incluido es *archivo*. Esta palabra aparece definida como el «local en el que se reúnen y conservan documentos públicos y particulares», así como el «mueble destinado a conservar papeles o efectos de cualquier género». Observamos como predominante en estas acepciones la idea de lugar que se le adjudica al archivo, ese espacio donde algo es conservado.

Por su parte, el *Diccionario de terminología archivística*, en consonancia con el *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación*, define al *archivo* desde tres perspectivas: 1) como conjunto de documentos, cualquiera sea su fecha, forma y soporte, producidos o recibidos por toda persona física o moral y por todo organismo público o privado, en el ejercicio de su actividad, conservados por sus creadores o sus sucesores para sus propias necesidades, o bien transmitidos a una institución archivística en razón de su valor; 2) como institución responsable de la acogida, tratamiento, inventariado, conservación y servicio de los documentos; 3) como edificio o parte del edificio donde los documentos son conservados y servidos.

Analizando estas acepciones vemos que estamos ante un continente y su contenido, claramente diferenciados, y relacionados a partir de una institución que se ocupa de reunir, organizar y servir esos documentos. Debemos mencionar, asimismo, que estas obras incluyen además, la definición de diversos tipos de archivos pero no figura entre ellos el término *archivo de autor/escriptor*.

Una definición más amplia podemos hallar en el *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, mediante sus cinco acepciones para la palabra *archivo*: 1) institución responsable de la custodia, tratamiento, inventario y conservación de documentos, así como de la puesta a disposición de los usuarios de copias de estos; 2) edificio o local destinado a la conservación y puesta a disposición de los usuarios de los documentos que custodia, o de copia de estos; 3) conjunto de documentos que una persona física o moral ha acumulado en el ejercicio de su actividad; 4) conjunto ordenado de documentos de carácter legal, político, administrativo o particular que se custodia en una institución; 5) agrupación de documentos manuscritos, impresos o fotográficos formada de modo arbitrario con fines de coleccionismo o lucro.

Podemos visualizar, al igual que sucede con los diccionarios analizados previamente, que estas acepciones contemplan la idea de continente y contenido, vinculados por una institución que custodia y sirve los documentos. Pero más llamativa es la apertura que incluye en la quinta acepción, donde designa como archivo a una agrupación de manuscritos conformada de manera arbitraria —a modo de colección—, y no necesariamente a partir de las actividades ejercidas por su productor.

Este diccionario presenta además un hallazgo, ya que incluye el término *archivo literario*, lo define como el «conjunto de documentos que resultan de las actividades de personalidades, instituciones o sociedades literarias», así como el «servicio de archivo encargado de la recolección, conservación y préstamo de estos documentos». Este nuevo concepto que aparece en escena podría llegar a considerarse un posible término candidato, sinónimo de los términos en estudio.

SIGNIFICACIÓN PARA LOS ESTUDIOS LITERARIOS

Una vez concluido el relevamiento terminológico, surgió la necesidad de consultar a quienes acceden, producen, organizan y difunden el tipo de archivo objeto de este trabajo. Hemos querido saber qué es, qué significa y qué representa para un investigador literario el término *archivo de autor* o *de escritor*. Para alcanzar este objetivo realizamos —junto con Florencia Bossié— una encuesta anónima dirigida a estudiantes y graduados de la Licenciatura en Letras y del Doctorado en Letras, carreras que se imparten en el marco de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Esta encuesta, disponible al final del capítulo, incluye un total de 17 preguntas: algunas abiertas, pensadas para que el investigador se explye con libertad acerca de las nociones por las que era indagado, y otras cerradas, destinadas a conocer las características principales de los encuestados. La experiencia tuvo lugar a mediados de 2008; luego de dos meses de difundir nuestra encuesta, obtuvimos un total de 29 respuestas. Ciertamente no fue fácil la tarea, no sólo porque el cuestionario diseñado era largo y requería de tiempo para ser completado, sino porque exigía del encuestado el detenerse a pensar acerca de términos que éste manejaba con cierta naturalidad pero que aún no tenía definidos. A continuación incluimos algunos comentarios surgidos a partir del análisis realizado a las encuestas.

Características de los encuestados y su relación con los archivos

Hemos de iniciar este apartado mencionando que, de las 29 personas que contestaron la encuesta, el 51 % eran estudiantes (41 %) y graduados (10 %) de la Licenciatura, mientras que el 49 % restante eran estudiantes (21 %) o graduados (28 %) del Doctorado. La mayoría de los encuestados se encontraba cursando el último tramo de la carrera (45 %) o bien ya eran egresados (38 %), hecho que adjudica más valor a las respuestas obtenidas.

Considerando que nos interesaba trabajar la noción de archivo de autor/escritor, resultaba fundamental para nuestra investigación que los encuestados hubieran tenido algún tipo de relación con una institución de este tipo. Debemos mencionar que sólo el 60 % de las personas manifestó haber consultado o trabajado algún tipo específico de archivo. El 75 % de los doctores y el 83 % de los doctorandos reconocieron haber trabajado con archivos para la elaboración de su tesis doctoral. Porcentajes menores se presentaron en el caso de los licenciados (33 %) y los licenciandos (50 %). Esto nos conduce a pensar, tal vez apresuradamente, que los archivos constituyen una de las materias primas más habituales en los trabajos de posgrado, no así en los de grado, aunque ese 50 % de los estudiantes de Licenciatura puede ser interpretado como una señal de que las cosas están cambiando.

Cuando consultamos a los encuestados acerca del tipo de archivo que trabajaba para su investigación, notamos que el mayor porcentaje se daba con el archivo de autor/escritor (29 %), siguiéndole muy de cerca el archivo propio que genera el investigador (26 %). Con valores menos importantes encontramos a los archivos históricos (18 %), a los archivos institucionales (15 %) y a otros tipos de archivos (12 %). Esta situación no resulta sorprendente al tratarse de investigadores literarios, cuyo objeto de estudio son las obras literarias y quienes las escriben. Resulta sí interesante ver que los encuestados reconocen el valor de un archivo para su trabajo investigativo, por el cuidado que ponen al organizar sus propios papeles.

En cuanto a la tipología documental trabajada por los investigadores literarios encuestados, se detectó un amplio espectro. En primera instancia se destacaron los materiales documentales éditos (ya sea en formato libro, 22 %, o artículo periodístico, 18 %). Con valores menores se observó el trabajo con documentos inéditos, tales como los manuscritos (16 %) y los papeles personales del escritor (13 %). Este último bloque de documentos son los que el investigador encuentra

en el archivo del autor/escritor, y dada la dificultad que suele haber en el acceso a este tipo de papeles,¹ resulta claro el porqué no constituyen la materia prima por excelencia en los estudios literarios.

Respecto de los soportes documentales, debe aclararse que los archivos de escritores no sólo reúnen documentos impresos, aunque se trate del soporte más frecuentemente hallado. En numerosas ocasiones, éstos son acompañados de sus versiones en formato digital, de grabaciones sonoras y videograbaciones de diverso tipo, contemplando un amplio espectro de documentos con los cuales trabajar.

Es normal que el acercamiento más frecuente de los investigadores literarios a los archivos se realice con miras a la consulta de sus fondos documentales (36 %). No obstante, nos parece interesante resaltar el porcentaje de personas que se acercan al archivo con otras intenciones: generarlo (9 %), organizarlo (17 %), describirlo (19 %) y digitalizarlo (19 %). Esta actitud activa que toma el investigador suele estar fundamentada en la necesidad de reunir, organizar y describir papeles que se hallan dispersos, sin tratamiento archivístico previo, generalmente arrumbados en algún desván olvidado. Sin ese orden previo su consulta se dificulta. De allí que el investigador literario deba comenzar su trabajo reuniendo los documentos y asignándoles cierta estructura clasificatoria.

Ahora bien, para poder organizar los papeles del escritor es necesario que el investigador establezca algunos criterios, al tiempo que respete una serie de principios rectores que

1 Téngase en cuenta que muchas veces estos papeles se encuentran en la casa del escritor o de sus descendientes, o bien dispersos entre amigos y conocidos, sin orden alguno, sin criterios de accesibilidad acordados. Afortunados son los investigadores que se encuentran con un camino iniciado por otros, donde el archivo del escritor constituye realmente un «archivo», entendido éste como un lugar donde los documentos están organizados, descriptos y puestos a disposición de quienes los requieran para su consulta.

se hallan definidos por la ciencia archivística desde hace ya mucho tiempo. Se trata de: 1) el principio de procedencia, según el cual los documentos producidos por una entidad (institución o persona) no deben mezclarse con los de otra, asumiendo que los documentos sólo tienen razón de ser al pertenecer a un conjunto y es este conjunto el que explica el porqué se han reunido, cómo, para qué y qué efectos han tenido; 2) el principio de respeto a la estructura, según el cual la clasificación interna de un fondo debe responder a la organización y competencias de la unidad productora; y 3) el principio de respeto al orden original, según el cual no se debe alterar la organización dada al fondo por la unidad productora, cualquiera que ésta sea.

Estos principios se encuentran disponibles a través de la literatura propia de la disciplina. No obstante, sólo el 31 % de los investigadores encuestados reconoció haber consultado bibliografía específica del área archivística, observándose así una situación irregular: obligados a organizar papeles, desconocen que la existencia de los archivos data de tiempos tan inmemoriales que existe una ciencia específica dedicada a ellos. El trabajo del investigador se vuelve arduo porque debe recrear el camino que otros ya dejaron diseñado, sin saberlo. Se plantea aquí la necesidad de promover el diálogo entre los investigadores literarios y los archivistas, con miras a encarar el tratamiento archivístico de los papeles personales de los escritores en concordancia con los principios básicos en que se fundamenta la archivística y que han sido probados a lo largo de estos siglos.

Análisis de las nociones brindadas por los encuestados

- *El concepto de archivo*

Como si aplicáramos la técnica del torbellino de ideas, hemos pedido a nuestros investigadores que mencionen palabras que consideren, de una forma u otra, están relacionadas con el término *archivo*.

En el 23 % de los casos observamos presente la idea de que el archivo es *algo que está organizado*; esto se deduce de las palabras empleadas para definir el concepto de archivo, palabras tales como: orden, clasificación, sistematización, fichas, recuperación, entre otras. Ciertamente no es lo mismo un montón de papeles depositados en algún lugar, que un grupo de documentos seleccionados, clasificados y almacenados con un criterio previamente establecido, que agiliza su recuperación y consulta. Como bien dice Cruz Mundet (2003:92), para que se pueda hablar de archivo los documentos han de estar organizados y su información debe ser recuperable.

Otra idea presente es la de *patrimonio*, observada en el 19 % de los casos analizados, y expresada mediante palabras tales como memoria, tesoro, huella, historia, cultura, tradición. Vázquez Murillo (2006:76) define el término patrimonio como «un conjunto de bienes que nos llegan de nuestros antepasados, que nosotros utilizamos y que han de pasar a nuestros sucesores, de ser posible, enriquecidos». Dentro del patrimonio cultural, y junto con el patrimonio arquitectónico y folclórico, encontramos aquel constituido por libros y publicaciones periódicas, así como documentos de archivo, que han sido seleccionados para su conservación permanente por el alto grado de importancia que presentan como fuentes de información para la investigación y para la difusión cultural, y que constituyen lo que se ha denominado patrimonio bibliográfico y documental.

Dos ideas relacionadas como son los *documentos* y un *conjunto de papeles* presentan una diferencia de siete puntos al hablar de porcentajes obtenidos (19 y 12 % respectivamente). Si bien en primera instancia ambos términos parecen enfocar hacia lo mismo, la introducción de la palabra «conjunto» marca la diferencia: implica algo que ha sido reunido a partir de una característica específica; da idea de grupo, de un todo compuesto de partes, donde el todo es más importante. Considerando que estamos hablando de documentos de archivo, donde cada pieza no tiene valor por sí misma sino

por el conjunto al que pertenece, la categoría nombrada como «documentos» resulta heterogénea de la noción «conjunto de papeles», que sería entonces la más pertinente para vincularla al concepto en construcción del archivo.

Continuando con esta asociación de ideas, surge la palabra *poder* (12 %) representada en términos tales como: democracia por venir, políticas de estado, legitimidad, secreto, público y privado. Es evidente que el archivo da poder a quien lo controla. Esta idea está presente desde la antigüedad y en la literatura misma; véase sino el fragmento escrito por Derrida (1997d:10) al respecto de los *arcontes*:

A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese lugar que es su casa (...), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes (...)
Tienen el poder de interpretar los archivos.

En porcentaje similar (6 %) encontramos dos ideas más vinculadas al concepto de archivo. Se trata de *lugar y preservación*. Ambas ideas tienen cierta relación, pues el hecho de depositar los documentos en un lugar —acondicionado a tal efecto— posibilita su preservación a lo largo del tiempo.

En un porcentaje menor (3 %), está presente la idea de que los documentos de un archivo son *producto de una actividad*. Si nos remitimos a las definiciones relevadas en el apartado 2, veremos que esta particularidad es una constante en la concepción del archivo, aunque parece no tener la misma importancia cuando se trata de los archivos literarios.

Junto con la petición de conceptos relacionados a la palabra *archivo*, se ha solicitado a cada encuestado la elaboración de una definición del término. Si bien las respuestas obtenidas han consistido en esbozos de una definición, han servido para confirmar la presencia de las ideas mencionadas anteriormente en la noción de archivo que poseen los investigadores literarios.

- *El concepto de archivo de autor/escritor*

A la hora de mencionar palabras que se relacionen con la noción de archivo de autor/escritor, no se han observado grandes diferencias respecto del concepto de archivo. Ideas tales como organización (12 %), documentos (37 %), conjunto de papeles (5 %), patrimonio (6 %), lugar (3 %) y preservación (3 %) están presentes en las respuestas de los encuestados. Ha de mencionarse, sin embargo, la inclusión de dos nuevas ideas: la *persona* (23 %), el ser creativo, que da origen a ese archivo, y la *crítica* (11 %), como metodología que hace uso y revaloriza ese tipo de archivo.

En cuanto a las definiciones elaboradas por los encuestados, pueden observarse tres perspectivas propuestas: 1) Conjunto de documentos producidos o reunidos por un escritor; 2) materiales que pueden reunirse bajo una firma de autor y 3) conjunto de documentos/objetos que sirven para reconstruir el mundo de un escritor, producidos o reunidos por el escritor, más aquellos documentos que traten sobre él y su obra. Mientras que la primera perspectiva pone el enfoque en el escritor y la producción documental que éste reúne a lo largo de su vida, la segunda perspectiva se posiciona desde el punto de vista del investigador que reúne documentos de un escritor en particular. La tercera perspectiva pretende ser una combinación natural de las dos anteriores, siendo la que mayoritariamente se manifiesta en los encuestados (53 %).

- *Palabras similares, significados diferentes*

Con miras a determinar la denominación más adecuada para el tipo de archivo en estudio, se solicitó a los encuestados su elección por un término determinado, a elegirse entre los siguientes: archivo de autor, archivo de escritor, archivo de la memoria escritural, archivo literario o archivo de escritura.

Los términos que han sido elegidos por menos del 10 % de la muestra son *archivo de escritura* (9 %) y *archivo de la memoria escritural* (5 %). La mayoría de los encuestados coincide en percibir estos términos en relación con el proceso de compo-

ción de una obra, no necesariamente literaria, que puede o no haber sido editada finalmente. El foco de atención está puesto en la escritura misma, no en un autor o su obra en general.

Por su parte, *archivo literario* ha sido propuesto por el 26 % de la muestra. Si bien aparece como un término ambiguo, está centrado en el campo de las letras. Los encuestados perciben este concepto como una reunión de documentos, éditos e inéditos, de uno o varios autores, según criterios preestablecidos.

Finalmente, cabe decir que tanto el término *archivo de autor* como *archivo de escritor* han obtenido porcentajes iguales (30 % en ambos casos). Estos términos han sido percibidos como los más adecuados por poner la atención en la persona —ser creativo— y en su obra.

- *Archivo versus colección*

Debido a una constante confusión observada en el uso de los términos *archivo* y *colección*, se consultó al investigador literario acerca de lo que entiende por uno y otro concepto.

La colección es percibida como una reunión de «cosas» realizada por aficionados a partir de un criterio. En ella, cada documento es importante por sí mismo y es por eso que puede ejercerse un recorte en el conjunto al modo de una antología. El archivo, en cambio, es visto como una reunión natural de «papeles», efectuada por investigadores o profesionales, donde los documentos cobran importancia por el todo que constituyen y no por la individualidad de cada uno de ellos.

UNA MIRADA DESDE LA ARCHIVÍSTICA

La teoría archivística establece diversas clasificaciones que dan origen a distintas tipificaciones de archivos. Una de las más difundidas se basa en el tipo de institución a la que el archivo sirve; de acuerdo con este criterio, los archivos se dividen en públicos y privados. A su vez, los archivos privados se subdividen en archivos personales, archivos familiares y archivos institucionales (empresas, asociaciones civiles, ONGs,

etc.), siendo la definición de archivos personales la que interesa en el presente trabajo, por ser la que más se aproxima a la noción de *archivo de autor/escritor* que se busca. Así, un *archivo personal* es aquel que reúne un conjunto de documentos generados o reunidos por una persona a lo largo de su vida, en el ejercicio de sus actividades personales o profesionales, conformado de manera artificial y subjetiva, a voluntad de su creador, más próximo a una colección que a un archivo. Se trata básicamente de «una colección de manuscritos privados y personales, que testimonian las motivaciones, inquietudes e intereses de la persona que reunió la colección» (Bergaglio y Pené, 2003:1). Como puede observarse, este concepto englobaría el tipo de archivo en estudio, cuya denominación no aparece incluida ni en las obras de referencia consultadas ni en la bibliografía propia de la archivística. Cabe preguntarse entonces si, dada la importancia que están adquiriendo hoy día los archivos de autores/escritores, no amerita la posibilidad de dar vigencia a un término que los designe específicamente, dejando constancia de su existencia en la bibliografía de la especialidad.

Por otro lado, queda claro que para que la archivística considere a un archivo como tal los documentos reunidos deben ser producto del ejercicio de la actividad de una persona o de una institución determinada. El foco de atención está puesto en la institucionalización del archivo, en su génesis orgánica. Esta perspectiva justifica, de cierto modo, el tratamiento colateral que han recibido los archivos de escritores por parte de los archivistas, dejando de manifiesto el debate —aún inconcluso— que existe en la comunidad archivística y que lleva a muchos archiveros a no considerar este tipo de archivos como objetos de su incumbencia. Por su génesis subjetiva y parcial, el archivo personal es considerado una colección más que un archivo, entendiendo por colección «un grupo de papeles pertenecientes a una institución, persona o grupo familiar que reúne documentos dispersos de la vida del individuo, institución o grupo que le originó» (Cecchini, s/d).

Las colecciones son constituidas voluntariamente por una persona o institución en torno a un tema dado, y debido a que cada pieza incluida es considerada valiosa por sí misma, quien define la colección puede decidir acerca de la inclusión o exclusión de ciertas piezas, estableciendo de esta manera un recorte del conjunto. En el caso particular de los archivos de escritores, es común detectar que su formación y organización está alejada de los intereses propios del autor, y numerosas veces se sustentan en los investigadores literarios que realizan el relevamiento y la reunión de los manuscritos y otros papeles del escritor, dando origen así a una colección–archivo. Esta génesis subjetiva, forzada por el investigador, motiva al archivista a alejarse de estas colecciones, a sabiendas de que el investigador requerirá de su orientación para llevar adelante la tarea propuesta. Sin embargo, estos actores sociales comenzaron a ejercer tal presión en la teoría del archivo que han motivado un nuevo análisis respecto de la valorización de este tipo de instituciones. Es necesario iniciar un diálogo entre los archivistas y los investigadores que supere la discusión colección–archivo, y que centre sus energías en el trabajo organizativo y descriptivo, no olvidemos que para hablar de archivo es necesario que los documentos estén ordenados y sean recuperables para su consulta.

Consideramos que la denominación de archivo para los archivos de escritores otorgada por los investigadores resulta efectiva para la ciencia de las letras y teniendo en cuenta ese contexto, la archivística bien puede permeabilizar sus límites y hablar de archivos de escritores, en tanto colecciones relevantes para una determinada disciplina o grupo de interés que son reconocidos por sus propios usuarios como tales.

PLANTEOS ACERCA DE UNA DENOMINACIÓN UNÍVOCA

Llegados a este punto, es claro que en la elaboración de la noción de archivo de autor/escritor están presentes los mismos componentes de la definición de archivo personal. Lo

que queda por resolver entonces es la selección del término más adecuado para referirse a este tipo de archivos: ¿archivo de autor?, ¿archivo de escritor?, ¿archivo literario?

Según el *Diccionario de la lengua española*, el término *autor* hace referencia a la «persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística», mientras que la palabra *escritor* denomina al «autor de obras escritas o impresas». Por su parte, el *Diccionario de bibliología* define al *autor* como aquella «persona natural que concibe y realiza una obra o trabajo científico, literario o artístico destinado a ser difundido», mientras que un *escritor* resulta ser la «persona que escribe obras manuscritas o impresas».

Analizando las definiciones antes mencionadas resulta obvia la preponderancia del término autor. Sin embargo, al consultar la *Wikipedia* (2010), el panorama terminológico toma un giro importante. De acuerdo con esta fuente de información, un *autor* es «toda persona que crea una obra susceptible de ser protegida con derechos de autor»; esta acepción se refiere a los creadores de novelas, obras dramáticas y tratados, así como a quienes desarrollan programas de computación, elaboran coreografías de danza, e incluye también a los fotógrafos, escultores, pintores, cantautores, entre otros. Se observa una dimensión jurídica que institucionaliza a la persona como autor; es decir, el autor surge a partir de la norma que da vigencia a sus derechos. Por su parte, el *escritor* es definido como «quien escribe o es autor de cualquier obra escrita o impresa», pero en un sentido estricto se aclara que el término designa «a los profesionales del arte literario»:

Si se considera al vocablo en sentido estricto, no todo el que utiliza la palabra escrita es un escritor; dado que este término (en dicho sentido) no designa a quien realiza un mero quehacer, sino al que desarrolla una profesión. Siendo la literatura el arte que utiliza como instrumento a la palabra, el escritor es quien trabaja con dicho instrumento, hasta llevarlo a un nivel profesional y artístico.

Sopesando las definiciones anteriores y teniendo en consideración la percepción manifestada por los investigadores literarios encuestados y la concepción social que posee el término escritor —aquel que escribe obras literarias—, es que se propone para la tipología de archivo en estudio la denominación de *archivo de escritor*, por tratarse de un término que articula de manera adecuada la significación de este tipo de archivo.

PALABRAS FINALES

En busca de la denominación y noción más adecuada para el concepto de *archivo de escritor*, se relevaron diversas obras de referencia, se consultaron a numerosos investigadores literarios y se analizó la tipificación de archivos establecida por la archivística clásica. Estas actividades posibilitaron un análisis detallado de las diversas acepciones de la palabra *archivo*, ayudando de esta manera en la elaboración de la noción buscada al considerar los puntos de contacto entre los diversos significados asignados por los diccionarios consultados. Si a esto se suma la información obtenida al encuestar a los investigadores literarios, y se contempla la tipificación efectuada por la archivística que ubica al archivo de escritor como una ejemplificación de archivo personal, podrá proponerse una primera definición para esta tipología específica de archivo.

Así, un *archivo de escritor* sería, en primera instancia, un conjunto organizado de documentos, de cualquier fecha, carácter, forma y soporte material, generados o reunidos de manera arbitraria por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades personales o profesionales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a una institución archivística para su preservación permanente.

Siguiendo las definiciones analizadas en el apartado 2, el término archivo también hace referencia a una institución responsable de la recolección, tratamiento, inventariado, conservación y servicio de los documentos que reúne.

En el caso particular de los archivos de escritores, diversos agentes sociales participan en la construcción y tratamiento de este tipo de archivos aunque suelen ser las fundaciones o grandes bibliotecas quienes ofrecen la posibilidad de acceder y consultar dichos materiales, tomando en sus manos la responsabilidad de la preservación a largo plazo.

En lo que respecta a la tercera acepción de *archivo* detectada en la bibliografía consultada, donde se menciona que es un edificio o parte de edificio destinado a la conservación y puesta a disposición de los usuarios de los documentos que en él se custodian, vemos la necesidad de plantear una reformulación. Con el advenimiento de las tecnologías vinculadas a la información y la comunicación, y la generación de espacios virtuales donde se pueden almacenar y consultar volúmenes considerables de documentos, ya no es posible hablar de «edificios» o «partes de edificios» en la noción en construcción de archivo. Aquí entra en escena el concepto de *domiciliación*, definido por Derrida (1997d:10) como el lugar donde [los documentos] residen de modo permanente, transitando el camino institucional que va de lo privado a lo público. Esta domiciliación implica algo más que una simple noción espacial, es el reconocimiento de ese espacio dentro de una dimensión jurídica que le asigna determinadas características específicas. Este tema será presentado con mayor detalle por Goldchluk en el siguiente capítulo del presente libro, invitándonos a reflexionar sobre los nuevos domicilios posibles para los archivos de escritores.

Abocados ahora a la denominación de este tipo de archivos, se propone el término *archivo de escritor* por considerar que la palabra escritor es más apropiada y menos ambigua que autor. Como puede observarse, se trata de una propuesta que merece ser discutida en los contextos literarios y archivísticos, con miras a lograr un acuerdo que finalmente le otorgue identidad unívoca a los archivos de escritor, cada vez más importantes como fuentes de información en las investigaciones literarias.

ANEXO

Cuestionario

1. Situación académica (marque con una x lo que corresponda):

- Graduado (doctorado)
- Graduado (licenciatura)
- Estudiante (doctorado)
- Estudiante (licenciatura)

2. Si es estudiante ¿en qué año de la carrera se encuentra?

3. ¿Ha cursado estudios en otras disciplinas? No/Sí ¿Cuál?

4. ¿Para el desarrollo de su tesina o tesis está trabajando o ha trabajado con un archivo? No/Sí ¿Cuál?

Si contestó NO, pase a la pregunta 9. Si contestó sí, pase a la siguiente pregunta.

5. ¿Qué tipo de archivo trabaja o ha trabajado?

- Archivo histórico
- Archivo institucional
- Archivo de un escritor
- Archivo propio
- Otro (especifique):

6. ¿Qué tipo de documentación incluye su archivo?

- Manuscritos
- Papeles personales
- Artículos periodísticos
- Obras editadas de un autor
- Obras inéditas de un autor
- Obras de varios escritores
- Otros (especifique):

7. ¿En qué soportes se presenta la documentación del archivo?

- Papel
- Digital
- Audio
- Video
- Otros (especifique):

8. ¿Qué tipo de actividad desarrolla o ha desarrollado en el archivo?

- Consulta de documentos
- Generación del archivo
- Organización del archivo
- Descripción del archivo
- Digitalización del archivo
- Otros (especifique):

9. ¿Durante el transcurso de su investigación ha consultado bibliografía específica de la disciplina archivística? No/Sí

10. ¿Qué palabras relaciona con el concepto de *archivo*?

11. ¿Podría dar una definición propia del concepto de *archivo*?

12. ¿Qué término le resulta más adecuado o familiar para denominar el archivo con el cual trabaja o ha trabajado?

- Archivo de autor
- Archivo de escritor
- Archivo de la memoria escritural
- Archivo literario
- Archivo de escritura
- Otro (especifique):

13. ¿Qué palabras asocia con el concepto de *archivo de autor/escritor*?

14. ¿Podría dar una definición propia del concepto de *archivo de autor/escritor*?

15. ¿Qué le sugiere el término *archivo de escritura*?

16. ¿Qué le sugiere el término *archivo literario*?

17. ¿Qué le sugiere el término *archivo de la memoria escritural*?

18. ¿Qué entiende por *colección de documentos* y en qué se diferencia dicho concepto del de *archivo*?

Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales

GRACIELA GOLDCHLUK

Si no nos pueden proporcionar un reflejo idéntico de un mundo pretérito, los archivos se nos presentan como objetos sobrevivientes de aquella experiencia humana que los produjo, confiscados en su ser situado, y que se despliega sobre nuestros días como una enigmática reverberancia capaz de hablar a través de nuestras interpretaciones actuales.

~ HORACIO GONZÁLEZ

La cita de Horacio González pertenece al primer número de la revista *La Biblioteca*, dedicado a «El archivo como enigma de la historia», con la que los directores de la Biblioteca Nacional deciden inscribirse en la tradición inaugurada por Paul Groussac, según la cual la literatura tiene algo especial que decir en relación con el conjunto de los textos que alberga una biblioteca.¹ Me interesa destacarla porque en ella González advierte en los archivos una doble naturaleza: de cosa real, «objeto sobreviviente», y a la vez «reflejo», «reverberancia». El archivo, como también señala Derrida en la mesa redonda que presentamos, es desde su origen el sí mismo y una (su) imagen. En la reflexión de González, la imagen es la que verdaderamente habla «a través de nuestras interpreta-

¹ El primer número está fechado en el verano de 2004-2005, y firman la presentación Elvio Vital como director y Horacio González como subdirector. El título *La Biblioteca* se refuerza con el subtítulo *Revista fundada por Paul Groussac*. Para un análisis de la revista de Groussac remitimos a Delgado (2006).

ciones actuales». En ese decir no sólo está presente la huella de la época que los produjo, sino también nuestro presente, pero la primera condición de posibilidad está en la confiscación de su situación, o sea en el acto de domiciliación que necesariamente arranca el objeto de su entorno primordial y establece la distancia desde donde se realiza la interpretación, vale decir se conforma el archivo.

Mientras los archivos se guardaron en edificios institucionales (Biblioteca Nacional, Archivo Nacional y otros), la imagen siguió pegada a la cosa. Vemos el manuscrito y además lo que reverbera de su época, es un objeto en sí que está guardado en un edificio, a la vez físico y simbólico. Para llegar al encuentro con el documento tuvimos que pasar puertas, guardianes de la ley que efectivamente nos franquearon el paso, o no. La posibilidad de digitalizar manuscritos, con el grado de detalle que nos brindan las imágenes actuales y la facilidad de consultarlas en la intimidad de nuestra casa o escritorio de trabajo, como si hubiésemos tomado los papeles y los tuviéramos en nuestro portafolio, constituye sin duda una nueva escena de domiciliación de la que cada día participan más documentos, en la que se configuran nuevos archivos.

La reproducción de documentos valiosos para su preservación y consulta es una constante desde los copistas medievales hasta el desarrollo del microfilme,² pero ninguno de

2 La primera microfotografía fue realizada en 1839 por Benjamin Dancer, pero el uso práctico del microfilme fue desarrollado por René Dagron quien en 1870, durante la guerra franco-prusiana, enviaba mensajes microfilmados con palomas mensajeras, y al cabo de la guerra microfilmó archivos de una compañía de seguros. A partir de los años 20 EE. UU. adoptó el microfilme para archivos bancarios y más tarde lo convirtió en un clásico del correo de guerra y, por lo tanto, de las historias de espionaje. El desarrollo de las computadoras, lejos de afectarlo, favoreció el desarrollo del microfilme como forma efectiva de salvaguardar archivos, y si hoy sigue siendo la tecnología que se considera más segura es porque se sostiene en un formato analógico, que sólo hay que mirar, mientras la tecnología digital va cam-

estos medios había roto la identificación entre espacio físico e institucional. Así como un Estado–Nación hace coincidir sus fronteras y se esfuerza por controlar la heterogeneidad en el interior de su territorio, los archivos fueron creados por las mismas instituciones que los administraban y controlaban su acceso, y con ello las interpretaciones posibles. La nueva escena de domiciliación permite crear espacios virtuales donde se reúnen imágenes de documentos distantes físicamente entre sí, y abre la puerta a nuevos temores frente a una democratización que se percibe peligrosa, donde el fantasma de la adulteración (que puede conjurarse técnicamente con los mismos riesgos de falsificación que hoy tiene un papel o un microfilme) trae en verdad la amenaza de una migración incontrolada, la diseminación.³ Es este punto, donde la digitalización de imágenes se hermana con la propia escritura, lo que nos invita a volver sobre un diálogo de Sócrates, escrito por Platón (2004), donde Fedro lee un escrito compuesto y pronunciado antes por Lisias que se vuelve, de ese modo, *pharmacon*; es decir, remedio y veneno al mismo tiempo. Como Platón frente a las palabras escritas, nos preguntamos qué será de las imágenes una vez separadas del documento que las engendró:

—
biando permanentemente y la perdurabilidad de sus soportes (CD y DVD, por nombrar dos de los más conocidos, o disquete, por nombrar uno en vías de extinción) no está suficientemente garantizada (Di Modica, s/d).

3 Esto se exagera cuando un archivo alberga además documentos nacidos digitales, en los que las categorías de «original» y «copia» resultan caducas. No nos ocuparemos de este aspecto que está en estado de explosión con el protagonismo de las llamadas «redes sociales» en las que se generan permanentemente textos compartidos, intervenidos, y nuevas formas de autoría que conviven con las tradicionales. No obstante, la opción de nombrar nuestros archivos como «digitales» en lugar de «archivos virtuales» (Colla, 2009) permite reunir en una misma categoría la digitalización de manuscritos en soporte papel con diferentes versiones de un texto producidos en una computadora o grabados.

Por otra parte, basta con que algo se haya escrito una sola vez, para que el escrito circule por todas partes lo mismo entre los entendidos que entre aquellos a los que no les concierne en absoluto, sin que se sepa decir a quiénes debe interesar y a quiénes no. Y cuando es maltratado y reprobado injustamente, constantemente necesita de la ayuda de su padre, pues por sí solo no es capaz de defenderse, ni de socorrerse a sí mismo (268).

Junto con el filósofo realista, reconocemos que en el caso de los archivos digitales, se trata de la imagen de una imagen, y preferimos con él «el conocimiento [que] se inscribe en el alma del que aprende» (Platón, 268), que en este caso remitimos al contacto directo con el documento (Darnton, 2003:269–281); pero como somos mujeres (o pobres) y habitamos una zona que queda fuera de los muros de la *polis*, no podemos dejar de sonreír cuando advertimos que, lejos del padre, se abren otras oportunidades.⁴

LOS ARCHIVOS: ¿DÓNDE ESTÁN?

Frente al temor de que lo reproducido «circule por todas partes», en la sociedad de la máxima reproductibilidad técnica comprobamos a diario la cada vez más notoria falta de una plataforma común para desarrollar temas o citar acontecimientos históricos en un aula de clases; nos preguntamos dónde queda el acceso al conocimiento en estos casos en que la heterogeneidad de información disponible no contribuye a la permanencia en el sistema educativo. Los augurios de

4 Nuevamente remitimos a *El coloquio de los lectores*, de Robert Darnton (355–370), ahora para un análisis concreto sobre los problemas económicos en la circulación de los saberes académicos. Para un análisis del *Fedro* desde el punto de vista de la escritura, véase «La farmacia de Platón», en Derrida (1975). Agradezco a Claudia Fernández, especialista en literatura griega clásica, sus esclarecedores comentarios durante su intervención en el curso 2010 de Filología Hispánica.

una sociedad de bytes igualitaria se desvanecieron en ofertas de noche de *shopping*, pero lejos de pensar que todo se pierde o se salva al pasar a una dimensión digital (como antes a una escrita), preferimos detenernos en los lugares por donde los textos circulan (¿todas partes?), se producen (¿el interior de la *polis*, como el discurso de Lisias?), y se interpretan (¿extramuros cuando están escritos?). Pero sobre todo, como estamos examinando el problema de los archivos, nos interesa ver dónde se refugian (en una de sus acepciones, consignar es custodiar, guardar en un lugar). Entonces, si los escritos y mucho más las copias digitales pueden circular por todas partes, nos detendremos allí donde lo hacen estos nuevos «documentos» que nacen trashumantes y fingen no tener una ley segura donde ampararse, o prometen romper con todas las leyes.

Partimos de la convicción de que no existen, tampoco para estos documentos, lugares homogéneos, sino topologías marcadas por la ley: topo–nomologías.

En el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad, una escena de domiciliación se hace a la vez visible e invisible. Insisto en ello por razones que espero se verán mejor más adelante. Razones todas que se retrotraen a esa *topo–nomología*, a esa dimensión arcóntica de la domiciliación, a esa función árquica, en verdad patriárquica, sin la cual ningún archivo se pondría en escena ni aparecería como tal. Para enseguida abrigarse y disimularse (Derrida, 1997d).

Intentaremos desplegar esa dimensión arcóntica de la domiciliación, para proponer luego de qué manera los archivos digitales comienzan a socavar la función «patriárquica».

Mónica Pené, en su búsqueda de una identidad para nuestros archivos, hace un recorrido que parte de la más tradicional concepción de documentos producidos y conservados por una institución durante su funcionamiento, criterio que a regañadientes se extiende a las «personas físicas», pero siempre con documentos «producidos y reunidos» de manera

casi simultánea, para arribar a una propuesta de «archivo de escritor» donde, amparándose en la categoría de *archivos personales* amplía la acepción a los documentos «remitidos a una institución archivística para su preservación permanente». De ese modo, y teniendo presentes las experiencias de los investigadores literarios consultados, elude el requisito de que los documentos debieran ser exclusivamente reunidos por el escritor para abrir la posibilidad de que el escritor los produzca y otros, herederos o investigadores, los reúnan. Este sutil desplazamiento comienza por cuestionar la autoridad del escritor, ya que permite indagar en el conjunto de su producción escrita y no en la que fuera seleccionada como el total acabado de su obra.⁵ Del mismo modo, no es igual visitar un museo que bajo el nombre del autor consagrado reúna todas las críticas laudatorias, o todas las que expresen la incompreensión de la crítica contra la que tuvo que luchar el autor, o todas las que los amigos le hicieron llegar al escritor en cuestión, que consultar un archivo con todas las críticas que un grupo de investigadores reúna en un sitio virtual creado para mostrar el resultado de su investigación. Al cambiar la topología y la técnica de consignación cambia el contenido mismo del archivo (cfr. Derrida; Ferrer et ál., en este volumen), pero también comprobamos que la espectacularización de los documentos provoca un efecto de extrañamiento no sólo en relación con los documentos consultados, sino también con respecto a la conformación del conjunto. En lugar de que se considere *natural* determinado corpus de obras o de críticas, se genera un mecanismo de permanente vigilancia y deseo de intervención, en todos los casos promovida por el propio espacio; frente a la ilusión de reunirlo *todo*, la explicitación de

—

⁵ Véase al respecto la reflexión teórica y metodológica presentada por Iciar Recalde en «La producción del Archivo Haroldo Conti: entre el materialismo cultural y la archivística», en este volumen.

dónde se buscó y la contextualización del proceso de archivación.⁶ La conmoción que provoca esta tecnología es tal que los propios museos e instituciones archivísticas se ven compelidos a incorporar computadoras que dan cuenta de las piezas no exhibidas, modos de apertura que señalan una grieta por donde la escena de domiciliación se avizora. Esta incorporación es irreversible, esta puesta en escena deja la ley a la intemperie, no le permite «abrigarse y disimularse» y por supuesto no se detiene en los archivos digitales.

Según esta nueva mirada que desnaturaliza la casa—institución como lugar donde el archivo nace, nos detenemos en el paso de lo privado a lo público que es consecuencia y a la vez condición para la conformación del archivo. El archivo que siempre fue el lugar desde donde habla el Estado, se convierte en un lugar desde donde interpelarlo; la intromisión de nuevos sujetos que toman la palabra necesariamente da lugar a otros archivos. En este contexto, el Archivo formado por Adelina Ethel Dematti de Alaye (cfr. Bossié, en este volumen) puede pensarse como uno de los archivos inesperados que empiezan a emerger. Muchos de los documentos que alberga podrían clasificarse como parte de una colección, dado que se trata de piezas de circulación masiva (recortes de diario, por ejemplo) en lugar de las piezas únicas que caracterizan el archivo. Sin embargo, en su conjunto se convierten en «vehículo de memoria» y «fuente de memoria social», y en ese marco nos informa Bossié de una nueva escena de domicilia-

6 Incluso, un trabajo como la presentación de todos los manuscritos de *Madame Bovary*, realizada en la Universidad de Rouen, se muestra abierto a sugerencias sobre las transcripciones realizadas. Este tipo de invitaciones es consustancial del modo de presentación. Basta imaginar dos escenarios contrafácticos: una publicación en soporte papel que ofreciera un correo electrónico para comunicar erratas advertidas o una exhibición en un museo que contenga un buzón de sugerencias sobre la manera de exhibir los materiales, para advertir cuánto de ejercicio de poder se juega en estas prácticas.

ción: «Recientemente fue donado al Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires aunque puede considerarse como un fondo abierto, que continúa alimentándose de documentación...». En el garaje de su casa, una Madre comienza a guardar contra toda lógica económica establecida y de ese modo instaura una nueva ley según la cual la reunión de esos documentos puede ser un sustento para la búsqueda de verdad y justicia. Un archivo de nuevo tipo se alza contra los archivos de la represión, generados, guardados, administrados y destruidos por los genocidas. La ley de consignación que lo conformó, y que permite que continúe alimentándose, está ligada al devenir político de un sujeto privado, una madre, que al devenir Madre (es decir madre–de–desaparecido) autoriza su firma en el mismo momento que la institucionaliza.

EL INFINITO SINGULAR

Como dijimos, en el archivo está lo que no se encuentra en el mercado porque fue producido para consumo propio o de un grupo muy restringido, lo privado que al ser elevado a la categoría de archivo por medio del poder de domiciliación y consignación pasa a ser público, de interés general pero de acceso restringido. La colección, por otra parte, realiza el movimiento inverso: del mercado al domicilio. Se compone de aquellos objetos producidos en serie en los que la mirada del coleccionista ve, según advierte Benjamin (1989:87–139), el poder de retener un grumo de la historia, el objeto que condensa «una historia sucesiva por virtud de la cual se percibe también su prehistoria en tanto implicada en una transformación constante» (91). La colección es puro domicilio, pero necesita, para ascender a la categoría de archivo, un nuevo gesto de domiciliación que convierta a esos objetos seriados en únicos: el museo del traje.

En relación con los archivos de escritor, la paradoja entre lo único y lo seriado está en el origen incierto de aquello que lo constituye, la escritura. Más precisamente el objeto fetiche alrededor del cual se edifican estos archivos, el manuscrito,

se debate entre el acontecimiento único que significa el nacimiento del trazo de una línea sobre el papel y su registro, que nace iterable, más aun cuando a la posibilidad de repetición que tiene en germen el dibujo de una letra o de cualquier otro signo más o menos reconocible se le suma la posibilidad inquietante de tomar una foto digital, colgarla en YouTube e intervenirla en el camino. La condición de lugar estable que supone el archivo entra en crisis con esta tecnología que consiste básicamente en que todas nuestras percepciones pueden ser escritas en un código digital y compartidas casi al infinito, sin posibilidad cierta de control sobre su circulación. La ubicuidad acecha; una nueva escena de domiciliación se hace necesaria. Vemos que esta nueva escena está sucediendo y detectamos en ella dos características principales: una ampliación en los agentes que detentan el poder de consignación (que estimamos comienza a derruir la función patriárquica antes señalada) y el surgimiento de nuevas instituciones de archivo.

La primera característica se ve con claridad en los archivos formados por la concurrencia de diversos donantes. Frente al tradicional poder concentrado en la institución productora del archivo, surgen las iniciativas colaborativas que reúnen archivos dispersos o que hasta hace poco no eran reconocidos como tales, como el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina.

El CEDINCI nació como una asociación civil sin fines de lucro dedicada a la preservación del patrimonio cultural de las izquierdas y las clases subalternas. El acervo inicial se constituyó en base a un importante archivo reunido en forma personal por Horacio Tarcus a lo largo de 20 años, con el aporte de muchos donantes. En 1997 nació la idea de transformar ese voluminoso archivo privado en un centro abierto al público. Desde la inauguración de su primera sede en abril de 1998, ese acervo inicial creció sustancialmente, a través de algunas compras, pero fundamentalmente por donaciones, a razón de unas 100 por año (www.cedinci.org/historia.htm, consultado el 26 de marzo de 2013).

¿Por qué alguien donaría las revistas que guardó celosamente, a veces poniendo en riesgo su integridad física? Porque ese espacio colaborativo es percibido como valioso y ese valor se transferirá al documento que aportamos, el cual adquirirá mayor poder explicativo en el contexto de este nuevo archivo. Y porque dar supone el ejercicio de un poder que en este contexto, en este domicilio, encuentra su máxima potencia. Tal vez en el gesto con el que se inició este archivo estaba implícita la estructura que lo haría crecer, en contra de toda lógica mercantilista y como necesidad de captar un presente que en el futuro «iba a tener un sentido», según cuenta su fundador Horacio Tarcus utilizando el futuro anterior, el tiempo verbal del archivo:

Y empecé a juntar en una época en que la única forma de hacer un balance de la izquierda argentina, de lo que estaba pasando en ese momento, era armar una biblioteca, una hemeroteca y un archivo propios. Como por entonces alguna gente se empezaba a desprender de cosas, y yo las recibía, entonces el archivo fue de algún modo creciendo solo. Hubo un tiempo en que parte del archivo se enterró, en una quinta en el Gran Buenos Aires. El traslado lo hice el 24 de marzo de 1976. Un amigo y yo con varios bolsos nos fuimos en tren hasta Ituzaingó, hicimos el pozo, lo envolvimos con varios celofanes, lo pusimos en cajas de cartón y lo desenterramos en el año 80. Una locura total, una imprudencia absoluta, sólo lo puede hacer alguien que cree en el valor y en la vida que hay en esa letra impresa.

—*Era una apuesta al futuro también.*

—Indudablemente, a que eso iba a tener un sentido, que se iba a rescatar, que iba a servir, y lo guardé contra cualquier norma elemental de seguridad (Moreno, 2001).

El caso del CEDINCI no parece, a primera vista, afectado por las nuevas tecnologías en cuanto a su constitución como archivo. Antes bien, se trata de reunir y rescatar principalmente aquellas revistas de las que sólo vieron la luz unos números, en un tiraje siempre amenazado por la doble nece-

sidad de hacerlas circular y esconderlas al mismo tiempo; revistas que corren el riesgo de perderse y que cada vez más, por motivos económicos, se publican en soporte electrónico. Dicho de este modo, el archivo parece responder a un impulso nostálgico; sin embargo, esta iniciativa que surgió del deseo de una persona por preservar un tipo de cultura se parece mucho a las intervenciones y redes culturales que analiza Reinaldo Ladaga en su libro *Estética de la emergencia* (2006) y que se centra en proyectos en los que el uso de la tecnología es constitutivo y la acción colaborativa determina la «formación de *ecologías culturales*» (9). Podemos pensar que acaso sea el propio cambio tecnológico el que puso a los archivos en el centro de una perspectiva y posibilitó la visibilidad y trascendencia de estos proyectos, pero al mismo tiempo sería ceguera no percibir que determinadas tecnologías progresan y se difunden rápidamente porque hay una sociedad que las incorpora. No sólo la técnica, sino también la estructura social del archivo cambian en una mutua implicación.

En los casos de archivos de escritor imaginamos una colisión entre el poder de consignación de los «creadores o sus sucesores»,⁷ quienes sólo tienen que ocuparse de que no se destruya lo que el autor guardó en su escritorio, y la posibilidad cada vez más concreta de reunir documentación dispersa, manuscritos dejados en editoriales o casas de los amigos, artículos olvidados, primeras ediciones no conservadas por el autor, etc., que enriquecen el archivo inicial. La realidad nos muestra que estas experiencias colaborativas, en principio entre un sucesor y un estudioso de la literatura que se ocupe del archivo, comienzan a prosperar en aras

7 Nos remitimos a la definición de *archivo de escritor* que establece Pené en el primer capítulo del libro, según el cual los documentos que lo integran son «conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a una institución archivística para su preservación permanente».

de la necesidad; no obstante, no están exentas de conflicto, incluso en el nivel simplificado que presentamos («un heredero», «un investigador»). Un archivo reunido por un autor ejerce un nivel de selección, por lo tanto de represión, a partir de un criterio que no siempre pasa a sus sucesores, dado que fue establecido históricamente (en virtud de la censura de la época, pero también y sobre todo en virtud de las diferentes concepciones del arte y la literatura que operan en un nivel de censura más profundo). Por otra parte, el pasaje del espacio privado al público que supone la conformación del archivo de autor, pone en valor el conjunto de la obra, algo a lo que los herederos no son insensibles, y nunca exclusivamente por motivos económicos. Nuevamente, la escena de domiciliación pone en evidencia el poder de consignación, donde entra en juego una serie de negociaciones en las que la contrafirma del crítico se afirma en la autoridad de aquél a quien estudia y por lo tanto interroga, cuestiona. La promoción de estos espacios se basa en el entendimiento del investigador con los herederos, quienes conservan la propiedad intelectual en cuanto a permisos para publicación, y la propiedad del objeto fetiche que llamamos «manuscrito» y que en algunos casos produce noticias como la siguiente: «En lo que se consideró un récord mundial de ventas, la casa de subastas Christie's remató ayer en esta ciudad (París) un manuscrito de Jorge Luis Borges en 193 750 euros (186 291 dólares), lo que prácticamente triplicó su precio de base, estipulado en 68 000 dólares (*La Nación*, viernes 21 de junio de 2002)».

Nos preguntamos si una escena de domiciliación colaborativa debería preocuparse por el destino de estos «originales» que se vuelven más valiosos cuantas más copias se obtiene de ellos. El ejercicio de un poder de consignación ampliado, que logra reunir en un solo lugar documentos antes dispersos o invisibles, guardados en algún cajón como recuerdo del amigo escritor, debería preocuparse por la democratización del acceso a la información contenida en los documentos, antes que por el destino de los monumentos que se rematan.

No somos insensibles al lugar donde los monumentos se emplazan, pero en cuanto a la nueva escena de consignación (que reúne ahora las firmas del autor, el heredero y el hermenauta), percibimos que tiene efectos más inmediatos en la política de acceso, ya que el propio registro puede ser compartido, y si puede lo será.

Analicemos un poco más la escena de domiciliación propuesta: el hijo de un escritor más o menos reconocido recibe el legado de la obra de su padre. Este legatario puede aspirar a que una universidad o una fundación reciban esos documentos para que tengan un valor, para que sirvan a futuros estudios sobre ese escritor cuya obra se devalúa a medida que se hace evidente que no presentará más novedades en la librería. La decisión de conservarlos, una vez hecha consciente, supone una cantidad de cuidados especiales que no fueron otorgados por su autor, y la conformación del conjunto requiere la dedicación de quien esté dispuesto a estudiar la obra según la economía del don que se le impone, nunca según un cálculo de horas que jamás entrará en una grilla. En esas condiciones, la intervención de un investigador que establezca lazos de respeto y de confianza con los herederos completa la dimensión arcóntica en tanto se instituye como autoridad hermenéutica legítima. Lugar y autoridad, topos y nomos, pero con la presencia de una autoridad hermenéutica cada vez más democratizada, que se inviste de legitimidad en el transcurso de la propia investigación que la lleva a conformar el archivo. Esta nueva figura de autoridad hermenéutica ya no queda relegada al especialista consagrado, sino que como producto de las transformaciones en los programas de estudio, el crecimiento de grupos de investigación y el abaratamiento de costos que supone la capacidad tecnológica, son cada vez más los jóvenes investigadores quienes se autorizan en la carrera. La literatura siempre fue barata: una birome y un papel, pero ahora una cámara digital puede reemplazar un baúl de papeles y una red de correos electrónicos puede acercar un material esquivo.

Los nuevos doctorandos y doctorandas se muestran cada vez más dispuestos a desplazarse para conseguir esa revista donde apareció un cuento que nunca más volvió a publicarse. Esta ampliación del poder de consignación, que todavía mantiene la estructura patriarcal de un «tutor» de tesis, comienza a ceder frente a la laboriosidad requerida para una tarea que cada vez menos se mantiene en las sombras.⁸

LAS NUEVAS INSTITUCIONES DE ARCHIVO

Como legado principal de un escritor, sus obras tienen estatus público y se ubican en la Biblioteca Nacional y en otras más accesibles, al alcance de todos los ciudadanos que quieran consultarlas.⁹ Como parte de la obra de un escritor, sus manuscritos reclaman ser incluidos en una «institución archivística», pero no todos los Estados están dispuestos ni en condiciones de atender ese reclamo. En consecuencia, quienes heredan los manuscritos se encuentran frente al desafío de ocuparse de una tarea de la que desconocen casi todo: «tratamiento, inventariado, conservación y servicio de los documentos», como explica Pené en este mismo volumen. La misma naturaleza de esas obligaciones que se perciben como una carga informe,

8 Podríamos pensar que muchas investigaciones se sostienen en la labor anónima que bibliotecarias y ayudantes de investigación llevaron adelante. La propia estructura de las tesis, especialmente de aquellas que abarcan un corpus muy extenso, obliga a cierta distribución del trabajo que, cuando la investigación es exitosa, deriva en el establecimiento de un universo de escritura (un archivo encubierto) considerado como *las obras* de un escritor o de un período. Lo que viene a modificar la tecnología digital, como otros desarrollos tecnológicos, es la estructura de división del trabajo que suponen las investigaciones, en este caso del campo de la literatura.

9 La Ley 11723 en su artículo 57 establece la obligación de depositar cuatro ejemplares de toda obra publicada, los que se destinan a: Biblioteca Nacional, Biblioteca del Congreso, Archivo General de la Nación y Dirección Nacional de Derecho de Autor. En la práctica esta disposición está lejos de cumplirse.

no saber exactamente *qué hacer*, y el esfuerzo patrimonial que supone, vuelven improbable que los herederos lo tomen a su cargo, a no ser bajo la forma de una Fundación.

Veamos tres presentaciones de archivos de manuscritos difundidos en la web, correspondientes a instituciones de Argentina, consultadas en julio de 2010:

Manuscritos de Juan Bautista Alberdi, en el Centro Furt, dependiente de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM):

En cuanto a las actividades desarrolladas por el Centro Furt, en sus casi dos años de existencia se procedió al relevamiento de los manuscritos del Archivo Documental de Juan Bautista Alberdi. Se ha constatado la existencia de material inédito, que incluye tanto epistolario, como borradores de ensayos y de, por lo menos, una obra de ficción, aparte de legajos documentales. Además, a partir de las piezas epistolares de los corresponsales de Alberdi (que superan los 7000 ejemplares), ha podido relevarse un importante número de las cartas que éste intercambió con ellos en repositorios oficiales y privados de nuestro país y del exterior. Dada la importancia de la figura de Alberdi como estadista, juriconsulto y escritor y la repercusión de su obra escrita en la formación del Estado argentino, se considera indispensable dar a conocer los cuantiosos materiales de su archivo que aún permanecen inéditos, para cuya publicación se han estipulado los recaudos filológicos e históricos de rigor. Por otra parte, cabe señalar que se pudo acceder al taller de escritura alberdiano y a borradores con supresiones y reescrituras. A partir de estos borradores se publicarán ediciones genéticas.

Manuscritos de Ezequiel Martínez Estrada, en el sitio web de la Fundación Martínez Estrada, con pocas referencias a manuscritos. Se menciona una edición del inédito «Paganini» en 2001 y se comenta: «En las visitas guiadas se pueden observar cuadros, cartas, manuscritos del escritor y de su esposa». Más información encontramos en la tesis de maestría de Mariel Rabasa (2009):

La Fundación Ezequiel Martínez Estrada fue creada en 1968 por la esposa del escritor, Agustina Morriconi, y el Museo que alberga y exhibe dibujos del escritor, objetos personales, libros, cartas amorosas y amistosas, documentos, fotografías, mobiliario y esculturas, entre otros elementos significativos, fue creado por la Dra. Nidia Burgos —presidenta de la Fundación desde 1991 hasta julio de 2007— quien realizó tareas de salvaguarda y clasificación durante su gestión, ya que hasta ese momento el material manuscrito se encontraba agrupado en paquetes envueltos en papel de diario. En primera instancia se separaron los mismos teniendo en cuenta el tema al que pertenecían y luego se fue realizando un trabajo sistemático de ordenamiento durante los meses de verano.

Manuscritos de Manuel Puig, en el sitio web de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP):

El Archivo Manuel Puig es uno de los más completos archivos de autor que se conservan en Argentina. Comprende más de 20 000 documentos reunidos por el escritor, que han sido digitalizados por Mara Puig (sobrina de Manuel) y Pedro Gergho. Entre ellos se encuentran desde los primeros apuntes que dieron origen a sus ocho novelas hasta proyectos inconclusos o guiones cinematográficos inéditos. Su organización, clasificación y comentario está a cargo de la Dra. Graciela Goldchluk (...). Si desea más información sobre el proceso de organización del archivo puede consultar los siguientes documentos:

Antecedentes: [remite a la historia de la organización del archivo, investigadores que trabajaron, y menciona publicaciones].

Organización y descripción: [explica cómo se organizó el material y cómo leer las fichas descriptivas que acompañan los manuscritos publicados].

Los tres casos señalados son diferentes: en cuanto al Centro Furt, dirigido por Élide Lois, las tareas de archivación y de difusión son cumplidas de manera ejemplar, a través de una investigación sólida y sostenida. En este caso, *tener* los manuscritos está indisolublemente ligado con «hacer archivo» con

ellos. Por otra parte, estas tareas realizadas implican el establecimiento de una autoridad arcóntica que administra el acceso a los documentos a través del proyecto de «Edición del archivo documental de Juan Bautista Alberdi», sostenido por CONICET y patrocinado por la UNSAM, que implica el proyecto más ambicioso de publicación del archivo completo de un escritor, en tanto papeles de trabajo y no como «obras completas».¹⁰

En el caso de la Fundación Martínez Estrada, la tesis de Rabasa informa sobre la existencia de documentos que pueden ser consultados cuando se tiene la autorización de la Fundación, como sucedió en su propio caso y en el de Teresa Alfieri (2004), una investigadora que deja testimonio de su acceso: «Existe en la Fundación EME una enorme cantidad de papeles bastante desprolijos sobre el tema de la educación que podrían llegar a formar un libro de interés» (341), o la propia directora Nidia Burgos (1995). Sin embargo, para la Fundación *tener* los manuscritos no parece generar la obligación

10 El proyecto editorial se desarrolla en dos vertientes: la elaboración de ediciones crítico-genéticas sobre la base del análisis de los borradores conservados y la preparación de ediciones críticas del epistolario. Se difunden en la «Serie Alberdi» de la Universidad de San Martín, que ha publicado ya tres ediciones crítico-genéticas anotadas y prologadas por Élica Lois (Alberdi, 2005; 2008a; 2008b); además, se han publicado los tres tomos de un epistolario (hasta entonces inédito) que reúne la correspondencia que intercambiaron entre 1864 y 1883 el diplomático paraguayo Gregorio Benites y Alberdi. Se ha editado, también, una herramienta muy útil para los investigadores: un cd con el catálogo del Archivo epistolar de Alberdi que, además de los datos canónicos de identificación de cada pieza, va acompañado de un resumen de su contenido (Archivo Alberdi, 2004). Están actualmente en proceso: la edición crítica de las cartas que intercambiaron Alberdi y Francisco Javier Villanueva entre 1855 y 1881 (a cargo de Lucila Pagliai), y la nutrida correspondencia inédita que le enviaron dos corresponsales femeninas: Ignacia Gómez de Cáneva y Angéline Dauge (a cargo de Magdalena Arnoux), así como las ediciones crítico-genéticas de *De la anarquía y sus dos causas principales* (a cargo de Mariana Morón Usandivaras), de *Los Gigantes de los Andes* y de *Páginas autobiográficas inéditas* (ambas a cargo de Élica Lois).

de «hacer archivo» con ellos. Esta Fundación, como muchas otras, cumple con ocuparse del resguardo y da cuenta de su patrimonio exhibiendo una muestra. El trabajo iniciado por Burgos sólo podrá prosperar si se abre la Fundación para que grupos de investigación de la Universidad Nacional del Sur (con asiento en Bahía Blanca) se hagan cargo de archivar e investigar a un tiempo. Entre una Fundación y una Universidad puede surgir una disputa de poder, dado que la Fundación se plantea como un homenaje a aquel cuyo nombre invoca, mientras una Universidad tiene de manera intrínseca una mirada cuestionadora, plural. El sentido está en juego, y también la posesión de los manuscritos, ya que interpretar, organizar, establecer, terminan por inscribir una contra-firma, la del archivista, que se sobreimprime a la del escritor hasta hacerse, de alguna manera, «dueño». Abrir las puertas del archivo equivale a una nueva escena de domiciliación: cuando las puertas de la Ley fueron franqueadas, una nueva democracia acecha. Si el archivo está ordenado, resguardado y accesible a un tiempo, no es posible establecer una sola contra-firma, un solo «dueño» que haría de la nueva domiciliación una ley patriárquica. El archivo abierto ya nunca más se quedará quieto, su supervivencia depende de ello.

Considero que el caso del Archivo Digital Manuel Puig plantea nuevos problemas en tanto es una experiencia inédita de puesta en circulación abierta de manuscritos de un autor con derechos vigentes.¹¹ Esto ha sido posible por las circunstancias de formación del Archivo: iniciado por Manuel Puig,

11 Hasta donde he podido encontrar, cuando se muestran manuscritos en la red son de autores que tienen derechos libres, lo que reduce el problema de la posesión a los objetos materiales, las reliquias, pero no pone en circulación escritura que está sujeta a derechos de propiedad privada intelectual. Sin embargo esta situación también está cambiando, como lo prueba la experiencia de los archivos virtuales AVLA, del CRLA, que comentamos más adelante.

continuado por su hermano y heredero Carlos Puig, de manera muy temprana los herederos (en ese momento Male Puig, la madre de Manuel, además de Carlos) establecieron una alianza con la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). El diálogo permanente de Carlos Puig con varios investigadores que pasaron por el Archivo lo llevó a estar involucrado con las tendencias más actuales en cuanto a crítica genética y teoría del archivo, y el respaldo constante de la UNLP a través del reconocimiento de sucesivos proyectos de investigación que toman el archivo Puig como corpus (antes como masa documental que se fue conformando en archivo) constituyen una nueva escena de domicialización que cuestiona prácticas adquiridas e inaugura otras nuevas.

En cuanto a las publicaciones realizadas en base al archivo Puig, han seguido hasta ahora los protocolos habituales de publicación en soporte papel, con el agregado de que la edición de *El beso de la mujer araña*, en la Colección Archivos, fue la primera en incluir un CD con el conjunto de los manuscritos, acompañado de su transcripción. Un proyecto que está muy avanzado es el de la publicación del conjunto de manuscritos en soporte DVD, acompañado de un catálogo descriptivo y de un «Manual de uso» que permitirá su navegación.¹²

12 Desde que se comenzó el trabajo en el Archivo Puig se publicaron: *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (Amícola compilador, 1996); *El beso de la mujer araña* (Amícola y Panesi coordinadores, 2002); *Bajo un manto de estrellas/ El misterio del ramo de rosas* (edición y prólogo Goldchluk y Romero, 1997); *La tajada/ Gardel. Uma lembrança* (edición y prólogo Goldchluk y Romero, 1998a); *Triste golondrina macho/ Amor del bueno/ Muy señor mío* (edición y prólogo Goldchluk y Romero, 1998b); *Un destino melodramático* (compilación y prólogo Goldchluk, 2004a); *Los 7 pecados tropicales y otros guiones* (compilación y prólogo Goldchluk, 2004b); *Querida familia. Tomo 1 Cartas europeas* (compilación y prólogo Goldchluk, 2005); *Querida familia Tomo 2 Cartas americanas* (compilación y prólogo Goldchluk, 2006).

Estos avances se conjugan con la aparición periódica, a modo de entregas folletinescas, de nuevos manuscritos en el sitio web de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades. Estos manuscritos tienen fines educativos y son cedidos por Carlos Puig para que los alumnos de Filología Hispánica experimenten con ellos, los transcriban, analicen y discutan; y sobre todo experimenten la inquietante presencia de la ausencia del escritor. La continuidad del proyecto está atravesada por permanentes tensiones, en tanto la propiedad intelectual de los textos mostrados por primera vez (se trata de fragmentos de versiones no publicadas de las novelas) está sujeta a derechos de autor. La experiencia se desarrolla desde 2006 y hasta el momento, además del beneficio para quienes comienzan a experimentar con el trabajo con manuscritos, esta acción redundó en un acercamiento al archivo por parte de investigadores jóvenes que solicitaron ver los originales, cosa que siempre fue concedida. Por un lado tenemos los avances publicados en la Biblioteca, y por otro el DVD con el conjunto de los manuscritos, de próxima aparición. Esperamos que esta tensión se resuelva en pocos años (poco tiempo, ya no sabemos cómo contabilizarlo) y que la Biblioteca de Humanidades se convierta en una de las puertas posibles para la consulta de todo el Archivo Puig. Hasta ahora, la proliferación de formatos, más que hacer desaparecer la obra multiplica su acceso.

LOS DOMICILIOS POR VENIR

Una y otra vez regresaremos a la doble naturaleza del manuscrito en tanto objeto único y seriado (único como objeto irrepetible, y a la vez segundo de una serie que no reconoce un origen primero y que se repite cada vez que es leído, siendo la primera de las lecturas la que realiza el escribiente). Esta naturaleza se dramatiza en la imagen digitalizada que al ser puesta en la red puede tener ella sola más lectores que algunos *best-sellers* de los años 60 (época en que todos leíamos

Rayuela, por citar un caso).¹³ De ese modo, abrir un manuscrito a la mirada pública de la red equivale precisamente a «publicarlo», y permitir el acceso abierto convierte estos sitios en bibliotecas. Este criterio guía la publicación en Internet de archivos pertenecientes a fondos documentales, posibilitando de esta manera que las instituciones salvaguarden su fondo al tiempo que se promueve su investigación (cfr. el caso del COTES comentado por Salerno en este volumen).

En ese contexto, la conformación colaborativa de un archivo de manuscritos parece una tarea necesaria para facilitar el acceso a los documentos y establecer al mismo tiempo una guía de acceso que los vuelva legibles. No se renuncia a la autoridad hermenéutica, se la democratiza al estar repartida entre los varios investigadores que pueden intervenir en el proceso de su formación. La experiencia que promueve el Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA), que Fernando Colla desarrolla en esta misma sección, interesa particularmente porque es la heredera de la colección Archivos que desde 1988 ha venido publicando obras relevantes de la literatura latinoamericana en volúmenes que incluyen la presentación y transcripción de manuscritos, y que paulatinamente fue incorporando la publicación de esos manuscritos en formato electrónico a través de un CD-ROM que acompaña la edición en papel. En el sitio de este centro de investigación de Poitiers, Francia (www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/) comienzan a albergarse los Archivos Virtuales Latinoamericanos (AVLA), donde se dan a conocer fondos documentales de escritores latinoamericanos en formato digital, independientemente de que estén conservados en Poitiers —entre-

13 El anacronismo es deliberado, acudo a él porque percibo algo del espíritu de pertenencia que se compartía como lectores, promovido por publicidad pero decidido en el boca a boca, en los grupos que comparten información por Internet, ya se trate de películas, música, libros, y acaso manuscritos.

gados ya sea en donación o en guarda— o permanezcan en casa de los escritores o sus herederos, quienes siguen conservando sus derechos y la propiedad de los papeles.¹⁴

Tanto se parecen estos archivos a las bibliotecas, que cuando el profesor de filosofía Horacio Potel fue acusado de vulnerar derechos de autor por difundir textos en Internet a través de sus sitios *Nietzsche en castellano*, *Heidegger en castellano* y *Derrida en castellano*, argumentó que se trataba de una biblioteca pública virtual. El caso iniciado por una editorial francesa no prosperó, pero sirvió para profundizar debates sobre el acceso al conocimiento.¹⁵ De la intervención de Potel en su sitio, tomamos los derechos enunciados por él como principios constitutivos de los archivos que nos ocupan:

14 En el primer número de la revista *Escritural*, Fernando Colla (2009) destaca la relación de necesidad que une los «archivos virtuales», con estas formas colaborativas de trabajo que están desembocando en nuevas maneras de institucionalización: «Frente a la renovación vertiginosa del parque informático, la mayoría de los archivos y bibliotecas públicos y privados han tomado la decisión de adoptar sistemas “abiertos” donde la licencia, la estructura y el acceso son de dominio público, para evitar las limitaciones e incompatibilidades de los sistemas “privados”» (400; la trad. me pertenece). En su artículo, Colla aborda el problema de cómo presentar estos documentos, las soluciones parciales alcanzadas «sobre todo gracias a la generosidad de estudiantes y de doctorandos que participan (...) en nuestro proyecto» (400), y la diferencia entre compartir la imagen de los archivos y publicar una transcripción.

15 Horacio Potel fue procesado por la difusión de textos sujetos a derechos en una causa impulsada por la Embajada de Francia en Argentina (en representación de Les éditions de Minuit) y por la CAL (Cámara Argentina del Libro). Los sitios comenzaron en 1999 y la causa en 2007, tres años después de la muerte de Derrida ocurrida en octubre de 2004. La acción incluyó el embargo de la computadora personal y amenaza de cárcel. Potel argumentó que entendía sus sitios como Bibliotecas públicas on line y después de una lucha que incluyó intervenciones fuertes en medios de comunicación, tanto alternativos como tradicionales (en la web a través de un grupo de apoyo y de blogs como el de Daniel Link, en el éter a través de radios como La Tribu y otras, en el periodismo escrito con notas en *Página/12*, pero también en *Clarín*), fue sobresido en noviembre de 2009.

- a) El derecho de acceso al archivo (y el acceso «contemporáneo» al mismo, tema más que importante para estas regiones «alejadas» del mundo donde el tiempo corría más lento);
- b) el derecho a la participación en la constitución del mismo (cuestión esta sobre la que habría que meditar en la responsabilidad que le cabe a cada uno y a las instituciones que dicen velar por el saber, ante una web vacía de contenidos filosóficos y donde la producción de los mismos no es incentivada por ninguna institución sino que depende exclusivamente del esfuerzo individual y se ejerce por tanto en condiciones cuasi artesanales), y
- c) el derecho a la interpretación de lo archivado (que incluye la decisión sobre lo archivable, hoy día dejada al automatismo del mercado, con la consecuencia de una incesante producción de basura banal, y nuevamente deberíamos en este punto, ligado indisolublemente con el anterior, tomar nota de nuestras obligaciones personales e institucionales para que algún día, algún criterio de selección, que sin volver a las viejas formas de la sanción y legitimación canónicas, permita algún tipo de ordenamiento que no sea el que impone el mercado).

Pensamos con Potel que estos tres derechos constituyen tareas fundacionales en la construcción de una democracia por venir, y que en esas tareas debemos comprometernos desde nuestros lugares, ayudando a consolidar nuevos espacios institucionales y pensando nuevas maneras de intervenir en las instituciones en las que participamos.

Archivos, literatura y políticas de la exhumación

ANALÍA GERBAUDO

¿Han de triunfar ahora las cenizas?

~ GIUSEPPE UNGARETTI

REVISITACIÓN Y REINVENCIÓN

La decisión de volver a escribir sobre Jacques Derrida y sus «conceptos» de *archivo*, *literatura* y *política* (en este caso en particular, sobre las *políticas*¹ de la *exhumación* que se desprenden de sus formulaciones) encuentra su razón en su potencia heurística, metodológica, epistemológica y teórica.

1 Sigo a Jean-Luc Nancy en su crítica a la distinción entre *la política* como ejercicio y *lo político* como idea o ideal (2004:33-36; 2008:1-2). También en su cauteloso cuestionamiento al uso extendido del término para adjetivar cualquier actividad, como si su mero agregado garantizara, mágicamente, el atravesamiento social y el alcance expandido de la acción (Nancy, 2004:31-32). En continuidad con esta línea, encuentro en *Política y tragedia* de Eduardo Rinesi una definición que ajusta el tipo de intervención al que apunto cuando hablo de *política*. Entre Derrida y Shakespeare, entre Jacques Rancière y Eduardo Grüner, su concepto explota los dilemas y los conflictos para pensar a partir de ellos y actuar: «La política es siempre, en efecto, la actividad o el conjunto de actividades desarrolladas en ese espacio de tensión que se abre entre las grietas de cualquier orden precisamente porque ningún orden agota en sí mismo todos sus sentidos ni satisface las expectativas que los distintos actores tienen sobre él» (2003:23). Finalmente, el uso del término en plural subraya el carácter diseminado de las prácticas posibles y, por lo tanto, su sentido abierto, incalculable: en lo *por-venir* se juega la relación con el *acontecimiento* que desmadra toda predicción u ordenamiento.

Hecho en principio probado por su lugar tanto en el corazón de dos investigaciones en las que estoy comprometida y cuya descripción acompaña la de estos conceptos, como en las desarrolladas por otros investigadores que han encontrado en sus escritos vías para resolver problemas concretos en el orden metodológico (a estas últimas me referiré muy brevemente dado que las he caracterizado con cierto detalle en trabajos previos —cfr. 2007, 2009a, 2009b—). Las que me involucran son el megaproyecto «Archivos Juan José Saer» dirigido por Miguel Dalmaroni y sostenido por un equipo que rastrea diferentes papeles dispersos del escritor, desde cartas hasta programas de cátedra pasando por guiones cinematográficos, manuscritos y anotaciones sobre sus libros, y el presentado como parte de la carrera de Investigador Científico y Tecnológico del CONICET centrado en los programas de cátedra de los *críticos-profesores* que han enseñado en las áreas de Literatura Argentina y de Teoría Literaria en la universidad desde que en nuestro país se recupera la democracia. En los dos casos son las actualizaciones y las reinenciones de la «teoría» derrideana las que se privilegian en los planes de trabajo dado que habilitan inexploradas resoluciones metodológicas a las investigaciones con archivos, lo que a su vez genera nuevas notas en la agenda de la investigación literaria.

Se impone, antes que nada, explicar por qué entrecomillo las palabras «teoría» y «concepto»; luego, describir cuáles son los supuestos desconstruccionistas que promueven la recreación categorial (una de las formas menos conocidas de acción política y des-colonización que Derrida ha promovido). Finalmente, junto a la sucinta genealogía de las categorías anticipadas en el título se presenta cómo se construye, en su vasta producción, los conceptos *huella*, *resto*, *ruina*, *ceniza* y *biodegradabilidad* mientras se precisan las definiciones de *acontecimiento*, *monstruosidad* y *obra* a los efectos de despejar confusiones respecto de su alcance y sus derivas.

Es difícil no hablar de «conceptos», de «teoría» y más aún, de «metodología» sin agregar comillas cuando se alude a la producción derrideana. Para entrar a este tema doy algunos rodeos a través de los cuales introduzco mis tesis sobre esta debatida cuestión.

El primer punto, una marca de su trabajo: Derrida *actúa* los conceptos de su *programa*² cuando escribe sus lecturas. De allí la dificultad para rastrearlos: sus ensayos arman un laberinto de envíos y re-envíos exasperante para un lector que no decida recorrerlo con la actitud con la que se va hacia la literatura, es decir, demorándose y/o extraviándose, gozosa o placenteramente, en las derivas de la escritura. Además de cada texto, que no es sino una lectura de otro(s), si bien se infiere cierta «marcha que se sigue», no puede derivarse una «metodología» en el sentido ortodoxo ni tampoco un «concepto» con validez universal y trasladable sin reinención por parte de quien lo tome.

Un ejemplo simple aunque revelador: el filme de Amy Kofman y Kirby Dick incluye parte de una entrevista en la que a Derrida se le pregunta por el amor. Su rechazo a dar una respuesta genérica (salvo que por esto se entienda la explicación de lo que motiva que cada uno de sus textos se escriba a partir de y envíe a otro(s) y a una situación concreta), su reticencia a decir algo «general» sobre el amor (siempre se ama a

2 He desarrollado con exhaustividad por qué sostengo este nombre para caracterizar el proyecto derrideano en el que puede detectarse una continuidad en los argumentos teóricos y epistemológicos pero con incorporaciones categoriales y variaciones que tienen correlato en la escritura y que permiten señalar diferentes momentos en su trabajo: *gramatología* (1963–1968), *diseminación* (1969–1983), *pragmatología* (1984–1992), *fantología* (1993–1998) y *limitofía* (1999–2004). En este sentido hablar de «programa» tanto como de una «cierta marcha que se sigue» no está reñido con sus formulaciones sobre lo *por-venir* y el *acontecimiento* (2007:397–437).

alguien o alguna cosa en alguien, resalta) es una muestra de su posición respecto del conocimiento en las ciencias humanas.³

La atención puesta en los (con)textos (y especialmente en la lengua desde la que se formula o se reinterpreta un pensamiento, por ejemplo, vía la traducción), en los efectos de las acciones y la interpelación al re-uso son algunas de las constantes de este *programa* inspirado en la literatura, ese discurso im-predecible que le deja a la lengua desde la que se articula señales de su trabajo. Cuando Derrida afirma que «une déconstruction ne peut être “théorique”» (1976a:35) subraya esta contigüidad entre teoría y práctica, entre teoría e intervención institucional: no hay desconstrucción sin afección del orden institucional y de los procesos históricos (que, se sabe, exceden la intencionalidad de quienes producen los hechos) así como tampoco hay una desconstrucción modélica, trasladable sin re-invencción a los más variados espacios y tiempos. Más de una desconstrucción; «más de un Derrida», como bien ha señalado Jean-Luc Nancy (2007:95). O en los términos más categóricos del Paco Vidarte: «todos los Derrida no caben en un lector, sólo cabían en Derrida» (2008a:119). Las reinvencciones, siempre sesgadas, de uno o de varios hilos de la enrevesada trama de su teoría, no son más que otra *actuación* de sus tesis sobre la lectura (cfr. Derrida, 1972:71-72) y una parte nodal de su *programa*.

Hay un segundo punto que obliga a que cada vez que se toma una formulación suya, no se pueda evitar rodearla de datos sobre sus circunstancias de enunciación o de escritura, sobre las apropiaciones fieles porque infieles, que provoca. Su producción es inescindible de su bio-grafía, de su relación con las instituciones francesas, de las situaciones de marginación padecidas como judío argelino durante su infancia y también durante su temprana adolescencia, de su vínculo con la literatura en la que ha encontrado, por exceso, lo que a la

3 Me he detenido en este problema en la ya citada tesis doctoral (2007).

filosofía (a cierta filosofía, más bien), le faltaba: el reconocimiento de su artificio.

La literatura es para Derrida «la cosa más interesante del mundo (tal vez, más interesante que el mundo)» (1989a:47) dada su potencia para «proclamar», «rechazar» o simplemente enunciar lo que ningún otro discurso puede. Convertida en fuente de sus conceptos más poderosos, se ubica en un lugar diferencial del *programa*: más que desconstruir(la), la toma para retrabajar desde allí el resto, es decir, los discursos que pretenden hablar en nombre de alguna verdad y a los que sí aguarda con el escalpelo (filosofía, lingüística, crítica literaria, antropología, psicoanálisis, derecho, estética, teoría literaria, etc.,⁴ caen bajo la lente de su microscopio). Su *programa*, inspirado en la literatura, busca incidir sobre la construcción de las ciencias humanas desde la filosofía cuyos límites horada visibilizando la porosidad de sus fronteras. Su escritura acoge registros, formas, tipos de textos, temas y problemas dejados, por lo general, fuera de su zona: operaciones tributarias de esta acción sostenida que trata de ir «más allá de la filosofía» desde la filosofía, desde una *limitrofia* (Derrida, 1999a:280); de ir «más allá» de las ciencias humanas desde una *gramatología* (Derrida, 1967a:21); de desatar lo que constriñe la proliferación de significados desde la ley (loca) de la *diseminación* (Derrida, 1972:14, 49); de incluir la indeterminación de toda estrategia desde una *pragmatología* (Derrida, 1990a:274); de hacer ostensible la resistencia (o secreto) de los restos desde una *fantología* (Derrida, 1993a) que cuestiona, a través de la figura del espectro, los binomios vivo/muerto, presente/ausente así como disloca la linealidad pasado–presente–futuro. Operaciones que imprimen cambios ilegibles al margen de las condiciones y circunstancias implicadas en la producción de sus textos y que indican la continuidad de

4 He trabajado este tema en mi tesis doctoral que, dado que sigue todos los protocolos del género, expone detalladas referencias sobre esta cuestión (2007).

un *programa* que se mantiene invariable en sus pretensiones teóricas y epistemológicas.

«Más allá de» es una expresión recurrente en sus escritos y con ella alude tanto al paso sobre un límite como al imperativo de no dejarse detener por una frontera cuando algo lo justifique. Un doble movimiento que en ningún caso ha supuesto pretender borrar o anular la demarcación sino más bien interrogar los criterios que la sostienen.

Explicar con precisión este «motivo» supondría dar cuenta del *programa* de la desconstrucción ya que en la desarticulación de las oposiciones radicales, en la exhibición del carácter invaginado de ciertas líneas divisorias entre zonas que sólo se sueñan puras o no contaminadas, hay una búsqueda por ir «más allá de» lo que clausura un campo disciplinar o la producción de una *comunidad*⁵ en un momento dado, ya sean protocolos académicos, leyes del género en cuestión, retóricas empleadas para argumentar, etc. En sus inicios por 1963, el *programa* enunciaba su propósito de construir una nueva ciencia que, sin ser exterior al saber científico, no se redujera a él dado el estado de las ciencias humanas entonces; tanto este primer momento ligado a la *gramatología* como los siguientes en los que hace foco en la *diseminación*, en el carácter *pragmatológico* de la desconstrucción, etc., se advierte la misma estrategia que, mientras reconoce una tradición, a la vez trata de transformarla yendo «más allá» de ella, allí mismo donde sus límites (o más bien, la obstinación por conservarlos) imponen un obstáculo.

Esta constelación de razones explica por qué adjunto comillas cuando hago referencia a un «concepto» de su «teoría» o a una derivación «metodológica». Esa señal no es más que una necesaria prevención epistemológica que trata de llamar la

5 Para una actualización del concepto *comunidad* según Maurice Blanchot (1999), Jacques Derrida (1994a; 1997a) y Jean-Luc Nancy (2001; 2007b), ver el artículo de Mónica Cragolini (2009) que explica las filiaciones entre los autores.

atención sobre el carácter poco trasladable sin resto de formulaciones pensadas desde textos escritos en otro momento, en otro espacio y desde una lengua extranjera: dichas formulaciones demandan reinventarlas. Algo que Derrida promueve ya desde su archicitado texto de 1985 en el que le sugiere a su traductor japonés que encuentre en su lengua una palabra que en su cultura pueda dar cuenta de un movimiento similar al que genera *déconstruction* en el contexto francés. Gesto que reafirma cuando en los albores de la década de los 90 aprueba la ocurrencia de un grupo de filósofos soviéticos que le cuentan que, para ellos, «la mejor traducción» de *perestroika* es «desconstrucción» (Derrida, 1993a:146). Operación que, a pesar de las reservas (cfr. Derrida, 1995a:70), le permite señalar el carácter no-programado-del-programa mientras invita a firmar, a hacerse cargo de la herencia: «Refrendar es firmar la misma y otra cosa para hacer que advenga otra» (Derrida, 2001a:47). Este llamado es constante. La desconstrucción no diagrama un conjunto de reglas universales susceptibles de ser tomadas con independencia de los (con)textos de reuso sino que, por el contrario, promueve la recreación atenta a las siempre imprevisibles circunstancias por-venir: «[la desconstrucción] no corresponde a un sujeto (individual o colectivo) que tomaría la iniciativa y la aplicaría a un objeto» (Derrida, 1985a:391). Las «reglas» que reconoce se desajustan del sentido técnico del término y son más bien de tipo epistemológicas y éticas más que instrumentales y se desprenden de las prácticas de lectura y de escritura, de las operaciones⁶ que éstas evitan y de las que emplean, de cierta veneración a la «singu-

6 Al respecto, en el ensayo que escribe en memoria de su amigo Paul De Man, apenas acontecida su muerte, dice: «Si tuviera que arriesgar una sola definición de la desconstrucción, una definición tan breve, elíptica y económica como una contra-seña, diría simplemente y sin exageración: *plus d'un langue*, es decir, más que un idioma y no más que un idioma» (1984a:15).

laridad» de la *obra*⁷ así como a la «especificidad del idioma» (cfr. Derrida, 1999b:56). «Más de una lengua» es, por lo tanto, un principio nodal que atiende, entre otras cosas, a las diferentes lenguas en las que la desconstrucción puede declinarse, reinventándose cada vez (Derrida, 1984a:15).

Debido a esto la desconstrucción no puede condensarse en un conjunto de categorías teóricas. Por ello también resulta empobrecedor describirla con independencia del trabajo sobre cada texto a partir del cual inventa otro: «La desconstrucción es también una manera de escribir y de hacer venir un texto—otro» (Derrida, 1986a:226). El modo de servirse de la teoría evita tanto su recitado decorativo como la jactancia de su rechazo meramente retórico. Molesto con cierto libro en el que encuentra una leyenda que raya en la forma vulgar del «decoro» que sólo discursivamente se aparta de aquello que parece abominar («Una obra en la que hay teorías es como un

7 Cuando hablo de la *obra* de Jacques Derrida incluyo todas sus intervenciones, es decir, no sólo las que realiza en el marco del programa desconstruccionista sino también aquellas en las que la urgencia y el carácter de la situación solicitan un posicionamiento a favor o en contra. Cabe realizar aquí tres consideraciones respecto de este concepto: a) Derrida ha interrogado la división que suele hacerse entre papeles privados, cartas, documentos personales y la «obra» (filosófica, teórica, poética) de un escritor (cfr. Derrida, 1974:271); b) los conceptos *obra*, *firma*, *acontecimiento* y *monstruosidad* están imbricados: la *obra* también designa aquellos trabajos en los que la *firma* se establece por la operación de pensamiento que el texto provoca (una «aventura» dirá Derrida [1967b]), por marcar la lengua desde la que se escribe (cfr. Derrida, 1984; 1986b) o por hacer lugar a un *acontecimiento*, a la emergencia de algo que, dado que no tiene posibilidad de ser asido dentro de lo existente, se asocia a la *monstruosidad* que desbarata los nombres y las categorías exigiendo nuevas operaciones de pensamiento, nuevos rótulos, criterios de clasificación, taxonomías, etc.; lo monstruoso no halla modelo para reproducir ni norma a la cual sujetarse (Derrida, 1997b:31) dado que se desencaja de todos y, en el mismo movimiento, los obliga a reactualizarse, a reinventarse, a reescribirse; c) la «totalidad» desde el programa de la desconstrucción es un im-posible; los conceptos de *huella*, *restancia*, *ruina*, *ceniza* habilitan un trabajo con los textos que, sin dejar de perseguir las búsquedas totales, hacen de la incompletitud su fuerza.

objeto sobre el que se deja la señal del precio», reza el enunciado que lo irrita), Derrida afirma: «Confieso que escribo poniendo el precio, lo fijo» (1991:86).

Coherente con sus desvelos epistemológicos, su apuesta *intercientífica* busca «más allá de la interdisciplinariedad» (Derrida, Chatêlet, Faye y Lecourt, 1998:36) para cuestionar los núcleos estables desde los cuales se suele partir en los trabajos colectivos sobre problemas que demandan la participación de más de una disciplina actuando de modo conjunto, es decir, intentando el no fácil diálogo y no una superposición mal encastrada de perspectivas. No es casual que sus informes respecto de las fuentes «históricas y teóricas» del Collège International de Philosophie en el que participó desde su fundación, defiendan el «compromiso» (su resguardo de este concepto responde a las denostaciones que sufre por un esnobismo sospechoso e imbécil [1996a:200]) con los «movimientos interferenciales» que desde «espacios intercientíficos» no se instalen en «un concepto asegurado de la “cientificidad” y de la “investigación científica”» sino que más bien, atentos al sentido histórico y al devenir de estos conceptos en los campos disciplinares, promuevan «nuevas investigaciones» (Derrida, Chatêlet, Faye y Lecourt, 1998:72).

Sirvan estas consideraciones para aclarar que el Derrida que nos armamos desde estas latitudes responde a nuestras necesidades de intervención tanto desde la investigación como desde la enseñanza. Recurrimos a sus categorías no sólo por las fronteras que encontramos en los aparatos categoriales de otros marcos, sino también por esta posibilidad de apropiación (fiel porque infiel [cfr. Derrida, 2001b; 2003a]) incluida en su *programa* y, cabe reconocerlo, por una identificación con su posición teórica, política y epistemológica. Su doble movimiento, dentro de las instituciones y desmoronando los tabiques que las aíslan, es una operación que se repite desde el inicio hasta el fin de su obra: hacia mediados de los '90, en sendas entrevistas, Derrida confiesa que por entonces no volvería a escribir *Glas* (1997c:247). Es decir, realiza una acción

pedagógica que explica, desde otro ángulo, su *programa*: sobre eso ya se teorizó. Se necesitan nuevos desmontajes que se promuevan desde otros «desórdenes» (1996b:159), advierte con la mirada puesta en el escenario que se presenta muy cerca del umbral del siglo XXI que, se sabe, es bien diferente en muchos aspectos del 1974. En un ensayo escrito a propósito de otro de Walter Benjamin con resonancias de la posición kafkiana sobre la ley, toma la metáfora de la «huelga» para mover–a–detenerse y a revisar la forma de interpretar los textos (en ese caso, del derecho): «hay una posibilidad de “huelga general”, un derecho análogo al de la huelga general en toda lectura interpretativa (...), el derecho a suspender la autoridad legitimadora y todas sus normas de lectura» (1994b:95). Derrida pone a esa metáfora en una *jerarquía enredada* (Hofstadter, 1998) que representa el movimiento de la desconstrucción, no sin subrayar, cauto, el límite de esa operación practicada desde y sobre las instituciones de investigación y de enseñanza: en el medio de la conferencia de apertura del Coloquio «El nazismo y la “solución final”. Los límites de la representación» realizado en abril de 1990 en la Universidad de California en Los Ángeles, vuelve, como suele hacerlo con frecuencia, sobre la situación de enunciación para ponerla en abismo y a partir de ella, señalar los alcances de su intervención. Lejos de restarle valor (Derrida apostó a este trabajo durante toda su vida, o también, apostó su vida a este trabajo, con distancia de los prototipos heroicos), esto le pone una medida, calibra su alcance y lo pone, a la vez, a distancia tanto de la demagogia como de la candidez o del cinismo de confundir una operación académica con una acción revolucionaria:

¿Puede compararse lo que estamos haciendo aquí a una huelga general o a una revolución, en relación con modelos, con estructuras, pero también con modos de legibilidad de la acción política? ¿Es eso la desconstrucción? ¿Es una huelga general o una estrategia de ruptura? Sí y no. Sí, en la medida en que se arroga el derecho a discutir, y de forma no sólo teórica, los protocolos constitucionales, la carta misma que rige

la lectura en nuestra cultura y sobre todo en la Academia. No, al menos en la medida en que sigue desenvolviéndose en la Academia (y no olvidemos, si no queremos sumirnos en el ridículo o en la indecencia, que estamos aquí cómodamente instalados en la Quinta Avenida, tan sólo a unas pocas manzanas del infierno de la injusticia) (1994b:97).

POLÍTICAS DE LA EXHUMACIÓN

«Nunca he encontrado ningún concepto que quepa en una palabra», confiesa Derrida en uno de sus últimos trabajos (1998a:297) mientras vuelve sobre las intrincadas redes que llevan de uno de sus escritos a otro(s), y de éstos a los que allí se citan formando diseños que se parecen a los infiernos sin salida de Escher. Este apartado pretende exhibir este *juego* (práctica a la que Derrida, como Julio Cortázar, reivindicaban por su potencial de descubrimiento [cfr. Derrida, 1972:71–72; Cortázar, 1969:65–66]) mediante el cual un concepto demanda otro generando envíos que sólo por convención (es decir, por cantidad aproximada de páginas que demanda un artículo incluido en un libro, por ejemplo), se decide detener. Se verá también algo que se viene anunciando: el modo en que uso las categorías derrideanas ejerciendo los tan publicitados derechos a la huelga o a la apropiación de la herencia. Algo que no hubiera sido posible sin los ajustes realizados gracias a las discusiones generadas con investigadores en las áreas de estudios de memoria, archivística, crítica genética y metodología de la investigación literaria. Nombrar a Rossana Nofal, Graciela Goldchluk y Miguel Dalmaroni ahorra trabajo ya que supone remitir a las líneas que cada uno desarrolla y abreviar la descripción de cómo se insertan las formulaciones desconstruccionistas en nuestras conversaciones y en nuestros proyectos.

Valga decir, muy rápidamente, que los diálogos con Graciela Goldchluk sobre los aportes de Derrida a las investigaciones sobre archivos de escritor orientadas desde la crítica genética llevaron, entre otras derivas, al dictado de seminarios de posgrado y a la escritura de este capítulo. Acciones sostenidas en

la convicción (y también en la *fantasía* [Žižek, 1999:15–31]) de que divulgar algunas formulaciones derrideanas sobre el archivo y sobre los conceptos, más bien epistemológicos, desarrollados en el punto anterior, abrirá nuevas zonas de investigación a quienes están interesados en esta línea ya que sus «conceptos» habilitan insospechadas resoluciones metodológicas.

Durante el 11 Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes «La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur» realizado en Tucumán en abril de 2009 con el apoyo de The Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education y el Proyecto CIUNT 26/H426 de la Universidad Nacional de Tucumán, Rossana Nofal cita, en reiteradas ocasiones, al Jacques Derrida de: «Esa extraña institución llamada literatura» (2009*a*). Un envío que se refuerza en los diálogos sostenidos unos meses más tarde en las Mesas de trabajo «Intervención social con la literatura. Investigaciones y prácticas en curso»: «como somos bastante herejes, también tenemos un Derrida en la mochila», advierte Nofal (2009*b*) en su conferencia de apertura mientras describe los cruces teóricos y las decisiones metodológicas que sustentan su trabajo y el de su equipo. Luego, muy informalmente durante el panel de cierre, una de sus frases emplea la expresión «el Derrida de Gerbaudo»: un sintagma que por sí solo dice bastante de la apropiación sobre la que vengo insistiendo desde hace algún tiempo.

Finalmente, son las decisiones teóricas y metodológicas que sostienen el proyecto «Archivos Juan José Saer» (PIP 0945, CONICET) dirigido por Miguel Dalmaroni y las que he tomado en mi plan de trabajo como parte de la Carrera de Investigador Científico y Tecnológico (CONICET) las que aparecerán referidas mientras caracterizo las formulaciones derrideanas, leídas desde nuestras necesidades de trabajo, es decir, filtradas por nuestras inquietudes, por nuestras elecciones y por nuestro re-uso.

Una pregunta clave de la investigación que dirige Dalmaroni permite entrar a algunas de las dimensiones del concepto de *archivo* en Derrida: ¿dónde empieza y dónde termina la *obra* de Juan José Saer? Más allá de sus resultados materiales, es decir, más allá de la cantidad de documentos inéditos, cartas, cuadernos, libretas, etc., que logren aportarse, el proyecto actualiza y reinstala un problema teórico para el que Dalmaroni esboza algunas respuestas apelando al concepto de *archivo* de Derrida en intersección con nociones de Georges Didi-Huberman, Alain Badiou y Raymond Williams (cfr. Dalmaroni, 2009a). Las opciones metodológicas comprenden el rastreo desde las primeras ediciones de sus textos, las reediciones, los guiones que escribió para cine, sus programas de cátedra (tanto los del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en Argentina como los posteriores, de los tiempos en que enseñaba en la Universidad de Rennes en Francia), su correspondencia hasta las notas en los libros de su biblioteca y en los papeles y cuadernos de su escritorio. Se podría decir que el proyecto suscribe como marco heurístico, orientador de las decisiones metodológicas, las tesis expuestas en «He olvidado mi paraguas» (Derrida, 1976b) y en «Las muertes de Roland Barthes» (Derrida, 1981a): las tareas del archivista se ven alteradas por la desaparición del escritor y, en especial, por la institucionalización de su nombre como una «marca registrada», como una *firma*. La pregunta de Michel Foucault (1999) respecto del estatuto que tendrían, para la obra de Nietzsche, unos papeles de lavandería entreverados entre sus escritos, se trae desde las reinvencciones derrideanas para guiar el trabajo al momento de *exhumar* que, tanto en este caso como en mi proyecto, va unido a una transformación del concepto de *archivo* (se busca incidir ampliando el alcance del término), de las metodologías del campo de la investigación literaria (se hace lugar a documentos hasta ahora, prácticamente desatendidos) y de las líneas dominantes (el proyecto no sólo aloja las del «campo clásico» [cfr. Dalmaroni,

2009b:63–69] sino líneas emergentes centradas en las relaciones entre literatura y enseñanza, literatura y pintura).

Respecto de las formulaciones categoriales, corresponde que empecemos por las de Derrida para luego explicar nuestros reusos. Al respecto podrá parecer paradójico que sea la respuesta mejorada a una polémica *exhumación* la que provoque el surgimiento del término. En 1988, cuatro años después de la muerte de Paul De Man, salen a la luz un conjunto de artículos escritos bajo la ocupación alemana de Bélgica entre 1941 y 1942 para los periódicos *Le Soir* y *Het Vlaamsche Land*. Ortwin De Graef, un investigador belga que estaba preparando una tesis doctoral sobre De Man, los descubre. Son alrededor de 150 escritos; en su mayor parte, reseñas de libros que presentan una ambigua posición respecto de la política nazi. «Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola: la guerra de Paul De Man» (1988) es el no menos ambiguo título del ensayo escrito por Derrida a pedido de *Critical Inquiry*. Ese texto desacertado que defiende lo indefendible, contradice uno a uno los supuestos epistemológicos y teóricos de la desconstrucción: en su vano intento de detener la proliferación de significados que los textos de De Man provocan, repite los equívocos que había denunciado con mayor regularidad y virulencia tales como utilizar los procedimientos de la desconstrucción allí mismo donde debiera tomarse una posición a favor o en contra dado el calibre del problema tratado; apelar a la intencionalidad del autor más que a los efectos de sentido que se derivan de su escritura; recurrir a datos biográficos para refutar afirmaciones tomadas de los textos. Un año después, con menos efusividad, aborda la cuestión desde un ensayo equilibrado que introduce además los conceptos de *biodegradabilidad* y de *exhumación*. «Uno transforma mientras exhuma», afirma (1989b:821) y, en el mismo movimiento, caracteriza la exhumación como el rescate de géneros o textos rechazados, ocultos, desvalorizados. Una práctica que posiciona a la desconstrucción como una intervención atenta a los objetos en estado de pérdida potencial

(vale señalar, a modo de ejemplo y dada la polémica durante la cual se producen estos conceptos, los que De Graef lleva a la palestra académica).

Volvamos entonces al caso–Saer: no caben dudas de que su muerte acarrea la fetichización. Con todo, sus papeles de cátedra no aparecían, hasta la citada investigación emprendida por Dalmaroni y su equipo, como objeto de interés: por fuera de los ítems más valorados por las agendas de la teoría, este grupo inscribe uno nuevo que se ocupa de otro ámbito de intervención del escritor. Como suelen recordarlo discípulos y compañeros, su práctica como profesor ha dejado marcas importantes, ya desde sus *comienzos* (Said, 1985). Con él y con Hugo Gola, docentes durante los '60 del Instituto de Cinematografía, hay una deuda literaria. Puntualmente a Saer se le reconoce la introducción de William Faulkner, James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann y Fedor Dostoievsky en esa pequeña pero prolífica comunidad de jóvenes cineastas y estudiantes reunidos en Santa Fe por esa década (Beceyro, 1992:27; Neil y Peralta, 2007:50–51).

Pero además el proyecto «Archivos Juan José Saer» comprende otro aspecto usualmente desatendido: los programas de cátedra de los profesores que han enseñado su literatura en la universidad argentina. Un tipo de trabajo sobre el que Dalmaroni (2006) ha avanzado en su ensayo sobre su recepción entre 1964 y 1987 y que en mi plan de investigación tiene un lugar central: «Canon, teorías e intervenciones de los críticos–profesores en la universidad argentina de la posdictadura (1984–1986)» es el pretencioso tema recortado para el que tomo no sólo las publicaciones de los docentes sino en especial los programas que han armado para sus cátedras que pongo en diálogo con los relatos que surgen de entrevistas a ellos y a sus alumnos. Hay en ambos proyectos la necesidad de aportar información sobre algo que no se sabe (o en su defecto, sobre lo que se sabe poco; situación que el estado del arte revela) a partir de documentos no explorados (o poco transitados) por las investigaciones. Se busca ampliar el hori-

zonte de la investigación literaria a partir de la introducción de materiales y de problemas hasta hace poco, inusuales.

Hasta aquí, la dimensión del archivo que lo liga a la exhumación que evita el borramiento de huellas y luego, el olvido. Otra, de condición no necesaria pero sí dominante: su imperativo de proteger la memoria del dolor. Por compulsión, por deseo, por necesidad, irrumpe lo que bien ha destacado Thomas Dutoit al traducir al inglés el ya clásico *Mal d'archive* de Derrida como *Archive Fever*. Como en toda traducción, algo se gana y algo se pierde con cada reescritura, con cada interpretación que cada versión a una lengua realiza. En este caso, se soslaya la indecidibilidad inherente a los términos del título en francés, ese *double-bind*⁸ que la versión de Paco Vidarte al español, mantiene. *Mal d'archive* es el sintagma que Derrida elige para designar la fiebre de memoria; un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico de retorno a un origen siempre diferido. Un mal que afecta e inquieta y que lleva, sin descanso, al intento de su captura, siempre incompleta, allí mismo donde parece haberse perdido, ante los límites del derecho y tras los derroteros de la *im-posible* justicia.⁹

8 Para Derrida lo que resta intraducible es lo que verdaderamente vale la pena traducir (1987b:60). Se puede arriesgar entonces una lectura de *double-bind*, profusamente utilizada en sus ensayos, como doble-vuelta, doble-vínculo, doble-lazo. Pasaje con el que pretendemos remitir, a la vez, a las jerarquías enredadas sobre las que Douglas Hofstadter ha trabajado tomando como ejemplo, entre otros, los dibujos de Escher, las composiciones de Bach y el teorema de Gödel.

9 En varios trabajos Derrida ha planteado la necesidad de pensar la justicia «a través de» y simultáneamente «más allá» del derecho (1993a:278), utilizando las vías siempre desconstruibles en las que se sostiene (el derecho se funda en leyes, es decir, en textos interpretables y transformables, susceptibles de equívocos, tensiones, arbitrariedades) pero sin reducirse a él, sin circunscribirse a la aplicación de un conjunto de normas y reglas que permitirían descansar «en la buena conciencia del deber cumplido» (1993a:56). Para Derrida la justicia es «una experiencia de lo im-posible», es decir, «una voluntad, un deseo». En esta dirección afirma que «una exigencia de justicia cuya estructura no fuera una experiencia de la aporía no ten-

Para entrar a este tema elijo dos textos olvidados:¹⁰ «La última palabra del racismo» (1983a) y «Geopsicoanálisis “and the rest of the world”» (1981b). En ellos el *apartheid* y la última dictadura argentina están en el núcleo de una valoración y de una crítica de políticas del archivo que incluye la cuestión de la circulación del arte.

«La última palabra del racismo» se escribe a propósito de la apertura de una Exposición que es a la vez un Museo contra el *apartheid* (para Derrida, el archivo de «lo innombrable» [1983a:353]). Como es usual, expande categorías esbozadas en otros ensayos. En este caso, vuelve sobre cuándo y cómo un texto consigue convertirse en *obra* y derrotar el tiempo trascendiendo la coyuntura en la que surge (1983a:362). La «historia ejemplar» en la que se detiene es la del *Guernica* de Picasso: «nombre de la ciudad, nombre de un infierno, nombre de la obra; no carece de analogía con la de esta Exposición» (1983a:362). El *Guernica* como la Exposición denuncian «la barbarie civilizada» (1983a:361). Una constante que desde *La odisea* con su tensión entre Ulises y el cíclope hasta *La bestia y el soberano* (Derrida, 2008a) con sus preguntas sobre la borrosa distinción entre hombre y animal expone, en sus dos extremos (conservador, el primero; monstruoso,

dría ninguna posibilidad de ser lo que es, a saber, una justa apelación a la justicia» (1994b:39). Recordemos que en sus formulaciones lo im-possible no es un motivo desalentador. Por el contrario, da cuenta de lo que moviliza el deseo llevando a la acción y a la decisión responsable: «lo imposible... es la figura misma de lo real. Posee su dureza, su proximidad, su urgencia» (1998b:361). El guión que se inscribe en la palabra subraya el carácter de travesía, de camino a des-andar: lo im-possible, lejos de oponerse a lo posible, es la condición misma del acontecimiento, del advenimiento de lo inesperado (1998a:310).

10 Comparada con la diseminación de la obra derrideana en los estudios filosóficos, los trabajos en el campo de la investigación literaria son aún emergentes. Esto puede explicar que algunos de sus textos, claves en la precisión de categorías caras a la teoría y a la crítica, prácticamente no hayan tenido aún resonancia.

el segundo) lo lável de la demarcación que, inevitablemente, tiene la estela de la ideología de quienes la producen. Hacia 1983 las fronteras que Derrida quiere trasponer son las que circunscriben la Exposición, por analogía con las que ha podido franquear el cuadro de Picasso que ha corrido la suerte de toda *obra*: «pasa todas las fronteras nacionales, culturales, políticas» (1983a:362).

«Geopsicoanálisis “and the rest of the world”» es el irónico texto que Derrida escribe para la conferencia de apertura de un encuentro franco-latinoamericano de psicoanalistas celebrado en París en febrero de 1981 en el que cuestiona los protocolos mediante los cuales la Asociación Psicoanalítica Internacional elude el análisis (valga la paradoja) de la situación política que afecta a América Latina y en especial a Argentina por aquellos años. En ese contexto, la única proeza con la que sueña es «nombrar» a América Latina: en ese escenario «nombrar» es archivar, es una intervención política que supone, como toda *decisión responsable*, un riesgo. Allí mismo entonces habla de la tortura en Argentina, de la violación de los derechos humanos y de la necesidad de reinventar los discursos éticos y políticos y, con ello, la ética y la política, si es que quieren aún conservar ese nombre para algo (1981b:344): los artilugios de la Asociación son formas ostensibles de la irresponsabilidad que ponen en peligro no sólo el futuro y el sentido de la institución sino también los del psicoanálisis. Su condena a la pretendida «neutralidad política» y a la «abstracción formal» son una toma de partido ética y axiológica. Anota: «La abstracción geográfica neutraliza el discurso político» (1981b:334). Asimismo, Derrida interpela a los psicoanalistas a avanzar sobre zonas inexploradas en su debida complejidad: «¿Qué es esa violencia que se llama tortura? ¿Dónde comienza? ¿Dónde termina?» (1981b:341).

Sin definir, sin conceptualizar, la literatura, con su pretensión y su fantasía de poder «decirlo todo» (Derrida, 1993b) aunque sin revelar, nunca completamente, su «secreto», llega hasta donde ningún discurso puede (1989a:39). Aunque

pagando el precio de ser leída como «mera literatura», se introduce en el territorio de la tortura y sus secuelas, de la intraducibilidad del dolor. Imposibilidad sobre la que alertan Elaine Scarry (1987) y Susan Sontag (2007) que ponen de relieve su trabajo en «ayudarnos a entender que, ocurra lo que ocurra, algo más siempre está sucediendo» (160–161).

Sobre ese resto, sobre ese «algo más» vuelve el concepto derrideano que la inscribe en el arte como una particular forma de archivo que, más que ningún género, deja en la estacada, como a él le gustaba que sucediera. Restancia que adquiere carácter de ley, «potencia–otra» (2003a:24), fondo de ilegibilidad, exceso. Otras formas de aludir al secreto con el que se las ven todos los lectores y en particular, los afectados por el *mal de archivo* y los que, a la vez, soportan el peso institucional de la necesaria *decisión responsable*: cada día el bibliotecario, el investigador, el archivista, el profesor eligen entre opciones que a todas luces se presentan como indecidibles. En ese arco entran desde las complicaciones que se generan al momento de interpretar hasta el de fijar un criterio de clasificación, un corpus, un catálogo, etc., y allí mismo y siempre, es clave la posición que se adopte con lo que en principio se encuentra *monstruoso*: «allí se encuentra el secreto mismo de eso que designamos, comúnmente, bajo el nombre de literatura» (2003a:26).

En 1989, durante una entrevista concedida a Derek Attridge, Derrida arma una definición que, con ligeros matices, repetirá más tarde (1996c; 2003a): esa «extraña institución» está directamente ligada a la *democracia* cuyo carácter *por–venir* obedece, entre otras deudas, al estado precario de los archivos literarios. Ya en «No apocalipsis, not now (a toda velocidad, siete misiles, siete misivas)», remarcaba que la literatura, entendida como un gran cuerpo escrito regulado por el derecho positivo, no podría sobrevivir como la institución que es sin protección ya que, si produce su referente junto a su archivo, en el mismo movimiento «inscribe a la vez la posibilidad de su borrado» (1984b:378). Su peligro de desaparición

en una época transida por la fantasía de un desastre nuclear es el pretexto usado entonces para insistir sobre el modo en que se archivan los textos de una cultura (en qué soporte y según qué criterios) dada su vulnerabilidad.

Una década más tarde, en el ensayo que desarrolla su teoría del archivo, señala: «No habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a represión» (1995*b*:38). La pregunta que inscribe en ese espacio móvil del: «Se ruega insertar» es el eje sobre el que gira todo el libro y que bien podría replicarse hoy en Argentina, comprendiendo todos los archivos del arte y de la producción científica y tecnológica, sólo para empezar: «¿Por qué re-elaborar hoy un *concepto del archivo*? ¿En una sola y misma configuración, a la vez técnica y política, ética y jurídica?» (1995*b*:1).

En sus últimos textos vuelve sobre este tema y subraya la importancia de las prácticas de los archivistas. Si se puede llegar a «perder un secreto» no sólo por divulgarlo o romper con un pacto de silencio sino por protegerlo tanto que se tornan inaccesibles las vías para que alguien pudiera rozarlo, hay una relación directa entre la *exhumación* que interviene sobre documentos que, se intuye, guardan informaciones en camino de olvido, y la revisión de los criterios de selección y ordenamiento de cualquier material. Derrida lo plantea con tono admonitorio: «Perder un secreto puede querer decir tanto revelarlo, publicarlo, divulgarlo como guardarlo tan profundamente... que se lo olvida» (2003*a*:30). Concretamente escribe este largo ensayo, *Génesis, genealogías, géneros y genio. Los secretos del archivo*, preocupado por el destino de la obra de Hélène Cixous en la Biblioteca Nacional en Francia. Por lo tanto su referencia es directa y apunta concretamente a intervenir, a partir de este caso, sobre estos espacios: «En este sentido, un secreto guardado es siempre un secreto perdido. Y he aquí lo que ha tenido lugar en esos sitios que uno llama archivo bibliotecológico» (2003*a*:30).

Esta doble dimensión del archivo, remarcada en el texto de 1995, descubre su tejido microfísico de construcción de poder.

Algo que la memoria social de la palabra recuerda: *arkhé*, «allí donde las cosas comienzan» y también «allí donde se ejerce la autoridad» (1995b:11). Esta referencia al comienzo y al poder es inseparable de la figura del *arkheíon*: el sitio de los arcontes, los depositarios de los archivos a la vez que los responsables de su reunión, de su conservación y de su interpretación. Algo más que unos simples «guardianes de la ley» dado que en la agrupación, en la consignación y en la lectura no sólo se ejerce el poder desde lo que otros ordenan actuar, sino que se lo produce desde una intervención crucial para el futuro del archivo dado que se construye sentido, se crean *acontecimientos*¹¹ a partir de

11 En el programa derrideano el *acontecimiento* tiene el carácter de una irrupción imprevisible («Si no llega más que lo que ya es posible, por consiguiente, anticipable y esperado, eso no produce un acontecimiento» [Derrida, 1998a:285]) que se define como tal en relación a la *experiencia* («Para responder a su nombre de acontecimiento, el acontecimiento debería sobre todo *acontecer* a alguien, en todo caso a alguien vivo que resultase afectado por ello, consciente o inconscientemente. No hay acontecimiento sin *experiencia*» [Derrida, 2001a:34]) y que es indisoluble de lo impredecible, de lo *por-venir* (otro modo de continuar la crítica a las tesis sobre el «fin de la historia» iniciadas en *Espectros de Marx*), del poder (cfr. 2003b) y de lo *monstruoso*: si lo *por-venir* no es monstruoso, no es más que otra operación calculada, ajustada a la «normalidad constituida» (Derrida, 1990c:401). Sólo lo *monstruoso* y el *acontecimiento* confirman su carácter desterrante e imprevisible que, ya desde *De la gramatología*, imagina bajo la forma del «peligro absoluto» (cfr. Derrida, 1967a:14). En *Génesis, genealogías, géneros y genio. Los secretos del archivo* ajusta el concepto de *acontecimiento* al uso que se le da al término cuando se aplica a la literatura, al arte y a la producción científica. Hacia la mitad de su ensayo hilvana sus planteos con esa suerte de promesa que siempre realiza el título de un libro: toma cada uno de los conceptos que había anticipado para definir al *acontecimiento* como aquello que implica un corte con toda *genealogía*, con toda *génesis* y con todo *género* (2003a:55). Este tipo de textos, digamos, más bien escasos, redefine lo que hasta su irrupción se entendía por «literatura». Acción erigida en medida para calibrar el concepto de *genio*, de *genialidad*: «La genialidad consiste precisamente en hacer llegar, en dar lugar, en dar a secas, en dar nacimiento a la obra como acontecimiento cortando, paradójicamente, con toda genealogía, toda génesis y todo género» (2003a:55).

hechos (cfr. Derrida, 2003*b*). Estos dos aspectos, conservación y reunión, son indisociables de una «ciencia del archivo» que «debe incluir la teoría de esa institucionalización» (1995*b*:15) que es, antes que nada, una interpretación.

Para seguir con el ejemplo anterior: Derrida remarca que la obra de Hélène Cixous, prácticamente desconocida en Francia (1998*c*:39; 2003*a*:65), reclama una nueva teoría del archivo que permita ordenar ese conjunto formado por sus textos literarios y no literarios que impone, como punto de partida para su organización, el «axioma de incompletitud» (2003*a*:84). Sin renunciar a la búsqueda total, la *obra* se sabe, desde el comienzo, atravesada por la falta.

Mientras Derrida describe, hacia 2003, la teoría que quiere para el archivo—Cixous, dibuja un *bucle extraño* (Hofstadter, 1998) ya que esa teoría coincide punto a punto con la que ha venido componiendo desde los tiempos de *De la gramatología* (1967*a*) aportando conceptos nodales entre los que se destacan los de *huella*, *resto*, *ceniza*, *ruina* y *biodegradabilidad* pero también los de *obra*, *im-posibilidad*, *exhumación*, *acontecimiento*, *monstruosidad* y *literatura* dado que estos últimos se enredan en la trama de sus formulaciones de 1995. De esta constelación de conceptos repaso los puntos salientes de aquellos a los que aún no he hecho referencia a los efectos de discutir algunos malentendidos respecto de su alcance y de sus implicancias.

Empiezo por recordar que *huella* es el nombre que Derrida adjudica a una suerte de rastro que dismantela la idea de origen como sitio claramente determinable. Ya desde *De la gramatología* advertía respecto del carácter arbitrario y convencional de aquello que se fija, por necesidad, como un inicio: «Hay que comenzar *en cualquier lugar donde estemos*, y el pensamiento de la huella, que no puede dejar de tener en cuenta la perspicacia, ya nos ha enseñado que era imposible justificar absolutamente un punto de partida» (1967*a*:233). Tomo un ensayo donde vuelve sobre esta idea, pero actuándola más que diciéndola: en *La difunta ceniza* simula poder

ubicar con precisión un momento y, acto seguido, se corrige e interroga esa certeza. El texto expone ese titubeo y junto a él, en ese movimiento oscilatorio, pone en acto su teoría: «La primera vez (¿fue la primera vez?) fue hace más de 15 años» (1987a:7). Pensar el lenguaje desde la huella (y junto a él, al conjunto de textos que componen lo que llamamos «contexto», «cultura», «época»), supone reconocer la apertura a la remisión infinita de sistemas pretendidamente delimitados. La controvertida afirmación «No hay fuera del texto» (1967a:228) encuentra en su equivalente: «No hay más que contextos» (1990a:282) la misma insistencia en los recodos por los que se cuele la interpretación; aun aquellos que pretenden atrincherarse tras algún tipo de «objetividad» se ven arrastrados por la deriva y la incompletitud que desnuda el concepto de *huella*. Una teoría del archivo armada desde la desconstrucción parte de estos supuestos *destinerrantes* y anticipa que la ficción invade todo pretendido territorio neutral, resguardado de la subjetividad: «Al comienzo está la ficción; habría escritura» (1979:105).

La tesis de la incompletitud de toda re-presentación y, por lo tanto, de todo registro y de todo archivo, se refuerza con los conceptos de *resto*, *ruina* y *cenizas*.

El *resto* no es la sobra de una totalidad preexistente y primera sino aquello que, desde el «comienzo», exhorta respecto de «la imposibilidad de un todo clausurado sin grietas» (De Peretti y Vidarte, 1998:32). «Menos de lo que es, más de lo que es», precisa Mónica Cragolini (2008:214) mientras pone en diálogo versos de Paul Celan con pasajes de *Schibboleth* (Derrida, 1986b) para martillar sobre el carácter indeterminado, en parte secreto y precario de eso que resta, que permanece y a la vez resiste, aunque expuesto al peligro de la aniquilación: «el resto *es* siempre eso que puede desaparecer radicalmente» (1990b:332–333). Alerta que en el mismo movimiento descalabra la noción de resto como «residuo» para hacer visible su función en el trabajo de memoria (1974:316).

Cuando no hay restos, sólo quedan *cenizas*. Una figura para nombrar el exterminio. Un cigarrillo, una ciudad, libros, cuerpos, papeles, fotos: todo extinguido. De los soportes y de las materias no hay nada, excepto la ceniza: se pierden las formas, los contornos, los colores, los aromas, las texturas, las humedades. Nada puede ser identificado. «En la ceniza todo se aniquila» (1990c:405), todo desaparece sin posibilidad de reconstrucción, salvo la memoria del fuego: «No olvides que resta en memoria del fuego», advierte Derrida (1987a:19). Y agrega más adelante, «No hay ceniza sin fuego» (1987a:21), mientras retoma la idea para subrayar la distancia entre la ceniza y la palabra que la nombra y, por lo tanto, su ausencia toda vez que la traemos desde la letra, dicha o impresa: «El nombre de ceniza es aún una ceniza de la ceniza misma» (1987a:33). Derrida vuelve sobre este carácter fantasmal que enlaza el concepto de *ceniza* con el «paradigma» o el «pensamiento» de la *huella* (1987a:27). Entretejidos como en un encaje, los hilos de su pensamiento: la relación entre lengua y *secreto* («La lengua nos envenena el más secreto de nuestros secretos», observaba el escurridizo enunciador de *La carte postale* [1980a:240–241]), *fantasma* y *huella*, exterminio y *ceniza*, entre la desconstrucción y su principio de «más de una lengua». Estos, entre otros, reunidos en un texto que destella por el lugar que allí tiene la literatura: Derrida, que no leía en español (según nos ha revelado Cristina De Peretti),¹² roza la intensidad de los sonetos de Francisco de Quevedo mientras escribe y sueña con una Babel en una frase (ocurrencia que puede compararse con la de Manoel de Oliveira que desde el lenguaje del cine montó, en *Un filme falado*, una escena en

—

12 En un recreo, entre una conferencia y otra del *Colloque International Derrida politique* desarrollado en la École Normale Supérieure de París el 6 y 7 de diciembre de 2008, Cristina De Peretti nos cuenta este dato, en el medio de una amable conversación sobre los hábitos, las supersticiones, las lecturas y las inquietudes de Derrida.

la que varios personajes dialogan, cada uno hablando en su lengua). Casi en paralelo a su teorización sobre el lugar de las cenizas en la poesía de Paul Celan (1986*b*), produce este texto que se sella con versos de Quevedo:

*Mon désir ne va qu'à la distance invisible, immédiatement «grillée» entre les langues, entre cendre, ashes, cinders, cinis, Asche, cendrier (toute une phrase), Aschenbecher, ashtray, etc., et cineres, et surtout la ceniza de Francisco de Quevedo, ses sonnets Al Vesubio, et «Yo soy ceniza que sobró a la llama;/ nada dejó por consumir el fuego/ que en amoroso incendio se derrama», se disperse, et «serán ceniza, mas tendrá sentido:/ polvo serán, más polvo enamorado» (1987*a*:58–59).*¹³

¿Qué conjetura cabe ante un texto como el de Roque Dalton y su pregunta por las cenizas y el mundo y la poesía después de (y en) Hiroshima?

Después de la bomba atómica

Polvo serán, mas ¿polvo enamorado? (1969:51)

¿Qué conjetura después de *Redacted*? El filme de Brian de Palma que se cierra con las fotos–documentos sobre la guerra

13 Deliberadamente dejo esta única cita de Derrida sin traducción a los efectos de poner en evidencia la interacción entre las lenguas. En especial en este fragmento que, como varios poemas de Paul Celan retomados en *Schibboleth...*, hace del contraste entre el pasaje de una sonoridad a otra, o de una lengua a otra, un recurso estético. La potencia de una palabra o de una frase formulada y repetida en una lengua cobra valor de contraseña: «schibboleth» en el título del libro de Derrida pero también en las desdichadas circunstancias que evoca y que remiten a la persecución nazi a los judíos; la consigna de la Pasionaria, el «No pasarán» que vuelve al poema de Paul Celan pero también a los carteles de protesta del pueblo griego contra las medidas de ajuste tomadas por su gobierno en los inicios de 2011. En cada caso, la repetición (siempre otra) da cuenta del carácter espectral del archivo así como de la memoria social de cada lengua.

de Irak entre las que está la de los restos semi-incinerados de una joven iraquí sobre la que la película gira subrayando la responsabilidad del ejército norteamericano en su violación y en su asesinato.

La difunta ceniza concluye prácticamente junto al soneto de Quevedo y deja entrever la debilidad por lo que se consume en el fuego de alguna pasión (otro motivo caro al pensamiento derrideano [cfr. 1993*b*]) derivada del deseo. No es fortuito que no sean los versos de Celan los que se traen. En todos los casos, y de todas formas, son figuras de la destrucción las que priman y las que refuerzan la necesidad de conservar restos, de exhumarlos.

Entre las cenizas y la completitud, Derrida inventa la figura de la *ruina*. Otro giro sobre la idea de resto: ni un «fragmento abandonado, si bien monumental, de una totalidad» (1990*d*:72) ni un «accidente» que permite imaginar un monumento original. «En el principio, hay la ruina» (1990*d*:72), enfatiza mientras refuerza su vieja tesis de que «si todo empieza por la huella, no hay, de ningún modo, huella originaria» (1967*a*:90) sino huellas de huellas. Envíos que conducen a otros sin posibilidad de detención en un punto indubitable y primero, fundacional. Derivas en la que el trabajo del arconte como intérprete es clave dadas las características del material. Un problema que Derrida ha abordado, entre otras formas, a partir de una metáfora: la de la *biodegradabilidad*.

En el inicio de «Biodegradables. Siete fragmentos de un diario» hay una pregunta que Peggy Kamuf decide mantener en francés cuando realiza su traducción a la lengua de *Critical Inquiry* llamando la atención sobre este interrogante, articulado desde dos lenguas: «What is a thing? What remains? What, after all, of the remains...? (*Quoi du reste...?*)» (1989*b*:812). Sumando una más, diríamos: «¿Qué es una cosa? ¿Qué resta? ¿Y qué, después de todo, de lo que resta?». Derrida plantea una tesis clave para el archivista, los teóricos y críticos literarios, los filósofos, los analistas culturales en general. Sostiene que el poder de duración de los textos, su

resistencia tanto a la erosión provocada por el paso del tiempo como a la *biodegradabilidad* puede ser explicada, en parte, por su carácter irrecible (1989b:845). La metáfora alude a la resistencia que un texto opone a las acciones que ciertos «organismos vivos» (un lector, un crítico, un traductor, un «experto», un filósofo, un investigador, un profesor, un archivero) le practiquen.

Avanzadas unas páginas, invoca los nombres que aparecen cuando escribe sobre literatura: Platón, William Shakespeare, Victor Hugo, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Franz Kafka, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Paul Celan le hacen preguntarse por lo que hay en sus textos para no verse afectados por la biodegradabilidad (1989b:845). Evitando hacer de lo irrecible una fórmula, liga el carácter no biodegradable a la *firma* (otro efecto de la *escritura* que da garantías sobre su perdurabilidad): esa inscripción singular que permite reconocer un texto como propio por sus marcas, por lo que el escritor le hace a la lengua, por el *acontecimiento* que genera y que, como tal, resiste la asimilación, la rápida traducción y agrego, la catalogación por parte del arconte.

En lo inasimilable, en lo que resta protegiendo un *secreto*¹⁴ que deja incluso a los «expertos» sin posibilidad de acción, «incompetentes aún en su competencia» (1987b:20–24, 109; 2003a:42–44), se produce un *acontecimiento* que no depende de la intencionalidad de quien lo inicia. A las irrupciones que enmudecen por su inicial y desconcertante carácter monstruoso y/o a las enmudecidas, el *archivista-por-venir* que pretende crear la desconstrucción debe estar atento ya que una de las intervenciones más importantes gestadas

14 Derrida compara lo que le hace el *secreto* a los lectores con el efecto que genera en la literatura de Franz Kafka, puntualmente en «Ante la ley», el dejar a alguien detenido ante sus puertas, esperando indefinidamente. Este planteo, inscripto en uno de sus últimos textos (2003:57), une sus formulaciones sobre la ley (1985b, 1994b) con las anteriores sobre el *secreto* y la *restancia* en literatura (1972, 1993b).

desde una posición desconstruccionista de la historia consiste en «exhumar» lo descartado por los cánones hegemónicos (1989b:821) sin obviar el lugar de la propia intervención en el proceso de canonización.

EL ACOSO DE DOS FANTASÍAS

Si aceptamos que algunos textos de literatura, filosofía, crítica o teoría perduran por lo que hacen con su *escritura* por lo que le hacen a los géneros de los que *participan*;¹⁵ por las operaciones de pensamiento que promueven; por los *acontecimientos* que generan en la lengua empleada),¹⁶ subrayemos que en su preservación ha intervenido más de un archivista promoviendo un acto «instituyente» y a la vez «conservador», potencialmente «revolucionario» tanto como «tradicional» e indefectiblemente, parte de una *violencia (archivadora)* ejercida desde un poder que establece, funda, fija, guarda (1995b:19–20) al mismo tiempo que excluye, demora, retarda o descarta, básicamente porque elige.

El archivo, en cualquier caso, es un «aval de porvenir» (1995b:26) que conserva la memoria de otro tiempo para el presente o el futuro. «Escribo para guardar» (1983b:154), confiesa Derrida, mientras acumula ensayos que pretenden preservar parte de algún pensamiento, sensación o recuerdo. La fantasía de la repetición que se sabe siempre otra, una reconstrucción im–posible de aquello que inevitablemente se escapa porque tiene lugar una sola vez, única, irremplazable, irrepitable, pero de la que algo resta, se anuda al costado no tortuoso de la fiebre de archivo urgida por «poder repetir lo que se ama» (1983b:154).

15 Sigo a Derrida cuando afirma que todo texto *participa*, en grados diferentes, de distintos géneros pero sin pertenecer de forma *exclusiva* a ninguno (1980b:233–266).

16 Nora Catelli lee *El caso Dora* de Sigmund Freud como la última novela del siglo XIX (2001:136).

Los dos proyectos referidos en este artículo también están atravesados por estas fantasías: el dolor que los lectores de Saer han sabido expresar ante el límite que el fin de su vida puso a la producción de sus ficciones, de su escritura, se transforma en potencia para la búsqueda de materiales perdidos que permitan sustituir, al menos en algún punto, la espera de otra novela por el encuentro de un papel extraviado. Queda abierta, entonces, la posibilidad de revivir algo de esa inquietud deseante que provocaba cada nuevo libro con sus historias sobre Tomatis y los otros personajes de su ciclo. Beatriz Sarlo, lectora desde los «comienzos», del tiempo en que Saer no era Saer «para casi nadie» salvo «para los pocos que lo leían», piensa una variante de la *exhumación*: recordar el reconocimiento tardío de Saer («una especie de regalo inesperado»), repasar el camino de su circulación por Argentina y por esa «meca de consagración académica» que es EE. UU., hacer presente el silencio del periodismo sobre la literatura que se descarrilaba de los mandatos de las Juntas durante la última dictadura. Acciones que corren peligro de quedar «esfumadas en el homenaje al gran escritor que acaba de morir» (2005:11). Se *exhuma*, en este caso, contra el eclipse que puede provocar, paradójicamente, la monumentalización o la sacralización que, a veces, trae la muerte.

Por otro lado, la exhumación de documentos olvidados por las investigaciones literarias sobre el momento de la restauración democrática en Argentina rescata una fuente de datos para analizar un aspecto desatendido de un trabajo fundamental en la formación, no sólo de futuros profesores, sino de futuros investigadores: mapear lo que acontece con la enseñanza de la literatura argentina y de la teoría literaria en nuestras universidades permite explicar, entre otras cosas, por qué algunos todavía celebramos los encuentros que favorecen los congresos (esos espacios de confrontación de los avances de las investigaciones); por qué nos reconocemos en la imagen intelectual que Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano

(1983) componen de Sarmiento (que estudiaba a partir de los envíos provocados por la red de libros disponibles); por qué se observa aún, en vastas zonas de Argentina, las estelas de una formación que hizo eje en una versión empobrecida del estructuralismo, la estilística y en menor medida, la hermenéutica. Pero en especial este cartografiado sociocultural sueña con contagiar el entusiasmo por estos materiales para consolidar y hacer proliferar esta línea incipiente del campo.

Dos tipos de intervención que, en red con las mencionadas al pasar en este artículo (pero sobre las que vuelven con detalle otros ensayos de este libro), se quieren fundadoras de una *nueva política del archivo* que se enmarca, a su vez, en las *políticas de la exhumación*.

De la verdad y el secreto en la consignación*

MARCOS ALEGRIA POLO

Lo olvidado no se borra sino solamente es «desplazado o reprimido» (...) algunas veces penetra en la conciencia, pero continúa aislado, como un cuerpo extraño...

~ SIGMUND FREUD

¿Cómo pensar el archivo? ¿Desde dónde? ¿Con qué miras? Mejor: ¿cómo se *debe* pensar el archivo? Ahí donde existe un deber por archivar, por generar y guardar un archivo; ahí, pues, donde *debe haber archivo* y donde el archivo se erige en el lugar de resguardo de un deber. Con la intención de dar cauce a estos interrogantes, será conveniente valerse de un documento que permita organizar la reflexión. Sin olvidar, con todo, que es precisamente una noción como organización, en tanto puesta en orden y orientación a un fin, lo que debe ser puesto en cuestión en una reflexión sobre el archivo.

*Marcha por la vida, 1982.*¹ Éste es el título bajo el cual se establece el documento que nos ocupa. Se trata de una fotografía, en blanco y negro, consignada por la institución Memoria Abierta. Al centro y en primer plano, se observan

* Este trabajo se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT, Estudios Artísticos y Culturales 2010.

1 Disponible en <www.memoriaabierta.org.ar/gallone.php>. Consultado el 9 de junio de 2010.

dos personajes: un hombre uniformado y una mujer. En el fondo una multitud y un poco más lejos, la fachada de unos edificios. En el pie de foto se lee:

La fotografía fue tomada por Marcelo Ranea durante la «Marcha por la vida» del 5 de octubre de 1982. Fue publicada en diversos medios como símbolo de reconciliación o acercamiento entre las Madres de Plaza de Mayo y las fuerzas de seguridad. Esto generó una gran polémica. Las Madres intentaron contar la verdadera historia de la escena, señalando que la mujer no estaba buscando consuelo en el policía sino golpeándole el pecho y pidiéndole ayuda con indignación. A pesar de su insistencia, la fotografía no fue leída en términos de confrontación y dio la vuelta al mundo portando una historia falsa.



Distinguiamos, pues, dos formas de leer la fotografía: una refiere *su* verdadera historia, la otra le hace portadora de una historia falsa. En esta distribución axiomática de lecturas posibles, cabe subrayar cierta equivalencia entre la *verdad* de la imagen y su correspondencia con un plano empíricamente determinado. *Su* verdad, lo que ella es y le es más propio, estaría determinado como presencia. Esto es, como lo que podemos decir que fue *presenciado*. En consecuencia, la imagen

se erige registro del hecho y en esa medida, documento: aquello que se caracteriza por, o tiene la función de arrojar luz sobre los acontecimientos. De acuerdo con esta perspectiva, la *verdad* de la imagen viene de suyo como derivado de este *presenciar el hecho* y tiene, por así decirlo, una configuración nuclear. Ya que esta «claridad» que deja ver o indica el hecho es su singularidad, vale decir, lo que ella es y lo que está en la imagen. Sin embargo, esto no es consistente con el equívoco que se nos refiere. Él da cuenta de cierta ambigüedad según la cual, en la materialidad misma de la imagen, pueden presentarse ambas historias. Es más, todo sucede como si la historia falsa fuese más adecuada, en tanto ampliamente aceptada. Así, la verdad de la historia, tanto como la historia verdadera, parecen depender de una intervención: la anexión de una serie de referencias que trabajando la materialidad, *hagan surgir su verdad*. El desarrollo del pie de foto da cuenta de ello. Aun cuando la lectura «en términos de confrontación» se privilegia en virtud de estar fundada en el acontecimiento mismo,² por tanto, aun cuando se comprende que *lo que se ve* es confrontación, la viabilidad de esta lectura frente a la «de reconciliación», se articula sobre la inscripción de un nombre propio:

Más tarde se supo que el policía era *Carlos Enrique Gallone*, subcomisario de la Seccional 4^a de la Policía Federal e integrante de un grupo de tareas de la Superintendencia de Seguridad Federal que actuaba bajo las órdenes del entonces ministro del Interior, Albano Harguindeguy. Gallone tenía 38 años en aquel momento, estaba casado y tenía un hijo. El policía, cuyo apodo era «Carlitos», estuvo posteriormente procesado por violaciones a los derechos humanos hasta que la ley de Obediencia Debida lo libró de todo cargo. Más tarde estuvo mencionado en el caso Blumberg por su relación con el negocio de la venta de autopar-

2 Ella es la «verdadera historia de la escena» fotografiada; digamos, lo que de hecho sucedió y dio origen a la imagen o lo que se refleja en la inscripción fotográfica.

tes. Hoy, tras la anulación de la Ley de Obediencia Debida, se encuentra detenido por su participación en la Masacre de Fátima (Loc. cit., énfasis en el original).

El nombre propio, así como todo lo que hace sistema con él —su pertenencia institucional, los crímenes de lesa humanidad que cometió, el juicio que rehuyó, el que finalmente le castigó, etc.—, se ejercen sobre la «información» visual (el término no viene bien sin cierta reserva) para sugerir que lo observado, encarnado por este hombre, no puede ser un gesto de reconciliación. La verdad de esta confrontación aparece entonces como producto de algo que es rigurosamente ajeno al plano de lo empírico: un postulado de coherencia en los «datos». Se reconoce, pues, cierta distancia. Una duplicidad manifiesta en el riesgo del equívoco que da cuenta de la finitud de la verdad del hecho, según se presume en la distinción axiomática: ella no (se) basta para significar(se).

Nos encontramos, de esta manera, con un motivo propio del archivo. Algo que podríamos llamar, con Derrida, la *consignación*:

No entendamos por *consignación*, en el sentido corriente de esta palabra, sólo el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva y sobre un soporte, sino también aquí el acto de *consignar reuniendo los signos*. No sólo es la *consignatio* tradicional, a saber, la prueba escrita, sino lo que toda *consignatio* comienza por suponer. La *consignación* tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal (1997d:11. Cursivas del autor).

Frente a una escisión entre el orden de lo empírico y el signo, un archivo implementa un principio de reunión. *Consignar*, poner en archivo, es al mismo tiempo resguardar el hecho y (re)unificar los signos. No sólo unificarlos unos con otros, sino hacerlos *uno*. *Organizar* u *ordenar*, por sobre su condición diferencial, una totalidad cuya homogeneidad

restituya la inmediatez de la *empíria*. Esto es el (surgir del) *corpus*, la configuración ideal que reúne en sí la potencia para trasmutar el hecho en significado sin pérdida, distancia o diferimiento; para ser más precisos, anulando estos efectos de iteración, al subsumirlos bajo una ley de consignación. *Corpus* es también, por tanto, esa unidad que confina el rodeo del signo para mantenerlo cerca, próximo y propio a lo que es primero, no sólo cronológica, sino jerárquicamente. Vale decir, en suma y en definitiva, a un principio, aquello que origina, rige y antecede. Se entiende, entonces, que la verdad de la empiria reduplicada en la verdad del signo, recompone este motivo, para actualizar la lógica de una verdad presente en (y de) la imagen que es siempre igual a sí misma, sin importar el plano o tiempo de su manifestación. *Verdad esencial-material*, dado que figura la idealidad que atraviesa toda tesis materialista cuando se asume que el hecho ordena —en ambos sentidos del término— el significado, e incluso si se afirma que es el significado lo que ordena el hecho.³ Para decirlo de otra manera, la verdad empírica o discursivamente determinada, no son sino figuras de *una Verdad*, que es en sí la identidad y unicidad que prima sobre las diferencias posibles.

Así, la verdad de la confrontación sólo surge en su radicalidad y plenitud cuando consignada es expresada en un *corpus*. Ahí excede la particularidad de sus miembros para instituir(se) principio; por ejemplo, mediante una hipótesis de lectura, más o menos compleja, pero consistente, que

3 Entre la tesis de que el sentido ordena el mundo y aquella de que el mundo ordena el sentido, no hay, en realidad, sino un desplazamiento horizontal. En ambos casos, la diferencia de los planos se encuentra salvada por una suerte de orden superior que los hace coherentes entre sí. Dicho orden, o mejor, dicho principio de orden, no se deja reducir a ninguno de los planos. No es ni un orden puramente discursivo, ni uno puramente empírico, sino la coherencia, en general, como principio de presentación.

ordene y oriente las divergencias hacia su convergencia en un punto de homogeneidad. Dicho punto, que podría llamarse origen, fuente o génesis, asegura su (propia) identidad. En el documento que nos ocupa, esto adviene mediante la sincronía —en el archivo— del plano empíricamente determinado, la identidad e historia de los protagonistas, y una localización espacio-temporal. Considerados diacrónicamente, ninguno de estos elementos puede asegurar(se) la confrontación. En rigor, así este hombre haya sido el peor de los genocidas, o el más humano de los miembros del Estado, ello no implica necesidad alguna sobre lo que de hecho sucedió o no frente a la cámara. De igual forma, la imagen plasmada en la placa fotográfica, tampoco puede excluir que *lo visto* sea algo distinto de la confrontación —el equívoco histórico es manifestación de ello—. Sólo en su reunión estas cosas, que son distintas e independientes unas de otras, se articulan en una confrontación que es, presumiblemente, incluso «mayor» a la empíricamente determinada. No ya sólo esta confrontación, digamos, entre una mujer y un policía, en un lugar y tiempo dado, sino la confrontación histórica entre el pueblo y el Estado.

Con todo, esta potencia del archivo no deja de ser sospechosa. Según una lógica clásica, si esto es así, es sólo porque siempre habrá sido ya así. Es decir, porque estos elementos habrán sido ya siempre parte —y en rigor nada fundamentalmente distinto— de esa confrontación histórica entre el pueblo y el Estado. El archivo no hará más que restituir —donándole un cuerpo propio: el *corpus*— esta *Verdad*.⁴ Mas,

4 La precedencia es un atributo central de la identidad en tanto que, homogénea y una, nunca podrá pensarse como siendo algo distinto a lo que (ya) es. En un pensamiento de la igualdad a sí, como el que aquí se desarrolla, formular tanto el advenir como el perecer, implicaría una diferencia para consigo en el venir o dejar de ser, que es fundamentalmente inadmisibile. Se entiende, pues, como una lógica (y retórica) de la precedencia es indisoluble de un pensamiento clásico del archivo.

si el archivo hace algo, si opera efectivamente el resurgir de esta verdad, entonces debemos no sólo pensar una diacronía de ésta para consigo misma,⁵ sino una *productividad* propia del archivo. Vale decir, una instancia archivante que no es meramente la identidad para consigo de la *Verdad*, sino la condición de su advenimiento en *corpus*.

No, la estructura técnica del archivo archivante determina así mismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir (...) [Así,] la susodicha técnica archivadora no determina únicamente, y no lo habrá hecho jamás, el sólo momento del registro conservador, sino la institución misma del acontecimiento archivable. No sólo condiciona la forma o la estructura impresora, sino el contenido impreso de la impresión: la *presión* de la *impresión* antes de la división entre lo impreso y lo impresor (Derrida, 1997d:24. *Cur-sivas del autor*).

El archivo, como condición de este advenimiento, impondría a la identidad para consigo la necesidad de una identificación mediante consignación. Se trataría, pues, del lugar y la forma; la estructura, en efecto, de lo que puede erigirse en esta *unidad* ideal. Lo que equivale a decir que lo *Uno* nunca es tal al margen de un archivo, así sea sólo posible. «La presión de la impresión», el archivo es la *unicidad de lo Uno*, pero también y en un sólo momento, su (inminente) división. Pues la ley de consignación, que no sólo es la ley del archivo, sino el archivo como ley de lo *Uno*, supone la *unicidad* como excedente. Es decir, precisamente, como un exceder lo finito o particular en una identidad que no admite heterogeneidad. Por tanto,

5 Ella (se) antecedería, merced de esta lógica de la precedencia, sosteniendo una independencia y autonomía existencial (digamos, ella «sería el caso» independientemente de su puesta en archivo), pero, al mismo tiempo, no podríamos distinguirla sino en un segundo momento, digamos, *a posteriori*, como hecho o manifestación en archivo.

cómo algo que sólo puede ser pensado como particularidad que —para valernos de un término hegeliano— se *supera*. Solamente ahí se puede pensar la *unicidad radical*; lo sabemos desde hace mucho.⁶ Mas existe un problema de orden —y en realidad, no hemos hablado de otra cosa—: si esto es así, el principio es resultado. Él «viene en segundo lugar con respecto a aquello a lo que parece dar a luz, para medir allí una separación y una partida» (2008b:320). Esta separación es la condición de su envergadura. Lo *Uno* no puede ser sólo uno, debe ser *todo uno*; debe ser esencialmente un *todo* que no se agota en ninguna de sus partes y por lo mismo, es (en) cada una. Así, lo *Uno*, la identidad inalterable de una *Verdad*, en tanto archivable, digamos, en tanto sujeto y sujetable a una ley de consignación, está ya siempre amenazada —es su envergadura misma— por una separación.

Esta unicidad no resiste. Su precio es infinito. Pero infinito en la inmensa medida, inconmensurable, en que permanece inencontrable. La posibilidad de la huella archivante, esa simple *posibilidad*, no puede sino dividir la unicidad. Separando la impresión de la impronta. Ya que

—

6 El tema de lo *Uno*, su unicidad, su relación con lo múltiple o lo particular, es un viejo tema de la filosofía. Debo a Mauricio Sosa haberme recordado recientemente que éste es uno de los grandes temas del Renacimiento y que su formulación, ahí, no puede ser simplemente homologada a la problematización contemporánea. No obstante, la estructura del problema, según la he reconstruido aquí, puede remontarse hasta Kant: «Ahora bien: es *principio* esencial de todo uso de nuestra razón el llevar su conocimiento hasta la conciencia de su *necesidad* (...) Pero también es una *limitación* igualmente esencial de la misma razón el no poder conocer la *necesidad*, ni de lo existe o lo que sucede, ni de lo que debe suceder, sin poner una condición bajo la cual ello existe o sucede o debe suceder (...) Así, pues, no concebimos, ciertamente, la necesidad práctica incondicionada del imperativo moral; pero concebimos, sin embargo, su *inconcebibilidad*, y esto es todo lo que, en equidad, puede exigirse de una filosofía que aspira a los límites de la razón humana en principios» (Kant, 2003:112. Cursivas del autor, el subrayado es mío). Ya aquí, lo uno se concibe como una suerte de postulado que viene como resultado de la razón, el cual, no obstante, debe asumirse como su fundamento, es decir, como aquello que la precede.

esta unicidad ni siquiera es un presente pasado. No habrá sido posible, no se puede soñar con ella *a posteriori* (aprés-coup), más que en la medida en que su iterabilidad, es decir, su divisibilidad inmanente, la posibilidad de su fisión la asedia desde el origen. La memoria fiel de una singularidad así, no puede más que entregarse al espectro (Derrida 1997d:105–106. Cursivas del autor, el subrayado es mío).

La configuración ideal de una homogeneidad absoluta no puede soñarse sino como esa presión excesiva, ese exceder la singularidad de la huella. Dicho exceso de huella, digamos, la superabundancia de la marca, es lo que se (re)encuentra en el *corpus*. No obstante, la presión no habrá excedido nada, sino en la medida en que excediéndose a sí misma haya dejado huella y dividido lo impreso de lo impresor. Su unicidad tiene el precio, en efecto, inconmensurable —prácticamente impensable— de haberse dividido ya siempre a sí misma. De no poder ser, pues, sino suplemento y simulacro de sí misma. Lo *Uno* no (se) resiste (en) su *unicidad*, no lo habrá hecho jamás. He aquí el secreto del archivo, lo que él busca *suprimir* o *reprimir* en su pulsión arqueológica: para que haya archivo no debe haber origen homogéneo, simple e igual a sí mismo. O lo que es lo mismo: la heterogeneidad es (la) condición de todo archivo.

Nunca habremos podido estar seguros. En este sintagma reconocemos, quizá, la amenaza del secreto en el archivo. No sólo de este secreto del archivo, sino lo que él supone: un riesgo general del secreto; tanto la imposibilidad de guardarnos (de) un secreto, como la posibilidad siempre abierta de que un archivo cualquiera (se) guarde un secreto. Pues (re/su/im)primiendo su secreto, el archivo (se) abre (a) el juego de la (sobre/re)escritura. Esto es, (a) la superabundancia de la marca, cuando le comprendemos economía sin reserva de la inscripción. Nunca habremos estado seguros de qué secretos habrá guardado, ni cuáles habrá guardado de nosotros, ya que siempre le será posible, a un archivero cualquiera, (re)

descubrir una inscripción o manuscrito entre vestigios, pero también perderlo, al tiempo, a la sobreescritura o la borrada, pero sobre todo a las arcas de un archivo.

Nos acercamos a la conocida temática del olvido, pues el secreto es aquí esa forma de infidelidad —con el origen— que usualmente se opone a la memoria. No obstante, debemos hacer algunos señalamientos preliminares:

1. El secreto no se homologa simplemente con el olvido, al menos no con una noción estándar de éste. No es una desaparición en tanto ausencia espontánea, por tanto, no una formulación negativa de la presencia inmediata. Se trata, más bien, de una especie de retirada estratégica; siempre que no entendamos por ello la *acción* de un estratega —voluntad o sujeto—, sino la operación de una estratagema; vale decir, de un artificio o artilugio. El secreto es una condición provisional, algo como una sustracción o puesta reserva cuyo efecto no es ni definitivo, ni absoluto. Se encuentra en algún lugar entre el engaño y el olvido, tal vez cerca de lo que suele llamarse una «mentira por omisión». En el secreto debemos comprender la inestabilidad propia de una latencia; esto es, de lo que puede siempre resurgir imprevisiblemente, pero también, y con igual facilidad, ser omitido de nuevo o todavía.

2. ¿Podemos hablar, simple y llanamente, de la *memoria*? ¿Poseemos acaso un sólo concepto de ella? En *Mal de archivo* —así como en algunos otros textos—, Derrida recurre a tres nociones griegas para trabajar el concepto: *mnéme*, *anamnesia* e *hypómnema*. Benjamin (1936), en apego a otra lógica, habría distinguido entre una memoria épica y una memoria eternizadora (esta última propia de la forma novela). Sin ir muy lejos, deberíamos al menos distinguir entre una *memoria psicológica*, esto es, como experiencia individual —ya sea del sujeto o la conciencia— y una *memoria política*, no sólo, ni principalmente, en un sentido político estándar, sino como forma propia de la experiencia colectiva. Dejando esta cuestión abierta —pues carecemos aquí del espacio para hacer algo

más que sugerirla—, podríamos admitir, a título meramente provisional, que *memoria* designa el lugar de una fidelidad. Este término, al mismo tiempo técnico y ético, nos permitirá pensar la forma general de una relación de no-malversación, ya sea que se la determine como permanencia, pertenencia, rectitud, correspondencia, exactitud, etc.; asimismo, a esta forma general podríamos adjudicar ya sea el modo de lo posible, de lo exigible o de lo dado.

Ahora bien, si el secreto se opone aquí a la memoria, no se debe al mero hecho de evocar lo heterogéneo. Casi resulta vano decir que postular una homogeneidad absoluta, dada y actualizada, es insostenible.⁷ El caso de *Marcha por la vida, 1982*, por ejemplo, no supone una continuidad inalterada e inalterable de la *Verdad*, digamos, una memoria absoluta e irrecusable de la confrontación. Por el contrario, ahí la memoria pasa por un trabajo del equívoco para erigirse a rectificación del malentendido. Se trata, pues, de una suerte de modulación, donde lo heterogéneo tiene su lugar y cumple un papel. Algo similar entiende Yerushalmi (1998) cuando escribe:

Todos los mandamientos y órdenes de «recordar» y no «olvidar» que se dirigieron al pueblo judío no habrían tenido ningún efecto si los ritos y relatos históricos no se hubiesen convertido en el canon de la Tora —torah, lo recuerdo, significa literalmente «enseñanza», en el sentido más amplio— y si la Tora a su vez no hubiese cesado de renovarse como tradición (18–19).

Sujeta a la condición de la diáspora, si la memoria ha de prevalecer deberá convertirse en canon. Sólo entonces, cuando la orden (el mandato) de recordar, deviene orden

7 Muchos lo han señalado, sin embargo, si hubiera que elegir una sola formulación, al mismo tiempo breve, económica y cabal de esta imposibilidad, sin duda habría que recordar, una vez más, el cuento de Borges, «Funes el memorioso».

(estructura legaliforme) del recuerdo, puede darse una transmisión —de generación en generación— como tradición.

¿Qué era entonces la Tora para los sabios de Jabneh? La enseñanza incluye una buena parte de la historia. Sin embargo, como lo revela el próximo pasaje, la angustia de los Sabios *no es que se olvide la historia, sino la halakhah, la Ley. Las prioridades están fijadas: aquí, la Ley es lo primero* (...) En consecuencia, lo único que la memoria retiene es aquella historia que pueda integrarse en el sistema de valores de la halakhah. El resto es ignorado, «olvidado» (Yerushalmi, 20. El subrayado es mío).

Un canon, o ley, nunca es un sistema cerrado. El orden es transmisible porque comprende la variación. Cierta trabajo del olvido no sólo es irresistible sino necesario; ya que la ley debe poder valorar, es decir, debe sobre todo poder discernir entre lo que se integra y lo que se ignora. De esta manera, lo que hace la memoria es menos guardar la *Verdad* que, bajo su ley, guardar el orden de la verdad. Ella discierne entre lo verdadero y lo falso, entre lo original y lo accesorio, entre lo primario y secundario, en suma, entre lo que podemos admitir legítimo y lo que *debemos* saber espurio. Así comprendemos la necesidad intrínseca de un enunciado como este: «La tradición conoce, pues, tres ocasiones en las que la Tora fue, en su totalidad o en parte, realmente olvidada y luego restaurada» (1998:21). La memoria —cómo la tradición— debe conocer el olvido, debe saber su lugar y sus límites, para modular su efecto y orientarnos a través suyo. *Marcha por la vida...* no hace otra cosa. Ella señala el lugar del olvido (la lectura reconciliatoria) para asegurar *frente a él* la verdad de la confrontación.

De golpe, podría parecer que esta integración del olvido en una mecánica de la memoria ignora su formulación radical: el olvido como pérdida absoluta sin rastro o lugar discernible. Con todo, no es otra cosa de lo que se trata. La memoria siempre estará cómoda frente a un olvido radical. En principio, porque éste es el perfecto reflejo y la complementiva lógica de esa *Verdad* que pretende restituir. Este olvido, como aquella

verdad, es siempre igual a sí mismo y completamente homogéneo. Lo que amenaza la memoria —y frente a lo que ella se planta— es algo diferente. Es el olvido cuando no se limita a su campo absolutamente propio (lo olvidable o lo olvidado), digamos, cuando no se deja reconocer otro y heterogéneo—con—respecto—a... Sólo entonces, al no dejarse pensar «otro uno», es que amenaza el *orden de unicidad de la Verdad*. Yerushalmi, al sentirse acusado de hacer una apología del olvido, lo enuncia con cierta elocuencia:

En el mundo en el que hoy habitamos, ya no se trata de una cuestión de decadencia de la memoria colectiva y de declinación de la conciencia del pasado, sino de *la violación brutal de lo que la memoria puede todavía conservar*, de la mentira deliberada por deformación de fuentes y archivos, de la invención de pasados recompuestos y míticos al servicio de los poderes de las tinieblas. Contra los militantes del olvido, los traficantes de documentos, los asesinos de la memoria, contra los revisores de enciclopedias y los conspiradores del silencio, contra aquellos que, para retomar la magnífica imagen de Kundera, pueden borrar a un hombre de una fotografía para que nada quede de él con excepción de su sombrero, el historiador, el historiador solo, animado por la austera pasión de los hechos, de las pruebas, de los testimonios, que son los alimentos de su oficio, puede velar y montar guardia (25. Las cursivas son mías).

Aquello ante lo cual el historiador no puede dar un paso atrás, no es el olvido en tanto tal. No la ausencia de memoria, sino su deformación. Vale decir, la tergiversación de su ley, orden y organización.⁸ Lejos del olvido como reflejo negativo y necesario de la memoria, digamos, como el no—recordar que circunscribe al recuerdo, aquí se trata de no recordar ahí donde se recuerda o donde se debe recordar —y viceversa—.

8 El otro olvido, el absoluto, siempre será conforme a esta ley. Será aquello que deja definir su orden al posicionarse como su otro.

Esta «deformación de fuentes y archivos» en la que incurren los «traficantes de documentos» es lo que Yerushalmi entiende amenazante e inaceptable en el olvido, pero también lo que hemos pensado ya bajo el nombre de *secreto*, a saber, esa forma de heterogeneidad latente, producto de una operación artificial.⁹

Entre memoria y archivo podemos, en consecuencia, establecer un estrecho parentesco estructural; al menos en lo que toca a la memoria que piensa Yerushalmi. Ésta, como aquél, toma la forma general de un orden establecido bajo una ley que busca la (re)unificación. Sin pretender una generalidad absoluta y a reserva de comprender mejor lo que entendemos por *memoria*, estamos en condiciones de afirmar —por lo menos— que cierta memoria tiene por estructura el archivo y que ella se despliega en él como una exigencia contra el secreto.¹⁰ Principalmente, contra el secreto del archivo, esto es, la imposibilidad estructural de un punto de homogeneidad absoluta que garantice la unicidad de la configuración ideal. Ahí donde el archivo se erige en memoria, éste asume el mandato de recordar y encarna el orden de este recuerdo. Se convierte, entonces, en el lugar donde se guarda dicho deber: si debemos recordar, debe haber archivo. Debemos generarlo, pero también guardarlo, sobre todo y en principio, de sí mismo. Pues, como ya hemos señalado, un archivo nunca se garantiza a sí mismo. En efecto, como quiere Yerushalmi, es preciso montar guardia. Velar por conceptos como *docu-*

9 Lo que Yerushalmi llama «tráfico de documentos» no es exclusivo de la acción de un individuo, ya sea voluntaria o inconscientemente, también es una operación que puede realizar el archivo mismo, al retener o entregar, más allá de toda voluntad individual, su contenido. La pregunta que aquí sería imprescindible formular es: ¿cómo distinguimos entre la formación y la de-formación del archivo?

10 Derrida (1997c) sugiere que el psicoanálisis ha establecido que esto no se limita a una expresión político-institucional, sino que es también la forma de la memoria en tanto experiencia psicológica.

mento, hecho o testimonio, para no perderlos al archivo. Y es que el valor nuclear y singular de un documento —cuyo motivo puede extenderse a los otros dos términos de esta serie— no resiste el exceso que sucede en el archivo: ya se dijo, la presión excesiva siempre habrá dividido ya lo impreso de lo impresor. Así, estos conceptos deben integrarse al *corpus* sin de hecho entregarse a la superabundancia que lo constituye. Desde este lugar de privilegio, al mismo tiempo dentro y fuera, digamos, en el punto de indistinción mismo que es en rigor imposible en un archivo, ellos delimitan y orientan el trabajo.

Bajo la exigencia de memoria se sostiene, entonces, merced de la fuerza de un mandato, la tesis de un valor «propio», «concreto» o «dado», que en un principio habíamos reconocido en la distinción axiomática. Ahí le tomamos por una afirmación ontológica; una suerte de *empirismo de hecho* que no se sostenía en última instancia —si bien parecía estar profundamente arraigado en las pretensiones del archivo—. Ahora podríamos considerarle una afirmación deóntica, vale decir, cierto *empirismo de derecho* que tiñe el archivo cuando éste *debe dar cuerpo* a la memoria. Dicho de otra manera, a pesar de ser insostenible, admitimos el empirismo de ese «estar fundado en el hecho» que privilegia la lectura de enfrentamiento, porque comprendemos que en *Marcha por la vida...* debemos recordar algo. Es más, lo hacemos precisamente porque es insostenible, porque al no venir de suyo comprendemos una necesidad apremiante por sostener lo que ahí se puede perder. Aceptamos, entonces, que *algo se ve*, que hay un «dato duro» que nos permite pisar más o menos firme, y afirmar que podemos estar «razonablemente» seguros de algo. Se trata menos de afirmar que de no—negar; digamos, de asumir una posición frente al riesgo del secreto.

se puede esperar a que las interrogaciones que abre una teoría crítica del archivo obtengan sus respuestas para tomar luego, entonces, decisiones sobre el archivo. Esas decisiones son precisamente políticas de archivo, y es casi seguro que algunas contradigan conjeturas y hasta convicciones de la teoría (18).

Sin adscribir a una tesis clásica sobre la separación entre teoría y práctica, es posible afirmar tanto una diferencia como una especificidad, para lo que podemos denominar una teoría y una práctica del archivo. Estos campos no son ni homologables, ni jerarquizables. Esto es, no constituyen una misma cosa, ni entablan entre sí una relación de subordinación. Sin embargo, de ello no se sigue, como parece sugerir Dalmaroni, que sea posible hacer un corte limpio entre las implicaciones teóricas del archivo y las prácticas concretas de éste. Es cierto, sin duda, que aquel que trabaje con un archivo no tiene por qué ocuparse de las muchas dificultades teóricas que éste implica; si bien puede hacerlo, sus preocupaciones son otras.¹¹ No obstante, sus decisiones, métodos, protocolos, etc., no dejarán de implicar por ello toda una serie de presupuestos teóricos.

En lo anterior hemos señalado cómo una práctica de archivo dada ejerce ciertas facultades de éste, al tiempo que se ve obligada a cancelar o delimitar algunos problemas fundamentales. Asimismo, esto se ha comprendido como un ejercicio de la memoria; es decir, como lo que sucede cuando un mandato por recordar exige asegurar un orden del recuerdo. Podríamos llamar a esto una *política de archivo*, comprendiendo por ello no sólo las decisiones concretas de un archi-

11 De igual forma, no se le puede exigir a un teórico que brinde soluciones sobre los problemas prácticos, si bien nada impide que sus reflexiones partan o se orienten hacia ellos.

vero empíricamente determinado, sino la inyunción histórica de la archivación en tanto discurrir dado de un archivo determinado. Sin juzgar hasta qué punto esta política pueda ser eficaz o pertinente, ya sea en el plano de la construcción de un archivo o del mantenimiento de una memoria, ella se adhiere tanto a un concepto de *verdad*, como a uno de justicia. Esto no quiere decir que se desarrolle explícitamente o que se apliquen —por así decirlo— de manera consciente. Más bien significa que su procedimiento responde, tal cual lo hemos discernido, al supuesto de una verdad como presencia que se determina bajo los atributos de claridad, distinción y univocidad; así como a una noción de justicia que está estrechamente relacionada con la irrecusabilidad de «lo que fue» y con el postulado de *un* orden como generalidad. Estas estructuras teóricas, complejas y fuertemente cargadas, se ejercen efectivamente en la práctica del archivo, determinándolo sin ser plenamente percibidas. Así, por ejemplo, el tratamiento del material como documento que posee un valor propio y dado, que reconocimos en *Marcha por la vida...*, bien puede pasar por un empirismo que es simplemente requerido por la práctica concreta. Con todo, ese «mero requerimiento práctico» no deja de entender que en «interés de la justicia» *debemos* sostener la irrecusabilidad de lo que fue, integrándolo a un orden general, el cual, si ha de ser verdadero, *debe* manifestarse de forma clara, distinta y unívoca.

Ciertamente, el caso que hemos tomado no se pretende ejemplar en el sentido de abarcar todos los archivos posibles. Si lo hemos elegido se debe a que ahí donde confluyen archivo y memoria, las necesidades teóricas que se ejercen sobre las prácticas son particularmente claras. Sin embargo, no por ello habría que pensar que se trata de algo exclusivo. Un argumento similar podría articularse sobre los archivos literarios o los corpus científicos, cuando «en interés de la verdad» asumen el deber de establecer hipótesis o conclusiones, claras, coherentes y, en la medida de lo posible, unívocas.

Ahora bien, explicitar las cargas teóricas que se ejercen en las prácticas supone abrir el horizonte de su crítica. En tanto no se reconozcan las relaciones de hetero—determinación que funcionan entre teoría y práctica, una empresa crítica siempre podrá descartarse como un mero ejercicio especulativo, o bien, como una simple cuestión técnica. Resultando, de esta manera, en una clausura general de los campos que impone ciertos límites, estructuras, procedimientos, etc., como si se tratara de algo dado. Sin embargo, al reconocer la precariedad de los márgenes y la profundidad de las relaciones, se hace factible ejercer una crítica que imprima un nuevo dinamismo a ambos campos. Dicho de otra manera, se hace posible una crítica que haga *más de una*, tanto la manera en que se piensa, como en la que se trabaja el archivo.

Por lo demás, es preciso señalar que esta capacidad crítica se encuentra ya presente en la potencia disruptiva del archivo. Por tanto, es factible postular que esta posición crítica puede ser ejercida con singular efectividad por algo así como una «ciencia del archivo». Una empresa genética, cualquiera sea su ámbito, bien podría reclamar este lugar, a condición de recordar, por supuesto, que no toda política de archivo es en sí misma una crítica. En el archivo siempre existe tanto la posibilidad de reafirmar en sus cimientos la unicidad, como de fracturarla. Así, es necesario que una empresa tal, si ha de erigirse en crítica, asuma en sí la superabundancia del archivo sin conceder ningún privilegio; ni siquiera, o sobre todo, a sus propios conceptos.

Algunas notas sobre los archivos virtuales

FERNANDO COLLA

El programa de preservación documental del Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA) de la Universidad francesa de Poitiers nace de la confluencia —no simultánea— de tres personalidades equidistantes en una misma plataforma de trabajo.

Raymond Cantel, joven lusitanista de la Universidad de Poitiers, viaja a Brasil en 1959 con la intención de profundizar sus investigaciones sobre el «Sebastianismo» (el tema de su tesis doctoral fue el mesianismo en la obra del predicador portugués Antonio Vieira), descubre en el nordeste del país la marmita de la creación popular en la que bulle la *literatura de cordel*. Decide entonces dedicar los años más fructíferos de su carrera al estudio y la difusión de este género, y termina reuniendo una de las colecciones de *folhetos* más importantes del mundo que, con el tiempo, se convertirá en el primer fondo literario depositado en el CRLA (centro de investigaciones que él mismo fundara a finales de 1966).

Alain Sicard, discípulo y colega universitario de Cantel, acoge en los años 70 a escritores del exilio, multiplicando los congresos y seminarios para dar a conocer sus obras a un público europeo sensible a la causa latinoamericana, ofrece asilo al fárrago de papeles que dos de estos escritores han acarreado, acumulado y producido en el destierro: el archivo de recepción de su obra que Julio Cortázar reunió sistemáticamente durante treinta años, y el archivo de creación de Carlos Droguett, frenético grafómano que legó al CRLA no sólo las múltiples versiones manuscritas de sus obras editadas, sino también un buen número de textos inéditos o en preparación.

Y, por fin, Amos Segala, quien en su Italia natal inicia en los años 60 el giro que lo llevará desde la filología clásica grecolatina a la ecdótica latinoamericana, a través de la movilización general que promueve en Génova con su *Colombianum* y su fecunda amistad con Miguel Ángel Asturias, y que desembocará, veinte años más tarde, en París, en la creación de la Colección Archivos, cuya ambición primera sería «reconfigurar el mapa literario latinoamericano del siglo xx», gracias al estudio y la edición de las piezas de archivo disponibles para cada obra, que pudieran echar una luz nueva sobre su génesis y estructura.

La fusión del equipo parisino de Archivos y del «poitevino» del CRLA, en 1995, dio lugar a la conformación del CRLA–Archivos, unidad mixta de investigaciones, cofinanciada por la Universidad de Poitiers y el Centro Nacional de Investigaciones de Francia (CNRS). Una de las primeras iniciativas comunes a los dos equipos —motivada por la multiplicación de propuestas de escritores (o herederos) de depositar sus archivos en Poitiers, pero también por la acumulación de dificultades financieras que afrontaba en ese momento el programa editorial Archivos— fue la creación de los Archivos Virtuales Latinoamericanos (AVLA), con una doble finalidad: digitalizar y editar en línea los fondos literarios del CRLA —que en ese entonces ya superaban la decena—, e incentivar la realización de un portal que reuniera los centros institucionales, asociativos y privados que tuvieran en su posesión manuscritos de escritores latinoamericanos y estuvieran dispuestos a ponerlos a disposición de los investigadores, en la red.

En la actualidad, cinco de los quince fondos literarios del CRLA–Archivos están disponibles para la consulta casi integral en línea: dos de los fondos originarios (Julio Cortázar y Carlos Droguett), los «cuadernos de la cárcel» de Alicia Kozameh, el fondo de literatura popular argentina Jorge Furt y el fondo Daniel Moyano. El Fondo Raymond Cantel de literatura de cordel (el cual, enriquecido por frecuentes donaciones, cuenta hoy con más de 8000 folletos y es el segundo en el mundo,

después de la colección de la Casa de Rui Barbosa de Río de Janeiro) está siendo procesado y su inauguración en la web está programada para el año 2013.

La inclusión del proyecto AVLA en el llamado Plan Estado-Región 2007-2013 (que agrupa los financiamientos de los Ministerios de Educación e Investigación y del Gobierno regional) permitió obtener condiciones técnicas favorables para la conservación y edición de los documentos —adquisición de una cámara climatizada para guardar los manuscritos más frágiles, asociación con la plataforma digital de la Casa de las Ciencias del Hombre y la Sociedad de Poitiers...— y contar con la participación, en las distintas fases de realización de los Archivos Virtuales, de doctorandos, posdoctorandos, profesores e investigadores especializados, provenientes de América Latina y de Europa, invitados por el CRLA-Archivos a Poitiers, en estadias más o menos prolongadas.

La enumeración de los sucesos que generaron el proyecto de los AVLA sirve para explicitar la constelación de preguntas, inquietudes y reflexiones que envuelve su realización. Un centro de investigaciones literarias como el CRLA, estrechamente ligado al Departamento de Español y Portugués de la Facultad de Letras y Lenguas de Poitiers, cuyas actividades se han desarrollado siempre alrededor de un programa regular de seminarios y la organización de congresos internacionales y jornadas de estudios temáticas, no tiene en principio vocación de archivo, ni cuenta con los medios y el personal especializado para realizar las tareas específicas. La acumulación de fondos literarios en el Centro fue un producto de la urgencia: en el caso de Drogue y Cortázar, dos escritores separados de sus territorios literarios, que presienten el final de su existencia y buscan un lugar hospitalario para unos legajos a los que les otorgan un cierto valor; en el caso de Rufino Blanco-Fombona y Armonía Somers, herederos que sospechan y comprueban que en los países natales el papelerío de los hijos ilustres apenas despierta un interés formal de los oficiales, que no anticipa por cierto una promoción fecunda; en el caso de Jorge Furt o

Daniel Moyano son las propias familias —confrontadas a las inestabilidades propias de la vida familiar— las que promueven la digitalización *in situ* de los archivos, con fines de preservación y entrega generosa a la comunidad de los letrados.

Pero las urgencias son múltiples y los llamados, a medida que el CRLA se da a conocer, se vuelven frecuentes y perentorios. La moda actual de los manuscritos literarios —que en los casos más notables ostentan su triple sustancia de objeto de veneración fetichista, objeto de estudio y objeto de especulación financiera— provoca en algunos recintos de escritura devaneos y espejismos, y, según los casos, restringe o estimula la oferta de libretas, cuadernos, borradores y manuscritos de la más variada especie. Si los escritores que frecuentan las cumbres del canon logran depositar sin dificultades sus archivos entre las manos generosas de alguna universidad norteamericana, los menos afortunados (o sus herederos) guardan celosamente sus atiborradas cajas de papeles, soñando con especulaciones en las esferas del poder académico que desembocarán en la tan anhelada oferta irrecusable. Por su parte, los escritores de la penumbra, los que pululan en las estaciones intermediarias del éxito (sin que esto tenga algo que ver con el valor real de sus obras) buscan, por el contrario, depositar sus manuscritos en centros frecuentados por estudiosos, con la esperanza de entrar en algún programa de enseñanza, de suscitar alguna tesis, tesina o cualquier otro humilde escalón ascendente. En la entrevista que figura al final de este libro, Jacques Derrida comenta que el hecho de que el Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) acepte el depósito de sus manuscritos, representa para un escritor francés un símbolo de consagración. En su modesta medida, también la cámara climatizada del CRLA constituye para algunos escritores latinoamericanos, sino la garantía, al menos la esperanza de un posible reconocimiento —esperanza acrecentada por la vecindad de la Colección Archivos y la posibilidad de ver un día la obra publicada en una edición crítica preparada por un equipo de diez especialistas.

Quien dice limitaciones dice necesidad de elegir y lo más difícil en este trance es definir claramente los criterios de selección. El ideal (delirante) sería poder guardar todo. Ya Michel Mélot (1986) habló del archivo como de una sustancia alucinógena que induce a sus agentes, en nombre de una entelequia difusa: el *investigador del futuro*, a conservar todos los testimonios de la vida social, indiscriminadamente, es decir, sin preguntarse si realmente el «investigador del futuro» sentirá alguna vez la necesidad de consultar el legajo preservado, catalogado y primorosamente acondicionado.

Pero aún hoy, en que los instrumentos tecnológicos llegaron a un punto de su evolución que torna teóricamente posible el almacenamiento y la transmisión exhaustiva del patrimonio textual e iconográfico producido por la humanidad desde sus orígenes, esta eventualidad aparece como inalcanzable y, sobre todo, como indeseable. Resulta evidente que, como para la existencia humana, el equilibrio se encuentra también para los archivos en una combinación bien dosificada de recuerdos y de olvido. Atesorar las facturas de tintorería de un escritor (para que algún devoto profesor de literatura realice un detallado análisis textual, como en el malicioso relato de Woody Allen), es quizás tan nocivo para la memoria como la destrucción sistemática de fondos de archivos que suele acompañar los levantamientos «fundamentalistas». Archivar, preservar, no es amontonar, sino básicamente, seleccionar y clasificar. Así lo entendieron quienes constituyeron los primeros gabinetes de manuscritos y los primeros archivos reales, y luego nacionales europeos (Espagne, 1998), ajenos a las tendencias posmodernas a la acumulación y a la «desjerarquización». Pero la selección y la clasificación implican necesariamente una reflexión pues crean, a los ojos de la comunidad, significados culturales, jerarquías, imágenes que atañen tanto al archivo en su conjunto (imágenes reflejas de la sociedad cuya memoria guarda), como a cada documento en particular, situado en un compartimiento preciso de su estructura. A través de los documentos que acoge y a través de los

que desechó, el archivo construye un autorretrato fechado de cada sociedad; a través de la organización de los fondos, del agrupamiento de documentos considerados como pertinentes en las distintas secciones del catálogo, establece también las fronteras excluyentes de las distintas esferas de la creación («la literatura», «la filosofía», «la música clásica»...) y de las disciplinas de la investigación. Es obvio decir que esas configuraciones responden en el fondo a las configuraciones ideales (o ideológicas) de los grupos sociales que promueven y supervisan la creación y la organización de esas instituciones en distintos momentos de su historia, y que es esa configuración ideal la que condiciona los rescates y los olvidos.¹

El modestísimo nivel en el que desenvuelve sus actividades el CRLA no lo absuelve de participar en este tipo de reflexiones, sobre todo en un momento en que la ansiada red de instituciones que exhibirán sus fondos en un portal común comienza a tomar cuerpo y exige en su impulso inicial la definición de una orientación clara. Incorporar un conjunto de textos en un archivo literario es un acto que comporta una cierta definición de la literatura: se trata de textos que merecen ser considerados como «literarios» según una perspectiva bien precisa y conservados como tales, en contraposición a los que son descartados, relegados a la categoría subalterna de «fuentes históricas». Del mismo modo, incorporar los manuscritos de un escritor, manuscritos que constituirán un *fondo* identificable en el catálogo de la institución, es de alguna manera, contribuir a integrarlo en el panteón literario de una sociedad.

1 «La selección determina, en filigrana, la imagen que podrá emerger de tal o cual depósito efectuado en un fondo de archivo público o privado. Las instancias mediadoras contribuyen a la definición de una memoria que es también la memoria que las constituye. Proponiendo permanentemente una *vulgata*, estas instancias pueden reprimir fragmentos perturbadores de la memoria colectiva» (Espagne, 206).

El auge de los manuscritos literarios plantea otro problema (o lo replantea con más intensidad, en la perspectiva que desarrolla Derrida en la entrevista citada): ¿hasta qué punto el cada vez menos incierto destino de sus documentos de trabajo, o la casi certeza de que quedarán disponibles para la consulta en un archivo, no condena al escritor a concebirlos (y a elaborarlos, a diseñarlos) como un suplemento de la obra, que refuerce y confirme su ubicación en el campo de las letras que el discurso ficcional intenta tácitamente promover? Hay aquí, sin duda, una primera selección, más consciente, orientada y sistemática que en el pasado (cuando el carácter privado del papelerío preparatorio tenía algo más de vigencia, se asociaba más naturalmente al recinto cerrado, al laboratorio íntimo del creador) y una intención *comunicativa* más decidida —un diagramado «para los otros», para la posteridad.

El uso generalizado de la computadora por parte de los escritores exagera los contornos del problema. Por una parte, rarifica al extremo la existencia de series de documentos preparatorios: las correcciones, las supresiones, las transposiciones se hacen en la pantalla sin dejar rastro alguno de su desarrollo (sí, dejan, retrucan aquellos geneticistas que están estudiando los métodos utilizados por los servicios de seguridad para recuperar los contenidos residuales que sobreviven en los discos duros, confirmando los efectos alucinógenos que mencionamos más arriba). La buena conciencia ecológica que el escritor comparte con la mayoría de sus lectores hace que limite la cantidad de impresiones al mínimo necesario para poder compartir la lectura del borrador o hacerla en la reposería del jardín. Esta austeridad torna aún más sospechosas las versiones impresas, con correcciones en colores y diagramas en el reverso que algunos autores ponen a disposición de los centros universitarios o editoriales (escribo esto aun a sabiendas que toda generalización es madre de injusticias y de equívocos).

En el caso del CRLA podríamos establecer un primer rumbo, privilegiando el atributo patrimonial de los archivos a

difundir; esto sería: concentrar nuestros medios limitados en la salvaguarda y publicación de las colecciones documentales confrontadas a algún riesgo (dispersión, desaparición...), que contienen testimonios sustanciales de la formulación de las obras, de los procesos de escritura, y que pertenecieron a escritores que de alguna manera representan una secuencia significativa en la constitución del campo literario latinoamericano. Estos criterios (que pueden sonar a «confirmación de palmarés» o a «celebración del canon», aunque no lo son), con sus contornos no siempre nítidos, pueden, sin embargo, servir de base mínima —y han servido efectivamente a la construcción de un programa editorial como el de la Colección Archivos, realización a veces cuestionada, pero no por ello infecunda o condenable.

(Cuestión subsidiaria: a los que suelen decirme que la computadora cubrió de anacronismo nuestro oficio, privándolo de *dossieres genéticos* fiables y fecundos, les contesto que, dado el grado de indiferencia —cuando no de salvajismo— con que durante décadas se atentó en Latinoamérica contra las políticas de salvaguarda de la memoria escrita y frente al inexplicable estado de abandono en que se encuentran tantos archivos literarios de los dos siglos pasados, resultaría injustificada la más mínima inquietud relativa a la disponibilidad de «materia prima» para nuestras actividades de preservación, difusión y estudio, y las de varias generaciones futuras.)

Un problema suplementario que plantean los archivos virtuales, respecto de las técnicas de preservación y comunicación de los documentos, es el que deriva del conocimiento y control de las tecnologías digitales. Si, por lo general, en el origen de un archivo de escritor hay un lector profesional, un *hombre de letras* (profesor, investigador, crítico literario), heredero en su capacidad de desciframiento y clasificación de la venerable tradición humanista-filológica, en la publicación digital del archivo intervienen equipos cada vez más especializados de técnicos informáticos e ingenieros programadores.

La fuente de las dificultades reside en el hecho de que todo documento digital es tributario del formato que lo codifica y del sistema operativo que lo torna legible en una pantalla. Ya en otro lugar me sumé al coro que denuncia la permanente sustitución de las versiones que sacan al mercado los productores de programas informáticos, los falsos obstáculos que genera la competencia entre marcas (incompatibilidades, obsolescencia), que llevó a una gran parte de los editores, bibliotecarios y archivistas a tratar de garantizar este acceso adoptando protocolos y formatos de datos «abiertos», es decir, independientes de todo programa y sistema operativo producido por una sociedad comercial (Colla, 2009:399). Pero estos estándares, cuyas especificaciones técnicas son públicas y no están sometidas a patentes ni *royalties*, si bien liberan al archivero de la tiranía técnico-mercantil que las grandes corporaciones imponen al consumidor, no bastan para garantizar la perennidad de las informaciones.

Un problema aún mayor sigue estando planteado por la cuestión de los formatos y la duración de los soportes físicos. También aquí la parte de responsabilidad de los fabricantes es evidente: la frecuencia de los reemplazos de una generación por otra de los aparatos destinados a leer los datos y de los soportes mismos pone permanentemente en peligro el acceso libre a la información: en caso de desaparición de un tipo de lector o de las fichas utilizadas (los puertos serie), los documentos almacenados se vuelven inaccesibles, del mismo modo que la interrupción de la producción de un soporte vuelve los aparatos inútiles. Hay que recordar que numerosos corpus o bases de datos elaborados por equipos de investigadores en los últimos veinte años, resultan hoy completamente inutilizables a causa de los programas informáticos y de los formatos con que han sido realizados. A esto se suma la fragilidad intrínseca de los soportes físicos, incluidos los «discos duros», sometidos a riesgos de desperfectos físicos —lo que plantea un problema fundamental para la edición «en línea» si se tiene en cuenta que,

a diferencia de la edición tradicional que salvaguarda el documento reproduciéndolo en cantidades importantes de ejemplares, algunos de los cuales se reparten en centros de conservación, la edición vía Internet dispone de un original situado en un único lugar: el servidor, es decir, un disco duro.

Una institución como el CRLA-Archivos —único centro de investigaciones mixto (Universidad-CNRS) dedicado al estudio de la literatura latinoamericana que subsiste en Francia—, en medio del naufragio de las ciencias humanas y del descalabro universitario europeo, es una balsa incapaz de afrontar grandes tormentas, y la posibilidad de su desaparición —por más remota que sea— nos invita a reflexionar acerca de los medios de perennizar un archivo digital, de evitar que quede flotando fantasmalmente en un limbo virtual. Por el momento, el único medio eficaz que puede poner en práctica la red de centros asociados, es que cada miembro conserve una copia integral del archivo (el propio y el de los otros) en sus discos duros y que regularmente se hagan copias de salvaguarda.

No obstante, los escollos técnicos que exigen la presencia en nuestros equipos de personal informático de alto nivel, no son tanto los que derivan de la obsolescencia del material utilizado, cuanto de la complejización de los sistemas de consulta, a medida que la red de bases de datos se expande; de la obligación de integrarse (y adaptarse) en plataformas que optimizan la interconectividad. El sistema organizado en grandes *depósitos* de datos, en los que los motores de búsqueda de cualquier origen y disciplina puedan detectar, recuperar y visualizar las informaciones, implica una reorganización de las bases de datos (que sirven de «catálogos» a nuestros fondos) que se ajuste a protocolos universales, en permanente proliferación y en constante transformación. A la pregunta «¿cómo hacer?», la respuesta tipo que dan los servicios especializados del área «ciencias humanas» del CNRS francés es: «Para que la base de datos pueda ser cosechable por los motores de búsqueda, debe transformársela en un repositorio de datos. Para ello, hay que definir los objetos que serán considerados como recursos del

repositorio, establecer una correspondencia entre los campos de la base y las etiquetas de Dublin Core e implementar funciones útiles al protocolo Open Archive Initiative–Protocol for Metadata Harvesting. La construcción del repositorio debe respetar este protocolo OAI–PMH. A cada elemento de la base de datos se deberán asociar metadatos, que serán formulados en Dublin Core simple, es decir, un juego de quince metadatos suplementarios». ² Este lenguaje, cuyos términos constituyen el abecé básico de cualquier informático, dejará sin duda a nuestro humanista filólogo, que con tanta devoción ordenó los papeles de su escritor predilecto, patidifuso.

Para terminar, lo más importante: ¿cómo convertir nuestros archivos virtuales en un punto de convocatoria para estudiantes e investigadores? ¿Cómo articular objetos de estudios, herramientas de análisis y foros de discusión y profundización en un mismo espacio?

La finalidad última de un archivo literario es brindar materiales de estudio que no se encuentran en libre circulación y que constituyen testimonios elocuentes de un estadio del campo literario; su función ideal sería, usurpando un poco las palabras de Analía Gerbaudo en este mismo libro,

aportar información sobre algo que no se sabe (o en su defecto, sobre lo que se sabe poco; situación que el estado del arte revela) a partir de documentos no explorados (o poco transitados) por las investigaciones. Se busca también ampliar el horizonte de la investigación a partir de la introducción de materiales y de problemas hasta hace poco, inusuales.

2 Traduje intencionalmente de manera literal este párrafo del manual *Le guide des bonnes pratiques numériques (Version 2)*, editado por ADONIS (Accès Unifié aux Données et Documents Numériques des Sciences Humaines et Sociales), CNRS, en septiembre de 2011.

Así orientó su acción pionera Raymond Cantel, quien distribuyó su monumental colección de folletos de cordel entre sus estudiantes, incitándolos a desentrañar a través de sus testimonios, el funcionamiento y los contenidos de ese movimiento cultural tan singular del nordeste brasileño, antes de constituir con ellos un archivo institucional.

Nuestros archivos de escritores, por su carácter mixto —en cuanto contienen borradores preparatorios, inéditos, entrevistas, correspondencias, elementos de la historia de la recepción— permiten desbrozar quizás esas zonas todavía inexploradas o mal exploradas del mapa literario continental. Por otra parte, los entrecruzamientos entre distintos archivos que permitirán las nuevas tecnologías, abrirán la posibilidad de una transgresión de las fronteras y de los criterios que estructuran los distintos conjuntos documentales, la apertura de vías alternativas a las establecidas institucionalmente, de itinerarios que permitan superar las topografías cristalizadas (nacionales, disciplinarias...) y finalmente, el de la constitución libre, por parte de los usuarios, de archivos interculturales, mestizos, en los que la permanente confrontación de los parámetros clasificatorios suscite una reflexión crítica de las identidades culturales.

Este tipo de enfoque sobre los archivos literarios podría ampliar las perspectivas y los alcances del estudio de las fuentes documentales un poco más allá de los límites que fijó la crítica genética, cantonándola en una observación casi técnica de los procesos escriturarios, aligerándola de todas sus ambiciones englobantes, finalistas, extirpándola —en palabras de su fundador, Louis Hay (1994)— del «surco metafísico de la crítica francesa», para restablecer, de manera no declarada, algunos de los vínculos negados con la crítica textual y la humildad de sus finalidades:

Después de haber renunciado a *leer en las almas*, a revivir la experiencia interior del escritor, la genética ha podido adoptar una posición crítica autónoma (...) Somos así espectadores de un cambio de rumbo indu-

cido por la genética. Su objetivo ya no es más el interrogante *qué es la literatura*, sino tratar de comprender *cómo funciona* —interrogante, a la vez, más preciso y, sin duda, más modesto (19).

El estudio de los archivos puede recoger materiales subsidiarios, marginales, subalternos que expuyen ese funcionamiento en términos de agentes, instituciones, mercados y mercancías, que permitan —como lo postulaba Pierre Bourdieu, tan poco amable con los geneticistas— el estudio del funcionamiento global de la literatura como campo.

✦ Segunda parte

Itinerarios de archivos

La producción del Archivo Haroldo Conti: entre el materialismo cultural y la archivística

ICIAR RECALDE

PROLEGÓMENOS A UNA INVESTIGACIÓN

Toda escritura de la historia literaria, sociocultural y política argentina supone una determinada política de la memoria que apunta no sólo a examinar un pasado condenable o reivindicable, sino también a dar cuenta de sus repercusiones y vigencia en el presente como plataforma para la construcción de un modelo de futuro deseable. En el contexto actual de refundación de la identidad nacional y latinoamericana, los debates en torno a nuestra historia reciente reclaman su puesta al día, ya no desde la óptica que impuso por décadas la lógica neoliberal sino a través de la construcción de nuevas agendas de discusión. En este sentido, la cuestión del *archivo* adquiere una inusitada relevancia, posicionándose en un lugar fundamental de las intervenciones filosóficas, estéticas e historiográficas sobre «memoria», lo mismo que en los debates sobre políticas literarias, institucionales, jurídicas y educativas relativas a los vínculos del presente con el pasado. De este modo, nos pareció necesario, en el marco de una investigación emprendida sobre el escritor argentino Haroldo Conti (1925–1976?), *producir* su Archivo a través de la ampliación y el enriquecimiento de las fuentes disponibles de y sobre el autor dispersas en el país, mediante trabajos sistemáticos de relevamiento y producción de documentos —manuscritos, correspondencia, relatos de informantes, textos de prensa desconocidos, textos ignorados y/o inéditos, artículos críticos, etc.— y de su consignación y posterior preservación a través de decisiones que condujeran a domicializarlos, pero a la vez, por medio de operaciones

críticas que, en la medida de lo posible, nos permitieran abrir nuevas perspectivas de lectura.

Los inicios de la investigación propiciaron, además de la recolección de artículos y reseñas críticas interesadas en el autor, el hallazgo de ciertos materiales contianos ignorados hasta el momento por la crítica especializada. En función del objetivo de estas páginas, nos interesará hacer referencia a un corpus limitado de los mismos: un relato olvidado, un conjunto de notas sobre cine aparecidas en publicaciones prácticamente inexploradas por los estudiosos y su primera publicación literaria: un anticipo de *Sudeste* (primera novela de Conti, por lo tanto autor inédito) en la revista *Sur*.¹

Este tipo de material nos alertó acerca de, por un lado, la importancia del trabajo de archivo en la medida en que, entre otras cosas, conjeturaba la revisión y, posiblemente, la ampliación tanto del corpus de autor como del corpus crítico a la luz de sus contextos de producción específicos. Por otro lado, ponía en evidencia el carácter problemático de una noción, generalizada en los estudios literarios, de archivo de escritor como *resultante evidente* de la cristalización de un corpus de textos *clausurado* tras la desaparición material de un autor, una perspectiva que si bien no provenía de la archivística, se instalaba de hecho como consecuencia no deseada de la canonización de un escritor.² Intentamos, entonces, examinar y reformular esta cristalización de la idea de archivo a través de la teoría de la dominación cultural. Del mismo modo, desde una perspectiva

1 «Hallazgos textuales de referencia incorporados al Archivo Haroldo Conti», al final del capítulo.

2 La evaluación de la naturaleza de un archivo de escritor, que como señalaremos permanece inexpressada, descansa sobre la escasa o casi nula discusión de la idea de «archivo» en los estudios literarios (cfr. la encuesta realizada por Pené y Bossié comentada en este volumen). La transformación en el conjunto del pensamiento en las ciencias sociales y en particular en el contexto de América Latina a la que nos referimos, hizo eclosionar una discusión en torno de esta noción y sus consecuencias para la historia de la literatura.

como ésta, el carácter histórico y cultural del archivo exhibía su realidad institucional tensionada, jerárquica y cruzada por pujas constantes: la reposición de contingencia en el interior de totalizaciones especialmente intencionales, como era el caso del proyecto creador contiano, hacía emerger tensiones, disimetrías e irregularidades que interrogaban y conducían a reconsiderar críticamente los presupuestos disponibles, más o menos canónicos o naturalizados acerca del mismo. La tensión entre la obra éditada en formato de libro y el archivo —en cuyo interior la voluntad autoral mostraba su génesis pero además, y de particular interés para nosotros, sus aristas no resueltas— interrogaba y perturbaba la supuesta nitidez de las líneas y límites de un proyecto creador deliberadamente construido. Esto es, la producción del Archivo Haroldo Conti daba cuenta de las vacilaciones, virajes o insistencias de un proyecto creador, donde la escritura se dejaba ver atravesada conflictivamente por la institución literaria, política y sociocultural. En el corazón mismo del archivo, el diálogo de los nuevos documentos con el material ampliamente transitado por los investigadores, propiciaba la apertura de perspectivas críticas antes ignoradas con respecto al itinerario de surgimiento y visibilización creciente del escritor, pero además, en lo referente a su proceso de concientización —oriundo de la clase media formada históricamente en una educación de tipo liberal— que lo llevaría al descubrimiento de la literatura nacional hacia 1960, como asimismo, a indagar las condiciones reales del país y a vincularse, más o menos orgánicamente, a los movimientos de liberación nacional en los años 70. La producción del Archivo nos permitía reexaminar, a la luz de una ampliación considerable del corpus de autor y del corpus crítico —que conllevaba además una nueva mirada sobre los textos más o menos canónicos—, el espesor de un proyecto creador en sus tensiones, virajes e insistencias, a la vez que permitía vislumbrar y documentar una serie de cambios operados en su conciencia de escritor y en su práctica como intelectual a través de dos, entre otros posibles, recorridos críticos de un itinerario bien representativo en tér-

minos simbólicos —pero además materiales— de los cambios operados en el campo intelectual del período.

Por consiguiente, a continuación describiremos cómo el proceso mismo de la construcción de un *archivo de escritor*, a partir de los aportes del materialismo cultural en diálogo con la archivística, llevó a la problematización de nociones establecidas en el caso concreto del Archivo Haroldo Conti. En segundo lugar, interesará dar cuenta de las derivaciones críticas propiciadas por nuestro trabajo de archivo: en principio, las que se perciben en el recorrido de una práctica literaria concreta que va de la publicación de un adelanto de su primera novela aun inédita, *Sudeste*, en la liberal *Sur* en el año 1962 —hallazgo textual incorporado al Archivo—, a la edición de su última novela, *Mascaró, el cazador americano*, en simultáneo por *Casa de las Américas* en La Habana y por *Crisis* en Buenos Aires en el año 1975. Esto es, dos espacios de edición, selección y consagración diametralmente disímiles en términos estéticos e ideológicos que operan como apertura y culminación de un proyecto creador en su desenvolvimiento histórico. En el estado de la cuestión crítica en torno al autor, el segundo acaparó de manera oblicua los protocolos de lectura que interpe-laron el proceso de surgimiento y visibilización creciente de la figura de Conti, opacando y restringiendo un itinerario complejo y no exento de conflictos y transformaciones que el trabajo de archivo permitió reconocer. Del mismo modo, respecto al rol de Conti como crítico de arte, en el recorrido que nos lleva de sus comienzos por el cine, a través de la incorporación al Archivo de sus intervenciones en el *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino* a mediados de la década de 1950, hasta su ascunción como crítico cultural pero además escritor e intelectual revolucionario en la revista *Crisis* a principio de los años 70.³ Por último, haremos referencia al hallazgo de un

3 Por una cuestión de extensión, interesará atender en las páginas que siguen menos a las derivas de estos recorridos, poco novedosas, al menos en relación con la asunción de Conti como escritor comprometido, que a sus puntos de partida iluminados

relato olvidado, no incluido en el corpus literario por el autor en vida ni por sus herederos hasta la actualidad.

NECESIDAD DE UNA PERSPECTIVA:
ENTRE EL MATERIALISMO CULTURAL Y LA ARCHIVÍSTICA

*Así, la tradición selectiva crea, en un nivel, una cultura humana
general; en otro, el registro histórico de una sociedad en particular;
en un tercero, el más difícil de aceptar y evaluar, un rechazo de
zonas considerables de lo que era antaño una cultura viva.*

~ RAYMOND WILLIAMS⁴

La tarea de producción del Archivo Haroldo Conti, tal como comentamos previamente, demandaba una perspectiva de análisis definida. En este sentido, denominamos como *posibles* del trabajo de archivo a los itinerarios que se abrían para la crítica interesada en examinar las vinculaciones de la literatura con la historia cultural y social a través de la práctica de búsqueda, acopio, organización y análisis de materiales disímiles y en general ignorados y dispersos en publicaciones periódicas, literarias y culturales, como también en bibliotecas públicas y de diferentes instituciones situadas en pequeñas ciudades, y su relación con un momento fechable de la historia cultural. Asimismo, nos interesaba focalizar esta interrogación crítica sobre los presupuestos teóricos y metodológicos que en una determinada etapa habían propiciado un modo específico de análisis de la literatura de Haroldo Conti, de un corpus de textos específico del autor pero además, de un

—

por los nuevos materiales de archivo, prácticamente inexplorados en los estudios sobre el autor e ilustrativos, además, del modo de ver y experimentar la literatura, la cultura y el modelo social de gran parte de los escritores de su generación.

4 Las categorías utilizadas a continuación (residual, emergente, dominante, tradición selectiva) se encuentran en este volumen y de una forma mucho más sistemática en *Marxismo y literatura* (1980).

período de la literatura argentina. En este sentido, uno de los principales presupuestos metodológicos que guiaron nuestra investigación sostuvo que el trabajo de conformación de un nuevo archivo de escritor o la reconfiguración y ampliación de un archivo previamente establecido —a través de la revisión de fuentes heterogéneas y de publicaciones literarias y culturales— nos permitiría analizar críticamente, por un lado, el modo en que había operado la *tradición selectiva* que todo *archivo establecido* presupone y, por otro, toda una serie de tópicos cristalizados en las historias de la literatura argentina. Nos referimos a aquellos relatos críticos que las más de las veces tienden a hacer aparecer como *totalizadoras* ciertas estéticas o tendencias literarias dominantes en un período concreto, restringiendo las características propias de la dinámica cultural en términos de proceso histórico de cambio y conflicto materializado en las disputas constantes entre proyectos, concepciones acerca de la literatura, estéticas divergentes, actores enfrentados por el capital simbólico, etc. Esto es, formas de historizar la literatura que tienden a generalizar identificaciones, al modo de período—momento—etapa «realista», «vanguardista», de «literatura comprometida», etc., que suelen transformarse en restricciones que no permiten dar cuenta de la complejidad del hecho literario: lo dominante cultural o literario *es tal* en tanto *algo no lo es*, lo que Raymond Williams enfatizó mediante las categorías de *tradición selectiva*, *residual*, *emergente* y *estructura del sentir*. El materialismo cultural ha insistido lo suficiente en señalar la complejidad del campo de la cultura, tanto como la del campo literario en sentido estricto, en lo referente a su propia conformación como a sus entrecruzamientos, disputas, negociaciones y resistencias respecto a otras zonas del mundo social. Aun así, se suele pasar por alto el hecho ineludible de que la cultura en términos de *hegemonía* supone prácticas y operaciones dinámicas y difícilmente unívocas y lineales. De la misma manera, un período específico del campo literario no puede constreñirse bajo el

rótulo de una *estética dominante*, en la cual entrarían productores y proyectos estéticos de lo más diversos. Es precisamente esa madeja de disimilitudes la que debe explorarse en la producción de un archivo de escritor para evitar la reducción del proceso creativo en sus múltiples derivaciones y contradicciones internas a través de moldes preconcebidos que no estarían dando cuenta de sus características específicas ni de la singularidad de un proyecto creador. Por consiguiente, en nuestro itinerario teórico interrogamos las líneas críticas interesadas en Conti sospechando de sus presupuestos básicos: ¿lograba expresar el modelo de *novela existencialista* de la década del 50 y principios del '60 las condiciones de posibilidad del surgimiento de *Sudeste*, primer novela de Haroldo Conti? ¿Y la dominante del *realismo del compromiso* de fines de los '60 y principios de los '70 para examinar la complejidad de un texto como *En vida* del mismo autor? Lo que nos interesaba subrayar, entonces, era que este tipo de insistencias teórico-metodológicas podían parecer obvias y ya innecesarias cuando se las recordaba en términos generales, pero no lo eran tanto cuando se reconsideraban contextos, escrituras y autores particulares. De este modo, lo que denominábamos en términos de *posibles* del trabajo de archivo representaba aperturas concretas de esa clase de reconsideración, entre otras cosas, porque obligaba a examinar prácticas materiales antes subestimadas, desatendidas o ignoradas. Toda producción de archivo reponía contingencia en el marco de una *historicidad* del devenir histórico como resto no totalizado, interpelado por tensiones, disimetrías e irregularidades que interrogaban constantemente las prácticas materiales del pasado. O en otros términos: la práctica misma de producción de un archivo de escritor a través de la recuperación de documentos de recepción y recopilación de textos olvidados incluso por estudiosos, se configuraba en la dinámica del cambio y del conflicto que desafiaba forzosamente la idea *encubierta* de *clausura* que el uso de la noción de archivo de escritor *post*

mórtem traía consigo: el Archivo Haroldo Conti ya existía como totalidad razonada al resguardo de la Comisión Provincial de la Memoria de la ciudad de La Plata. El mismo agrupaba el corpus de textos literarios editados en vida del autor, múltiples documentos en torno al acontecimiento de su desaparición, fotografías, videograbaciones y documentos personales, y escasos documentos críticos y artículos periodísticos publicados en las revistas más prestigiosas del país y del extranjero, ordenados cronológicamente y por temáticas y, tratándose de un escritor desaparecido, cerrado de una vez y para siempre.⁵ En este sentido, designamos a este archivo como *archivo establecido* en el estado de la cuestión crítica en torno a la producción del autor, dando cuenta de que su propia conformación había supuesto variadas estrategias de selección, valoración e interpretación dentro del proceso perma-

5 La creencia poco razonada en torno a la idea de clausura de los archivos de escritores canonizados como totalidades inmutables trasciende los presupuestos de la crítica literaria e implica a diversos actores y/o instituciones implicadas ya sea en la producción, la difusión y/o el resguardo de los archivos. Dos testimonios al respecto: 1: en los inicios de la investigación, tras contactar al hijo de Haroldo Conti y explicarle el interés en producir en el marco de la UNLP el archivo de su padre, nos explicó que el mismo ya existía, en gran parte, como resultado de sus propias donaciones documentales a la Comisión por la Memoria. Frente a la idea de «ampliarlo» a través de nuevos aportes textuales resultantes de nuestro trabajo de archivo, la respuesta lindó en el desconcierto en la medida en que parecía considerarse que en el archivo establecido en dicha institución estaba *todo* lo concerniente a la figura y la obra de su padre. 2: en la Casa de la Cultura de Chacabuco, pueblo natal del escritor, existe, curiosamente, otro Archivo en torno a Haroldo Conti. Nuevamente, extrañó que se esté trabajando en torno a una tarea, al parecer, concluida. Además, dichas instituciones que albergan los archivos desconocen mutuamente la existencia de la otra. Lo que interesa subrayar es la fuerza de una creencia que opera de forma sistemática amparada, creemos, en una idea de literatura pero además, de historia cultural, estática y exenta de conflictividad.

nente de la *tradición selectiva*.⁶ Por consiguiente, otro de los *posibles* de la práctica archivística reconocía la existencia y la importancia de materiales o documentos *residuales*, que la práctica de selección había eliminado y/o ignorado y que, por lo tanto, no habían sido incluidos en el archivo fijado como la totalidad cerrada y completa de la producción del autor. Este presupuesto teórico nos incitó a revisar el *archivo establecido* menos como totalidad cerrada que como resultado concreto de una etapa delimitada dentro del proceso de la *tradición selectiva* y a examinar en esa misma tradición cuáles habían sido las estrategias de selección, qué creencias las avalaron, qué materiales fueron excluidos, dónde estaban, bajo qué óptica metodológica se los analizaba, etc. La consignación de este tipo de documentos, además de incitar la discusión crítica en torno al *archivo establecido*, propiciaba su reemplazo por lo que denominamos como *archivo crítico*, es decir, por un archivo que se sabía y se decía *selectivo* pero cuyo horizonte metodológico era historicista, esto es, intentaba reponerlo *todo* a la vez que al explicitar sus propios criterios de consignación, se reconocía como un *estado de archivación*, un momento concreto del archivo. Es así como el hallazgo de lo

6 Tratamos las «cegueras» y «limitaciones» de su configuración en otro trabajo. Sintéticamente: guiado por intereses estrictamente institucionales, este archivo expresa el interés por dar relevancia únicamente a la figura esquemática del *escritor militante desaparecido* por sobre otras que hacen a la complejidad de la figura contiana. Esto es, como parte constitutiva de la forma en que opera la tradición selectiva que toda lectura y escritura retrospectiva de la historia literaria conlleva, este archivo supuso un recobro *monolítico* de su figura que, además, estuvo acompañando de un silencio bastante generalizado en torno a la producción de análisis interesados en sus textos literarios, en comparación con otros escritores consagrados contemporáneos a Conti. La configuración de la figura de Haroldo Conti como *escritor militante desaparecido* acaparó en gran medida los protocolos de lectura desde donde se ensayó su rescate del olvido y a través de los que se configuró el archivo (Recalde, 2009).

residual ponía en escena una cuestión nodal: el archivo disponible de un autor, de una firma, es menos un objeto estable y completo que estabilizado y cerrado por alguien y por consiguiente puede ser modificado y vuelto a modificar a través del tiempo interpelando la *tradición selectiva* que ha operado y continúa operando a través de la preferencia, el recorte, la eliminación, la pérdida o el abandono de materiales. Debíamos considerar, además, que esta perspectiva crítica acarrea un tipo de práctica que cuestionaba las propias bases de legitimación de la ley de consignación del *archivo establecido*, ya sea a través de la incorporación de los materiales *residuales* como también por medio de la puesta en escena de los intereses específicos que habían guiado la consignación como tal y la caracterización de las prácticas consignadas. Denominamos a esta práctica como *instancia de consignación emergente*, cuya razón de ser derivaba de la consignación provocada por un tipo de mirada crítica sobre los objetos consignados o pasibles de serlo, es decir, una mirada nueva que por alguna razón no quedaba satisfecha con los criterios de consignación del *archivo establecido* ni con sus resultados. La misma residía en el cruce entre el interés históricamente determinado del archivero —el ahora de la crítica literaria, digamos— y los intereses otros que habían sido suscitados en determinadas fases de la tradición selectiva. La *ley de consignación emergente* que empezaba a cobrar cuerpo tras la discusión crítica del *archivo establecido* a través de la incorporación de los documentos *residuales* suponía la puesta en cuestión de la creencia que había guiado su construcción asentada en un postulado dominante: un archivo de escritor reúne predominantemente textos literarios y en el caso de un escritor víctima del terrorismo de Estado, documentos que lo atestiguan. La ley de consignación *emergente* propondría la discusión y complejización de este principio tras una nueva condición que sostendría, sintéticamente, que la configuración de una firma literaria en la Argentina de las décadas de 1960–1970 admitiría distintas tipologías textuales, en la medida en que en ese contexto las

prácticas literarias se habían dirimido y autoinstituido como tales en una red compleja, contenciosa y dinámica de prácticas textuales, discursivas, políticas, de sociabilidad, etc. A saber, la firma Conti a la luz del nuevo *archivo en proceso* se conformaba a través de un espacio donde la práctica periodística, la dinámica política, la experiencia del decir público y el peso de las instituciones que sostenían cada una de estas prácticas, se interrelacionaban e incidían en el trabajo literario. Este *posible* del trabajo de archivo conducía a la reubicación del lugar y el modo en que una parte importante de la crítica interesada por el autor había caracterizado su literatura desde los comienzos hasta la actualidad: se tratase del «regionalismo literario» o el «realismo existencial», pasando por toda una gama de variantes de este tenor. Asimismo, permitía volver a examinar un conjunto de imágenes de escritor («homo viator», «comprometido», «polifacético», «humanista») que se habían ido conformando a través de distintos espacios, en la crítica inicial y, con un impulso importante, a través de las intervenciones públicas del autor que observaríamos refrendadas en forma reiterada por la crítica. Además, este *archivo en proceso* intervendría en la revisión de los comienzos de Conti y en el reexamen de su inserción concreta en la historia literaria y sociocultural argentina.

Llegados a este punto, es momento de aclarar que la configuración de esta categoría de archivo a través de los aportes del materialismo cultural no anulaba otras dificultades propias del proceso de elaboración de un archivo de escritor. En este sentido, cobraba central relevancia la disciplina archivística, en la medida en que dotaba a la investigación literaria de los instrumentos de control necesarios para analizar los fondos documentales, ordenarlos conceptualmente, preservarlos y difundirlos. Las herramientas para la confección de un cuadro de clasificación eran también fundamentales, como asimismo el ordenamiento de documentos y su adecuado tratamiento. Los aportes de la archivística fueron fundamentales en las primeras fases de producción del Archivo Haroldo

Conti, permitiéndonos planificar pormenorizadamente las acciones de relevamiento, los criterios de consignación y los soportes iniciales de registro, el ordenamiento y relevo de los registros documentales, la consignación y organización de las series documentales, el inicio de las acciones de preservación de documentos —digitalización, escaneo, registro fotográfico, fotocopiado— y la toma de decisiones respecto de la fundamentación institucional, de la domicialización y accesibilidad del archivo. De esta manera, el diálogo enriquecedor entre disciplinas o marcos teóricos que, en principio, parecían tan distantes como es el caso del materialismo cultural y de la archivística, permitieron a la crítica literaria interesada en el problema de los archivos de escritor sortear las dificultades metodológicas y avanzar en la tarea de dar cuenta de que el archivo tiene algo que decirnos, en principio, respecto de proyectos creadores específicos, pero además, en lo atinente al estado de la cultura y del campo literario en general.⁷

DERIVACIONES CRÍTICAS DEL TRABAJO DE ARCHIVO

De Sur a Casa de las Américas

Es un dato apreciable que suele no consignarse en las lecturas de la primera novela de Conti, el concerniente a sus vinculaciones con la revista *Sur* y consecuentemente a la visibilidad —aunque fragmentaria: de un nombre, de un nuevo escri-

7 Como asimismo, en lo referente a las tecnologías de archivación y a las políticas de un Estado que como el argentino administró durante décadas su memoria guiado por el desinterés, con recursos escasos y marcos legislativos imprecisos y las más de las veces desconocidos por los investigadores y por los actores institucionales implicados en la configuración de la historia nacional. Desde el año 2003, tras la asunción de una gestión de gobierno nacional con fuerte interés en asumir este estado de la cuestión, la situación paulatinamente está siendo revertida. No es casual que el problema de los archivos adquiera relevancia en este contexto.

tor— que la novela obtuvo antes de su primera edición en una de las revistas más prestigiosas de la intelectualidad liberal porteña. En el número 279, correspondiente a los meses de noviembre–diciembre del año 1962, se publica un adelanto de *Sudeste* con autorización de la editorial Fabril.⁸ Para este período, *Sur* organizaba el material en tres secciones independientes: «Sumario», «Crónicas y notas» y «Teatro». «Sumario», aglutinaba artículos sobre literatura, textos literarios y notas sobre teoría social, teoría literaria y filosofía. Aquí se publica el fragmento de la novela de Conti, junto a textos de Sartre, Llinás y Calvetti.⁹ Esta referencia de comienzos pasó inadvertida para la crítica interesada en Conti en razón de que el interés en torno a su figura y a su literatura dio relevancia a los aspectos biográficos que tendieron a configurar la imagen monolítica del *escritor militante desaparecido*, víctima del genocidio estatal, estrechamente vinculada con la ética del compromiso, que se tornó predominante en la crítica de las décadas del 80 y principios de los '90 y que hegemonizó el *archivo establecido* al que hicimos referencia en páginas previas. En general, los escritos que conforman esta copiosa línea de trabajo, forzaron la entrada de los textos contianos en moldes preconcebidos y fijados de antemano por las vicisitudes de la violencia política nacional, opacando la complejidad de un proyecto creador rico en matices y de una práctica intelectual no exenta

8 *Sur*, 1962:45–53. Esta fecha coincide con la consignada en el pie de imprenta de la novela.

9 Asimismo, en los tres números posteriores de *Sur*, en la sección «Últimos libros recibidos», se consigna la edición de *Sudeste* en el mercado editorial porteño («Últimos libros recibidos» en *Sur*, 282, mayo–junio de 1963, 111) y en el número siguiente, se publica una de las primeras reseñas interesadas en la obra: «Haroldo Conti: *Sudeste*» de Oscar Hermes Villordo, escritor, periodista y biógrafo de algunas figuras centrales de la franja liberal del campo literario argentino. *Sur*, 283, julio–agosto de 1963, 87–88.

de contradicciones y conflictos.¹⁰ Esto es, para el crítico literario, la figura de Conti como *escritor militante desaparecido* es aún un problema a resolver, cuando más que iluminar su obra suele oscurecerla, dando lugar a lecturas selectivas que, o bien olvidan la literatura o bien parecen indicar que ya no existe más para decir sobre la misma y que, por el contrario, lo único que puede seguir construyéndose es el relato sobre su vida, confiscando algunas zonas del pasado, recuperando anécdotas, reduciendo su obra al glosario de nombres y fechas que conforman su producción. De este modo, la singularidad propia de cualquier relato se convierte en partícipe de una memoria colectiva que, por medio de relatos más o menos pasionales, se lee como un modo sincero de reconocer lo hecho sin hablar del proyecto creador. El homenaje y la conmemoración son formas de la memoria archivable, cuando su puesta en escena no admite otro olvido. En definitiva, lo que nos advierte el Archivo: un olvido del conjunto por medio del recuerdo fragmentado de una literatura que se escurre a través del paso del tiempo y que intenta ser silenciada en lo que dice respecto de las contradicciones típicas de un escritor inserto en la periferia

10 El acontecimiento de la desaparición forma parte del Archivo Haroldo Conti como totalidad razonada de documentos y textos interesados por el autor o rubricados con su firma, ya se trate de su vida privada o pública, de sus compañeros o de sus herederos, de los intercambios personales o literarios, de las correspondencias, deliberaciones o decisiones político-institucionales, etc., pero considerado globalmente en relación con su proyecto creador, tal como se logró a través de escasos estudios que, sobre todo a mediados de la década de 1990, dieron relevancia a los aspectos literarios de Conti, momento en que su figura pero también su literatura, cobraron una importancia mucho mayor que en el período previo (recordemos que durante esta década Emecé editó su *Obra Completa*). Sin embargo, el interés por la «figura» del escritor continuó excediendo en gran medida los protocolos críticos. Al respecto, en la *Historia de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, el acotado espacio dedicado a Conti —dentro, además, de un trabajo sobre regionalismo— estuvo a cargo de Néstor Restivo, periodista cuyos trabajos se circunscriben sobre todo a la centralidad de la biografía del autor y no a su obra literaria.

culturalmente colonizada que emprende un camino de concientización, complejo, contradictorio, donde lo discordante marca el rumbo —nada menos que la derivación crítica que permite señalar el pasaje de *Sur* a *Casa de las Américas*.

Sur lee a Conti desde protocolos bien definidos y se encarga de proyectarlo en el mapa de la literatura argentina de principios de los años 60. Los fragmentos que se publican de *Sudeste* representan uno de los momentos más «dinámicos» de la novela, donde aparecen nuevos personajes y se suceden acciones de lo más variadas.¹¹ La apuesta fuerte de *Sur* tiene que ver con excluir a Conti de ciertas estéticas que la propia revista rechaza. Por un lado, lo aleja de un tipo de literatura existencialista de la que, juzgaría, proviene el autor de *Sudeste*, pero de la que paulatinamente se aparta; y por otro, de la novela sociológica, tras el argumento de que es «sólo tema de moda». Conti será ubicado, por consiguiente, entre «los últimos» escritores de auténtico valor aparecidos en el período. Este texto crítico de comienzos, será el primero y el único dedicado al autor cuyos libros, en los años subsiguientes, siquiera asomarán en la sección dedicada a señalar las novedades editoriales del mercado del libro porteño.¹² Estimamos que este silencio de *Sur* respecto de Conti tendrá su razón de ser en la polarización ideológica que acontece entre los años 60 y 70 en el campo literario e intelectual nacional y en el reposicionamiento del escritor en torno no sólo a la literatura, sino también a la política del compromiso y a su asun-

11 Se trata del encuentro del Boga con el Cabecita y el perro. Elección que puede pensarse a través de la disputa más o menos sorda que recorre las páginas de la revista desde los años 30 en torno, precisamente, de la novela de acciones, intriga o trama versus la novela psicológica (Borges y Bioy Casares versus Mallea, digamos).

12 Examinamos todos los números editados por *Sur* en el período 1960–1970 (del n° 262, correspondiente a enero–febrero de 1962 al n° 324 de mayo–junio de 1970), un total de 50. En la actualidad, examinamos el corpus de la revista correspondiente al período 1971–1976 para corroborar con certeza la hipótesis respecto de la ausencia futura del autor en la publicación.

ción como intelectual revolucionario, ya en los años 70, para la etapa en que edita su última novela *Casa de las Américas*. El pasaje material de contextos de producción, legitimación y edición —extremadamente contrapuestos en términos tanto ideológicos como estéticos— abierto por la incorporación de nuevos documentos al Archivo, ilustra de manera acabada el itinerario contiano y funciona como divisoria de aguas en la historia de la cultura argentina en su conjunto: sus libros viajan desde el circuito porteño intelectual colonizado hacia el mayor espacio dador de legitimidad cultural del período para la zona del campo literario a la que pertenece Conti: la Cuba socialista, foco irradiador de una literatura latinoamericana y de un tipo de crítica descolonizadora hacia el resto del continente y los países del tercer mundo. En los años 1971 y 1974, la isla lo recibirá como jurado del Concurso de Casa de las Américas y en el año 1975 será premiado por *Mascaró, el cazador americano*.

Del Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino a Crisis

Tal como señalamos en páginas precedentes, incorporamos también al Archivo Haroldo Conti, cuatro artículos sobre cine publicados en el *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino* en el período que comprende los años 1955–1956, esto es, en la etapa previa a la edición de su primera novela en el año 1962.¹³ Este hallazgo textual nos permitió conjeturar al menos tres cuestiones: en primer lugar, que la vinculación de Conti con el medio literario y cultural porteño se dio en principio en torno al cine y no a la literatura en sentido

13 Esta es la única publicación periódica en la que, hasta el momento actual de nuestra investigación de archivo, Conti participó en los años 60: en 1973, lo hará en *Crisis*, punto de inflexión para nosotros en su derrotero estético e ideológico. Vale aclarar que aparecerá como colaborador permanente en la revista *El escarabajo de oro*, cuestión que trataremos en el siguiente apartado.

estricto.¹⁴ En segundo lugar, permitió entrever una dimensión ciertamente sintomática —y extremadamente novedosa para el *archivo establecido*— respecto de la formación y al modo de ver del joven Conti, a tono con el intemperante antiperonismo de la joven intelectualidad de la época.¹⁵ Y por último, sus intervenciones sobre cine manifiestan tempranamente rasgos de la sensibilidad estética y de las preferencias narrativas del autor de *Sudeste*.

El *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*,¹⁶ de carácter bimestral, comenzó a editarse en Buenos Aires en los meses de junio–julio del año 1953 reuniendo en sus páginas firmas de lo más heterogéneas —algunas prestigiosas, otras más bien residuales, las menos emergentes, como es el caso de Conti— a cargo de las distintas secciones o que colaboraron en sus páginas. Conti comenzó a participar a partir de la publicación del n° 10, correspondiente a los meses de septiembre–octubre de 1955, como encargado de la sección «Cinematografía», que emergió como espacio distintivo en este número y permaneció hasta el n° 13 de marzo–abril de

14 Existen antecedentes de la relación de Conti con el cine documentados a través de referencias que el autor realiza en varias entrevistas en el período en que ya es un escritor consagrado. En este sentido, en el año 1950 se incorpora al cine club Gente de Cine donde obtiene dos becas —en 1952 y 1953— que le permiten trabajar como asistente de dirección del film *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952).

15 Posicionamiento éste bien sintomático del modo de percibir la realidad de la juventud ilustrada de clase media en el período, ciega frente al inaudito margen de libertad colectiva y de dignificación social alcanzada por los sectores obreros durante diez años de gobierno popular. Juventud, y Conti no será la excepción, que caerá prontamente en el desengaño al vislumbrar que los *libertadores* estaban al servicio de intereses extranjeros.

16 El Instituto Amigos del Libro Argentino estuvo dirigido hacia 1954 por Germán Berdiales, Carlos Carlino y Aristóbulo Echegaray. La edición del *Boletín* tuvo una interrupción en el período que va de noviembre de 1953 a noviembre de 1954 y para los meses de julio–agosto del año 1956, con la edición del n° 15, comenzó a llamarse *Bibliograma*.

1956.¹⁷ La imagen que Conti construye a través de sus intervenciones en esta publicación es la del especialista interesado en mostrar —e impugnar— la dinámica viciosa de la industria cinematográfica nacional a través de una fuerte embestida contra los productores argentinos y contra el desempeño de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Las diatribas persiguen un objetivo bien preciso: reivindicar la figura del artista, o dicho en otros términos, su rol como guionista de cine. Lo que Conti defiende es un cine puramente artístico, ni político, ni partidista o popular, en la medida en que subyace en sus argumentaciones una visión del arte fuertemente autonomista. Más bien, salvaguarda la competencia técnica y la capacidad del artista que, a diferencia del «merca-chifle productor», conoce el medio de expresión cinematográfico, el cual no debería estar en manos de guionistas de radio o escritores de sainetes, ni guiarse por criterios comerciales, tal como refiere acontece en el cine del período. Su lógica es que el profesionalismo es necesario pero insuficiente si el que escribe guiones no es, además, un artista puro, un escritor. En este sentido, en el itinerario contiano, el *Boletín* funciona como el primer espacio de legitimación de una nueva voz que se presenta como vocera de juicios legítimos acerca de la institución cinematográfica, como escritor no consagrado pero con el capital simbólico suficiente como para demandar a los productores la incorporación de jóvenes guionistas y de obras de literatura argentina a su labor creativa.¹⁸ El virulento Conti

17 Antes de que aparezca la sección «Cine», se publica un artículo sobre el tema: Tresarrieu, Margarita (1955) «Los cines clubes». *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, 9, julio-agosto, 40.

18 El proceso de descubrimiento del autor en los medios literarios porteños es particularmente abrupto si se evalúa la profusa recepción de sus primeros textos y además, la apertura temprana de un espacio de consagración en el mercado editorial argentino, cuestiones que Conti se encarga de refutar en el momento en que es un escritor conocido en Argentina y, además, en el contexto latinoamericano y europeo, presentándose a sí mismo como una figura relegada y poco atendida por

acompaña cada uno de sus argumentos, al mismo tiempo, con la dominante antiperonista de la juventud intelectual porteña, estableciendo que el golpe militar de 1955 se presenta como la única esperanza para el futuro del cine nacional.¹⁹ En «Nido de ratas» (Conti, 1956a)²⁰ será bien explícito respecto de su posicionamiento político a través de disquisiciones sobre técnicas cinematográficas, refiriendo al gobierno de facto como «provisional» y a la democracia peronista en términos de dictadura. La mirada de Conti sobre la situación del cine nacional conlleva un tipo de posicionamiento ideológico que espera de un régimen restrictivo de las libertades individuales que echó por tierra con un gobierno constitucional y que opera con fuertes dosis de violencia, además de reducir la cultura en sentido amplio, al privatismo de elites y circuitos económicamente acomodados, el florecimiento del

la institución literaria. La crítica, cegada por la imagen del escritor militante desaparecido, optó por reiterar este tipo de argumentos que el Archivo discute y niega.

19 En esta etapa, el proteccionismo del cine argentino —que había auspiciado en los años 40 un auge insospechado hasta el momento— cae junto con el gobierno de Perón. Prolifera entonces la cinematografía extranjera. De hecho, el fenómeno de los *cinoclubs* que se incrementa en este período como respuesta a la situación del cine nacional tras la «Libertadora» y como espacio que, además de ser de debate y formación, posibilita el encuentro con el *otro* cine que no llegaba a la sala comercial, es examinado por Conti como espacio de «inficionados por Eisenstein o de Sica» y no como estrategia de resistencia del cine nacional frente a la apertura del mercado cinematográfico a las corporaciones multinacionales extranjeras. Para el análisis del cine del período puede consultarse Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1973).

20 El título refiere al filme de Elia Kazan, *Nido de ratas* (1954), que narra críticamente la corrupción sindicalista portuaria de Nueva York, donde Marlon Brando representa a un ex boxeador usado por el sindicato. En este mismo número, junto al artículo de Conti se publican en la sección «Cinematografía» un reportaje a Fernando Ayala, realizado por Carlos Rodríguez de Anca («Un nuevo valor de la cinematografía criolla: Fernando Ayala», 45–46) y «Subliteratura cinematográfica» de Gustavo Ciriigliano, 46–47.

cine argentino. La prosperidad esperada devendrá en la disolución de la Academia de Cine por orden del gobierno militar, poco después de publicados los dos últimos artículos en el año 1956, coincidiendo con la persecución de diferentes expresiones de cine político y promoviendo el vaciamiento del cine nacional, medidas que Conti no percibe siquiera como horizonte de posibilidad.

Al mismo tiempo, estos artículos sobre cine anticipan y muestran tempranamente los rasgos de su poética y de sus preferencias estéticas, de un gusto que marcará su modo de narrar en los años 60, vinculado con la creación de atmósferas verosímiles, ritmos narrativos lentos donde la acción se rechaza en función de largas descripciones y del énfasis en la sugerencia, en los silencios del texto por sobre la explicitación lingüística de los personajes. En «Cine» (Conti, 1956b), el último artículo publicado en el *Boletín*, analiza pormenorizadamente el filme *El último perro* (1956) de Lucas Demare. Más allá del señalamiento de los rasgos que restan calidad al cine nacional y de la apreciación ambigua que realiza de la película, nos interesa señalar los elementos de comienzos que se explicitan a través de la crítica. En principio, Conti argumenta que el director debió insistir más en la descripción del paisaje y en todos aquellos elementos de exclusiva índole cinematográfica destinados a provocar una atmósfera adecuada, trabajando la imagen con un poco más de lentitud de manera que cosas y personajes se fundan en ella, rasgo germinal de lo que será el tratamiento narrativo que realizará en *Sudeste*.²¹ De

21 Ciertas zonas del artículo pueden leerse como explicitaciones concretas de lo que será la poética de *Sudeste*: «La anécdota se sobrepone al ambiente. Los personajes tienen que enterarnos de una serie de cosas que les suceden y sus voces y sus actos, que terminan por acaparar la atención del espectador, atenúan aquella sensación de desamparo, de angustia, de espera que se quiso imponer a la realización» (49).

la misma manera, cuando analice las limitaciones respecto del tratamiento del lenguaje de los personajes del filme, insistirá en la necesidad de trabajar el verosímil a través de la sugerencia, de los silencios textuales y de las imprecisiones que permiten al espectador crear el significado de lo que se narra.²²

La sección dedicada al cine desaparecerá en el número siguiente y junto con ella, el nombre de Haroldo Conti en las páginas del *Boletín*. Aproximadamente diez años después, retornará señalando no ya al joven guionista sino al narrador prominente de *Sudeste*.²³ La posición de Conti descripta anteriormente distará de la que, entrada la década de 1970, observamos en las páginas de *Crisis*, abogando por experiencias de arte popular tales como el Libre Teatro Libre (LTL), los circos vagabundos y la postulación de un cine de contenido político.

22 «Por regla general, en las películas argentinas se habla demasiado, a pesar de que nuestros actores, debido acaso a una particularidad del idioma, encuentran especial dificultad en expresarse con naturalidad. Se sugiere muy poco. No hay sutilezas, ni matices, ni esa leve imprecisión que caracteriza a la mayor parte de nuestros actos, provocados muchas veces por un oscuro encadenamiento de secretos móviles que escapan a nuestra conciencia. *El último perro* no es una excepción. El hombre de campo, por lo general taciturno, se despacha a gusto con una precisión de conceptos que desconcierta (...) Nuestros dialoguistas deberían reparar un poco más en la realidad, con lo cual evitarían también ese hablar excesivo que resiente la estructura de tales personajes (...) Y a propósito de hablar con exceso, nos parece que no se justifica el recurso del relator. Raramente se justifica. Es siempre preferible una solución más cinematográfica» (50).

23 En el n° 21 de *Bibliograma* (marzo-agosto de 1963), la novela aparece en la sección de «Libros recibidos» y en el n° 24 (septiembre-octubre de 1963) se publica una de las primeras reseñas de *Sudeste*, a cargo de María Hortensia Lacau, quien forma parte junto con Conti del grupo de colaboradores de la publicación cuando se denomina aún *Boletín Amigos del Libro Argentino*. Señalamos específicamente esta cuestión porque verificamos que la recepción temprana del autor está ligada predominantemente a este circuito: gran parte de los reseñistas de *Sudeste* comparten con Conti las páginas del *Boletín* que, indudablemente, operó como instancia de legitimación de comienzos.

Para este período las consignas dominantes del proyecto creador contiano serán las de compromiso y militancia, nociones centrales que darán lugar a un profundo replanteo respecto de la literatura en su proyecto creador, donde el cine volverá a ocupar un sitio de privilegio. En este sentido, tras su viaje a Cuba en 1971, invitado como jurado del premio novela de *Casa de las Américas*, sostendrá que:

Estoy un poco en crisis con la literatura, por eso me vuelco al cine (...) encuentro muy limitado el espacio de la narrativa y la novela, como ámbito literario ya no tiene novedad para mí (...) Esa experiencia intensa, me llevó a actos de participación; por ellos, la literatura comenzó a presentáseme como una expresión estrictamente individualista, opuesta a la experiencia comunitaria.

Y además:

Pienso ahora que la novela es una expresión demasiado individual (...) De hecho, todos estos años aparte de escribir (lo que en mi caso supone una tarea y una vida solitaria) he participado, dentro de mis posibilidades, en luchas y objetivos políticos, asumiendo obligaciones cada vez mayores justamente en la misma proporción que avanzaba mi obra. El caso es que el cine, en este momento, se me da con más evidencia como un arte de participación, comunitario hasta cierto punto, incluso socialista (...) En este sentido me interesa, y creo que es un aporte, el llamado *cine liberación* del cual es un ejemplo, con sus limitaciones, *La hora de los hornos*. Hay todo un cine argentino, a esta altura plenamente identificable, que arranca de ahí. Tal vez lo más interesante son las posibilidades que abre, lo cual ya es mucho. La participación se da en dos niveles. Primero entre los componentes del equipo, una especie de comunidad, de célula (en sentido político) que tiene una experiencia mucho más viva de lo que quiere transmitir, convive con el tema. Luego la participación directa del público, más intensa, mucho más numerosa, más comprometida. Además, este tipo de cine, realizado generalmente en cooperativa, en paso de 16, blanco y negro, por canales clandestinos de distribución o por lo menos independientes de los grandes circuitos,

es en sí mismo, aparte de los resultados, un hecho revolucionario que trastorna los condicionamientos de la industria tradicional.²⁴

En el complejo trayecto de su escritura, pero incluso en el entramado de sus comienzos como escritor que se percibe como tal aún inédito, Conti acompaña el desarrollo del cine nacional, ya sea rechazando, criticando o adhiriendo no sin reservas al nuevo movimiento del cine de liberación, con una preocupación por el desarrollo formal que merece más atención en los estudios críticos sobre su narrativa.

FALSAS REFERENCIAS Y DESCUBRIMIENTOS TEXTUALES:

CONTI EN *EL ESCARABAJO DE ORO*

La conformación de la recepción crítica de Conti supuso el rastreo minucioso de datos y referencias en un corpus de publicaciones seleccionadas a tal fin.²⁵ El recorte del corpus que se estimó relevante, de por sí complejo y sujeto a constantes reajustes, intentó dar cuenta de la visibilidad o de la falta de interés que una firma tuvo en determinado momento de la historia de su práctica, como asimismo del tipo de inserción en el campo literario específico, de su concepción del

24 Peña Gutiérrez, Isaías «Entrevista con Haroldo Conti». *El Tiempo*, Bogotá, 28 de noviembre de 1971. Reproducido por *Casa de las Américas*, 71, La Habana, marzo-abril 1972, sección «Al pie de la letra», 122.

25 La reconstrucción de la recepción crítica de los textos de Haroldo Conti constituye para nosotros una fracción importante del Archivo, en la medida en que creemos que allí se dirime básicamente el estatuto social de la literatura y su carácter histórico. Esto es, el discurso crítico nos informa acerca del modo en que operaron sobre el proyecto creador contiano tanto las normas estéticas vigentes pero además, otras normas sociales concretas —religiosas, políticas, filosóficas—. El proceso de lectura es histórico y cada etapa en el itinerario de la recepción del autor se presenta como punto de inflexión de la coexistencia o de la lucha entre distintos modos de leer —y entender— el texto literario, donde un proyecto creador afirma, niega, innova o repite el sistema de normas sociales.

arte y del rol del artista, entre otras cuestiones de interés. En principio, el corpus seleccionado para un período de dieciséis años (1960–1976) siguió criterios vinculados a la jerarquía que ciertas publicaciones habían tenido en el mismo. Por razones obvias referentes a la posibilidad de cubrir un período temporal tan amplio a través del trabajo con tantas publicaciones, el reajuste previsto tendiente a incluir o excluir del corpus determinadas publicaciones, fue el *sugerido* por el propio trabajo con las fuentes. Esto es, se partiría de un corpus delimitado previamente por su centralidad en la dinámica cultural del período, que sería redefinido a la luz de los hallazgos de la práctica de archivo. En este sentido, *El escarabajo de oro* (1961–1974), publicación relevante para el período, había sido eliminada en una primera instancia tras la exploración de sus índices, donde la firma de Conti brillaba por su ausencia.²⁶ Una de las conjeturas en torno a la integración de la revista al corpus inicial fue la información proporcionada por el sitio web de la Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires. En las reseñas biográficas correspondientes a Abelardo Castillo y Liliana Heker se apuntaba que allí había publicado por primera vez Haroldo Conti.²⁷ Esta referencia, por sí misma, obli-

26 En una segunda instancia y para todos los casos, no exclusivamente en relación con *El escarabajo de oro*, se optó metodológicamente por revisar íntegramente los cuerpos de las publicaciones y no hacer caso únicamente a los índices. La recepción de un autor no acontece únicamente a través de artículos específicamente interesados en él que se consignan en los índices. La publicidad editorial de sus libros, las notas sobre reediciones, como asimismo, las reseñas, los comentarios bibliográficos y demás datos y testimonios del acaecer de sus textos, no se registran en aquellos.

27 Allí publicaron por primera vez sus textos Liliana Heker, Ricardo Piglia, Humberto Constantini, Miguel Briante, Jorge Asís, Alejandra Pizarnik y Haroldo Conti. Disponible en <www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/heker_bio_es.php> y <www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/castillo_bio2_es.php>.

gaba a reconsiderar la inclusión de *El escarabajo de oro* en el listado de publicaciones a ser examinadas en el trabajo de archivo, como asimismo a repensar cuestiones vinculadas a la visibilidad de Haroldo Conti en los circuitos de discusión literaria del período, en la medida en que la revista había gozado de cierta preeminencia en el campo literario argentino (cfr. Calabrese y de Llano, 2006). Sin embargo, el dato aportado por la Audiovideoteca, más allá de la nota de valor consagradorio que acarrea la mera aparición de un nombre en el listado de colaboradores o miembros del grupo de una publicación apreciable, parecía abrir un malentendido, ya que Conti no había publicado ningún texto en la revista.

Examinamos, por lo tanto, la colección completa de *El escarabajo de oro* que transitó prácticamente toda una etapa de historia argentina.²⁸ Si creemos que poco después del año 1975, con el advenimiento del golpe de Estado cívico militar de 1976, se clausura un período de la historia no sólo política sino también literaria y cultural en la Argentina, la aparición de la firma Conti a lo largo de los trece años de vida de la revista, se circunscribe a su designación en la lista de «Colabo-

Advertimos a la Audiovideoteca del malentendido en cuanto a la publicación de comienzos de Conti en la revista pero al momento no modificaron la referencia. Curiosamente, en una entrevista realizada a Liliana Heker, fundadora de *El escarabajo de oro* junto a Abelardo Castillo, se la interroga sobre esta misma creencia: «¿Cómo se fueron acercando a la revista colaboradores de distintos lugares del mundo como Cortázar, Haroldo Conti, Carlos Fuentes, Roa Bastos, Beatriz Guido, Sábato y Nicanor Parra, entre otros?». Heker omitirá la referencia a Conti: «Cortázar, Fuentes y Roberto Fernández Retamar estuvieron desde siempre junto a la revista. *El escarabajo de oro* tuvo siempre colaboradores realmente muy prestigiosos». «Entrevista a Liliana Heker», Agencia Universitaria de Noticias y Opinión de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Disponible en <www.auno.org.ar>.

28 Se editaron 38 números en un período de trece años: del n° 1 correspondiente al año 1961 al n° 48 del año 1974. Se publica de manera bimestral únicamente durante los primeros años. Colección digitalizada incluida en CD en la edición de Calabrese y de Llano, 2006.

radores permanentes en Argentina» durante los últimos siete números correspondientes al período 1970–1974,²⁹ a excepción del n° 43 de septiembre de 1971, donde no se publica el listado de colaboradores. Sin embargo, en este número se da a conocer un manifiesto de apoyo a Cuba tras los debates generados por el denominado «Caso Padilla», que incluye la firma de Conti en un momento donde el escritor, además de haberse definido por un pensamiento político vinculado a las izquierdas, entabla una estrecha relación con la isla y su revolución.³⁰ Asimismo, en el referido n° 41, en la sección «Grillerías» aparece la única colaboración de puño y letra del autor. Se trata de una escueta intervención en tono jocoso e irónico acerca del estructuralismo.³¹ Creemos que ésta no alcanza como para revertir lo que estipulamos como *malentendido* o *falsas referencias* en relación con la información proporcionada por la Audiovideoteca, sin desestimar, claro, el sentido que pudo haber tenido la inclusión de Conti entre los colaboradores permanentes de la revista. Hacíamos referencia en

29 En el n° 41 (noviembre de 1970), n° 42 (abril de 1971), n° 44 (enero–febrero de 1972), n° 45 (agosto–noviembre de 1972), n° 46 (junio de 1973), n° 47 (diciembre de 1973 a febrero de 1974) y n° 48 (julio–septiembre de 1974). Otros colaboradores permanentes: Carlos Alonso, Humberto Costantini, Beatriz Guido, Arnoldo Liberman, Marta Lynch, Lautaro Murúa, Augusto Roa Bastos, Ernesto Sábato, Dalmiro Sáenz, Raúl Schurjin, Isidoro Blainstein, Carmelina y Luis Castellanos, Elvia de Marechal y Armando Tejada Gómez.

30 Ya lo anotamos: realiza su primer viaje a Cuba en 1971, cuando Casa de las Américas lo nombra jurado de su concurso anual para la especialidad narrativa. En 1974 será nuevamente jurado y en 1975 se le adjudicará el primer premio de novela a *Mascaró, el cazador americano*. Previamente, en 1972, Casa de las Américas había incluido uno de sus relatos, «Con gringo», en su edición n° 71. Respecto del manifiesto: «El Manifiesto que no se publicó». *El escarabajo de oro*, 43, septiembre de 1971, 14.

31 «Citas citables: Mi tío, allá por el 35, fue el que inventó el estructuralismo. Tenía labio leporino y cuando hablaba no se entendía un carajo. (Haroldo Conti)». «Grillerías». *El escarabajo de oro*, 41, noviembre de 1970, 14.

el título de este apartado, además, a los *descubrimientos textuales* que suponían las *falsas referencias*. Bien: en los números correspondientes a noviembre de 1967 (nº 35) y mayo–junio de 1968 (nº 36/37), se publica en la revista, la publicidad de una antología de cuentos, *Las ciencias ocultas*³² editada por Merlín que incluye entre los autores antologados a Haroldo Conti. Se trata de la publicación del relato «Un solitario», perdido u olvidado tanto por el autor, quien no lo integra en ninguna de las antologías realizadas posteriormente, como por la crítica literaria interesada en Conti y no recogido en los *Cuentos completos* editados en el año 2004. Las vicisitudes propias de la práctica archivística suponen hallazgos textuales de este tipo que abren la reconsideración del problema del archivo de escritor en la medida en que su conformación está atravesada por numerosas tensiones que ponen al descubierto los intereses específicos de los agentes e instituciones implicadas en la misma. La construcción de un *archivo crítico* en el sentido aquí esbozado (una vez más: un archivo que muestra sus condiciones de producción y se postula como «estado de archivación» en un contexto dado) tiene como tarea la de dar a conocer sus hallazgos e interpretarlos en el marco de esas tensiones. Sólo así una lista, una imagen, un relato recuperado, encuentran su sentido.

32 AA. VV. (diciembre de 1967). *Las ciencias ocultas*. Colección Espejo de Buenos Aires. Buenos Aires: Merlín. Incluye ocho relatos: «El otro» de Estela Canto, «El astrólogo porteño» de Tulio Carella, «Un solitario» de Haroldo Conti, «Transvasamiento» de Humberto Costantini, «La cama de jacarandá» de Alicia Jurado, «La sibila» y «Magush» de Silvina Ocampo, «Pequeña Ning» de Elvira Orphée y dos ensayos: «Las ciencias ocultas en Buenos Aires» de Adolfo de Obieta y «Una teoría sobre la predicción del porvenir» de Ernesto Sábato. *El escarabajo de oro*, 35, noviembre de 1967, 14 y nº 36–37, mayo–junio de 1968, 29. La editorial Merlín en la década del 60 publica novelas de, entre otros, Dalmiro Sáenz, Andrés Rivera y Silvina Bullrich y numerosas antologías de cuentos, como por ejemplo, *Cuentos argentinos de ciencia ficción* (1967) que reúne textos de Bioy Casares, Orgambide, Denevi, etc.; *Cuba, por argentinos* (1968), con textos de Cortázar, Gelman, Marechal, Sáenz, Urondo y Walsh.

HALLAZGOS TEXTUALES DE REFERENCIA INCORPORADOS
AL ARCHIVO HAROLDO CONTI

Textos literarios:

Conti, Haroldo (1962). «Fragmento de *Sudeste*». *Sur*, 279, noviembre–diciembre, 45–53.

——— (1967). «Un solitario». En AA. VV. *Las ciencias ocultas* (41–50). Buenos Aires: Merlín.

Textos críticos:³³

Conti, Haroldo (1955). «Productor». «Instituto de Cinematografía». *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, 10, septiembre–octubre, 15–16.

——— (1955). «Muertos sin sepultura». *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, 11, noviembre–diciembre, 34.

——— (1956). «Nido de ratas». *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, 12, enero–febrero, 47–48.

——— (1956). «Cine». *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, 13, marzo–abril, 49–50.

33 Estos textos hallados durante mi investigación fueron publicados simultáneamente en un volumen crítico sobre Haroldo Conti compilado por Eduardo Romano (2008). Los antecede un excelente trabajo de Raúl Campodónico acerca de la relación de Conti con el cine.

Archivos personales como soportes de memoria. Los papeles de Adelina, Madre de Plaza de Mayo

FLORENCIA BOSSIÉ

INTRODUCCIÓN

Desde el sentido común, frente a la palabra «archivo», se piensa en un «lugar donde guardar papeles viejos» y en el que los historiadores encuentran la materia prima para sus investigaciones. Sin embargo en los últimos tiempos, en cierta forma, los archivos fueron *redescubiertos*: desde personas que por interés propio desean reconstruir su genealogía o historia familiar, pasando por investigadores literarios que encuentran en los papeles de un escritor la forma de dilucidar su proceso escriturario, hasta la utilización de los documentos archivados como fuentes en causas judiciales relacionadas con el accionar de dictaduras en distintos países.

La información y, en particular los documentos, son en nuestra cultura occidental una *prueba de verdad* que los testimonios aún no pueden suplantar.¹ Como dice Silva Catela (2002:73), los documentos actúan como «soportes de la memoria», posibilitan la «construcción de verdades» y potenciales acciones judiciales. Desde esta perspectiva, distintas disciplinas comenzaron a replantearse la función y la génesis del archivo como una institución atravesada por disputas de poderes y sentidos desde la cual es posible realizar un *trabajo de memoria*.

1 Es importante aquí mencionar que para los trabajos relacionados con la memoria el testimonio es de las fuentes más importantes: porque a la memoria no se le pide que sea «la verdad», sino que importa que se recuerde; no son tan necesarios los documentos, son necesarios los testimonios.

Siguiendo esta línea de pensamiento, reflexionaremos aquí sobre un archivo personal generado por una reconocida militante de los derechos humanos de la ciudad de La Plata, Adelina Ethel Dematti de Alaye.² Expondremos algunas consideraciones que van más allá de la mera definición, descripción y organización; lo analizaremos en tanto «vehículo de memoria» (Jelin, 2001) en el que además de conservarse, preservarse y difundirse documentos, se disputan las memorias individuales y las memorias colectivas, las memorias privadas y las memorias públicas, se establecen tensiones y luchas de distintos agentes, transformándolo en ámbito de múltiples construcciones sociales y en «fuente de la memoria social» (Silva Catela, 2002:20). Intentaremos un análisis que permita que el archivo diga otras cosas acerca de sí mismo, de sus documentos, de su génesis.

ARCHIVAR—SE

Una vida común puede transformarse en una vida digna de «archivación» a partir de la experiencia traumática de la desaparición de un hijo a manos de la represión ejercida por

2 De acuerdo con el informe elaborado por memoria Abierta (2008) el archivo está compuesto por 20 cajas (de 25 cm x 37 cm x 8 cm) y 1421 fotografías (tomadas entre los años 1977 y 2000) que en su mayoría retratan imágenes muy difíciles de encontrar, referidas a las procesiones de las madres a iglesias, las «rondas» en las plazas locales, marchas, movilizaciones, reclamos y más tarde, ya en democracia, actos de reconocimiento, homenajes, actos políticos, etc. la tipología de documentos que se almacenan en las diferentes cajas son: documentación personal y de la familia, copias de prontuarios, correspondencia, documentación referida a procesos judiciales, documentos referidos a la militancia de Adelina en distintos organismos de derechos humanos, artículos periodísticos de distintas épocas, manuscritos, publicaciones de distintos organismos de derechos humanos, listados de personas desaparecidas, cesanteadas y perseguidas durante la última dictadura, documentos referidos a la investigación sobre la existencia de nn en el cementerio de la plata, documentación relativa al conocido caso Beroch, volantes, folletos, programas de eventos y de homenajes a las víctimas de la represión ilegal.

la última dictadura cívico–militar argentina. Una memoria individual y privada puede ser parte de la memoria colectiva y pública cuando la biografía se encuentra atravesada por los acontecimientos históricos, cuando todo aquello que constituía una serie de valores dignos de ser respetados (el Estado, la Iglesia, los militares, la policía) se quiebra y el mundo se desmorona. Adelina es una madre de tantas que a partir de 1977 pasó a ser Madre de Plaza de Mayo; su búsqueda quedó plasmada en documentos que colmaron el garaje de su casa de cajas con recortes de periódicos, documentación jurídica, fotografías, cartas, papeles personales y de la familia. Ella misma fue archivera y arconte (al decir de Derrida) de su propio yo, de sí misma y de su resistencia al seleccionar, guardar, ordenar, clasificar e interpretar cada papel. Instituyó en el archivo una escritura de sí y de su familia en un afán de (re)construcción, en una necesidad de *exorcizar* la pérdida.

Con el correr de los años la importancia del fondo documental reunido hizo que intervinieran otros agentes (historiadores, archiveros, investigadores, informáticos) para organizarlo, describirlo³ e interpretarlo siempre bajo la atenta y certera supervisión de su generadora. Recientemente fue donado al Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires aunque puede considerarse como un fondo abierto, que continúa alimentándose de documentación que es el fiel reflejo no

3 La organización y descripción documental fue realizada en distintas etapas desde el año 2006 por: Memoria Abierta y Archiveros Sin Fronteras (Brasil) y la Universidad Nacional de La Plata que, a través de la Facultad de Informática, elaboró un proyecto para su estabilización, digitalización y guarda permanente del archivo, financiado por el Programa Calidad de Vida y Desarrollo Económico Social, Secretaría de Ciencia y Técnica (ahora Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología). En esta instancia participamos dos bibliotecarias que elaboramos una base de datos y la descripción de cada uno de los documentos que componen el acervo de acuerdo con las normativas y estándares internacionales (ISAD–G para la descripción archivística y AACR2 para la normalización en la carga de los datos).

sólo de la lucha incansable por la búsqueda de su hijo sino también de su historia familiar y de la historia de las organizaciones que aún antes del 24 de marzo de 1976 pugnaban por el cumplimiento de los derechos humanos en la ciudad de La Plata.

POR QUÉ ARCHIVAR

En tanto la escritura fue ganando importancia frente a la oralidad en las culturas occidentales, para existir comenzó a ser necesario inscribirse, tener documentos, papeles escritos que otorguen una *identidad*. Toda nuestra vida está atravesada por la necesidad de papeles que documenten nuestra fecha de nacimiento, nuestro nombre, nuestro estado civil, nuestro domicilio, nuestra experiencia laboral, nuestra formación académica, hasta las vacunas que recibimos. Archivamos cartas, contratos, escrituras, fotos de familia y de momentos especiales de nuestras vidas, en ocasiones escribimos diarios íntimos o relatos de viajes. En cierto sentido, para existir y dar prueba de verdad, hay un *deber de archivo*. Así, archivar la propia vida es una forma de subjetivación, es la construcción de un relato propio, de la propia mirada sobre el yo y la propia existencia. Cada una de las series documentales del Archivo de Adelina permite (re)construir una búsqueda, trazar un camino, vislumbrar derivas e identificar una versión personal de los acontecimientos, una identidad, una forma de resistencia. Sin embargo podemos afirmar que esta Madre no archivó su propia vida con un mero afán autobiográfico, sino que lo hizo en la convicción de que su historia había pasado a ser parte de la memoria colectiva⁴ y podía escribir

⁴ Utilizamos aquí el término «memoria colectiva» como la categoría introducida por Maurice Halbwachs en tanto construcción social y pluralidad atravesada por la *voluntad de memoria* (no es espontánea, no existe si no es reconocida y transmitida por los individuos de manera voluntaria), los *cuadros sociales de la memoria* (familia, religión y clase social) y la *selección* (qué recordar de acuerdo con los principios y valores) de aquello que se desea que sea recordado por parte de un grupo.

otra memoria no sólo de su experiencia sino también la de sus compañeras de lucha, las otras Madres. Como dice Gerbaudo (2009:11) «el deseo de archivo es un motivo que en su teoría [la de Derrida] va unido especialmente a otros: la apropiación de un legado, la elaboración de los duelos, el sueño de justicia, la apertura hospitalaria de lo porvenir». Para Derrida la necesidad de archivar esconde la fantasía del retorno, de una reconstrucción, el narrar para contrarrestar la pérdida.

El archivo de Adelina en un primer momento tuvo un fin práctico: su lucha individual y su lucha colectiva generaban documentos (*habeas corpus*, notas, solicitadas en periódicos, etc.) y, para buscar a su hijo, debía guardar esa historia que comenzaba a escribir. Se constituyó entonces en una verdadera *empresadora de memoria*:⁵ alguien que construye, crea, preserva, guarda y difunde una memoria; una *guardiana de la memoria* representada en un archivo a través del cual puede leerse su historia, su vida, su familia, sus pérdidas, sus dolores, sus silencios.

LAS PALABRAS DEL ARCHIVO

Desde la teoría archivística encontramos que los archivos son, principalmente, instituciones donde lo importante es organizar la información para hacer más eficiente la gestión administrativa. Como Pené plantea en el primer capítulo del presente libro, la bibliografía archivística define al *archivo*

5 Es una categoría de Elizabeth Jelin devenida de la categoría *empresarios de la memoria* (*entrepreneurs de mémoire*) de Pollak (2006:26) para referirse a aquellas personas que «crean las referencias comunes y las que las guardan. Estos empresarios de la memoria están convencidos de tener una misión sagrada que cumplir, y se inspiran en una ética intransigente al establecer una equivalencia entre la memoria que defienden y la verdad». Tomando esta idea, preferimos el término de «empresadora», que parte del mismo campo semántico pero ubica a nuestro sujeto en un lugar marginado de las instituciones en que su empresa se constituye en resistencia.

básicamente desde tres enfoques: a) como un conjunto de documentos producidos o recibidos por toda persona física o jurídica y por todo servicio u organismo público o privado, en el ejercicio de su actividad, conservados por sus creadores o por sus sucesores para sus propias necesidades, luego transmitidos a una institución competente en razón de su valor archivístico; b) como una institución responsable de la acogida, tratamiento, inventariado, conservación y servicio de los documentos; y c) como un espacio físico —edificio o parte de edificio— donde los documentos son conservados y servidos (*Diccionario de terminología archivística*, 1993). Por lo general, la archivística se ha centrado en el diseño y desarrollo de técnicas de organización, preservación y difusión sin profundizar aún en la reflexión acerca de las tensiones y conflictos de poderes que se ejercen en la tarea cotidiana del archivista. Lo que aquí pretendemos es corrernos de esa primera mirada para contribuir a la conceptualización y el análisis de esta institución compleja.

Una de las controversias que se plantean dentro de la archivística es la definición de *archivos personales*, y si estos son realmente archivos o más bien colecciones; está claro que ambos conceptos apuntan a categorías heterogéneas, como mencionan Pené y Salerno en sus respectivos capítulos. En rigor, todos los archivos personales son considerados colecciones constituidas voluntariamente por una persona o institución.

Volviendo al caso de Adelina, podemos acordar que se trata de un archivo de tipo personal, no sólo por la magnitud e importancia de su fondo documental, sino porque además no se trata de un conjunto de papeles dispersos y sin un orden, ya que desde el comienzo su creadora lo organizó de forma que el cuadro de clasificación elaborado posteriormente por los especialistas sigue (en gran parte) el orden original.

De acuerdo con Derrida (1997*d*), el archivo o *arkhé*:

nombra a la vez el comienzo y el mandato. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o

la historia, allí donde las cosas comienzan —principio físico, histórico u ontológico—, mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado —principio nomológico (9).

Derrida también nos dice que es un *aval de porvenir* que guarda la memoria de otro tiempo para el presente o el futuro y es un instrumento de mediación entre el pasado y lo porvenir; una institución conformada también por lo secreto, lo inclasificable para los expertos, la falta, lo no dicho, lo que no está, lo reprimido. Los archivos como comienzo y como mandato deben ser pensados «como verdaderos laboratorios y observatorios de la memoria, con los desafíos y problemas que necesariamente plantean» (Silva Catela, 2002:77) y como instituciones con jerarquías, luchas, tensiones, disputas de poder y cruces de distintas memorias. Complementamos la noción de *archivo* propuesta por Derrida con lo expresado por Silva Catela (2002):

es el espacio que resguarda la producción, organización y conservación de objetos (en la mayoría de los casos papeles manuscritos o impresos) que dejan constancias, documentan, ilustran las acciones de individuos, familias, organizaciones y dependencias del Estado (...) implica un conjunto de acervos o fondos documentales, sonoros y visuales, localizados en un local o edificio, con agentes que los producen, los clasifican y velan por su existencia y consulta. La triple relación acervos-espacio físico⁶-agentes estará siempre presente y caracterizará el tipo de archivo, sus usos y finalidades (198).

Los archivos son construcciones sociales, donde interactúan diversos agentes e instituciones con voluntad de preser-

6 Sobre la domiciliación de un archivo véase el capítulo de Goldchluk, en este volumen.

vación de los documentos que testimonian una memoria. Son también territorios en los que se juega la dualidad entre la memoria (documentos que reafirman y producen una identidad y la continuidad del pasado en el presente) y la historia (documentos para investigar el pasado acontecido); es decir que se constituye en un espacio activo donde se gestionan las memorias en una tensión permanente de poderes, jerarquías, memorias entrecruzadas. Pero además son vehículos y soportes para la construcción de una memoria colectiva y social y algunos de ellos pueden considerarse *monumentos* (en tanto reunión de documentos con una significación y portadores de una memoria), como los define Pomian (cit. en Silva Catela, 2002):

Entre el monumento y el documento no hay corte. Son dos polos de un mismo campo continuo y uno precisa del otro. El monumento es producido para impactar la mirada del espectador y orientar su imaginación y su pensamiento hacia lo invisible, en particular hacia el pasado. El documento es producido para ser descifrado por una persona dotada de competencias idóneas y para ser situado en el conjunto de hechos visibles u observables. Pensado para ser mirado y evocar directamente el pasado, el monumento está ligado a la memoria colectiva. Cuando los hechos que transmite ya no están y pertenecen al pasado, el documento sirve de intermediario que permite reconstruirlos, es un instrumento de la historia. El primero es concebido para durar en tanto que objeto de rememoración admirativa o evocación del pasado. El segundo, producido para un uso determinado. Cuando pierde aquél uso y si no es destruido, deviene objeto de estudio (206–207).

Es decir que la diferencia está en la génesis, en el porqué de su nacimiento. Sin embargo, con el paso del tiempo, el documento se resignifica al punto de constituirse en un monumento (en tanto constituya una evocación directa de una memoria, de un pasado) y su función de enseñanza pasa a ser de recordación. Lo mismo sucede (o aun más) con un fondo documental, un archivo, que reúne documentos de manera organizada.

Siguiendo a Derrida podemos decir que para que exista un archivo, para darle nacimiento, debe existir un domicilio (es decir un afuera, una asignación de residencia) y una técnica de archivación que permita domiciliarlo. En el caso del Archivo de Adelina Dematti, su primer domicilio fue su casa y con la donación realizada al Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires cambió su estado, en tanto cambió el domicilio, y en consecuencia su arconte es ahora una institución. Esta madre de un hijo desaparecido socializa su herencia, en el mismo sentido en que en su devenir—Madre pasó del reclamo por su hijo al reclamo por los treinta mil detenidos desaparecidos. De este modo, al cambiar el domicilio e institucionalizarlo, los documentos reunidos por Adelina pueden ser consultados abiertamente, hecho que marca un hito en su Archivo, que pasa de ser parte constitutiva de la memoria a ser parte de la historia, en palabras de Pomian (cit. en Silva Catela, 2002:209).

Desde el momento que alguien cede sus documentos a una institución se genera un juego de relaciones complejas en las que intervienen los agentes que organizan el archivo (principalmente los archivistas), las clasificaciones que lo organizan, los usos y sus limitaciones. Es en ese punto en el que se produce el paso del acopio de documentos a transformarlos en herramientas para la (re)construcción de un pasado, de una memoria. Pero también es el momento en que se decidirá cuál será la lógica para organizar el fondo documental, quiénes serán los usuarios del archivo, qué normas y reglamentaciones regularán su consulta y, sobre todo, qué se debe conservar y qué no; son estas acciones «positivas» que indefectiblemente nos hablan de qué archivo se está constituyendo y qué memoria se archivará. Son entramados sutiles que se pueden leer si se sabe encontrar lo oculto y lo que el archivo puede decirnos de sí mismo desde una mirada etnográfica. Es necesario decir también, que aun los «silencios» del archivo dicen de las memorias allí representadas; lo descartado u olvidado y aun la jerarquización en su cuadro de clasificación

dirán qué tipo de monumento es ese archivo y qué memoria representa, una memoria que, como se sabe, también es selectiva, al igual que su archivo. Es esto lo que Derrida denomina «axioma de incompletud» (1997d:84); aunque busquemos el archivo total se sabe que está atravesado, siempre, por la falta. Es que el archivo se nutre de silencios, de olvidos. Olvidos necesarios, constitutivos también de esa memoria que se quiere archivar.

EL ARCHIVISTA⁷

Comencemos con una definición dada desde la teoría archivística:

El archivero (...) es ante todo un gestor de información, y todas sus tareas están orientadas a satisfacer las necesidades informativas precisas para que la administración desarrolle sus funciones con rapidez, eficiencia y economía, a salvaguardar los derechos y los deberes de las personas contenidos en los documentos y a hacer posibles la investigación y la difusión cultural (...) [Su tarea] —la gestión de los recursos informativos, de los documentos— resulta tan vital como la gestión de los recursos humanos, financieros y materiales (Fugueras, 1999:13–14).

Y continúa:

El archivero establece los medios de ordenar, clasificar y describir las herramientas informáticas para recuperar y explotar la información, los períodos de vigencia de los documentos y otra serie de medidas; en fin, el servicio de archivo se encarga de formar al personal y del mantenimiento del sistema de modo que la gestión documental sea para unidades administrativas un instrumento útil (...) El archivero también se

7 Preferimos el término «archivista» por sobre el de «archivero», no sólo porque el segundo remite al mueble, sino porque esa misma connotación hace que «archivista» se coloque de manera inequívoca del lado de un sujeto activo.

ocupa de diseñar programas de documentos vitales y de prevención de desastres (...) (Fugueras, 1999:19).

Es así, entonces, que el archivista es un agente con un poder fundamental: es quien selecciona, organiza e interpreta los documentos de archivo; es decir que *el archivista produce archivo*. No debemos dejar de señalar que la selección archivística de documentos conlleva tres acciones: la valoración (estudiar su valor administrativo, legal, histórico, de información o de investigación, presente y futuro), la selección (determinar el valor del documento según la valoración, los plazos de tiempo para su conservación y su destino) y el expurgo (estableciendo las modalidades de destrucción de los documentos ya sea en su totalidad o en partes). Son tareas por supuesto con una alta carga de sensibilidad, de riesgos y de disputas que no estarán destinadas sólo a la decisión del archivista sino que será necesaria una serie de debates y de consensos atravesados, inevitablemente, por ideologías y poder: qué memoria se quiere conservar.

Ya dijimos que, como la memoria, los archivos son selectivos: no se puede conservar todo, es necesario el olvido, forma parte de ellos, para recordar algo que se valora como importante, para construir la memoria que se quiere recordar. Es así como los silencios de los archivos también nos dicen cosas, la falta también es parte constitutiva del archivo y sólo quien sepa leerla en una suerte de trabajo arqueológico podrá valorarla. Los *restos* son la marca de la incompletitud y es a partir de ellos que Derrida vislumbra la posibilidad de realizar el *trabajo de memoria*. Siguiendo a este autor podemos decir que el trabajo con el archivo supone siempre trabajar con los restos por temor a la desaparición, por temor a que se conviertan en *cenizas* (lo que queda cuando el resto desaparece, el exterminio, la imposibilidad de la restauración). Supone también evitar la *biodegradabilidad* generando la resistencia del texto frente a la acción de *organismos vivos* (lectores, críticos, archivistas, investigadores, profesores, etc.). Por todas

estas razones Derrida describe al *archivista-por-venir* como aquél que debe ser capaz de desentrañar lo callado, lo ausente, lo enmudecido; un archivista consciente de que sus decisiones (qué es lo archivable, qué es digno de archivo, a partir de qué criterios se construye el archivo y lo por-venir en la construcción de una memoria) afectarán no sólo el destino del archivo sino también su *sentido*.

Definir quién tendrá acceso a qué documentos supone establecer normas, reglas y una organización (cuadro de clasificación, base de datos, catálogo) cuyo criterio generalmente (en este tipo de archivos relacionados con la historia reciente) van de la mano con el cuidado a la intimidad y privacidad de personas que estuvieron involucradas en actos represivos (como víctimas o como victimarios). Habrá documentos que podrán ser libremente consultados, otros vedados a fines específicos (como investigaciones institucionales) y otros que tendrán un tiempo de guarda en el que no se los podrá consultar. En cualquier caso, el papel fundamental que cumplen y para lo que no están vedados es para la Justicia; ejemplo más concreto de ello son los Juicios de la Verdad, que se nutren de los documentos conservados en todo tipo de archivo, tanto institucionales (como el archivo de la Ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, actualmente bajo custodia de la Comisión Provincial por la Memoria) como personales (como el archivo de la Madre que aquí presentamos).

No se pueden desconocer las sensaciones que el ver su nombre en un documento de archivo genera en personas víctimas de la represión, más aun cuando se trata, por ejemplo, de cartas personales enviadas a quien genera el archivo. Es en este caso son estas personas quienes deben decidir sobre la inclusión de ese documento o no, quienes deben ejercer la selección y saldar los dolores que puede generar el saber que una carta escrita desde el dolor se transforma en un documento de archivo organizado «positivamente», inscripto en una base de datos, despojado (en cierto sentido) de su origen.

Son tareas controversiales y difíciles de llevar adelante para un archivista; sin embargo, hacen parte sustancial de su función.

PALABRAS FINALES

Los archivos personales suscitan controversias y generan problemas al momento de definirlos y tipificarlos. Como para contrarrestar estas dificultades es interesante pensarlos como soportes y vehículos de la memoria individual compartida en la memoria pública, como narraciones de experiencias que nos permiten «leer» una memoria. Pero no interesan sólo los documentos que guardan, sino que también es importante pensar los procesos que llevaron a constituirlos como *vehículos de memoria*, de una memoria.

El Archivo de Adelina Dematti de Alaye es parte fundamental de su memoria individual, un anclaje de su lucha, un testigo de su búsqueda, pero además es ya parte de la memoria colectiva, desde el momento en que ella misma decidió incorporar nuevos agentes y especialistas que lo organicen y describan, y más aun cuando decidió donarlo al Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

Adelina encontró en el Archivo una forma de narrar su experiencia individual tornándola colectiva cuando decidió compartir sus documentos. Esta necesidad de archivación, del *archivo como mandato* y como *aval de porvenir* es una prueba de que eligió superar el trauma, dejando sus papeles como testimonio, convirtiéndose en un ejemplo a seguir y en una luchadora incansable.

La firma del autor: el nacimiento de la firma en el periodismo de José Hernández

MARÍA CELINA ORTALE

INTRODUCCIÓN

Entre las tareas de conformación de un archivo de escritor, la primera en importancia será determinar qué textos fueron producidos efectivamente por el autor. Aunque en la práctica de la investigación se pueda comenzar por reunir escritos dispersos, determinar cuáles tienen autoría fidedigna y cuáles son apócrifos, será la tarea de especialistas que avalen con su firma, la firma del autor al pie de la escritura. Por otra parte, la existencia de textos publicados sin la firma oficial despliega un abanico de posibilidades que van del anónimo al seudónimo o al heterónimo, cada una de las cuales presenta diferentes posibilidades de políticas del nombre propio. Indagar cuidadosamente este terreno nos permite asomarnos a esa grieta que supone *la propia firma*, una zona de la escritura que se acerca más que ninguna otra a los «actos de habla», en tanto teatraliza la aporía de los performativos que sólo pueden ser exitosos cuando no son puros. La firma del autor garantiza una ligazón con la «fuente de enunciación» y es, de ese modo, presencia y escritura.¹ En definitiva, firmar es «hacer cosas con palabras» por la vía de la escritura, y en la vida de un escritor, significa ante todo investirse a sí mismo como el autor de lo escrito. Para un investigador, encontrar la firma de un autor supone generar una nueva constelación de nombres, un nuevo archivo para la literatura.

1 La relación de los actos de habla con la escritura está desarrollada por Derrida (1997d) y afecta, a nuestro entender, toda la idea del archivo.

Estas consideraciones tienen la mayor importancia cuando hablamos de José Hernández, erigido como padre de la tradición, cuya obra escrita permanece, sin embargo, en gran parte inédita.² Datar sus comienzos como escritor-periodista puede reconfigurar el mapa político de nuestra memoria.

En este sentido el encuentro de Hernández con otros nombres destacados del mundo político y literario de la segunda mitad del siglo XIX obliga a una importante reconfiguración que permite establecer relaciones hasta ahora impensadas con personalidades claves del pasado nacional. Para ello será imperioso deslindar con especial cuidado el empleo de enigmáticos seudónimos que contribuyen a conformar la estrategia periodística y política de Hernández que intenta construir un proyecto de firma que remita a un sujeto popular.

Con este objeto, reconocidos investigadores se arriesgaron a señalar la presencia de Hernández en distintos periódicos aunque los artículos no llevaran sus iniciales «J. H.», sino una serie de seudónimos que el uso académico terminó aceptando, como fue el empleo de: «Juan Barriales», «Polilla», «el payador José Pepe», «Un patagón» y «Martín Fierro», todas firmas atribuidas a Hernández por los diccionarios de seudónimos argentinos. No obstante, y en razón de que sirve para discutir el origen periodístico del futuro poeta nacional, hay un seudónimo que, a pesar de haber sido establecido por un

2 Es interesante pensar en la vinculación entre Hernández y la tradición oral nacional. La historia oficial le abrió esta puerta, a pesar de haber despreciado alevosamente la conservación sistemática de sus textos, si se piensa en comparación, por ejemplo, con las ediciones oficiales de la Obras Completas de Sarmiento. Sin embargo, se eligió el día del nacimiento de Hernández para celebrar el Día de la Tradición. Ver <www.raucho.com/despachos.asp?cod_des=1816&ID_Seccion=136>, donde se explica que «el proyecto fundacional del Día de la Tradición fue constituido por iniciativa de José Antonio Güiraldes, hermano del poeta e intendente de San Antonio de Areco, y la Agrupación Bases de la ciudad de La Plata. La reunión en la que se concretó el proyecto fue realizada el 26 de mayo de 1939 en San Antonio de Areco».

investigador responsable, fue prácticamente ignorado por la crítica posterior y por los diccionarios que hasta ahora no lo incluyen. Este seudónimo extraño es «Vincha» y fue utilizado por Hernández durante un breve lapso en el que se contactó con el círculo porteño que buscaba la reincorporación de Buenos Aires a la Confederación Nacional, un lapso breve pero muy significativo pues marcó sus comienzos como opositor intransigente a la política liberal de su provincia.

De este modo, el desafío de fijar el debut periodístico de Hernández tiene que ver con el deseo o posibilidad de estrechar sus relaciones con conocidos hombres del ambiente político porteño y paranaense, en su mayoría hombres de la «chupandina» como Nicolás A. Calvo, Juan José Soto, el barón de Viel Castel, todos de trayectoria intelectual nutrida cuando nuestro poeta era muy joven y el país atravesaba uno de sus más difíciles trances políticos y sociales, como fue la separación de Buenos Aires y la creación de la Confederación, luego de la batalla de Caseros en 1852. La relación como corresponsal probado del órgano de Calvo lo pondría, entonces, en contacto temprano con una de las líneas más fuertes de oposición a los hombres de Buenos Aires y puntualmente a los gobiernos de Sarmiento y Mitre, y, en este sentido, fijar la meta de partida tiene un gran valor.

Hernández se acerca a la política porteña en un período de verdadera convulsión, luego de que triunfara militarmente en las filas de los defensores de su provincia, bajo las órdenes del general Hornos que se enfrentaba al sitio que el general Lagos estableció para apoyar la posición de Urquiza y la Confederación. Sin embargo, esta línea de porteñismo acérrimo se modera rápidamente, cuando, según cuenta el propio hermano del poeta, José Hernández conoce a Nicolás A. Calvo y se afilia a su partido reformista colaborando en su periódico *La Reforma Pacífica* de Buenos Aires (Hernández, 1967:51). Junto con los de la «chupandina» se exiliará luego a Paraná, en 1858, cuando las persecuciones de la intransigencia porteña así lo impongan.

Sin embargo, este comienzo periodístico fue velado por el misterioso uso de un seudónimo que no es reconocido sino mucho más tarde, luego de los minuciosos análisis de los investigadores, aunque el propio Hernández se descubría públicamente en 1860, en una nota que declaraba su decisión de darse a conocer y las razones por las cuales no lo había hecho antes.

José Hernández redefine aquí su comienzo y su archivo, establece un corte con su pasado y se constituye en el portavoz escrito del pueblo. Asume de este modo su condición de autor periodístico con el propósito explícito de velar por el bienestar del pueblo y luchar contra los viejos partidos, porque a pesar de que excusa la «humildad» de sus «conocimientos y más que todo de [su] posición», su decisión de salir del anonimato revela todo lo contrario, más bien que ya se considera una personalidad respetable y conocida en el campo periodístico y político del país.³ A partir de aquí, entonces, se irá gestando su condición de autor literario ya que Hernández asume con conciencia las consecuencias que se derivan de su actitud. Este es el momento clave, pues es el instante en el que el futuro creador del *Martín Fierro* se concibe como una firma autorizada, legítima y legitimante de la oposición al proyecto liberal que se está gestando en Buenos Aires y que tomará forma definitiva con las presidencias de Mitre y Sarmiento. Su firma nace con la pulsión de «probar así que somos personalmente responsables de cuanto escribimos», pero como una «débil voz», no obstante también como una «manifestación franca» de «la juventud de hoy» que viene a superar a los «partidos que murieron» para pelear por la inte-

3 Dice Barthes (1987): «Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él, mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo».

gridad nacional.⁴ Estos criterios abonan la idea de que pueda haber participado de la chupandina de Calvo que fue el frustrado intento porteño de acercar a Buenos Aires a la Confederación, propugnando la superación de las viejas antinomias y la regeneración de la política nacional. Es coherente si se rescatan además, otras líneas del mismo artículo al que nos hemos referido, en el que Hernández hace una reivindicación de los propósitos del reformismo: «Por eso es que, hablando con nosotros mismos y emitiendo nuestro propio juicio, dijimos y decimos que *La Reforma Pacífica* era la expresión de una gran idea», y lo define luego como «el órgano más resuelto de la nacionalidad argentina».

A su vez, en un gesto romántico que prefigura la futura alianza con la voz del gaucho, Hernández fundará la autoridad de su firma en el apoyo del «Pueblo», con mayúsculas, a quien dice representar, pues el día anterior había sacado un artículo titulado «El pueblo y el escritor» en el que explicaba: «Hemos creído siempre, y nos ratificamos en ello, que el Pueblo es la fuente más pura, y en la que únicamente deben inspirarse los periodistas».⁵

De este modo, la firma naciente del joven periodista de 26 años, se funda en un pasado anónimo que le garantiza su experiencia y le permite a su vez ir consolidándose paulatinamente como «el Autor José Hernández», es decir como un escritor periodista popular, en un camino constante que lo conducirá desde la fundación de su propio órgano en Paraná: *El Argentino* (1863), pasando por la apertura, en plena presidencia de Sarmiento, de *El Río de La Plata* (Buenos Aires 1869–1870), en el que lo acompañarán destacadas figuras como Agustín de Vedia, Navarro Viola, Vicente G. Quesada,

4 *El Nacional Argentino*, 6° época, IX(1343), p. 3, c. 1, 2, 3. Paraná, 11 de octubre de 1860.

5 *El Nacional Argentino*, 6° época, IX(1342), p. 2, c. 2, 3. Paraná, 10 de octubre de 1860.

Carlos Guido y Spano y José Tomás Guido, entre otros, funcionando como el órgano de la tercera fuerza política del país, y finalmente hacia la composición de *Martín Fierro* (1872).

RECORRIDO DE LA CRÍTICA

El proceso de la crítica que se dedicó a establecer los comienzos de Hernández como articulista hizo el siguiente recorrido. En 1963, Beatriz Bosch publicó las primeras notas periodísticas firmadas. Aquí explicó, refiriéndose a cuando Hernández toma la dirección del periódico *El Nacional Argentino* de Paraná en 1860:

Modesta faena intelectual decisiva, sin embargo, en el traspaso de taquígrafo a periodista, es decir, de guardián pasivo del pensamiento ajeno a expositor en público de la propia reflexión. Al filo de los 26 años José Hernández aborda las lides del diarismo. Estreno absoluto, a nuestro juicio, pues, hasta ahora no se ha probado suficientemente la atribuida colaboración en *La Reforma Pacífica* en el año 1856. Primicia ésta dada a conocer por nosotros mismos hace años en las páginas de la revista *El Hogar* y sobre la cual volveremos detallando el aserto (1963:16).

En su artículo de la revista porteña, de 1950, había planteado la misma idea. En el apartado titulado «La aparición de José Hernández» nos contaba cómo descubría su firma:

¿Quién era el autor de esos sobrios y breves artículos en los que se defendía (...) las gestiones del jefe de Gobierno? El hecho de aparecer anónimos no dejaría de sorprender, pues los anteriores editorialistas habían puesto siempre sus nombres o iniciales. El enigma se dilucida en el n° 1343, del jueves 11 de octubre de 1860, en el artículo «El Correo Argentino y la política de dos caras». Allí se asume toda la responsabilidad de lo escrito hasta la fecha (...) Al pie no sin cierta emoción, encontramos una firma hasta ese entonces desconocida: José Hernández «humilde nombre» aclara con modestia, omitido antes en la creencia de que «ningún prestigio agregaría a sus palabras».

De este modo entendemos que Bosch acepta el hecho de que Hernández escribe ya en el diario, un tiempo antes de estampar su firma, como se deduce con claridad de su propia declaración. Sin embargo, lo que no pudo establecer es desde cuándo lo hace, ¿desde que Juan Francisco Seguí deja el diario, o ya colaboraba antes con algunas notas? Y estas notas ¿eran anónimas, o podían estar escritas bajo un nombre inventado? Bosch, concluía en su artículo de *El Hogar*:

Ya que no se ha probado documentalmente la colaboración del autor de Martín Fierro en *La Reforma Pacífica*, en el año 1856, como se afirma en diversas obras, y existiendo, por lo demás, muchas dudas al respecto, podemos considerar a ésta de Paraná como su labor periodística inicial

sentando las bases de una opinión que, paradójicamente, se sostendrá hasta hoy.

Entre las «diversas obras» a las que se refiere Bosch, cabe destacar aquí, la biografía que Manuel Gálvez escribe sobre Hernández en 1945, en la que ya había opinado sobre los comienzos periodísticos del futuro poeta. Con una aguda visión crítica, aunque Gálvez no confirmaba el hecho, señalaba la posibilidad de que esta colaboración fuera la piedra fundamental de la oposición entre Hernández y Sarmiento y se preguntaba: «¿Colabora Hernández en *La Reforma Pacífica*? En sus páginas no se ve el menor rastro de la colaboración de Hernández. Sin embargo así se afirmó. De ser esto cierto, habría entonces comenzado la enemistad política entre los dos más grandes escritores argentinos».

El siguiente trabajo a considerar es la biografía de Zorraquín Becú, de 1972, en donde se acepta el juicio de Bosch y se fija el inicio periodístico de Hernández según lo que ésta asentó en su artículo de *El Hogar*. Sin embargo, al referirse al vínculo de Hernández con Nicolás Calvo y los reformistas, Zorraquín Becú expresa:

Algunos afirman que también ingresó a la redacción de *La Reforma Pacífica* y que, con ese motivo, habría alternado con Ovidio Lagos, Juan F. Mur, el Barón de Viel Castel, con Soto por supuesto y demás colaboradores. Es probable que así fuera, pero no hemos podido comprobarlo. En *La Reforma* no se encuentra ningún artículo ni suelto firmado por Hernández o, según era costumbre, con sus iniciales. Pero ello no excluye su colaboración. Es muy posible que en ese diario comenzara a gustar del olor a tinta, uno de los grandes amores de su existencia.

No obstante lo cual, en una escueta nota al pie del mismo capítulo, Zorraquín Becú (1972) prácticamente se contradice, a favor de la posición de Bosch: «Los comienzos periodísticos de Hernández eran una nebulosa hasta que las investigaciones de Beatriz Bosch aportaron las indispensables precisiones. Sobre esa base puede hoy afirmarse sin vacilar que Hernández se inaugura como diarista el 19 de septiembre de 1860» (47-48).⁶

Aquí se nos plantea otro problema, porque Bosch había explicado que recién un mes más tarde, en la nota del 11 de octubre de 1860, «El Correo Argentino y la política de dos caras», fue cuando encontró su primera firma. ¿A qué artículo se refiere entonces Zorraquín Becú que indica el 19 de septiembre como comienzo del periodismo hernandiano? Se puede suponer que, sin darse cuenta, hace referencia al momento en que el periódico queda sin redactor reconocible, con la renuncia de Seguí, hasta que el 11 del mes siguiente aparece la firma que descubre Bosch.

«VINCHA», EL ENIGMÁTICO SEUDÓNIMO

Seis años después de la biografía de Becú, Auza (1978) atribuirá a Hernández el empleo del seudónimo «Vincha», con el que rotula sus primeras notas como colaborador en *La Reforma Pacífica* durante 1860. Además se sostiene que Hernández ya

⁶ Ver nota al pie número 4 del capítulo XI «La iniciación periodística» en Zorraquín Becú, 1972:71.

colaboraba desde antes del 11 de octubre en *La Reforma Pacífica* y en *El Nacional Argentino* aunque mediante el empleo de un seudónimo bastante extraño y de dificultosa filiación.

Este descubrimiento significa valiosas posibilidades de análisis para la obra periodística de Hernández, estrechando sus vínculos con los reformistas a partir de su participación concreta en el periódico de Calvo. Sin embargo, haciendo un recorrido por la crítica posterior, se observa que el hallazgo fue prácticamente ignorado y que permanece hoy casi en el olvido. La crítica, evidentemente, se resiste a admitir el seudónimo y los diccionarios especializados ni lo mencionan.

No obstante ello, la posibilidad de que sea una firma de Hernández es bastante coherente. Según lo que demuestra Auza, Hernández usa el seudónimo «Vincha» en el periódico «oficial» de Paraná que favorece a Urquiza y a Derqui y lo usa también para *La Reforma Pacífica* de Buenos Aires, como corresponsal de Paraná, enviando noticias de las autoridades de la Confederación. En ambos casos se trata del mismo año 60, con una distancia de apenas unos meses: firmaría como corresponsal de *La Reforma Pacífica* desde el 13 de febrero de 1860, y usaría el mismo seudónimo en *El Nacional Argentino* desde el 22 de septiembre, en el interregno que se produce luego de la renuncia de Seguí hasta que aparece su firma completa, el 11 de octubre, cuando se hace cargo de la redacción del periódico. Además se encuentran dos notas en las que Hernández confiesa que viene usando un seudónimo desde hace tiempo y se muestra en el momento en que se descubre. A partir de esta revelación que Hernández hace a los lectores del periódico paranaense, se conocerá el nombre del nuevo redactor que firmará las editoriales hasta el cierre definitivo, que es, por otro lado, casi inmediato.

Auza (1978) enmarca claramente su hallazgo y bajo el subtítulo «José Hernández corresponsal» dice:

Algunos autores han señalado la iniciación periodística de José Hernández en las páginas de *La Reforma Pacífica*, pero ninguno, que sepamos,

ha llegado a identificar los artículos que le pertenecían. La tarea no es fácil, dado el cúmulo de material que el diario ofrece. Por otro lado, las iniciales de ninguno de los colaboradores que se identificaban de esa manera coinciden con las de nuestro poeta. Algunos de los que consideran un hecho el paso de Hernández por *La Reforma Pacífica*, estiman que ello debió de acontecer en 1856 ó 1857, pues ubican al escritor fuera de Buenos Aires en los años posteriores y dan por supuesto que el alejamiento era motivo para la interrupción de la actividad periodística.

Después agrega:

Las colaboraciones de Hernández fueron enviadas en calidad de *corresponsal*, y con ese enfoque redactaba sus escritos, que se publicaron firmados con el seudónimo de Vincha (...) Precisamente, la mayor parte de sus escritos como corresponsal están datados en esa ciudad litoral, cuyos sucesos y acontecimientos políticos describe para el diario porteño (168–169).

Ahora bien, en el capítulo anterior, que Auza dedica a analizar «la redacción de José Hernández» de *El Nacional Argentino* de Paraná, da los detalles de la aparición del seudónimo, que se encuentra luego de unos días de redacción anónima frente a la intempestiva renuncia de Juan Francisco Seguí, el redactor saliente.

Según Auza, a partir del 19 de septiembre ya se nota «una mano firme y segura» al frente *El Nacional Argentino*, hasta que, el 22 de septiembre, en el lugar que se destina al editorial, aparece un «comunicado» firmado por «Vincha». Dice:

Sin dudas aquellos artículos oficiaban de editoriales y retomaban la tradición del periódico de adoptar su propia posición ante los sucesos, mas incluía una novedad, cual era el uso del seudónimo para amparar la verdadera personalidad del redactor./¿Quién era, en este caso, ese anónimo redactor? (...) Este artículo, como otros, llevaba el seudónimo de «Vincha» y quien lo usaba era nada menos que el luego célebre poeta y escritor José Hernández (...) No cabía duda de que «Vincha»

no era otro que el futuro autor del *Martín Fierro*, haciendo entonces su experiencia de ministerial y periodista.⁷

Para fundar este aserto, incorpora las propias palabras que Hernández publica en el periódico, en dos artículos en los que acepta que ha usado un seudónimo y anuncia que dejará de hacerlo. En la primera oportunidad, en nota del 30 de septiembre, firmada por «Vincha», explica:

Concluiremos por hoy asegurando a «alguien» que no es con la mira poco digna de eludir la responsabilidad de nuestras propias opiniones que usamos de un seudónimo, sino porque él nos pertenece desde mucho tiempo y no tenemos por qué dejarlo; y porque las verdades tienen siempre su valor, lleven o no al pie la firma de quien las dice.⁸

Para Auza, esta referencia de que el seudónimo «nos pertenece hace mucho tiempo» debe vincularse con su colaboración para *La Reforma Pacífica*, que como se dijo, viene realizando desde el 13 de febrero. Esta relación consolidaría su hipótesis.

En segundo lugar, Auza transcribe el artículo citado por la propia Bosch para señalar el comienzo de su carrera periodística, del 11 de octubre, titulado «El Correo Argentino y la política de dos caras» en donde Hernández se descubre:

Dicho esto, nos importa hacer conocer también que por una condición propia de nuestro carácter, no hemos firmado nuestros artículos, pero no porque hayamos pretendido esquivar la responsabilidad de nuestras opiniones; porque si bien tenemos la conciencia de la pureza de nuestro patriotismo y de la elevación de nuestros sentimientos, la tenemos también de la humildad de nuestros conocimientos y, más que todo,

7 Ídem, 120–121.

8 *El Nacional Argentino*, Paraná, 30 de septiembre de 1860.

de nuestra posición; y aun cuando la tenemos y muy grande de que el afianzamiento de la ley importa la salvación del país, no hemos querido poner nuestro humilde nombre al pie de nuestros artículos, porque él no iba a dar prestigio alguno a nuestras palabras. Pero de hoy en más lo haremos para probar así que somos personalmente responsables de cuanto escribimos.

Animado por estas coincidencias, Auza reseña los artículos que encuentra en *La Reforma Pacífica* del mismo año editados bajo el título: «Correspondencia de las provincias» y firmados con el mismo seudónimo «Vincha» que empleará en *El Nacional Argentino*. Auza encuentra 15, los que son enumerados en un índice que incorpora en el Apéndice de su texto, el primero del 13 de febrero y el último del 12 de enero de 1861. Por otro lado explica que su investigación puede ir más atrás, con la seguridad de que debe haber otros artículos anteriores de Hernández. De hecho, en una investigación reciente llevada a cabo por la profesora Valeria Tetti como integrante del equipo de la Fundación Hernandarias dirigido por el profesor Ángel Núñez que tiene el objetivo de publicar las *Obras Completas* de Hernández en 11 tomos, esta investigadora encontró otros nueve artículos firmados por «Vincha». Los nueve artículos están intercalados entre los de Auza, siempre en el año 60 y sólo adelantarían la fecha de estreno, del 13 de febrero, según Auza, al 18 de enero, según Tetti.

Los temas que tratan estos artículos en general, tienen que ver con la crisis rentística de la Confederación, la esperanza de que se logre la unidad nacional definitiva, la acción funesta de Mitre como militar y como político, el respeto a las leyes de gobierno de Urquiza y el aprecio general a Derqui.⁹ Puede verse en ellos el mismo tenor de las notas que Hernández dirigirá contra los porteños, concentrando sus críticas en las figu-

⁹ Ver Anexos 1 y 2.

ras de Mitre y Sarmiento a quienes atacará de modo ininterrumpido, durante toda su carrera periodística en notas ya firmadas con su nombre o iniciales.¹⁰

Por otro lado, también *La Reforma Pacífica* saca un suelto, el 23 de febrero, que explica el empleo del seudónimo llamativo:

VINCHA: Tal es el seudónimo de unos nuestros más activos, laboriosos e ilustrados correspondientes de las provincias. Ya hemos publicado antes correspondencias del sr. Vincha que lo han hecho conocer ventajosamente, en adelante bastará ver su nombre al pie de un escrito para que los lectores se detengan con gusto a recorrer las páginas trazadas por su pluma. Estamos ciertos que ninguno de nuestros colegas podrá presentar un extracto tan fiel y tan minucioso de la sesión del 6 como el que publicamos a continuación debido a la infatigable laboriosidad de Vincha.

Este suelto le sirve a Auza para sostener, con comodidad, que seguramente haya más notas de Hernández, anteriores a las halladas por él, pero éste sí es un enigma que aún no se ha develado.

EL PRESENTE DE LA FIRMA

Se puede sostener, como intuye Gálvez, que el inicio de la labor periodística de Hernández está íntimamente vinculado con su oposición a Sarmiento y de este modo es muy probable que haya participado en el diario de Calvo, «haciéndose reformista», como diría su hermano Rafael, en esta redacción. Lo cierto es que ni su firma ni sus iniciales aparecen en este periódico, sólo se encuentra el enigmático seudónimo: «Vincha» que no le fue adjudicado a ningún otro colaborador y

10 Al respecto se pueden leer sus artículos de *El Nacional Argentino* de Paraná (1860), *El Litoral* de Paraná (1862), *El Argentino* de Paraná (1863), *La Capital* de Rosario (1868–1869), *El Río de La Plata* de Buenos Aires (1869–1870), *La Patria* de Montevideo (1874) y *La Libertad* de Buenos Aires (1875).

del que poco se puede saber. Auza hace lo posible por establecer la filiación, pero la crítica, en general, se ha empecinado en ignorar este interesante aporte. Un ejemplo claro de esto es el texto posterior de Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos* (1985) en el que éste desestima la opinión de Auza, o la ignora, y vuelve a recuperar el punto de vista de Bosch: «A partir de 1860 la relación de Hernández con el periodismo comienza a hacerse más firme; antes de esa fecha se le atribuye una participación, difícil de documentar y más aún de identificar con alguna exactitud, en *La Reforma Pacífica*».

Claro es que, tanto Bosch como Auza, limitan su descubrimiento al año 60, con lo que, desde el punto de vista de Halperín Donghi, estarían coincidiendo. Lo que no se deslinda bien es que, a pesar de que no se encontró participación anterior, de los años 56–57 como se sostuvo en muchos textos, esto no implica que Hernández no haya colaborado en *La Reforma Pacífica*. Lo que nos aclara Auza es que sí lo hizo, aunque en el mismo año en que se inició como redactor de *El Nacional Argentino* y bajo seudónimo. Este aporte es muy significativo pues permite asegurar, mediante la consignación de Vincha con «J. H.»¹¹ la vinculación ideológica de Hernández con un espectro político muy jerarquizado para esa época, como lo fue el partido reformista porteño.

Por último, uno de los más recientes trabajos integrales, aunque muy escueto, sobre el periodismo hernandiano de Enrique Mayochi, miembro de la Academia Nacional de Periodismo, sirve para demostrar que los criterios de Bosch

11 Derrida (1997d) define de esta manera el concepto de consignación de un archivo de autor: «La consignación tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un secreto que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto. El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión».

se han vuelto a recuperar para casi imponerse definitivamente: «Algunos autores hernandianos afirman que también se agregó a la mesa de redacción del diario de Calvo, pero de esto no hay ningún testimonio válido ni menos la publicación de un escrito que pueda probarlo por llevar al pie su nombre o sus iniciales».

Se puede pensar también que la autoridad consagrada de Halperín Donghi actúa como contrafirma que obtura la entrada de «Vincha» al archivo Hernández. Lo que es evidente, en definitiva, es que la falta de una firma reconocible, al menos de una inicial siquiera, es motivo suficiente para que se dude profundamente de la atribución de un seudónimo curioso, aunque el propio Hernández haya dado las explicaciones del caso.

En la actualidad, a partir de las reflexiones volcadas en este trabajo y en mi tesis doctoral (Ortale, 2012), se está gestando una nueva consignación de la firma José Hernández ya sea que quede como probada o en una sección especial. De este modo, el trabajo futuro al que se destina el archivo tendrá a su disposición todo el material reunido para analizar si los estilemas y el enfoque ideológico-político pueden valer lo que unas iniciales al final del escrito. Como adelanto, en el Anexo ofrecemos un artículo firmado por Vincha y uno firmado J. H. del mismo año.

ANEXO I

«Correspondencia de las Provincias» (...) La sangre de nuestros padres se derramó por la Patria en sostén del grandioso pronunciamiento de Mayo de 1810./ La sangre de nuestros hermanos se derramó después por la Libertad, en la lucha constante, sostenida por veinte años contra la tiranía del despotismo./ La nuestra se ha derramado ya por la Organización Nacional y quizás veamos aun derramarse la de nuestros hijos./ Estas son las tres grandes épocas de la República Argentina. Nuestra historia de medio siglo, puede resumirse en estas tres palabras: sangre, sangre y sangre./ La

Nación entera tiene muy fijadas sus miradas en esa parte preciosa de su territorio y espera con ansiedad el instante de que esa hermana querida se una definitivamente a ella, que con ella disfrute de las ventajas de esta unión y que con ella también comparta las fatigas de la grande obra de la organización./ Ese día será el del triunfo de las buenas ideas, de las sanas doctrinas sobre las teorías absurdas y perniciosas de los exclusivistas. Será el triunfo de la Patria./ Entonces veremos desaparecer los funestos farsantes, desaparecerán las pasiones mezquinas, las ambiciones, los intereses personales y ocuparán su lugar el patriotismo, el noble estilo para trabajar en el bien común, el celo, la actividad, el espíritu de progreso, la Nación se vigorizará por la unión, y los cincuenta años de nuestras pasadas desdichas, de ensayos estériles, de llanto y de horrores, habrán sido el aprendizaje amargo pero aprovechado, habrán sido la infancia borrascosa de nuestra existencia política, entonces tendremos Patria, organización, instituciones liberales, leyes sabias y protectoras, libertad fluvial, navegación a vapor en nuestros ríos, comercio, canales, ferrocarriles, y esta misma actividad, esta constante laboriosidad, ensanchando los límites de nuestras capacidades, nos hará conocer y deslindar perfectamente nuestros derechos y nuestros deberes, cesarán entonces nuestras turbulencias, nuestras vacilaciones, tendremos espíritu de Nación y entonces no presentaremos a las naciones civilizadas, los ejemplos que hoy le hemos ofrecido, sino una Nación rica, floreciente y poderosa, cual debe serlo la Nación Argentina./ A todos los argentinos toca trabajar para que estas bellas esperanzas no se encuentren defraudadas, para que los sacrificios no hayan sido infructuosos./ Queda a Ud. atto». s.s.Q.B.S.M./ *Vincha./ La Reforma Pacífica*, 2º época, año III, pág. 2, c. 1 y 2, Buenos Aires, 18 de enero de 1860.

ANEXO 2

«El estilo es el hombre». Es indudable que las palabras que sirven de epígrafe a este artículo, encierran una profunda verdad; y Bufón, si no hizo con ellas una revelación, nos dio cuando menos, una medida cierta para conocer por la palabra escrita, la

calidad o índole del escritor./ El estilo, la manera como un individuo exprime por escrito su pensamiento, nos da la medida de su ilustración y viene a ofrecernos un conocimiento perfecto del hombre con quien estamos en contacto por medio del escrito, y a revelarnos lo que de otro modo, a falta de una explicación franca, hubiera demandado tiempo y estudio para averiguarlo./ Hacemos estas observaciones a propósito de la conducta de nuestro colega de *El Correo Argentino*./ Eludir una cuestión porque no hallemos en nosotros mismos ni la resolución, ni la fuerza necesaria para sostenerla, es consejo del buen sentido: eludirla, porque la mentira y la verdad nos comprometan igualmente, es consejo del interés individual; eludirla, porque la consideremos estéril e inconducente, es cuestión de más o menos buena apreciación; pero eludir una cuestión, que envuelve en sí no intereses ligeros o secundarios, sino los intereses morales y legítimos que un escritor defiende, es ocultar la manifestación de los buenos propósitos que le guían, de la pureza de los sentimientos que lo impulsan, es por consiguiente faltar al primero y más sagrado de los deberes que tiene que llenar el que se consagra a la tarea de escribir para el público./ Y eludir esas cuestiones dando coces contra el que la suscita, importa tener; o muy poca cultura, o una excesiva maldad./ Hemos sentido antes el pleno y perfecto derecho que nos asistía, para dirigir a ese colega algunas preguntas, que aunque llenas de sinceridad y de nobleza fueron contestadas por él con doblez y con perfidia./ A nuestras últimas razones contesta en su último número, arrojándonos una coz que más hiera al que la dirige que al que la recibe; pero como no estamos acostumbrados a ese género de combate, como ese modo de debatir, no nos es peculiar, ni está en nuestros hábitos, nos abstendremos de entrar en polémica con él, hasta que se haya civilizado lo bastante y aprendido a guardar a los demás las consideraciones y respetos que todos merecen; y a los que por nuestra parte, tenemos la seguridad de no haber faltado./ Nosotros venimos a la prensa a discutir; pero no a boxear; queremos tratar y ver tratadas las cuestiones por los medios que sugieren el estudio y la meditación, por los esfuerzos de la inteligencia; y no queremos perder nuestro tiempo para recibir insultos por única respuesta a

nuestros raciocinios; queremos razones contra razones; no injurias contra razones./ Dejamos pues a *El Correo Argentino* seguir en su terreno como nosotros permaneceremos en el nuestro, le dejamos ese nuevo género de argumentación para él, y para los que como él, tengan más fe en el insulto que en la razón, para él y para los que como él, den más fuerza a la calumnia que a la verdad./ Nos ha dado ya en una mejilla; pero ni nuestra humildad ni nuestra resignación son evangélicas y nos abstendremos de presentarle la otra. El insulto es el arma favorita de los débiles, como el desprecio es el arma que contra ella emplean los buenos./ Siga *El Correo* arrojando coces, que nosotros trataremos de no ponernos a su alcance; y esperaremos como hemos dicho, hasta que adquiera la civilidad y cultura de que hoy carece./ Terminaremos diciendo que hemos hecho antes de ahora nuestras contemplaciones sobre ese pedestal en el que esperamos ver pronto colocada otra estatua que tenga cuando menos el mérito artístico de que carece la que hoy tiene./ J. H.» *El Nacional Argentino*, 6° época, IX(1347), p. 3, c. 2 y 3. Paraná, martes 16 de octubre de 1860.

Los límites del archivo: derroteros a través de los papeles de Julio César Avanza

MARÍA PAULA SALERNO

*Absorto tedio abierto/ ante la fosanoche inululada/ que en
seca grieta abierta subsonríe su más agrís recato/ abierto
insisto insomne a tantas muertesones de inciensosón revuelo/
hacia un destiempo inmóvil de tan ya amargas manos/ abierto
al eco cruento por costumbre de pulso no mal digo/ pero
mero nimio glóbulo abierto ante lo extraño/ que en voraz
queda herrumbre circunroe las parietales costas/ abiertas
al murmurio del masombra/ mientras se abren las puertas.*

~ OLIVERIO GIRONDO, «LAS PUERTAS»

DELIMITACIONES

En el marco de la disciplina archivística se han elaborado distintos conceptos y clasificaciones referentes a diversos tipos de agrupaciones documentales. Tomaremos algunos de ellos con el objeto de subrayar ciertas características a tener en cuenta ante los conjuntos de documentos con los que trabajamos: archivo, colección y papeles personales.

Como señala Mónica Pené en el capítulo incluido en este libro, un grupo de papeles depositados en algún lugar no conforma de por sí un archivo. Por una parte, se considera *archivo* a cualquier conjunto de documentos —sin importar su soporte material, su forma o su fecha— producidos o recibidos por una persona física o jurídica en el transcurso de un proceso natural (el ejercicio de una actividad, el desarrollo de una función) con el propósito de cubrir diversas necesidades.

Según esta concepción, los documentos que forman un archivo se encuentran unidos entre sí por una relación orgánica, conexas con los procesos de generación de los mismos. Así, un grupo de documentos aunados según criterios exclusivamente temáticos no conformaría un archivo sino una *colección*. En las colecciones, el vínculo entre los documentos que las constituyen responde más bien a los asuntos o aparece determinado de modo arbitrario por el coleccionista o autor de la colección. Estas particularidades pueden observarse en la consideración de los casos que siguen. El archivo epistolar Victoria Ocampo de la Academia Argentina de Letras está compuesto casi en su totalidad por cartas que Victoria Ocampo recibiera a lo largo de su vida de parte de distintas personalidades. Su reunión y actual conservación en forma organizada (por fecha y por autor) conciernen al modo en que se han producido esos documentos. En cambio, la Colección Teatral Espíndola (COTES) (cfr. García Orsi y Salerno, 2010) de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata comprende un conjunto de más de 80 copias manuscritas e impresas de obras teatrales de variada procedencia (en los materiales de la COTES se registra un amplio rango de fechas, tanto en lo que atañe a las copias como a los años de producción de los textos originales, cuyos autores resultan, a su vez, de diversas nacionalidades; también aparecen sellos y menciones de diferentes instituciones argentinas involucradas con estos escritos). Las obras no se encuentran ordenadas según como se han generado los documentos (según el principio de procedencia y el de respeto al orden original), sino simplemente reunidas en un conjunto por su condición de «copias de piezas teatrales»: el criterio de agrupamiento corresponde al que la archivística acuerda en llamar *temático*.

Otro aspecto a contemplar en el deslinde de las categorías de archivo, colección y papeles personales tiene que ver con la organización de los materiales reunidos. Una colección no requiere estar organizada, pero un archivo no es tal

sin que existan un análisis y una organización de su fondo documental. También para Derrida (1995*b*) la organización es una de las condiciones del archivo: «no podría haber archivación sin título (por tanto, sin nombre y sin principio arcónico de legitimación, sin ley, sin criterio de clasificación y de jerarquización, sin orden y sin orden, en el doble sentido de esta palabra)» (48). Esto, además, entra en concomitancia con el hecho de que la archivística piensa el archivo como un recurso básico de información, de modo que los documentos de un archivo deben ser organizados de manera tal que la información de la que son depositarios resulte recuperable para su uso. La organización opera como paso previo a la puesta en servicio de la documentación y brinda a los usuarios la posibilidad de su utilización efectiva y exhaustiva. Y esta posibilidad de consulta e interpretación del archivo constituye, según Derrida (1995*b*), uno de los derechos que debe garantizar toda democracia.

En el prólogo a la *Guía del investigador* del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires «Dr. Ricardo Levene» (AHPBA), publicada en 2006, Claudio Panella señala como una de las funciones centrales de la institución la de difundir su patrimonio documental, conforme lo cual se «procura que la documentación que conserva y custodia, es decir la información que contiene en sus distintas secciones, sea de rápida accesibilidad al investigador, al docente, al estudiante, al público que desea conocer temas de carácter histórico» (Rimoldi, 2006:9). Así, en el marco de la política de divulgación que guía al AHPBA desde su creación en 1925, se fueron confeccionando distintos catálogos, guías, índices e inventarios que, tras proporcionar un conocimiento clasificatorio y descriptivo de los materiales resguardados, colaboran con el objetivo de ofrecerlos para la consulta. La mencionada *Guía del investigador* es un claro ejemplo de este tipo de trabajo, como lo es también el *Catálogo de la colección Julio César Avanza* editado en 2003, gracias a cuya distribución llegamos

a conocer la existencia y características de los documentos pertenecientes a este abogado, escritor y educador argentino conservados en el AHPBA desde el año 2000, sobre los cuales hemos trabajado a partir de 2008.¹

Con respecto a la importancia de la organización en un sentido práctico, evaluemos las distintas facilidades que se nos ofrecen al trabajar recuperando información, por un lado, de la colección Francisco Antonio Berra del AHPBA y, por otro, del archivo César Tiempo de nuestra Biblioteca Nacional. A la primera se le dedica un pequeño apartado en la *Guía del investigador* del AHPBA, que proporciona la mínima información relevante para identificar la clase de materiales que la componen. Estos se encuentran agrupados por tipos documentales: legajos de correspondencia, legajos de fichas de apuntes sobre cuestiones jurídicas, cartas, papeles de agenda personal, obra literaria publicada, conferencias, apuntes, traducciones y extractos, etc. Pero la colección no ha sido todavía clasificada por completo, por lo cual tampoco cuenta con un catálogo o inventario que dé cuenta de cada uno de los documentos que integran los distintos grupos establecidos. Para el usuario que desee conocer el contenido de los materiales, el hecho de que la clasificación esté inconclusa y no existan instrumentos descriptivos de mayor detalle representa una incomodidad, pues deberá acudir al Archivo

1 En 2008 conocí la colección Julio César Avanza, cuyos materiales escogí como objeto de estudio para desarrollar mi plan de licenciatura, dirigido por la Dra. María Mercedes Rodríguez Temperley. La Comisión de Investigaciones Científicas de la provincia de Buenos Aires (CIC) me otorgó una beca de estudio para llevar adelante los proyectos «La producción literaria de Julio César Avanza (1915–1958): edición, difusión y análisis crítico-genético» (1/5/2010–30/4/2011) y «Materiales de archivo: búsqueda, clasificación, catalogación. Julio César Avanza, los borradores de poemas y las revistas culturales» (1/5/2011–30/4/2012), también bajo la tutela de la Dra. Rodríguez Temperley. Producto de estas investigaciones y de la reelaboración de mi tesina de licenciatura es el libro *La producción literaria de Julio César Avanza: edición y génesis de escritura* (2011).

a consultar personalmente los documentos, examinarlos uno por uno y tras ello determinar si, en definitiva, son o no de su interés. Al mismo tiempo, ello resulta contraproducente para la conservación material de la colección, que corre mayores riesgos de deterioro cuanto más se la manipula. Si se elaborara, por ejemplo, un inventario de la cartas presentes en la colección Berra, que incluyera las referencias de fechas, lugares, destinatarios y remitentes, muchos usuarios podrían esclarecer de antemano la relevancia de los documentos en relación con el asunto objeto de su interés y, de este modo, descartar la consulta (por considerar que la misma no sería provechosa) o solicitar solamente los materiales que estimaran significativos. Esto es algo que obra, por contraste, en el caso del archivo César Tiempo, cuya descripción archivística se encuentra disponible en la página web de la Biblioteca Nacional, así como el inventario de la serie *correspondencia* de su fondo documental.²

Dada la gran utilidad de los procesos de clasificación y descripción documental (no solamente en el sentido de facilitar la consulta sino también como sustento del examen de los distintos materiales), en el curso de nuestra investigación sobre la producción de Julio César Avanza decidimos dedicarnos a dichas tareas como una forma de complementar y optimizar el trabajo que el АНРВА había llevado adelante, el cual concluyó en la publicación del *Catálogo* de la colección en 2003. Nuestro interés se centró desde el inicio en el conjunto de documentos agrupados bajo la signatura «A. V. Actividad literaria», que reúne textos poéticos del autor, traducciones de obras francesas realizadas por él, *cuadernos de cárcel*, anotaciones personales, revistas literarias que dirigió o en las que colaboró, recortes periodísticos vinculados con su producción poética, cartas recibidas por Avanza de distintas personalida-

2 Para los distintos instrumentos descriptivos del archivo César Tiempo ver <www.bn.gov.ar/archivo-cesar-tiempo>. Consultado el 20 de octubre de 2011.

des del campo cultural, fichas con notas en francés y en italiano referentes a temas de educación y dos mecanogramas autógrafos de textos literarios de su amigo Leonardo Castellani (para la edición crítico-genética de estos documentos de Castellani cfr. Rodríguez Temperley, 2011). Nos ocupamos en especial de estudiar los diversos registros textuales de la poesía de Avanza, con el objeto de preparar una edición crítico-genética de sus poemas (cfr. Salerno, 2011), cuyos originales manuscritos y mecanografiados se encuentran, en su mayoría, en la colección del AHPBA, consignados en el *Catálogo* (2003:44) de la siguiente manera:

A. V. Actividad literaria

(...)

364.- Borradores de poemas. Años 1935 a 1941 (179 fs.)

(...)

366.- Borradores de poemas (166 fs.) (s/f).

Estos 345 folios se encontraban reunidos por su condición de «borradores de poemas» (manuscritos y mecanogramas autógrafos) y su división en dos conjuntos independientes no obedecía —como parece desprenderse de la lectura del *Catálogo*— a un criterio cronológico sino arbitrario. Además, ninguno de los grupos presentaba una organización interna, como tampoco se habían efectuado procesos de identificación de sus respectivas unidades documentales en forma individual. De nuestra parte, a medida que examinábamos los textos trabajábamos en su identificación, a la vez que íbamos estableciendo una clasificación y poniéndolos en relación entre sí y con otros registros textuales de poemas del autor (algunos conservados por la familia, otros escritos en los cuadernos de cárcel y otros correspondientes a su obra publicada). Finalmente, los organizamos en distintos conjuntos atendiendo por una parte a criterios vinculados con las publicaciones de la obra del autor y por otra a la cronología de la producción literaria: a) poemas inéditos (1934–1941); b)

poemas inéditos reelaborados y reunidos ca. 1938 en una encuadernación de folios mecanografiados; c) poemas dedicados a Quita (su esposa) en 1944; d) pre-textos de *La soledad invitada* (su primer libro de poemas: La Plata, Hipocampo, 1941); e) pre-textos de *Cierta dura flor* (su segundo libro de poemas: Buenos Aires, Losada, 1951); f) poemas considerados para *Limbo del tiempo*, su libro inédito (1952–1955); g) poemas inéditos (1952–1955). Una vez realizada esta labor y contando con la autorización del director del AHPBA, el Dr. Claudio Panella, procedimos a ordenar materialmente los papeles de acuerdo con nuestra clasificación, y confeccionamos un catálogo auxiliar al ya existente, donde consignamos una breve descripción de cada unidad documental (en total hay más de 380 poemas), su nueva signatura topográfica y su concordancia con otros registros textuales (cfr. Salerno, 2011:31–39). Además, cabe destacar que al ordenar estos textos poéticos no sólo nos ocupamos de los documentos catalogados con la signatura A. V. 364 y A. V. 366, sino que integramos a este conjunto un grupo de poemas autógrafos (también escritos en pliegos sueltos, tanto manuscritos como mecanografiados) que no formaban parte de la colección sino que fueron descubiertos gracias a nuestra investigación entre los papeles que conservaba una de las hijas del escritor. Estos poemas y otros materiales hallados fueron cedidos por los hijos de Julio César Avaza al AHPBA en diciembre de 2010, con el propósito de que se incorporaran a la colección.

Siguiendo el ejemplo antedicho se ve cómo la gestión documental involucra varios procesos que se complementan entre sí: la identificación, la clasificación, la ordenación, la instalación física de los documentos y la descripción (cfr. Esteban Navarro, 1999 y Cruz Mundet, 2003:229–307). Tanto al cumplir este tipo de tareas como al trabajar con clasificaciones, descripciones o identificaciones ya confeccionadas, es importante entender los procesos implicados en la gestión documental no como clausurados y con resultados fijos (es decir, no como labores que se realizan de una vez para siempre) sino

abiertos a la posibilidad de reforma. Como expresa Esteban Navarro (1999:27), «si se entiende la gestión documental como un intento de captar, recuperar y evitar la pérdida de todas las informaciones contenidas en un documento», trabajar reconociendo «la existencia de límites imponderables» y atendiendo al hecho de que «la representación de la realidad es siempre precaria y sometida a verificabilidad, a reforma y profundización» puede coadyuvar a «destruir los obstáculos», a avanzar «rompiendo barreras». No debe perderse de vista la posibilidad de reorganizar los papeles con los que trabajamos si la consideración de parámetros no contemplados en instancias previas puede derivar en una clasificación de mayor provecho en relación con las significaciones particulares de los documentos y la disposición de los mismos como recurso de información.

Para el caso de los archivos personales podemos señalar otra delimitación: de contar con los documentos privados de cierto individuo en una etapa previa a su organización, estaremos o bien ante una colección o bien ante *papeles personales* (las dos denominaciones son aceptadas).³ Una vez superada esa etapa, el fondo documental podría alcanzar el estatus de archivo. Como ya se adelantó, durante nuestra investigación sobre la obra de Julio César Avanza fuimos hallando materiales distintos de los que se encontraban en su colección personal del AHPBA. En algunos casos, estos pertenecen al archivo familiar que resguardan los hijos de Julio César Avanza; en otros, forman parte de las colecciones bibliográficas de distintas bibliotecas de nuestro país (la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras, la Biblioteca Pública de la UNLP, la Biblioteca Nacional de Maestros, la Biblioteca del Museo de Arte Español «Enrique

³ Mastropiero (2006) define al archivo personal como «una colección de documentos (escritos, cartas, notas, publicaciones, fotografías, manuscritos, documentos legales, etc.) referidos a la actividad de una persona, preparada profesionalmente [esto es, organizada] como testigo para su memoria» (17).

Larreta», la Biblioteca Central de la Provincia de Buenos Aires «Ernesto Sábato») o de los archivos de otros escritores (por ejemplo, de Macedonio Fernández). Al encontrarnos con *nuevos* documentos vinculados con las prácticas de la literatura de nuestro autor, nos propusimos crear el archivo literario de Julio César Avanza, con el objeto de reunir conceptualmente *todos* los materiales conexos con su producción literaria (tanto los de la colección del AHPBA como los que hallamos durante nuestra búsqueda documental) y organizarlos en una estructura jerárquica que cooperara positivamente con su examen y consulta. Dada la evidente imposibilidad de juntar en un mismo domicilio los diversos materiales considerados para el archivo, se comprende que su existencia se encuentra íntimamente ligada a —y más, posibilitada por— la *organización* conceptual de los documentos. Claro que la organización en sí misma no resulta suficiente: ésta debe estar colocada en un lugar de exterioridad y complementarse con la posibilidad efectiva de consulta de los materiales. De esta suerte, confeccionamos un cuadro de clasificación del archivo Avanza organizando las distintas series documentales de acuerdo con un criterio funcional,⁴ proporcionamos mínimos datos descriptivos de las mismas como también las referencias bibliográficas y signaturas topográficas pertinentes, lo cual colabora con la localización física de los documentos (para el cuadro de clasificación del archivo Avanza cfr. Salerno, 2011:25–30).

4 La archivística plantea distintas posibilidades a la hora de organizar un archivo. Una de ellas, atinente al criterio funcional de clasificación, consiste en establecer diferentes niveles para la ordenación de los documentos. Los niveles básicos —y sucesivos— son la sección, la subsección y la serie. Las dos primeras se establecen según las diferentes líneas de acción, funciones o actividades de los sujetos o entidades productoras de los documentos (por ejemplo, actividad política, educativa, literaria). En cuanto a la serie, se define como «conjunto de documentos producidos de manera continuada como resultado de una misma actividad» (Cruz Mundet, 2003:244). De este modo, dentro de la sección «actividad literaria» podrían distinguirse las series novelas, entrevistas, conferencias, cartas.

Pero este posible tránsito de una categoría a otra no se limita a la cuestión de los archivos personales. Volvamos sobre el ejemplo de la COTES: si a partir de un trabajo de investigación se pudiera determinar que todos sus documentos pertenecieron en conjunto al archivo de un teatro y que las distintas piezas teatrales fueron representadas en cierto período, y si los materiales, entonces, se ordenaran según un criterio relativo a las puestas en escena, la colección podría adquirir el estatus de archivo.

A menudo resulta difícil hallar un lugar para los archivos literarios en las clasificaciones y tipologías que propone la disciplina archivística. Con frecuencia, las características de los conjuntos de documentos con los que trabajamos no concuerdan de lleno con las de tal o cual clase establecida. Ahora bien, en el marco de los estudios literarios es común que agrupaciones documentales de diversa índole resulten ser objeto de un tratamiento crítico (o archivístico) similar. Ante la evidente labilidad de los límites, cabe preguntarse por el valor de las clasificaciones y pensar en la condición de *participación sin pertenencia* (Derrida, 1980b:256) de los conjuntos documentales respecto de las clases o categorías establecidas. Los papeles de Julio César Avanza cuentan, como referimos más arriba, con una colección y un archivo. La primera reúne documentos concernientes a las actividades política, educativa, ajedrecística, literaria y personal de su vida; tiene su domicilio físico en el AHPBA y dispone de un catálogo editado en 2003 y ampliado 2011. El archivo, por su parte, establecido en un cuadro de clasificación, no comprende todos los documentos presentes en la colección sino sólo aquellos estrictamente relacionados con lo literario (y, como ya veremos, los escritos de Avanza sobre temas de educación), pero a la vez incluye materiales que no forman parte de la colección personal del autor sino de otros fondos documentales o bibliográficos. Entonces, tanto la colección del AHPBA supera los límites del archivo creado por nosotros como éste supera los límites de la colección: cada uno contiene ciertos materiales

que el otro no posee. Ciertamente también comparten una gran cantidad de documentos, los cuales no pertenecen exclusivamente ni a uno ni a otro conjunto, sino que *participan* de ambos. Esta intersección, por otra parte, no se da solamente entre el archivo y la colección del autor, existen «empalmes» con otros conjuntos documentales. La carta que Macedonio Fernández le enviara a Avanza y a su esposa (Quita) el 2 de enero de 1950, por ejemplo, corresponde tanto al archivo literario de Julio César Avanza como al archivo de Macedonio Fernández.⁵ Atender a las diversas relaciones que se van tejiendo entre los documentos es de gran importancia para el examen de las significaciones y la configuración de la trama de sentidos de las que ellos mismos son portadores. Esteban Navarro (1999:25–27), tratando el tema de los fundamentos epistemológicos de la clasificación documental, apunta:

la organización nos descubre que los entes, hechos y pensamientos identificados pertenecen a cierto tipo determinado, que comparten propiedades con otros ejemplares de una misma clase y que dentro de las clases y entre ellas se producen una serie de relaciones, cuya exposición nos acerca a la plena comprensión del mundo. Y esto último es realmente lo más importante, porque el conocimiento humano, y en particular la indagación científica, nunca se propone, únicamente, señalar o identificar casos o ejemplos singulares, sino descubrir las relaciones o pautas que siguen los elementos de la realidad (...) Así, al igual que la mente humana, los sistemas documentales no se limitan a identificar y describir la forma y el contenido de los documentos, sino que se dedican sobre todo a organizar el conocimiento que albergan mediante la clasificación y ordenación de las representaciones (...) desvelando y proponiendo los diversos tipos de relaciones que se producen entre sus contenidos.

5 Esta carta, que tiene su domicilio en la Fundación San Telmo, fue editada por Daniel Attala (2011).

Siguiendo este camino, no sólo podría expandirse la gama de posibilidades al categorizar sino que se avanzaría hacia el abordaje del espacio del «entre» y, así, hacia la apertura de otras puertas en los trayectos críticos.

CREAR EL ARCHIVO

Al *deseo* de trabajar en la constitución de un archivo sigue una serie de tareas y problemas heurísticos a resolver. Ante todo, la conformación de un archivo implica un proceso de selección y valoración según el cual se determina qué materiales pasarán a integrar el fondo documental del mismo y cuáles serán excluidos. Este proceso atañe más que nada al trabajo del crítico archivero, pero también depende de la génesis y la historia material de los documentos. Así, frente a la tarea de crear el archivo literario de Julio César Avanza seleccionamos parte de los documentos que integran su colección personal en el AHPBA. Incluimos todos los materiales relacionados con la actividad literaria de Avanza y descartamos los demás, como ser los atinentes a las actividades política, ajedrecística y personal de su vida. Sin embargo, optamos por considerar también sus escritos conexos con temas de educación y cultura (sobre todo por el vínculo particular del escritor con el campo educativo y por la importancia que dichos textos puedan tener para las ciencias de la educación). Al mismo tiempo, emprendimos una búsqueda dirigida a hallar textos escritos por el autor faltantes en el corpus de la colección, así como también reseñas críticas y comentarios sobre su obra poética, para agregarlos al archivo en formación. En este sentido, por un lado, examinamos los fondos de diversos centros archivísticos, bibliotecológicos y hemerográficos del país, por otro, nos comunicamos con los familiares del Julio César Avanza y con investigadores dedicados al estudio de su obra cultural. Desarrollamos un doble proceso: selección y ampliación. De esta manera, lo que el archivo contiene obedece en parte a la decisión del archivero en torno a lo que

lo integrará y lo que no, y en parte a la conservación de los documentos. Distintos textos literarios escritos por Avanza se perdieron. Un ejemplo fehaciente (del que han quedado huellas) lo constituye la serie de poemas mecanografiados que fueron reunidos *ca.* 1938 en una encuadernación que al día de hoy resguardan los hijos del escritor, en la cual se observa que tres de sus folios fueron arrancados. Gracias al índice que la encuadernación presenta, pudimos determinar el título de los poemas faltantes, «Sirena», del que no hallamos ningún otro registro textual, y «Madrigal sombrío», poema que cuenta con una versión mecanografiada probablemente anterior a la pérdida. También es posible que otros escritos del autor hayan desaparecido porque él mismo decidiera descartarlos en alguna etapa de la creación literaria o, por ejemplo, como consecuencia del allanamiento que sufrió su domicilio en 1952.⁶ Con esto se advierte que el proceso selectivo se inicia ya con la misma génesis de los documentos y se continúa con su historia material. De hecho, para Derrida (1998*d*),⁷ en el gesto de poner en un lugar de exterioridad, en el acto de consignación, por más elemental y espontáneo que sea, hay ya selección, interpretación y ejercicio de un poder.

6 Entre las distintas funciones públicas en que se desempeñó, Julio César Avanza fue Ministro de Educación de la provincia de Buenos Aires en el período 1949–1952. Cuando Carlos V. Aloé sucedió a Domingo A. Mercante (1946–1952) en la gobernación de la provincia, inició una investigación sobre la gestión de su antecesor, a instancias de la cual Julio César Avanza y otros funcionarios resultaron encarcelados. Avanza fue acusado de defraudación al fisco, desacato al presidente de la nación y abuso de autoridad (la imputación tuvo que ver con una licitación para la difusión y promoción del Plan de Construcciones Escolares). Sufrió un proceso de tres años en prisión, al término del cual, en julio de 1955, fue declarado libre de culpa y cargo. Para ahondar estas cuestiones ver Aelo (2005); Vázquez, P. (2007); Clarke y Sarno (2009); Vázquez, S. (2005); Clarke, Ghisiglieri et ál. (2006; 2007).

7 Todas las traducciones que presentamos de las citas de Derrida (1998*d*) están tomadas de la traducción al castellano que se publica en este mismo libro.

Un archivo, entonces, se encuentra *atravesado* por una decisión que fija sus términos: ¿consideramos o no las «notas de lavandería» y frases del tipo «he olvidado mi paraguas» parte de la obra de Nietzsche? (Derrida, 1976*b*). Se trata del establecimiento de una *ley de consignación* que señala qué entra y qué no. Esta ley genera el archivo⁸ («en el concepto de archivo estaría muy atento al hecho de que un poder de interpretación, de selección, por tanto, de represión, de exclusión también debe ejercerse» [Derrida, 1998*d*]): no hay archivo sin selección; y, a la vez, lo limita, le *marca* un límite («una decisión debería desgarrar —eso es lo que quiere decir la palabra *decisión*— por consiguiente debería interrumpir la trama de lo posible» [Derrida, 1977]).

Al tiempo que recorta, un archivo no pierde su afán de totalidad: ambiciona incluir todos los documentos existentes que corresponden a cada una de las series delimitadas para el mismo. Si pensamos en la sección «textos poéticos» del archivo Julio César Avanza, organizada en las series «éditos» e «inéditos», procuraremos obtener todos los poemas de Avanza que se hayan publicado así como todos los que existan sin publicar. Si bien apuntamos más arriba que, por ejemplo el folio correspondiente al poema titulado «Sirena» se ha perdido, tampoco nos es posible afirmar su rotunda desaparición: puesto que no contamos con información que indique que ha sido destruido, no podemos descartar la posibilidad de que algún día aparezca, tal vez doblado entre las páginas de uno de los libros de la biblioteca del autor. La búsqueda de otros textos (los perdidos, los desconocidos) permanece siempre inconclusa y el archivo, amenazado por la falta. Esta amenaza se traslada, a su vez, hacia el crítico archivero: su

8 Recordemos que cuando Derrida (1995*b*:9) recurre a la etimología de la palabra «archivo» destaca dos principios que se coordinan en el nombre *arkhé*: por un lado, el físico, histórico u ontológico («allí donde las cosas comienzan»), por otro, el principio según la ley, el principio nomológico («allí donde se ejerce la autoridad»).

constante estar en falta con el archivo, pues siempre habrá algún lugar más donde buscar.

En cierta medida, quien arma un archivo toma el rol de «arqueólogo»: de un lado, tras el intento por restablecer el orden original de los documentos a partir de su organización (o, más bien, tras buscar que la ordenación guarde consonancia con las prácticas de los sujetos culturales que los generaron); de otro, al avanzar sobre los intersticios, trabajar examinando las huellas, con el afán (siempre presente y nunca acabado) de recuperar los textos producidos en su totalidad. Se trata de un ímpetu por restaurar el fondo, el *deseo de archivo* (Derrida, 1995b) que va hacia la finitud radical a sabiendas de que la reconstrucción es siempre incompleta e imposible.

Como en todo archivo hay exclusión, en todo archivo hay también *huellas*: «no hay archivo sin huella» (Derrida, 2002).⁹ En algún sentido, las huellas representan el «sin límite» del archivo: en su permanente remitir al espectro de otra cosa (Derrida, 2000) vuelven presente la imposibilidad de determinación del origen (porque si bien la huella parte de un origen, al mismo tiempo se separa de él). Consideremos el caso de los manuscritos de *El beso de la mujer araña* en el Archivo Puig. Graciela Goldchluk (2011) explica:

Las versiones que se conservan pertenecen ambas a la segunda fase [de elaboración del texto], en la que el autor integra los diferentes capítulos escritos en un momento anterior (...) Las características materiales de este manuscrito confirman las declaraciones de Javier Labrada (...), quien afirma que Puig habría escrito una versión completa que descartó, de la que por otra parte quedan vestigios en el capítulo 15.

Esos vestigios que Goldchluk encuentra en el capítulo 15 del manuscrito (unas hojas cuya numeración fue tachada y

9 La trad. es nuestra. Cita original: «il n'y a pas d'archive sans trace».

cambiada) son huellas o restos que señalan una falta en el archivo, una incompletud (que se siente por ejemplo a la hora de elaborar una edición genética de la novela), y des-cubren la sensación (o mejor, una *impresión*) de que «algo se sustrae siempre a la memoria en el trance de una contingencia incalculada e innominada que no obstante irrumpe» (Dalmaroni, 2009a:11). Sin embargo, en un archivo es necesario que la huella esté apropiada, controlada, organizada (Derrida, 2002), interpretada.¹⁰ Esto se cumple en el caso del análisis de Goldchluk, quien ve las huellas y aventura una hipótesis acerca del origen del que las mismas se separan: hubo una versión mecanografiada de la novela anterior a las que se conservan y a ella pertenecieron las hojas que aparecen con la numeración cambiada en el capítulo 15 de los manuscritos que se preservaron. Por otra parte, hay un contexto que ayuda a Goldchluk en la formulación de su interpretación de estas huellas y tiene que ver con el conocimiento de las prácticas o hábitos de escritura de Puig: en general, no ha descartado sus manuscritos, los cuales además han sido retomados como material de trabajo en fases de escritura posteriores, y los procesos de elaboración de sus novelas constan casi siempre de varias fases. Ahora bien, al contrario de lo que podría pensarse, el hecho de que la huella esté interpretada no acota el archivo sino que lo abre. Puesto que ni las interpretaciones ni los contextos son calculables, no hay jamás explicitación total de la huella sino *destinerrancia* (Derrida, 2002).

Según Derrida, el resto, como la huella, nunca está presente; no obstante, puede generar efectos de presencia, y esto no porque *quede* la sustancia de un resto presente e idéntico a sí (cosa que no sucede, pensemos que las hojas con la numeración cambiada de los manuscritos de *El beso de la*

10 Si nos remitimos a los arcontes (Derrida, 1995b:10), su rol no es sólo el de dar «seguridad física» al depósito y al soporte sino que también «se les concede el derecho y la competencia *hermenéuticos*» (el subrayado es nuestro).

mujer araña insertas en esa versión de la novela no son idénticas a sí mismas cuando formaban parte de la versión anterior) sino a través de su *iterabilidad* y de las diferentes interpretaciones posibles del mismo. Los efectos de resto, por lo tanto, tampoco resultan calculables sino siempre desiguales según los contextos y los sujetos que a ellos se refieran. La trama de lo posible se expande.

El resto, entonces, viene a llamar la atención sobre el hecho de que la totalidad está desgarrada, interrumpida, de que ella es imposible (no todo ha sido guardado, no todo puede guardarse). Esto se percibe muy claramente en el caso de la encuadernación de los poemas mecanografiados de *Avanza*: el recorte de los folios desgarró la totalidad, que hoy se encuentra interrumpida. Se comprende, entonces, que el archivo, del mismo modo que el resto, está expuesto a la destrucción. Incluso las huellas pueden borrarse (podría haberse dado el caso de que la encuadernación completa se perdiera antes de que nosotros consiguiéramos examinarla, y todavía puede perderse). Esta amenaza es infinita y por ella surge el deseo de archivo: la archivación se da por la finitud radical, porque existe la posibilidad del olvido, y más, por la amenaza de destrucción sin resto, de aniquilación. Para Derrida, el *mal de archivo*.

La derrota de los documentos, su historia, afecta los intentos de reconstrucción o las configuraciones acerca de lo que el archivo esté guardando.¹¹ En algún caso estarán involucradas las prácticas de escritura literaria de cierto autor. En otros, las significaciones posibles de una novela en particular. Y en otros, estarán en juego las configuraciones de las

11 La utilización del término «derrota» en este punto merece cierta consideración. En navegación, la derrota es el rumbo que se sigue o se ha seguido y el trayecto que se recorre o se ha recorrido para llegar a cierto lugar. Pero este «camino que se sigue» no es siempre el que se desea o se intenta seguir. El abatimiento o *deriva* (desvíos provocados por efecto del mar, el viento y las corrientes), entre otras cosas, afectan la derrota.

prácticas sociales de toda una «época». En definitiva, de los procesos de archivación depende gran parte de la cultura registrada de una sociedad.

En relación con esto, otro factor que incide sobre la creación y organización de los archivos tiene que ver con las políticas de archivación. Por tomar un ejemplo, en nuestro país, la Ley 11723 (propiedad intelectual), entre otras cosas, establece que los propietarios de publicaciones periódicas deberán coleccionar un ejemplar de cada número publicado, sellarlo con la leyenda «Ejemplar Ley 11723» y remitir la colección sellada completa a la Biblioteca Nacional cuando la publicación hubiera dejado de aparecer definitivamente (art. 30). El cumplimiento de este artículo contribuiría con la riqueza de los fondos hemerográficos de la Biblioteca Nacional y, por lo tanto, del patrimonio cultural del país, así como con el derecho de los ciudadanos a consultar los documentos. Sin embargo, ya se ha dicho, no es posible guardar todo. Tanto es así que la archivística prevé para los fondos de archivo un proceso de valoración, selección y expurgo.¹² Una vez transcurridos 30 años desde que los documentos hubieren perdido la utilidad por la cual habían sido creados (es decir, cuando ya nadie los utilice), el fondo documental deberá ser sometido a evaluación a fin de seleccionar y extraer de él aquella documentación de «valor informativo, histórico y cultural» y disponer su conservación «a perpetuidad, en condiciones que garanticen su integridad y transmisión a las generaciones futuras» (Cruz Mundet, 2003:94–96). Se decide así qué pasa a ser parte del «patrimonio histórico» de una cultura y qué se elimina.¹³ ¿Quién toma la decisión de fijar, limitar, desgarrar los archivos? ¿Cómo se determina la importancia de la docu-

12 No perdamos de vista que el objeto central de la archivística son los documentos de gestión administrativa.

13 Para ahondar en los principios que rigen la valoración, la selección y el expurgo en el marco de la Archivística ver Cruz Mundet (2003:201–225).

mentación, su valor para el presente y para el futuro? Como afirma Derrida (2002), la decisión responsable es a la vez ética y política, implica el ejercicio de un poder:

¿Dónde vamos a detener la archivación? Es un problema político, el problema de saber en qué se van a convertir las instituciones psicoanalíticas en una democracia, es un problema político mayor y es además una cuestión de secreto, de recorte, de archivación, de cuentas por rendir, de responsabilidad cívica.¹⁴

TRAYECTOS

Como hemos expuesto hasta aquí, un archivo no es un todo cerrado, único: «no hay *un* archivo, hay un proceso de archivación con etapas diferentes, pero nunca un archivo constituido» (Derrida, 1998*d*). Todo archivo cambia, se transforma. Por otra parte, el archivo no comprende sólo su momento «último», sino también todos sus momentos anteriores. Esto puede pensarse considerando el motivo derridiano de la muerte plural: *plus d'une mort*. Catherine Malabou (2002) nos cuenta que Derrida en *Demeure, Athènes*. (*Nous nous devons à la mort*) se vale de distintos motivos para leer las muertes de Atenas, a partir de la reflexión sobre las fotografías de esa ciudad que acompañan el libro. El primero de ellos es el de la muerte entendida como *estratificación del archivo* o como *condición paradójica de la supervivencia*: Atenas es vista como una ciudad que ha muerto muchas veces y en muchos tiempos, cuyo paisaje *debe* morir, se encuentra amenazado

14 La trad. es nuestra. Cita original: «Où va-t-on arrêter l'archivage? C'est un problème politique, le problème de savoir ce que vont devenir les institutions psychanalytiques dans une démocratie, c'est un problème politique majeur et c'est encore une question de secret, de coupure, d'archivage, de comptes à rendre, de responsabilité civique».

de muerte o prometido a ella; «una ciudad que comprende sus diferentes muertes, que inscribe en sí el duelo que hace de sí misma» (Malabou, 2002).¹⁵ Y esas muertes (que son las que causan la estratificación del archivo de la ciudad), paradójicamente, aparecen como condición de la supervivencia de Atenas, «una ciudad ocupada en vigilar sus contratiempos, pero [...] una ciudad viviente» (Derrida cit. en Malabou, 2002).¹⁶ Atenas vive aceptando esa amenaza de muerte. Lo mismo ocurre para todo archivo. Retomemos el motivo: *plus d'une mort* —un archivo muere varias veces y en varios tiempos, un archivo comprende sus diferentes muertes, inscribe en sí el duelo que hace de sí mismo.

Visto de esta manera, la figura de la muerte no se trae a razón de generar un tinte enfático sobre lo que «ya pasó» sino en dirección a lo que sigue: «la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado (...) Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana» (Derrida, 1995b:44). Lo que hay a partir de las muertes es estratificación, es reacomodamiento. Ni la muerte ni el archivo se emparentan con la quietud, con lo fijo, con «el sentimiento apaciguador de que “ya pasó”» (Derrida, 2003b). El archivo no está ahí para presentarse idéntico a sí mismo, constituyendo un algo cerrado, cancelado, que mantiene al resguardo algo de «lo que fue», sino que *es* mostrándose en su iterabilidad, se manifiesta en su repetición. Porque el archivo «no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado* que existiría de todos modos sin él» (Derrida, 1995b:24), sino que requiere ser

15 La trad. es nuestra. Cita original: «Une ville qui comprend ses différentes morts, qui inscrit en elle le deuil qu'elle fait d'elle-même».

16 La trad. es nuestra. Cita original: «Une ville occupée à surveiller ses contretemps, mais (...) une ville vivante».

leído, requiere ser interpretado, permanecer abierto desde el porvenir. Le valen no una lectura única y totalizadora, que sería imposible, sino muchas. Múltiples y plurales lecturas que sigan un hilo de la madeja del archivo, que hurguen las significaciones no exploradas y anden la trama de lo posible.

Crear trayectos, y ver en esto un gesto político, ver en la lectura de archivo una manera de intervenir, al modo en que Analía Gerbaudo (2007) interpreta el acto político que desarrollan los textos de Derrida: «una política de intervención que, lejos de perpetuar los consensos, hace visible otra posibilidad, otra perspectiva de trabajo. Es político hacer notar que aquello que se hace de un modo puede hacerse también de otra manera y que esa otra manera (...) puede ser potente en términos cognitivos» (102).

En este sentido, el efecto de archivo es político, pues hace visible la totalidad desgarrada y abre las puertas hacia trayectos no previstos, respuestas incalculadas. Es importante volver al archivo a leer de otra manera: practicar el «derecho a decir algo» es parte del compromiso con la democracia por venir, es cumplir con la promesa para mañana, con la promesa de dejar abierto el futuro.

✦ Tercera parte

Una conversación con Jacques Derrida

Archivo y borrador¹

Mesa Redonda del 17 de junio, 1995

JACQUES DERRIDA;² DANIEL FERRER; MICHEL CONTAT

JEAN-MICHEL RABATÉ; LOUIS HAY

—*Michel Contat*: Nuestro encuentro, que usted quiso que fuera improvisado, trata sobre el tema, crucial para nosotros, del borrador. Este tema viene de un año de seminario en el que intentamos preguntarnos sobre los fundamentos de las nociones que usamos. Pero hemos querido comenzar por exponernos a una crítica filosófica en un diálogo en el cual usted mismo, Jacques Derrida, estuvo asociado desde temprano, al menos en nuestro espíritu. Una pregunta me ha surgido leyendo sus últimos trabajos: ¿podríamos sustituir la noción de pre-texto por la de archivo? Prácticamente cada vez que nuestros trabajos salen a la luz del día, es decir, que son editados, la legitimidad del registro estudioso que hacemos sobre los borradores es puesta en cuestión. La publicación de los bocetos de *Madame Bovary* ha provocado una suerte de estupor en algunos: ¿para qué sirve eso, para qué sirven los manuscritos? Discutiendo esto con unos amigos periodistas, llegué a decir, de manera provocativa, que el destinatario del

1 Texto original en francés: Derrida, Jacques; Ferrer, Daniel; Contat, Michel; Rabaté, Jean-Michel et Hay, Louis (1998). «Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon. Table ronde du 17 juin 1995», in Michel Contat et Daniel Ferrer (eds.) *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories (189-209)* (Trad. Analía Gerbaudo y Anabela Violaz). Paris: CNRS Éditions.

2 Agradecemos especialmente a Margarite Derrida por haber cedido los derechos para esta publicación, en respuesta a una carta en la que planteamos el proyecto como parte de una investigación que sería difundida por universidades nacionales.

borrador es el genetista, a modo de subrayar la gratuidad cultural de lo que hacemos. Pero es una idea que someto a su reflexión. En primer lugar, le resumo a grandes rasgos lo que se ha dicho en el seminario del año pasado, donde sometimos las nociones de la crítica genética al examen de los filósofos. Julia Kristeva, con respecto a la escritura de ficción, propuso llamar pre-borrador al estado que precede a la escritura (a la escritura en el sentido gráfico del término) y que se sitúa entre la experiencia psíquica y la práctica de la escritura; sería una suerte de modalidad presintáctica, de fantaseo de inmersión en la que el inconsciente está todavía muy vivo, extático en sentido práctico, mientras que, en el borrador, el inconsciente ya está interferido, pero más abierto que en la versión final donde domina la «impresión» cultural. Daniel Andler retomó una fórmula provocativa que encontró en el libro de Louis Hay sobre *Los manuscritos de los escritores* diciendo que el texto es una máquina producida por una máquina, y que produce una máquina, pero que es una máquina abstracta moviéndose en el espacio conceptual. Los manuscritos nos permitirían, entonces, tener acceso a la microestructura de la cognición. Planteó la cuestión de lo nuevo en el texto diciendo: o bien la novedad es radical (en ese caso no hay nada para decir), o bien es una disposición nueva de elementos anteriores, y los borradores mostrarían esta disposición en la obra, es decir, en movimiento. Michael Riffaterre, que planteó la cuestión de la literariedad en el pre-texto, mostró que el nacimiento de una literariedad entre el pre-texto y el texto se produce durante el dictado del intertexto sobre el que introdujo, ya en el estudio del pre-texto, su propia teoría de la estructura que llama la «sabiduría» del texto, eso que éste sabe o cree saber. Y el pre-texto se situaría cerca de la *mimesis*, mientras que el texto se situaría cerca de la *semiosis*. Definí el borrador como un texto sin destinatario. Jean-François Courtine, a partir del corpus de los manuscritos husserlianos, desarrolló la noción de manuscrito preparatorio, de manuscrito de búsqueda recordando esta fórmula de Husserl: «No escribimos con su cons-

ciencia, sino con su pluma». En el caso de Husserl, su método estenográfico es una grafía al servicio del pensamiento elaborándose y no tiene nada que ver con el archivo. Se trata de una escritura en presente seguida de *impases* repetidos para desbaratar la sedimentación, por lo tanto una escritura siempre renaciente y un discurso sin dirección, sin destinatario.

—*Daniel Ferrer*: Una primera gran pregunta. Partiendo de lo que usted llama la *iterabilidad* de la marca, es decir, la idea de que todo signo puede ser repetido y se expone, al mismo tiempo, a ser citado fuera de contexto, describe una posibilidad de funcionamiento cortado en un cierto punto, de su querer decir «original» y de su pertenencia a un contexto saturable, restringido. Un mecanismo tal no es para nada ajeno a los genetistas, al contrario, lo ven en el trabajo cuando constatan que la invención del texto supone necesariamente, en los pasajes de un borrador a otro o de una campaña de corrección a otra de la misma versión, un cierto olvido del *querer decir original*. Pero si el corte fue totalmente absoluto, si pudo haber un olvido total pasando del borrador al texto, ¿nuestra actividad no sería completamente inútil? ¿Este corte no nombra un complemento que podríamos llamar la memoria del contexto que quiere que todo fragmento injertado conserve alguna cosa de su contexto de origen (o mejor, de todos los contextos que ha atravesado) y que contamina el nuevo contexto...?

—*Jacques Derrida*: Una fórmula me ha capturado del discurso de M. Contat: él ha dicho que el destinatario del borrador es el genetista. Aquí, ustedes son los genetistas y el borrador, soy yo. Usamos la palabra «borrador» como sustantivo y como adjetivo. Hoy estoy en la situación de ser-borrador, sujeto a improvisar, a decir cosas que no ameritan que nos detengamos en ellas y que tendré ganas de tachar inmediatamente. Les hablo en borrador. Soy el borrador destinado a ustedes, los expertos genetistas.

Antes de tratar de responder la pregunta que me han planteado quisiera decir algunas palabras, probablemente usadas por ustedes, a partir de lo que han recordado de la trayectoria del seminario del año pasado. Evidentemente, en el concepto de borrador, hay al menos dos dimensiones a tener en cuenta: por una parte, una dimensión técnica, la del soporte, la de las modalidades técnicas de inscripción, que están en plena evolución —y supongo que es para ustedes un tema de reflexión y preocupación permanente— y, por otra parte, una dimensión jurídica inseparable de la dimensión técnica. Todo esto está en plena evolución. Y cuando ustedes dijeron que era cuestión de la legitimidad o de la legitimación de la mirada estudiosa sobre el borrador, la pregunta que se plantea inmediatamente es saber quién critica, quién decide la legitimidad, quién establece los criterios de legitimación, los institucionales, los científicos. ¿Quién tiene, por lo tanto, el poder de legitimación? Tuvieron éxito al instalar una institución nacional e internacional. Es reconocida por su poder de estudiar los manuscritos, los borradores; su legitimidad, pero también su poder de legitimación son reconocidos a través de una historia que tiene ya unos cuantos años. Para estudiarla es necesario tener en cuenta el contenido de sus trabajos, las estructuras de las instituciones francesas, las académicas y las otras, las instituciones económico-científicas. Hay por lo tanto ya toda una historia de su poder de legitimación. Puede convertirse en un objeto de reflexión para los otros y para ustedes.

Ahora bien, entre todas las dimensiones jurídico-políticas de esta legitimación, además de las que mencioné, hay las que conciernen no solamente al poder de establecimiento y de interpretación del pre-texto, del borrador (volveré sobre esta distinción en un instante) sino también al poder de *poseer*: la apropiación y la posesión del manuscrito. ¿Quién posee esa «cosa»? ¿Quién tiene derecho a verlo? Cuestión de lo privado/público, cuestión de la familia, cuestión de la apropiación pública. Y con eso que ustedes han llamado legitimación, legitimidad de la mirada estudiosa sobre el borrador,

hemos abierto inmediatamente la puerta a mil problemas muy graves: políticos, teóricos, científicos, problemas de la ley en general.

Ustedes me plantearon la pregunta sobre la distinción entre el pre-texto y el archivo. Para responderla seriamente hay que tener en cuenta, de una manera precisa, el concepto de pre-texto que es utilizado ahora de manera corriente, familiar, por más que para mí las cosas no sean tan claras. Si entendí bien, ustedes llaman pre-texto a un estado de escritura que precede al establecimiento legal de la publicación, a todo aquello que es texto accesible antes del depósito legal.

—*M. Contat*: Antes de su impresión, antes de la decisión del autor de publicar. Para nosotros, la noción es enormemente complicada. Bellemin-Noël la presentó como el trabajo de clasificación de un conjunto de documentos siendo el pre-texto, además, una construcción crítica. Esta noción queda siempre como la preferida por algunos de nosotros, pero el término es empleado como equivalente de documento de redacción.

—*J. Derrida*: Pero el material bruto, antes de que ustedes hagan un trabajo sobre una herencia de borradores, por ejemplo, ¿sería un pre-texto?

—*M. Contat*: En principio, no. Hablamos de dossier preparatorio, de dossier documental. El pre-texto sería ya el resultado de una actividad crítica.

—*J. Derrida*: Según definamos el pre-texto así o de otro modo, la relación con el archivo, concepto también muy equívoco, es diferente. El archivo, me parece, por no retener más que dos predicados mínimos pero indispensables de ese concepto, supone por una parte, cierta cosa que incumbe a lo que ustedes llaman dossier. Pero para que haya dossier o borrador no establecido de manera crítica es necesario que

haya depósito en un lugar de exterioridad. Es ahí donde distinguiría el archivo de la memoria. No hay archivo si no hay conservación en un lugar de exterioridad, sobre un soporte. La *topografía* y la *exterioridad* me parecen indispensables para que haya archivo. Es un primer predicado.

Me parece que, ya en ese gesto —consignar en un soporte exterior—, hay —antes incluso de las operaciones críticas elaboradas y «secundarias», las de ustedes— una operación de selección, de interpretación, un trabajo de tipo crítico, antes incluso de que lleguen los críticos institucionales o los críticos «competentes». En el acto de consignación, por elemental y espontáneo que sea, hay ya selección, interpretación y, por lo tanto, ejercicio de un poder. En el concepto de archivo estaría muy atento al hecho de que un poder de interpretación, de selección, por lo tanto, de represión, de exclusión también debe ejercerse. En consecuencia, hay archivo desde los pretextos más iniciales.

El carácter convencional de la archivación (que implica una instancia habilitada, legalmente autorizada) es todavía más marcado en el segundo concepto de pre-texto, el pre-texto establecido, que ustedes han legalizado. Según cómo desplacemos las dos nociones, las vemos cruzarse. Su entrecruzamiento es seguro. Las dos suponen, en todo caso, una ruptura con una pretendida espontaneidad, originalidad, primitivismo del documento, de cualquier documento.

—*M. Contat*: Si lo comprendí bien, el momento en que el mismo autor archiva ¿es el momento donde, en el procedimiento de una Macintosh, salvaguarda o es el momento donde imprime?

—*J. Derrida*: La dificultad lógica que encontramos ya y que probablemente se va a repetir es que las condiciones de posibilidad se estratifican de tal modo que podemos siempre hablar de archivo a diferentes niveles. Voy a intentar ser más claro.

Comprendemos mejor el archivo en el sentido convencional al último momento de la archivación oficial, con la interpretación de las autoridades competentes. Pero la condición de posibilidad del archivo comenzó mucho antes, desde que hay un depósito aparentemente no calculado en un lugar de exterioridad. Ya hay allí una condición de posibilidad del archivo y hay ya un acto de poder y de selección. Pero no es necesario replegar el último nivel sobre el primero. Pasan cosas muy importantes de uno al otro y es necesario distinguir esos diferentes momentos. Pero el último de ellos es ya posible. Tiene su condición de posibilidad en el primero que es ya un acto de interpretación. Es necesario, a la vez, guardar esta suerte de continuidad en la secuencia sin renunciar a las distinciones entre las etapas que son heterogéneas.

Diría lo mismo respecto del paradigma de la computadora. Por supuesto, habrá una archivación aún más explícita el día en que mi texto se publique bajo la forma de un libro. Pero desde el momento en que lo «salvé», conservé, hay ya una estabilización en un lugar exterior más seguro que en el estado precedente. No diré por eso que antes de haberlo conservado no había archivo. Había ya desde el momento en que las palabras aparecieron en mi pantalla, una relativa estabilidad. Incluso si pudiera suceder un accidente y que la cosa desapareciera, habrá habido archivación. ¿Cuál sería el lugar de la exterioridad? Debemos desplazar la topología. Dado que ha habido palabras que son, desde el inicio del juego, iterables, que se inscriben también en la memoria, esto puede dejar una huella en un lugar de exterioridad. No va a dejar necesariamente una huella en mi disquete, pero dejará una huella que podríamos pasar un tiempo loco en analizar. De la misma manera que el borrador sobre el papel, sobre el viejo modelo, influenciará en la continuación de las operaciones.

Incluso si desaparece, deja marcas³ y no solamente en mi memoria. Están ahí, restan.⁴ Mi memoria, esto quiere decir también el inconsciente y diferentes lugares de inscripción. Cuando trabajo en mi computadora, cuando esto aparece en la pantalla, se inscribe en mi memoria. Pero no en mi memoria como en un lugar homogéneo. Se inscribe en diferentes estratos del sistema. Lo que me interesa aquí de Freud, es el interés que pone a la estructura topológica de la psiquis. Lo que se borra aquí, resta inscripto allá. Y queda, inscripto de otra manera, transcripto según otra lógica. Esto no quiere decir que nada ha sido jamás totalmente destruido. No hay archivo sino allí donde una destrucción es todavía posible. Es necesario también que pueda ser destruido sin resto. Pero el hecho de que la huella desaparezca de la pantalla y de que no pueda ser salvaguardada, no le impide inscribirse en otra parte, «en mi cabeza». Pero esto también es muy complicado, puedo haber olvidado aquí y guardado allá. Lo que no fue salvaguardado en un lugar es salvaguardado en otro. Hay allí un archivo. Este archivo comienza antes del momento de la salvaguarda por más que lo que llamamos corrientemente archivo socializable, legible para otros, sea más visible cuando el texto está impreso y salvaguardado y luego publicado. Por lo tanto hay ahí diferentes «momentos», sucesivos o simultáneos, pero heterogéneos de un proceso de archivos. No hay *un* archivo, hay un proceso de archivación con etapas diferentes, pero nunca un archivo constituido. Hay etapas escan-

3 N. de las trad.: traducimos *frayage* por «marcas». Literalmente el término en francés da cuenta del fenómeno de pasaje de un flujo nervioso por los conductores que se facilita al repetirse. La palabra «marca» permite traer algo de este sentido.

4 N. de las trad.: en varios pasajes traducimos *reste* por «resta» a los efectos de subrayar la relación de esas formulaciones con la «teoría» derrideana de la restancia y la posibilidad de archivo y memoria (para una explicación respecto de las comillas en palabras como «teoría» referidas a la obra de Jacques Derrida, ver en este mismo libro «Archivos, literatura y políticas de la exhumación»).

didadas y articuladas en un proceso de archivación que no tiene un verdadero origen, un origen simple, en todo caso.

—*M. Contat*: Quisiera que usted dijera dos palabras sobre el destinatario...

—*J. Derrida*: No quisiera ser inconsecuente con lo que he dicho muchas veces. Hay que ponerse de acuerdo entre las dos proposiciones aparentemente incompatibles. Una, es que siempre hay destinatarios. Podemos decir que el destinatario no es forzosamente siempre socialmente determinable. Hay incluso en el inconsciente alguien para quien hablamos. Pero el hecho de que haya destinatarios no impide que el archivo o la huella o el *gramma* que se inscribe pudiera, debido a la estructura de la iterabilidad de la que hemos hablado hace un momento, liberarse de todo destinatario *determinado*. Pertenecen a su estructura el poder cambiar o emanciparse de todo destinatario determinado y, por lo tanto, no tener destinatario empíricamente determinado.

Estas dos proposiciones parecen contradictorias pero no lo son. Existe la destinación pero en razón de un margen irreductible de indeterminación, es como si no la hubiera. Es necesario que haya un cierto *juego* en la destinación; que podamos decir siempre que un destinatario determinado no es el único, no es él solo; en ciertos casos, no el principal.

—*M. Contat*: Creo que usted ha llamado a esto, en algún lugar, el porvenir del borrador. ¿El borrador tiene porvenir?

—*J. Derrida*: Sí, siempre hay un porvenir. Permítame encajenar con uno de los temas que usted recordó sobre Husserl. Me ha interesado particularmente en el tiempo en que tuve acceso a los manuscritos de Husserl. Y lo que me ha llamado la atención es que para él, el archivo siempre fue secundario. Conforme a los principios de la fenomenología que siempre ha tratado de mantener, el hecho de inscribir un pensa-

miento fue siempre del orden de la comunicación, eventualmente entre él y él, un ayuda–memoria, pero extrínseco a la intuición, al pensamiento y a la verdad que quería confiar, consignar. La anécdota que me han contado en Louvain, de 1953, es que antes de la guerra, en el momento en que las amenazas pesaban sobre los manuscritos de Husserl (había ya millones y millones de páginas), unos amigos le aconsejaron no guardarlos: «No hay que dejar esto a disposición de los nazis». Pero Husserl no estaba muy intranquilo, no compartía la preocupación de sus amigos: «No importa si es destruido, es la verdad». A pesar de todo, tenía conciencia de haber confiado a un archivo los pensamientos, únicamente los pensamientos en los que el sentido, la necesidad, la heterogeneidad de la lengua eran tales que podíamos destruir las palabras, el cuerpo del archivo e incluso la lengua, sin que lo que le importaba antes que nada, es decir, el sentido, la verdad en su universalidad apodíctica, se perdieran, fueran corroídas por la destrucción del archivo. El archivo era para él la ayuda–memoria exterior, una consignación auxiliar que no tenía nada que ver, en su esencia, con el pensamiento intuitivo, la verdad, el sentido, etc. Creo a este pensamiento admirable y muy problemático, por no decir insuficiente, pero es la gran tradición. Esto plantea, entre muchas otras cuestiones, la de la diferencia de principio entre el archivo del saber, de la ciencia y el archivo de la literatura. Ustedes están interesados en los archivos literarios, ¿pero alguna vez trabajaron con archivos de matemática o de física?

—*M. Contat*: Estamos interesados en los papeles de Einstein, en las libretas de Pasteur, en las libretas de laboratorio.

—*J. Derrida*: Ahí donde el archivo se vuelve irreductible, indispensable, es cuando la verdad, el sentido, se tornan inseparables de acontecimientos de lengua, de acontecimientos en general, donde la cuestión del acontecimiento mismo es irreductible, indispensable. Hay algo en el concepto de archivo

que se liga a la singularidad del acontecimiento y, en el caso de la literatura, a la singularidad de la inscripción en una lengua nacional que, en principio, no vale para la ciencia pura, en todo caso, no para un saber puramente formalizable, si eso existe.

Voy ahora a volver sobre la cuestión de la iterabilidad, del punto de vista del archivo y del trabajo que hacen. Por un lado, la condición para que haya un archivo del tipo de los que privilegian aquí, es que haya iterabilidad, es decir, textos, no solamente discursivos, lingüísticos (en la mayoría son textos hechos con palabras, pero es cierto que ustedes se interesan también en los planos, en los soportes, en cosas que no son discursivas). Pero digámoslo a *grosso modo*, la discursividad tanto como los elementos no discursivos, las dos cosas deben ser iterables. Deben tener una identidad objetiva que cada uno pueda reconocer como un objeto científico. Es necesario que sea el mismo para todos ustedes, y que podamos eventualmente fotocopiarlo. Es necesario que una repetición le permita devenir objetivo. Desde el principio, ese objeto iterable podía separarse de un contexto de origen y circular, como no deja de hacerlo. Puede, entonces, descontextualizarse. Hay que tener en cuenta esta descontextualización pero tendrán conciencia de haber llevado a cabo su trabajo si, a pesar de todo, cuando reconstituyen, analizan, interpretan ese objeto, lo devuelven lo más cerca posible de su origen único que ha supuesto ser su contexto único. Hay que recontextualizar al máximo, no solamente en el contexto sociopolítico, sino también en el contexto biográfico: fechar, identificar, etc. Es necesario a la vez tener en cuenta el poder de descontextualización y, por lo tanto, de la indeterminación del origen y de la destinación, y, al mismo tiempo, aferrarse lo más cerca posible al origen singular. Es el sueño de Freud, cuando dice que su preocupación arqueológica, es la de encontrar un punto de origen donde el archivo hable solo. Habrán terminado su trabajo cuando el archivo no tenga más necesidad de ustedes. Es el momento en que el escritor ha inscripto cierta palabra. Cuando hayan reconsti-

tuido el contexto más determinable y datado la singularidad del acontecimiento, tendrán la impresión de haber tenido que ver con la «cosa misma» como archivo.

Es una tarea necesaria, noble, infinita, pero siempre sospechada en su resultado, por razones estructurales. No podrán tocar ese punto de origen no iterable sino en la medida en que hayan identificado una huella que, en su estructura misma, desde el principio fue iterable. Hay en esto una suerte de contradicción, de *double bind*, que no es una catástrofe ni nada negativo. Es la condición del trabajo: si no hubiera este *double bind*, no habría tarea. Lo que hace la condición del trabajo y la suerte del trabajo, es eso que le impedirá para siempre jamás desembocar en las intuiciones, es decir, la exhibición de lo único. Un archivo debe ser a la vez único y significativo. En algunos casos, tenemos que vérnosla con la huella del acontecimiento único. Pero como es un archivo, saben que lo que captan ahí de único no ha podido inscribirse como tal sino en la medida en que fuera repetible. Ya lleva su doble en sí mismo. Y no ha podido inscribirse más que sacrificando, excluyendo, reprimiendo tantas cosas que continúan habiéndolo. Eso quiere decir que la firma de la primera inscripción ha sido ya un acto de archivación, incluso antes de que el archivista viniera a recolectar, asignar, establecer. Y en este ejercicio de archivación, hubo un acto de poder, de selección, de violencia. Continuará siempre siendo asediado por lo que ha excluido y por su doble. Y aquí, no podemos sino multiplicar los enunciados contradictorios.

—*Jean-Michel Rabaté*: A partir del concepto de firma, yendo de la problemática del archivo a la de la firma, llegamos a poner en cuestión la unicidad y la materialidad del objeto construido por la crítica genética. Me parece que los interrogantes que nos reenvía Derrida nos llevan a repensar los presupuestos de un método global que sería el de la crítica genética. En lo que concierne al funcionamiento del ITEM, hay que decir que observamos equipos que trabajan sobre las

«firmas», tales como las de Zola, Flaubert o Joyce ¿o bien hay que pensar una firma del ITEM que valdría como «trade mark» y que vendría a repetir los protocolos de lectura? Es interesante que ese seminario haya elegido el borrador como tema de investigación porque «escribir borradores» (*brouillonner*) se va a convertir, en tal caso, en un verbo. Un verbo que implica, desde ahora, que tenemos idea de eso que va a ser la puesta en claro, el pasado en limpio. Cuando hacemos esta suerte de trabajo un poco lexical, los problemas de traducción se plantean con más agudeza; esto de lo que hemos hablado es un objeto casi arcaico, el borrador escrito, el borrador firmado en el que reconocemos la escritura del cual podemos fechar el papel, mientras que el archivo electrónico desaparece en la infinidad de las redes de la «web»... ¿No va a ser la firma de un autor contemporáneo idéntica a la de otro Mac?

Lo que me conduce a la cuestión de la problemática derridiana planteada al ITEM: ¿existe un protocolo de lectura que sería constituido frente al borrador del escritor, del filósofo, del científico, con todo lo que esto implica de grafía, en sentido estricto, o incluso de grafomanía, como en Newton o Husserl, y que arrebataría una función casi mecánica del gesto de escribir sobre cierto soporte?

Hay otra pregunta que me gustaría plantearle a Jacques Derrida concerniente a la materialidad del archivo. Me parece que haber elegido el término «borrador» es orientar hacia una cosa que va a ser menos construida por la teoría que un «pre-texto». Esta palabra implica una construcción crítica. El borrador ¿está en la construcción crítica o es una suerte de pre-texto, una suerte de materialidad más bruta? Esto me lleva a reformular mi pregunta que había tenido nacimiento en un contexto americano, a partir de un libro de Jerome McGaun que se llama *The Textual Condition* [*La condición textual*], ensayo que ha servido de relevo a los EE. UU. de esto que el ITEM ha hecho desde hace poco más de un tiempo en Francia, es decir que ha vuelto a poner de moda las cuestiones sobre los materiales de pre-publicación, y la historia de la publica-

ción como historia material. En ese libro es interesante constatar que la introducción cita mucho a Derrida para oponerlo a Paul de Man y a Tanselle, afirmando que hay en la herencia de la deconstrucción dos tendencias, una que busca reconstituir un querer–decir ideal o platónico, y otra tendencia, que sería la tendencia más rigurosamente derridiana, que pone el acento sobre la pura materialidad del texto impreso.

—*J. Derrida*: Sobre este último punto, una de las paradojas es que De Man se sirve mucho más que yo de la expresión enigmática «materialidad». No con respecto al tema del soporte, pero tiene un concepto muy extraño y muy oscuro todavía para mí de la materialidad del texto. No está ligado al archivo, al soporte, pero habla mucho más que yo de «materialidad». Tratándose de derecho, de política, las transformaciones en las cuales estamos comprometidos van con una rapidez tal que es difícil tenerlas en cuenta a cada instante. Pero entre todas estas transformaciones están las que tienen que ver con lo que archivamos y con lo que proponemos archivar. Hablamos de firma de los autores y del ITEM. Estuvimos en una situación donde los objetos privilegiados del ITEM eran lo que llamamos los grandes nombres, los grandes corpus, las «grandes firmas», como se dice vulgarmente. Tenían a Joyce, Proust, Heine, las «grandes firmas» soberanas. El objeto tenía su legitimidad a la vez cultural, política, social. Ésta ya estaba establecida y la firma del ITEM ha venido a la vez a distinguirse y a oponerse recibiendo esta legitimidad de cierto poder. Si hubieran comenzado por desconocidos, esto no habría funcionado. Entonces, por un lado, han recibido el poder de esas firmas, y por otro lado, el gesto, el trabajo que hacen es también una firma, con lo que eso supone de decisión, de problemática, de elección crítica. Esos son gestos de poder, de imposición, de exclusión, de represión, que son contra–firmas. Lo que quisiera subrayar es que en el archivo en general, el «primer» momento, el momento originario de la archivación es una firma de autoridad: autoriza. Los que

vienen después a trabajar en esa archivación primera contra-firman, en todos los sentidos de este término. Por un lado, vienen a tratar de confirmar la firma, de autentificar, de reconocer, de analizar y al mismo tiempo, oponen una contra-fuerza, es decir que vienen a su turno a hacer elecciones. Tan apasionantes y necesarias, son opciones que surten efecto de contra-firma. En toda archivación hay firma y contra-firma. Lo que nos invade hoy con las novedades tecnológicas de archivación, es que se multiplican las instituciones y los lugares de investigación como los de ustedes. Esto tiene un efecto de transformación sobre todos los que escriben. Evidentemente, Platón, Rousseau, Hugo, sabían, de cierta manera, que lo que ellos escribían tenía alguna posibilidad de quedar; pero lo sabían de un modo que no tiene mucho que ver con lo que sabemos hoy respecto de lo que podemos conservar. Hoy, dadas las instituciones como la de ustedes, los escritores que escriben tienen en la cabeza, incluso para la correspondencia, la posibilidad de que algo ha de quedar. Aunque ese mismo poder pueda también crear también el efecto inverso: la pérdida por superabundancia...

Tratemos de imaginar lo que habría hecho Joyce si hubiera tenido una computadora. Eso habría cambiado mucho las cosas. Pero imagino, o espero que habría multiplicado los disquetes con las diferentes etapas. Habría tratado el borrador de otro modo. Habría borrado, cambiado una palabra por otra sin dejar huella pero en ciertas etapas, habría estado tentado, imagino, de conservar un estado de un manuscrito en un disquete aparte y de copiar y de recomenzar, etc., dejando tipos de borradores que no tienen nada que ver con esos sobre los que ustedes trabajan.

Creo que lo que está cambiando a toda marcha es esa relación firma/contrafirma; es el proyecto de firma. La estructura de la firma no es más la misma desde que la máquina de archivación no es más la misma. Esto quiere decir que no podemos más firmar hoy —y tomo la firma tanto en el sentido de la inscripción patronímica como en el sentido de «escribir como

escribimos»—, no podemos más firmar de la misma manera cuando la tecnología de la archivación cambia. El proyecto de la firma en todos los sentidos del término no es más el mismo desde que la estructura del soporte, y con ella la estructura de la archivación cambian. Un escritor que hoy escribe en la computadora o que recibe su correspondencia por correo electrónico no firma más como antes. Es una banalidad, pero esto no quiere decir que eso cambia necesariamente todo en las modalidades de escritura, en el estilo. El proyecto mismo de la firma, ese deseo de dejar una huella, ese primer gesto es afectado por la tecnología.

No estoy seguro de que un mercado de disquetes de borradores no se esté armando. No son los mismos compradores, no son los mismos aficionados pero sé que ciertas bibliotecas americanas se interesan en los disquetes. La cuestión de los derechos de propiedad está también cambiando, con todo lo que pasa en Internet, por ejemplo. Grandes masas de textos se producen allí, de las que no sabemos bien de quién son, quién tiene derecho a reproducirlas. La propiedad misma de la firma es afectada. Es evidente que si escribo un texto para mí, sobre un papel, en mi casa, es una cosa; si lo escribo en la computadora es otra cosa. La situación ya no es la misma. Pero si escribo lo que escribo conectado a Internet, a una hora de la mañana con alguien que se encuentra en África del sur, y me meto a dar vueltas sobre alguna cosa, a improvisar, sé que estoy desposeído bajo una forma de desposesión que no tiene más nada que ver con la desposesión que tiene lugar, no obstante, incluso cuando escribo en un borrador en mi cuarto. Desde que pongo una palabra sobre el papel, hay desposesión. Pero la desposesión, luego la firma (la firma me desposee) no es más la misma si escribo improvisando en Internet, con destino a alguien que se encuentra en África del sur y que va a hacer lo que quiera con esas huellas desde el momento que seguirá.

—*M. Contat*: Es un tipo de contrato. Usted ofrece su pensamiento o la expresión de ese pensamiento sin firmarlo y, por lo tanto, sin reclamar al otro un pedido de autorización para reproducirlo. Es otro modo de socialidad.

—*J. Derrida*: El hecho de que esto cambie, tan rápida y tan masivamente, es para tener en cuenta, desde luego. El modo de socialidad ha cambiado. Pero al mismo tiempo, persiste alguna cosa análoga. Una desposesión tiene lugar desde que hay iterabilidad, por lo tanto desde que escribo una palabra sobre el papel, incluso si nadie la ve; incluso antes de escribir sobre el papel, me digo una palabra «en la cabeza», esto se va a inscribir en alguno de los lugares de mi psiquis. Como esos lugares forman una multiplicidad, está fuera de discusión que los junte en un punto. Entonces, hay desposesión incluso en el soliloquio; esto es *análogo* a lo que tiene lugar cuando hablo de Internet. Lo que me interesa, además de Freud, es que tuvo en cuenta el espacio en el interior de la psiquis, la multiplicidad de lugares, la imposibilidad de concentrarse en un acto simple y singular. Lo que pasa en la psiquis es «análogo» a lo que pasa en la modernidad tecnológica de la que venimos hablando a propósito de Internet. En los dos casos hay archivo, hay desposesión, hay división de la firma, etcétera.

—*Un interviniente*: La técnica permite el bloqueo de los textos impresos sobre disquetes permitiendo al lector sólo las notas al margen.

—*J. Derrida*: Desde mi punto de vista, lo que protege la propiedad, la originalidad del texto, en ningún caso puede ser la técnica como tal. Es el derecho, incluso si está corriendo después de la técnica. Ese derecho podrá ser violado siempre. En el caso del disquete, incluso protegido por un copyright, no podrá jamás impedir que alguien imprima y escanee el texto y habiéndolo escaneado en su computadora, no podrá

nunca impedirle fotocopiarlo. Usted sabe que existe una ley sobre la fotocopia pero esta ley es inaplicable e inaplicada. En consecuencia, el derecho mismo no será protegido jamás. En esencia, en tanto que derecho, *debe ser* expuesto a la fractura y a la infracción.

Esto no es sólo un accidente. Está contenido en la estructura de la cosa a proteger. La estructura del archivo es tal que no podemos de hecho protegerla porque es inmediatamente expuesta. E inmediatamente abandonada en el espacio, entregada, expuesta. Publicamos y al mismo tiempo, tratamos de proteger. Desde el momento en que está publicado, esto quiere decir que, por iterabilidad, se puede reproducir y alterar. Si he elegido esta palabra «iterabilidad» es porque en esa palabra hay repetición, reproducción y alteración. No podremos jamás impedir el repetir alterando. Incluso si usted protege su disquete, podemos reproducirlo, y habiéndolo reproducido, nos vamos a servir de eso más allá de su capacidad para protegerlo. Podremos transformar el texto. Podremos robarlo y escanearlo. Es lo que ha pasado siempre con la historia de los textos.

En efecto, tenemos ganas de proteger su texto, su originalidad, pero tenemos, sobre todo, ganas de *no* protegerlo. Tenemos ganas de que sea violado. Esto comienza con la primera lectura. Si yo quisiera proteger absolutamente la cosa, no se la mostraría a nadie, ni siquiera a mí, de una cierta manera. Desde que se pone en marcha, esto quiere decir «voy a llevarlo ante la justicia pero le ruego que plagie, robe, injerte, altere, transforme al punto que quiera reconocer mi texto por todos lados y no pueda; cuando no lo reconozca más, eso será signo de que verdaderamente esto ha marchado». Ese *double bind* en el mismo deseo, está inscripto en el archivo mismo.

Todos nosotros, aquí, publicamos. Cualquiera que publica puede estar muy enojado con que alguien robe sus libros, por ejemplo, haga fotocopias y se compre con tres dólares un libro que costaría veinticinco. Pero estamos muy contentos porque

queremos ser robados, y es también lo que hacemos cuando firmamos, queremos ser robados y que el ladrón guarde la firma arrebatada. Es un deseo muy contradictorio, pero sin ese deseo contradictorio, no habría archivo.

—*M. Contat*: Brecht decía: «los textos pertenecen a aquellos que los vuelven mejores». Y el CD-ROM previsto por La Pléyade nos permitirá intervenir en el texto de Proust, reescribir, desplazar: Proust interactivo.

—*J. Derrida*: La gente de mi generación bien puede ser herida espontáneamente por estas expropiaciones. La idea de que la gente va a poder traficar ese texto es, de una forma inmediata, una herida, dados nuestro cuerpo, nuestra cultura, la que ha esculpido nuestro cuerpo de lector. Fetichizamos a Proust de una cierta manera y nos rebelamos por la hipótesis de una alteración del texto «original». Pero, al mismo tiempo, percibimos que esto ha sucedido siempre, incluso antes del CD-ROM. Cuando un lector de Proust abre Proust y escribe sobre Proust, escribe su texto, envuelve a Proust en algo. Hace algo de la misma naturaleza. Estamos habituados a los artículos sobre Proust, pero la crítica ha hecho siempre eso, y antes de la crítica, el acto de lectura ha hecho siempre lo que se está preparando allí. Pero para la gente de mi edad, esto es todavía una violencia. La parte del fantasma es incalculable.

Luego, la cuestión es la de la evaluación de las diferencias de fuerzas. Hay violencias que son más interesantes que otras. Un texto pertenece a aquel que ha hizo el mejor uso, el más fuerte. Tenemos ganas de ser violados por ese más que por otro. La cuestión no es «sí» o «no», es la de la jerarquía de las potencias y de los valores.

—*D. Ferrer*: Al mismo tiempo que permiten nuevas transgresiones, Internet y la escritura electrónica ¿no permiten nuevas formas de control?

—*J. Derrida*: Siempre hay lo que llamamos sujetos. Se controlan unos a otros, hay lectores, críticos, escritores, etc. De hecho, están siempre los programas de lectura. Hay potencialidades de lectura. Nos sentimos vigilados por otro programa al que habría que ajustar el propio, como cuando pasamos de un programa a otro en una computadora: convertimos cosas, como si usted se conectara su programa con el mío para ver si funciona. No hay quizá de hecho en lo que llamamos la cultura, más que conexiones de programas, con el juego de la iterabilidad de la que hablamos hace un momento.

Por ejemplo, la elección de destinar el archivo de su texto a tal grupo social, de hacerlo conocer: voy a escribir sabiendo que no seré leído más que por 15 personas. Ese texto escrito de esa manera, con ese programa, no sería descifrable *hoy* por más de 15 personas. Mientras que si escribo otro texto, hay en seguida 100 000 lectores. Es una opción, es una motivación muy difícil de traducir en cálculo porque los 15 lectores en cuestión pueden ser para *mañana*, programas mucho más potentes que los de los 100 000 lectores; potentes en tanto capacidad de poner en tradición.

El autor, el que firma, es un censor. El censor o el archivista contra-firman. El archivista es siempre un censor. Es alguien que habilita, excluye, autoriza. Ese acto hace del censor un autor. Esto comienza ya con el autor. Joyce es un censor. Como en su cabeza son más de uno, hay muchos censores. La censura ha comenzado ya con la escritura.

—*M. Contat*: Hay una pregunta que J.-M. Rabaté ha planteado y que es importante para nosotros. Es la de los protocolos de lectura de los elementos que estudiamos. Nosotros no tenemos, ciertamente, un protocolo de lectura. Tenemos, por el contrario, protocolos de establecimiento del corpus mismo, es decir, la distinción de diferentes tipos de escritura, la cronología, etc. Usted ha dicho que existe memoria pero no proyecto. Lo que vemos, por ejemplo, con los archivos de Freud es más bien, me parece, una función de instituciona-

lización de la Internacional Psicoanalítica y de preservación del secreto. Nosotros, al contrario, intentamos desbaratar el secreto. Y no tenemos trato con los textos institucionales salvo los textos que un individuo privado ha ofrecido al público guardando, por razones que ignoramos, el archivo de su trabajo. El misterio es aquí más denso: la mayoría de los autores con los cuales tenemos trato detestan sus manuscritos, los guardan por razones inconfesables, por razones que harían muy mal en explicitar. Ellos desean la mirada del genetista y al mismo tiempo le temen más que a nada.

Por lo tanto ese *double bind* del que usted habló, está ya en el deseo ambiguo del escritor. Y la cuestión del protocolo de lectura, no nos la hemos planteado como un objetivo, porque eso querría decir que habría una lectura legítima, autorizada y metodológicamente fundada que sería la única y que haría de nosotros una suerte de instituto dogmático cuando precisamente todas las resistencias que hemos encontrado en la universidad provenían del hecho de que desestabilizamos el texto alterando el archivo. Esto ha sido muy mal recibido por la gente que tenía la función de estudiar los textos y de comunicar ante de un auditorio de estudiantes una suerte de verdad, quizás subjetiva, pero que se presentaba como la lectura legítima, la más rica, la más cargada de sentido de un texto. Ahora bien, nosotros hemos venido pasando por los borradores, por ejemplo de Flaubert, para dar una movilidad a esos textos que parecían definitivos. Esto ha sacudido. Ahora estas ideas están ganando por el simple hecho de que suscitan una suerte de curiosidad tanto como desconfianza.

Usted ha hablado de la necesidad de nuestro trabajo. Yo veo allí más de gratuidad y un muy alto grado de civilización, es decir, una relación con el libro que permite, un poco como en una comunidad talmúdica, trabajar con el texto y los pre-textos sin beneficio social. Beneficio cultural, por supuesto, pero el beneficio social sería instituir una ley del texto.

—*J. Derrida*: Incluso si ustedes dejaran las cosas abiertas, hay un momento de relativa estabilización del texto: hay ahí un beneficio social. Le pedimos resultados positivos y hay un momento donde, siempre dejando abierta la desestabilización futura, ustedes producen resultados *relativamente estables*. Son acompañados de un beneficio institucional social que funda su legitimidad. Es por esto que son aceptados por la universidad, el CNRS, la sociedad francesa. Hay una inversión también para eso.

Sin embargo, no estoy del todo de acuerdo con ustedes en decir que desestabilizan el texto y que desde este punto de vista, son los molestos para aquellos que, especialmente en las universidades, tenían ganas de tener que ver con, y creían en efecto haber tenido que ver con un texto establecido de una vez y para siempre, *sin variantes* y, entonces, tanto, más sacralizable y manipulable. Para pasar al límite esencial o estructural de la cosa, diría que no ha habido nunca texto estable. La huella del archivo es tal que un texto puede ser solamente *estabilizable*. Hay estabilización, *naturalización*, eso quiere decir que no hay estabilidad natural. Un texto, cualquiera sea, puede haber estado autorizado, confirmado de la forma más indiscutible y es todavía desestabilizable. La inestabilidad habita, irreductible, forma parte del texto. Y no sería legible si fuera *naturalmente* estable. Un texto no es natural, por lo tanto, no es estable. Suponiendo incluso que la naturaleza sea estable (nos referimos a un concepto artificial de naturaleza).

Usted ha evocado el caso de textos como los de Freud, que son institucionales, institucionalizados. Eso dice, hay todavía textos de Freud que no son accesibles, por lo menos no para todo el mundo.

¿Cómo tratar esta cuestión del secreto? No sé si el secreto existe, con el concepto de archivo, en sentido estricto. Supongamos que existe una voluntad o una posibilidad de guardar el secreto. ¿Ustedes consideran como su deber, según la deontología de su trabajo, no respetar el secreto?

—*M. Contat*: Voy a responderle muy específicamente sobre el caso de Sartre. Yo puedo crear un archivo—sobre—el—campo, contando un desayuno con Francois Georges, hablamos de psicoanálisis, y Sartre termina por decirnos: «Por supuesto que el inconsciente existe, pero no puedo decirlo ya que eso me obligaría a retomar todo lo que he escrito antes y ya no tengo más tiempo». Acabo de hacer un archivo y un apócrifo. Por el contrario, he podido facilitar la compra por la BNF de un millar de páginas de correspondencia de Sartre cuya consulta está prohibida por 30 años. Estas cartas conciernen a la vida privada de Sartre. No diré de ellas nada, involucran a personas vivas. Aquí, el sistema de valores y la conciencia del investigador están en juego. Respeto la ley, y si no existe, aplicaría el precepto de Lévinas diciendo que en tanto un texto pueda hacerle mal a una persona viva, es mejor conservarlo, dejarlo en espera, jamás destruirlo.

—*J. Derrida*: ¿Con qué derecho detenerse solamente en la persona viva? Podemos hacerle mal a los muertos. Un texto puede hacerle mal a personas vivas, siglos más tarde. Vivimos en una cultura donde hay textos que hacen mal a personas siglos, milenios después. Todos somos en cierta manera seres vivientes. ¿Cuál es el criterio? Estoy persuadido de que si nos detenemos un poco en esto, no se sostendría.

—*Louis Hay*: Decir que un escritor está dividido entre dos posiciones: ocultar y comunicar; no creo que esta fórmula, no más por otra parte que ninguna otra, nos sea feliz en la medida en que se aplica a la totalidad de la producción del espíritu humano. Porque sabemos bien que esto ha sido esto y muchas otras cosas. Hay toda una época donde los escritores no quieren que nos ocupemos de sus papeles porque piensan que si eso que escribieron está bien, lo han publicado, y si eso no está bien, no es necesario que lo publiquemos. Es el caso de Heine. Ha escrito expresamente en su testamento que maldecía a cualquiera que publicara una línea que él no había

autorizado. Hoy, es completamente inverso y Aragón declara que deja sus manuscritos para impedir a los críticos decir cualquier cosa de su obra. Entonces, para comprender lo que significa respetar la voluntad, para concebir el archivo, hay que saber con qué tipo de sociedad tenemos trato, en particular, las razones por las cuales el archivo ha sido conservado.

Me molesta también un poco que le demos una extensión que va de las huellas mentales hasta los Archivos de Francia. Me gustaría más abogar para que reservemos «archivo» como una noción antagonista a la de «texto». Pienso que, cuando tenemos que vérnosla con los manuscritos, podemos considerarlos como textos, pero esto me parece totalmente discutible. No estoy convencido de que toda inscripción sobre un manuscrito sea un texto. Por el contrario, estoy convencido de que hay muchas cosas en un manuscrito que hacen sentido, incluso cuando hay un blanco, cuando hay un dibujo, o un trazo, o un cierto tipo de tachadura. Para mi uso privado, empleo «archivo» en el sentido de «acontecimiento de escritura». Es considerar al manuscrito como acontecimiento único, ahí donde ha pasado alguna cosa en la escritura. Y luego, desde otra mirada, considerar si todo esto ha suministrado los elementos textuales, cómo se organizan, cómo se articulan. No pienso que este empleo se imponga porque está muy lejos del uso, pero podría un día ponerse de acuerdo con lo que llamamos «archivo».

Nos hemos atormentado mucho con este asunto: nuestros documentos son únicos y no hay ciencia de lo singular. Creo que la idea de archivo aporta un comienzo de solución a esta aparente aporía, en la medida en que esos acontecimientos son únicos, considerados cada uno separadamente. Pero son muy numerosos y podemos poner al lado, uno de otro, un manuscrito de Proust y un manuscrito de Flaubert y esto va a producir sentido. Veremos que los procesos de escritura, las prácticas de escritura, varían de un escritor a otro, son características de una personalidad, pero que varían también con el correr de los siglos. Hay entonces una historicidad de la civili-

zación de las prácticas de escritura. Por lo tanto no estamos en lo único mallarmeano, de lo que no hay nada para decir, solamente para percibir.

—*J. Derrida*: Con respecto a lo único mallarmeano, lo que decimos de la iterabilidad concierne a lo único en tanto que es inmediatamente asediado por lo típico. En lo típico, hay a la vez lo único y la reproductibilidad, por lo tanto la divisibilidad o la destrucción de lo único. No hay nunca unicidad pura. Debemos presumir la unicidad única pura y nunca la encontramos como tal. Y cuando usted dice: «existe lo único pero es numeroso», respondería que lo numeroso no ha sido nunca incompatible con lo único.

Sobre la historicidad, estamos de acuerdo: lo histórico está afectado por el índice de transformación del que hablamos. En cuanto a las definiciones de las nociones que ha propuesto, usted dijo: «para mi uso privado, prefiero distinguir entre el archivo y el texto». Está en todo su derecho. Pero ese uso privado, usted está haciéndonoslo entender, aceptar e incluso imponer. Si sale adelante, diré que tiene razón pero si no tiene éxito, usted está equivocado. Ha dicho que esto no tendrá éxito en imponerse porque está demasiado lejos del uso. Finalmente, tenemos siempre el asunto de los conflictos de autoridad, de fuerzas, de uso en la definición de los conceptos; y es poco probable que usted llegue a imponer la distinción entre archivo y texto. Para mí, prefiero ponerme del lado del más fuerte y decir que el archivo es siempre un texto. Lo que no nos impedirá luego, en el interior del concepto, distinguir diferentes tipos de archivos, diferentes tipos de textos, pero nunca opondré el texto al archivo, a menos que, en un contexto muy particular, por razones convencionales, no distingamos el texto del archivo y que todo el mundo se ponga de acuerdo con esta convención y que su uso privado convenga a todo el mundo. En aquel momento, esto será todavía una cuestión de convención.

Hoy, particularmente en Francia, en vista de las transformaciones de las que hablamos, los problemas de los archivos se multiplican: Sartre, Foucault, Barthes, Lacan, Lévinas, Artaud. Este último caso es particularmente interesante. Paule Thévenin ha trabajado sobre los manuscritos que le han sido legados en condiciones jurídicas problemáticas, pero bastante fiables para que haya podido hacer un trabajo enorme de establecimiento, en Gallimard, de las *Obras Completas*. Ahora, están las disputas familiares que ustedes conocen. Pero también las de algunos universitarios que encuentran que ciertas lecturas, ciertos establecimientos de textos, por más que hayan sido publicados por Gallimard, son discutibles. Este es un ejemplo donde ni el IMEC ni ustedes son parte concerniente. Hay aquí un campo enorme y remarco que en Francia, estos últimos años, todos estos problemas se han multiplicado porque las personas que leen ahora los manuscritos pueden anticipar un poco sobre lo que va a pasar, pueden tomar disposiciones, o no.

—*M. Contat*: En todos los escritores que conozco, hubo un cambio muy claro a propósito de lo que conviene hacer con sus papeles, con las disposiciones a tomar. Es aquí que nuestros trabajos inducen a los escritores a una reflexión: ellos saben que hay una genética a administrar y que las técnicas la favorecen o la impiden.

—*J. Derrida*: Incluso en el siglo XIX, había escritores que reescribían sus manuscritos para venderlos. Ahora, podemos imaginar que por razones de autoridad, de legitimidad, los escritores van a multiplicar los borradores en disquetes para confiarlos a instituciones de legitimación, porque tener su «cosa» en el IMEC coloca a cualquiera; hay cada vez más y más gente que tiene ganas de dejar su trabajo. Y ser aceptado por el IMEC es como ser publicado por Gallimard. Entonces hay todavía luchas terribles, y luchas que tienen lugar también en el interior de la universidad.

Estuve como jurado de una tesis sobre el último Genet. El archivo es todavía inestable, vivo, sin borde, y el candidato ha escrito una tesis donde ha tenido en cuenta este archivo en curso de establecimiento o de estabilización. Es la primera vez que hacemos una tesis tan rápido, tan cerca del momento de la archivación oficial de un texto, de su establecimiento.

—*L. Hay*: El alemán ha creado un neologismo para designar la sucesión de un escritor que anticipa su desaparición. Recogemos sus documentos desde el principio y lo dejamos en vida.

—*J. Derrida*: Un escritor, es sobre todo alguien que escribe un testamento: lo que sea que escriba es, como cosa pública y sobreviviente, de orden testamentario. La estructura del aparato social de la archivación no viene *después*, para recoger el testamento, marca desde el principio y del interior la naturaleza, la forma y el contenido del testamento. No escribimos el mismo testamento en condiciones de archivo diferentes. Instituciones como la de ustedes no tienen solamente un efecto secundario sobre el después, la recolección, la recepción de la herencia, sino un efecto primario sobre la manera en que las personas escriben y en que la gente organiza su testamento, o lo destruyen. Los tienen en cuenta en todo, en la manera como escriben, en la frase que hacen, también en la manera como organizan sus manuscritos, sus disquetes, etc. El archivista asume su parte en el origen del contenido archivado.

—*J-M. Rabaté*: Hay en los EE. UU. bibliotecas universitarias que quieren encontrar escritores vivos que negocien, a veces con remuneración, a veces sin. Es muy desconsolador ver esta «archivación» dinámica.

—*J. Derrida*: Esas transacciones se van a multiplicar, no solamente en la literatura. Los Archivos Nacionales deben seleccionar. Tienen la posibilidad hoy de registrar todo lo que

pasa en Francia, de poner micrófonos y videos en todos lados y algunos van a registrar todos los fenómenos visibles o audibles que podemos guardar. Los archivistas van a recoger todos los testimonios y después se van a dar cuenta de que es necesario hacer una elección, que no podemos guardar todo en los Archivos Nacionales. Es una elección política muy grave: ¿qué hay que guardar? ¿A quién se dará acceso? Problema político mayor.

No dije que todo podía ser guardado, por dos razones. Desde el punto de vista de la conciencia, en sentido freudiano, lo que no estuvo en la memoria viva puede estar almacenado en otra parte y no se pierde. Pero no pienso que todo se guarda siempre. Hay también para el inconsciente una finitud. Quisiera simplemente marcar que esto no está perdido, aunque lo creamos. Lo que está perdido en la computadora puede estar guardado en otro lado, lo que está perdido en la memoria viva puede estar guardado en el inconsciente. Pero esto no quiere decir que *todo* es siempre guardado en alguna parte. Creo que no, que por esto hay archivación. En efecto, si todo estuviera guardado en alguna parte, no habría necesidad de archivo. Necesidad esencial, irreductible. Todo no puede ser guardado, primero porque la capacidad de almacenamiento, en el sentido corriente del término, es finita tanto en los lugares públicos o no, como en el inconsciente. El mal de archivo puede significar el sufrimiento ante la imposibilidad de guardarlo todo. Pero, más gravemente, y voy a la pulsión de muerte, más allá de esta finitud, extrínseca o exterior, como límite empírico, hay en la relación con el archivo un deseo, un movimiento para borrar, para destruir incluso lo que podemos guardar. Si no fuera por esta destrucción posible del archivo, el deseo posible de destruir, este mal que consiste en destruir, no habría tampoco deseo de guardar. Si yo quiero guardar es porque sé que puedo querer no guardar o que otros pueden querer no guardar. Luego, destruir la huella incluso de lo que puede ser guardado. La muerte no es solamente un accidente que viene a sorprender a un ser vivo, es también

una cosa a partir de la que existe la vida y que está en el origen del deseo de guardar.

El deseo de guardar es, sin embargo, inseparable del deseo de destruir. Es que guardar, es perder. Si para guardar la huella de lo que pasa ahora, tomo nota para no olvidarlo, lo inscribo en un papel y lo meto en mi bolsillo. Si eso termina acá, quiere decir que pierdo, expongo el papel a la pérdida. Para guardar es necesario exponer a la pérdida. Esta exposición a la pérdida, es un gesto doble del que la dualidad es irreductible. Querer guardar en la memoria es exponer al olvido. Es lo que llamo «el mal de archivo». Existe el sufrimiento ligado al archivo y el deseo de archivo. Es el deseo de archivo el que atraviesa esta experiencia de la destructibilidad radical del archivo.

Si estábamos seguros de que la destructibilidad del archivo era accidental y que, en ciertos casos, puede haber un accidente pero que todo puede ser guardado en principio, no habría ni necesidad de archivo ni preocupación por el archivo. Si hay una preocupación y un sufrimiento en torno del archivo es porque sabemos que todo puede ser destruido sin restos. No solamente sin huella de lo que ha sido, sino sin memoria de la huella, sin el nombre de la huella. Y eso es a la vez la amenaza del archivo y la posibilidad del archivo. El archivo debe estar afuera, expuesto afuera.

Bibliografía archivística comentada

FLAVIA GIMÉNEZ

PALABRAS PRELIMINARES

El presente capítulo pretende servir de guía de lectura para quienes estén trabajando con material de archivo y de alguna manera, formal o no formal, están iniciando su formación en la disciplina archivística, para que sus acciones sean coherentes con la práctica archivística vigente y las tendencias actuales, propiciando así el uso y aprovechamiento de los archivos documentales por parte de la sociedad.

La formación profesional de los archiveros incluye materias técnicas orientadas a la incorporación de conocimientos para la mejor consecución de los objetivos de conservación, organización y servicio de los fondos documentales. Para esta selección bibliográfica fueron consultados los programas de estudio de carreras de archivística y cursos de especialización del país y del Uruguay, buscando un consenso en la selección de autores y un equilibrio en cuanto a las temáticas abordadas, privilegiando el material en nuestro idioma.

TEXTOS Y RECURSOS WEB RECOMENDADOS

Teoría archivística

- Alberch i Fugueras, Ramón (2003). *Los archivos entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento* [en línea]. Barcelona: UOC. Consultado el 21 de septiembre de 2010 en <<http://books.google.com.ar/books?id=G2ZRkqk27UEC&lpg=PP1&dq=LOS%20ARCHIVOS%20ENTRE%20LA%20>

Esta obra contextualiza a la archivística y al perfil de los profesionales archiveros en la sociedad actual, destaca sus bases teóricas, mencionando la legislación española y europea, detallando las tipologías de archivos y de documentos y los distintos soportes de información, incluyendo los documentos electrónicos. En cuanto al tratamiento de los documentos describe las fases de la documentación, las transferencias de documentos y la identificación y valoración de fondos, la clasificación y ordenación, la descripción y hasta la instalación física de los documentos. Incluye un apartado sobre aspectos de microfilmación y digitalización de documentos. Comenta distintos servicios que puede ofrecer el archivo a la comunidad. El último capítulo analiza los archivos desde el punto de vista del acceso a la información como un derecho democrático.

- Cruz Mundet, José Ramón (2003). *Manual de archivística*. 5ª. ed. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Su utilidad está dada por la introducción que ofrece de los conceptos fundamentales de la archivística, así como de los procesos involucrados en el tratamiento archivístico. Define la archivística, diferenciándola de la biblioteconomía y la documentación, hace un recorrido por su historia y presenta las ciencias auxiliares en las que se apoya. Proporciona conceptualizaciones básicas para quien se inicia en el tema, definiendo archivo, archivero y documento de archivo. Detalla de forma clara las distintas actividades incluidas en el tratamiento archivístico, desde la identificación y selección de documentos, pasando por la descripción documental, hasta llegar al expurgo de materiales, entre otras. Asimismo, brinda un panorama de los sistemas archivísticos a nivel internacional y a nivel de las comunidades autónomas en España. Es destacable la bibliografía que incluye, que orienta al lector en la profundización de los temas tratados.

- Heredia Herrera, Antonia (1993). *Archivística general: Teoría y práctica*. 6ª. ed. Sevilla: Servicios de Publicaciones de la Diputación de Sevilla.

Introduce al lector en los temas centrales de la archivística, sus fundamentos, ciencias auxiliares y los puntos de contacto existentes entre la archivística y la biblioteconomía. En cuanto a la metodología del trabajo archivístico desarrolla capítulos específicos sobre clasificación, ordenación y descripción de fondos, sobre los instrumentos de descripción más usuales (guías, inventarios y catálogos, entre otros), caracteriza a los archivos administrativos y a los archivos históricos, e informa sobre aplicaciones informáticas para ambos tipos de archivos. Finalmente plantea modos de difusión y de servicios posibles, y cuestiones relativas al derecho a la consulta pública y a las restricciones de acceso aplicables a ciertos documentos, respaldándose en la legislación española en esa materia.

- Lodoloni, Elio (1993). *Archivística: principios y problemas*. Madrid: Anabad.

Este autor problematiza acerca de los límites de lo que puede considerarse un archivo y un documento de archivo, remarcando puntos de contacto y diferenciación entre archivos, bibliotecas y museos. Y es en este debate donde radica su utilidad en el contexto de esta bibliografía. Luego brinda una breve reseña histórica de los archivos en Europa y nociones sobre legislación archivística italiana y europea. Detalla las fases en la vida de los documentos, desde su generación, pasando por las etapas de archivos intermedios hasta archivo definitivo, previa selección documental, abordando en el medio cuestiones de tratamiento documental como son los métodos de ordenación, instrumentos de descripción, transferencia y selección de documentos. Finaliza informando sobre los orígenes de la formación archivística en Europa, las características de la formación profesional y las organizaciones internacionales de archivos existentes.

- Romero Tallafigo, Manuel (1997). *Archivística y archivos: Soportes, edificio y organización*. Carmona: s&c.

Este manual aborda a los archivos y a la archivística desde múltiples miradas, presentando al archivo desde su dimensión social y adjudicando como finalidad de los archivos el ser soporte de la memoria, pasando por los aspectos técnicos involucrados en su quehacer. Se describen las distintas etapas de archivo, la selección y expurgo de documentos, las transferencias de documentos, la organización de los fondos y los servicios a brindar. Se define el concepto de colección aplicado a los archivos, y se explicitan las tipologías documentales poniendo de relieve el carácter de original de los documentos frente a los distintos tipos de reproducciones. Abunda en información relativa a la historia de los archivos, de los soportes documentales y tintas y su evolución hasta la actualidad. Describe las ciencias auxiliares de la archivística, incluyendo entre éstas a la informática y las ciencias de la información, las ciencias de la conservación preventiva y la lingüística.

- Tanodi, Aurelio (1961). *Manual de archivología hispanoamericana: Teorías y principios*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Obra clásica de la archivística latinoamericana que, si bien es de la década del 60, presenta un panorama conceptual de la archivística que resulta completamente vigente y útil para quien se inicia en el tema. Hecha luz sobre las confusiones que pueden suscitarse al traducir términos de la archivística anglosajona al español. Define archivo, archivalía, archivística, las distintas fases en la formación de un archivo, las disciplinas afines y auxiliares de la archivística y las clases de archivos que pueden existir. La descripción que hace del estado de situación de los archivos en distintos países queda obsoleta hoy en día pero no así la parte inicial de la obra donde se narran las conceptualizaciones mencionadas.

- Vázquez Murillo, Manuel (2004). *Administración de documentos y archivos: Planteos para el siglo XXI*. Buenos Aires: Alfagrama.

Esta obra es la actualización de *Introducción a la Archivología: guía de estudio*, publicada en 1997. A través de la misma, el lector puede acceder a una explicación general sobre los conceptos fundamentales referidos a archivos —sobre todo archivos de gestión, más que históricos— y documentos de archivo. También se abordan aspectos relacionados con los sistemas de administración de documentos y archivos, las políticas que los afectan y una presentación de la tipología de usuarios. Más allá del aporte teórico–conceptual, interesa destacar el papel que el autor asigna al archivista, cuya actividad es fundamental para garantizar la accesibilidad a los documentos conservados en un archivo.

Identificación y selección de documentos

- La Torre Merino, José Luis; Martín, Palomino y Benito, Mercedes (2000). *Metodología para la identificación y valoración de fondos documentales*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General de Información y Publicaciones.

Fruto de más de una década de trabajo de distintas áreas de archivo en la administración pública española, plantea una metodología común para la identificación y valoración de fondos documentales. Si bien fue concebida desde la administración pública, contiene conceptos y definiciones muy claras y que son aplicables a todo tipo de archivos. Describe qué es la identificación de fondos, que permite obtener un conocimiento exhaustivo sobre el organismo productor de los documentos, sus competencias, los tipos documentales emitidos, el establecimiento de un cuadro de clasificación y de series documentales. Asimismo, define el valor de los documentos e introduce el tema de los plazos de transferencia desde el archivo de gestión hacia el archivo central, el intermedio y el histórico, los plazos de selección y eliminación de docu-

mentos y los plazos de acceso. Por último incluye un capítulo sobre control administrativo de documentos, en el que se enuncian los diversos modos de entrada de documentos a los archivos (transferencias regulares, compraventa, donación, herencia, expropiación, etc.) así como los modos de salida (temporal hacia otro archivo o eliminación definitiva de documentos). Contiene numerosos anexos con fichas y registros a modo de ejemplo.

- Vázquez Murillo, Manuel (2006). *Cómo seleccionar documentos de archivo*. Buenos Aires: Alfagrama.

Esta obra surge como una actualización del *Manual de selección documental*, publicado en 1995, y busca explicar el sentido de la selección documental en el contexto del trabajo archivístico. Dividida en tres partes, introduce cuestiones terminológicas y caracteriza el ciclo vital de los documentos, aporta las bases para afrontar un estudio acerca del valor de los documentos, y presenta técnicas específicas para llevar adelante la selección documental en el marco de los archivos administrativos principalmente. Destaca un apartado dedicado a los archivos personales y a cómo seleccionar documentos de personalidades destacadas. Incluye además una amplia bibliografía, organizada según los capítulos del libro, y una sección de notas que aportan comentarios interesantes.

Descripción y recuperación de documentos

- Bonal Zazo, José Luis (2001). *La descripción archivística normalizada: Origen, fundamentos, principios y técnicas*. Gijón: Trea.

Este libro ofrece una aproximación teórica al origen, los principios y el contenido de la norma ISAD(G). Estructurada en tres partes, analiza las primeras experiencias de creación de normas de descripción, luego presenta los principios en los que se fundamenta la descripción multinivel y por último introduce los elementos de las cinco áreas principales de la norma, estudiando los problemas que entraña su aplicación.

Una lectura útil para comprender con más detalle la aplicación de la norma ISAD(G).

- Consejo Internacional de Archivos (2004). *ISAAR (CPF) Norma internacional para registros de autoridad de archivos relativos a instituciones, personas y familias*. 2ª. ed. Madrid: Subdirección General de Archivos Estatales.

Dada la importancia que tienen para la recuperación de información los elementos descriptivos que se constituyen en puntos de acceso, la norma ISAD(G) se vincula con esta norma para la utilización de encabezamientos autorizados del nombre del organismo productor de los documentos y para la remisión de nombres no autorizados a la forma aceptada del mismo. Se detallan distintos tipos de relaciones entre organismos o personas productores de documentos, sus variantes de nombre a lo largo del tiempo y sus distintas denominaciones de acuerdo con el uso popular o a la forma del nombre establecida bajo otras normas. En el caso de un autor personal, una sola forma se constituirá en entrada autorizada, mientras que todas las variantes bajo las cuales haya publicado —o se le conozca— constituirán registros de referencia. Si bien la norma define la estructura de un registro de autoridad, no ofrece pautas para la normalización de los encabezados; esto queda delegado al uso de una norma de catalogación nacional o internacional, como por ejemplo AACR2.

- Consejo Internacional de Archivos (2000). *ISAD(G) Norma internacional general de descripción archivística*. Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales.

Para la archivística, la descripción tiene por objeto identificar el documento y brindar acceso a su contenido, pero además debe explicar su contexto de creación; por eso, no sólo comprende los datos inherentes al documento sino al grupo de documentos con los que se haya vinculado de alguna manera y a la institución o persona productora de esos documentos. Compuesta de veintiséis elementos agrupados en siete áreas de información, cuya combinación posibilita la construcción de registros

descriptivos, es de consulta obligada para quienes enfrenten el diseño de fichas para el relevamiento de documentos de archivo o bien para el desarrollo de un sistema informatizado de registro de datos pertenecientes a uno o varios archivos.

- *Reglas de catalogación angloamericanas* (2004). Preparadas bajo la dirección del Joint Joint Steering Committee for revision of AACR, un comité de la American Library Association... [et ál.]; trad. y revisión general de Margarita Amaya de Heredia. 2ª ed., revisión de 2002, actualización de 2003. Bogotá: Rojas Eberhard.

Ampliamente difundidas en el ámbito de las bibliotecas, se utilizan para establecer los elementos necesarios para describir un documento (libros, revistas, folletos, materiales cartográficos o gráficos) y la forma en que dichos elementos han de registrarse, pensando en la identificación y recuperación de la información a posteriori. Las normas fijan criterios orientados a la catalogación de todo tipo de materiales, incluyendo manuscritos, a los que dedican un capítulo específico, el cuarto.

- *The Manuscript Society Criteria for Describing Manuscripts and Documents* [en línea]. Consultado el 24 de septiembre de 2010 en <www.manuscript.org/msCriteria.pdf>.

Orientada a vendedores, compradores institucionales y coleccionistas, esta *criteria* abunda en detalles relativos a la descripción física del manuscrito, ya sea en cuanto a su estado de conservación, tipo de escritura, cantidad de hojas y porción de la hoja que se encuentra escrita, etc. Ofrece una descripción que está orientada a caracterizar un documento único, sin ponerlo en relación con otros documentos ni vinculándolo como parte de un conjunto.

- Schellenberg, Theodore (1961). *Técnicas descriptivas de archivos*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Obra clásica sobre el proceso de descripción de documentos de archivo, preparada en los años 60 en base a charlas ofrecidas a los trabajadores que iniciaban sus funciones en el

Archivo Nacional de Washington, de ahí su estructura simple y directa. En este texto se ponen de manifiesto las diferencias que existen entre archivos y bibliotecas y el material que ambas instituciones albergan, resaltando el carácter orgánico de los documentos de archivo y el valor colectivo que adquieren en contraposición a las bibliotecas donde se alberga mayormente material publicado que puede ser descrito y comprendido aisladamente, sin necesidad del conjunto. Se detallan, además, distintos instrumentos de descripción archivística como guías, listas descriptivas, índices y catálogos.

Preservación documental

- Keefer, Alice; Gallart, Núria (2007). *La preservación de recursos digitales: El reto para las bibliotecas del siglo XXI*. Barcelona: UOC.

Esta obra trata sobre la preservación a largo plazo de los recursos digitales; si bien ha sido pensada para bibliotecas, la existencia de este tipo de recursos en los archivos ha motivado su inclusión en la presente bibliografía. Brinda un estado de la cuestión, abarcando temas como la obsolescencia tecnológica, los formatos, las estrategias de preservación como pueden ser la renovación de soportes o copias de refresco, las migraciones de datos y las actualizaciones. Incluye el tema de los depósitos digitales (repositorios) en las instituciones, los metadatos descriptivos y de preservación y el almacenamiento de los mismos. Contiene además un capítulo sobre el marco legal en España.

- Sánchez Hernampérez, Arsenio (1999). *Políticas de conservación en bibliotecas*. Madrid: Arco-Libros.

Se trata de un manual completo sobre el tema de la conservación de materiales reunidos tanto en bibliotecas como en museos y archivos. Presenta aclaraciones conceptuales respecto de los términos conservación, preservación y restauración; expone características de las distintas variedades de papeles y tintas existentes, introduciendo consideraciones químico-

biológicas sobre el papel y los microorganismos y hongos que pueden degradarlo. Describe, también, los tratamientos masivos aplicables para la conservación de los materiales (manipulación adecuada, limpieza, encuadernación) y dedica un apartado a la microreproducción como estrategia para evitar la manipulación de los materiales originales. Asimismo, incluye un capítulo sobre los edificios donde se albergan documentos y los factores ambientales que los afectan, así como estrategias para afrontar episodios de desastres. Destaca la inclusión de un glosario, una bibliografía ampliatoria importante con recomendación de recursos electrónicos disponibles en Internet, y un directorio de proveedores de materiales de conservación, librerías especializadas, vendedores de mobiliario e iluminación y proveedores de servicios de microfilmación para el área de Madrid.

- Vaillant Callol, Milagros (1996). *Principios básicos de la conservación documental y causas de su deterioro*. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español.

Describe los distintos soportes utilizados por el hombre para registrar información e introduce el tema del deterioro de los documentos, detallando los factores internos y externos involucrados, así como los métodos de lucha contra plagas e infecciones, enumerando las ventajas que ofrece la conservación preventiva y los obstáculos que se pueden presentar en su implementación. Es interesante señalar la inclusión de fotografías a color como apoyo a los temas tratados: imágenes de microorganismos y de libros afectados por la acción de los mismos y de insectos.

- Vergara Peris, José Vicente (1994). *Conservación-restauración de material cultural con soporte de papel*. Valencia: Consejería de Cultura.

El libro se inicia con una aproximación a la definición de conservación, especificando las actividades que desarrolla el conservador/restaurador en una institución. Brinda amplia información sobre las características de la composición del

papel y de las tintas. Introduce aspectos fundamentales de la conservación preventiva relativos a la influencia del medio ambiente sobre los materiales (luz, temperatura, humedad), la contaminación biológica (insectos y hongos) y su tratamiento, y la restauración de objetos en soporte papel. Aborda el tema de la encuadernación en distintas épocas, detallando las técnicas y estilos de encuadernaciones utilizados a lo largo del tiempo y ofrece un apartado final sobre la confección de carpetas, cajas y estuches para libros y documentos. Por último, incluye un capítulo dedicado a la conservación de imágenes fotográficas y otro sobre previsión y recuperación en caso de desastre.

Digitalización

- IFLA e ICA (2002). *Directrices para proyectos de digitalización de colecciones y fondos de dominio público, en particular para aquellos custodiados en bibliotecas y archivos* [en línea]. Madrid: Ministerio de Cultura. Consultado el 1 de octubre de 2010 en <www.aefp.org.es/NS/Documentos/Guiasanuales/UNESCODirectricesProyectosDigitalizacion2002.pdf>.

Este manual ofrece una guía básica para aquellas instituciones o grupos que quieran iniciar un proyecto de digitalización, señalando los aspectos relevantes a tener en cuenta, desde la selección de documentos hasta las características que deben presentar los archivos digitales finalmente obtenidos.

- Iglésias Franch, David (2008). *La fotografía digital en los archivos: Qué es y cómo se trata*. Gijón: Trea.

Obra a consultar si se pretende trabajar con fotografías digitales. Brinda información sobre las características formales y los parámetros de calidad de las fotografías y las cámaras fotográficas, detalles sobre la arquitectura de la imagen, el color digital, la definición de un sistema de archivo, la digitalización y preservación de este tipo de documentos.

- Universidad de Cornell. *Llevando la teoría a la práctica: Tutorial de digitalización de imágenes* [en línea]. Consultado el 1 de octubre de 2010 en <www.library.cornell.edu/preservation/tutorial-spanish/contents.html>.

A través de este tutorial se accede a información básica y bien organizada acerca de la digitalización de imágenes con fines de recuperación y preservación de materiales pertenecientes al patrimonio cultural. Un texto por donde empezar...

Historia y memoria

- Silva Catela, Ludmila da; Jelin, Elizabeth (comps.) (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Compilación de diferentes trabajos de autores integrantes del Programa «Memoria de la represión», desarrollado por el Panel Regional de América Latina (RAP) del Social Science Research Council. Cada uno de los capítulos aborda la importancia de la gestión integral de los archivos en general, y de los de la represión en particular, para la preservación de la memoria reciente y la afirmación de las identidades colectivas en los países del Cono Sur.

Sitios web recomendados

- Academia Argentina de Letras. *Archivo epistolar Victoria Ocampo* [en línea]. Consultado el 3 de febrero de 2010 en <www.letras.edu.ar/wwwisis/avo/form.htm>.

A través de registros en una base de datos, se muestra el índice del archivo epistolar «Victoria Ocampo», compuesto mayormente por fotocopias de cartas remitidas por distintas personalidades a Victoria Ocampo. Los textos completos no se encuentran disponibles en línea sino que deben ser consultados *in situ* en soporte papel en la biblioteca. Los registros referenciales de la base de datos indican la descripción de cada carta, quien la emite, los temas tratados, y la fecha, además de

la signatura topográfica con la cual se debe solicitar el texto en biblioteca para su consulta.

- Biblioteca Nacional de Chile. *Archivo del escritor* [en línea]. Consultado el 1 de octubre de 2010 en <www.dibam.cl/biblioteca_nacional/archivo_escritor.htm> o en <<http://archivoscritor.salasvirtuales.cl:90/index.php>>.

Este archivo, instalado en la Biblioteca Nacional de Chile, fue originado a fines de los años 60 y está constituido por más de 200 000 originales de escritores latinoamericanos que han tenido alguna relación con Chile, entre los que cabe mencionar a Gabriela Mistral, Rubén Darío, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Manuel Rojas, Carlos Droguett y Juan Emar, Joaquín Edwards Bello, entre otros. Alberga manuscritos ológrafos y fotografías. Efectúa una gran variedad de actividades de extensión para promover la difusión y el estudio de sus fondos, como exposiciones, publicación de una revista y publicación de ediciones facsimilares de gran formato de primeras ediciones, epistolarios, etc. Este sitio resulta de gran interés para lectores e investigadores interesados en conocer la llamada «cocina literaria», pudiendo observar las distintas revisiones, correcciones y cambios que efectúa el autor antes de llegar a la versión final o publicada de una obra. Incluye, además, reseñas sobre la vida y obra de los autores mencionados.

- Biblioteca Nacional de la República Argentina. *Archivo César Tiempo* [en línea]. Consultado el 3 de febrero de 2010 en <www.bn.gov.ar/biblioteca/pagina.php?id=32>.

El archivo reúne una considerable cantidad de documentos que dan cuenta de su obra como guionista, su *correspondencia*, documentación contable y legal, también algunos recortes periodísticos y cientos de fotografías. También se conserva la biblioteca de este autor, que reúne unas 2600 obras. En este sitio web se incluyen varios instrumentos de descripción archivística, como el Inventario de la serie Correspondencia del

Fondo César Tiempo, la Guía del Archivo César Tiempo y también la Guía del Fondo Centro de Estudios Nacionales. En los mismos se brinda amplia y detallada información sobre el escritor, su obra y su contexto. En el caso del Inventario de la serie *Correspondencia*, se explica cómo consultar el inventario, la notación utilizada, qué información fue detallada como observaciones, los tipos documentales que componen esta serie, etc. Los textos deben ser consultados en la biblioteca de acuerdo con el reglamento para investigadores, aplicándose restricciones para el acceso a un grupo de cartas familiares.

- British Library. *The British Library Digitised Manuscripts web pages* [en línea]. Consultado el 2 de octubre de 2010 en <www.bl.uk/manuscripts/Browse.aspx?authorletter=G>.

Alberga una colección de 284 manuscritos griegos digitalizados, datados entre el 500 y el 1900. Los criterios de búsqueda que ofrece la interfaz incluyen filtros por fecha, número de manuscrito, título, autor o escriba, procedencia o adquisición y fuentes bibliográficas que los describen, divididos en una búsqueda simple o avanzada que permite la combinación de varios criterios de búsqueda. Los resultados muestran una ficha con la descripción del documento y la URL de cada imagen, y en ventana aparte se despliega el manuscrito digitalizado (permite ver también las tapas de la encuadernación y el lomo), con posibilidades de realizar zoom hasta alcanzar altísimos niveles de detalle.

- Di Moca, Daniel. *Microfilmación, Imágenes, Servicios Informáticos* [en línea]. Consultado el 2 de octubre de 2010 en <www.dimodica.com.ar/micro.html>.

Esta empresa argentina provee servicios de microfilmación y digitalización. A modo de complemento, brinda información sobre qué es la microfilmación, la definición de algunos términos básicos utilizados en este proceso, incluyendo imágenes que clarifican los conceptos, y finalmente explicaciones acerca del proceso de microfilmación. Puede resultar

de interés para comprender de manera simple y didáctica en qué consiste este proceso que es llevado a cabo en muchas instituciones archivísticas con la finalidad de preservar los documentos originales reduciendo su consulta y manipulación.

- Instituto Ibero-Americano de Berlín. *Colección de legados* [en línea]. Consultado el 3 de febrero de 2010 en <www.iai.spk-berlin.de/es/biblioteca.html>.

El Instituto se ocupa del intercambio científico y cultural con Latinoamérica, el Caribe, España y Portugal. Su *Colección de legados* está compuesta por manuscritos, cartas, postales, telegramas, diarios, cuadernos de notas, fotos, tarjetas, objetos personales, etc. de distintas personalidades. Se adquirió hace pocos años material perteneciente al legado parcial del escritor Roberto Arlt y se ofrecen distintos tipos de becas para trabajar con estos materiales (becas de archivística que involucran catalogación de documentos y material fotográfico o becas de investigación sobre el contenido de un legado). Este fondo documental está compuesto por 14 manuscritos, 16 cartas, 177 fotos, 3 certificados, 76 artículos de periódico escritos por Arlt, unas 350 revistas, 184 libros, programas de teatro, separatas y otro tipo de materiales.

- *Les manuscrits des Madame Bovary* [en línea]. Consultado el 1 de octubre de 2010 en <<http://bovary.univ-rouen.fr>>.

Este sitio reproduce en formato digital 4500 hojas manuscritas de la novela *Madame Bovary* que Gustave Flaubert publicara en 1857 tras cinco años de elaboración. El proyecto fue liderado por la Universidad de Rouen y la Biblioteca Municipal, e incluyó el trabajo de transcripción de los manuscritos para hacerlos más comprensibles. En la visualización se muestra el manuscrito original y la transcripción del mismo, en el que se conservan tachaduras, enmiendas y notas. La manera en que se muestran las imágenes de los manuscritos es sumamente práctica, brindando la posibilidad de hacer zoom sobre los mismos, y ofreciendo en una ventana emergente

en la pantalla, aclaraciones sobre la transcripción. Adicionalmente, presenta tablas genéticas. El objetivo es ofrecer el material para que pueda ser estudiado, más que ofrecer interpretaciones y consideraciones cerradas sobre el mismo.

- Potel, Horacio. *Derrida en castellano* [en línea]. Consultado el 1 de octubre de 2010 en <www.jacquesderrida.com.ar>.

Este sitio web, creado y mantenido por Horacio Potel para la difusión de la filosofía, recoge, para su lectura en línea, textos de Jacques Derrida traducidos al español. Se incluyen transcripciones de conferencias, archivos de audio en formato mp3 correspondientes a lecturas, entrevistas, conversaciones, en idioma original y con transcripciones al español; archivos de video y videos on-line que reproducen documentales emitidos por canales de televisión, difundidos a través del canal de Horacio R. Potel en el sitio YouTube, algunos con traducciones dobladas al español y otros subtitulados al inglés. Detalla organizadamente bibliografía del autor, en su idioma original y traducciones, entrevistas publicadas, y libros y artículos publicados que tratan sobre Derrida.

- *Proyecto Sarmiento, obras completas en Internet* [en línea]. Consultado el 2 de octubre de 2010 en <www.proyectosarmiento.com.ar>.

Este sitio es sostenido por cuatro entidades privadas sin fines de lucro: la Biblioteca Quiroga Sarmiento, el Grupo de Estudios Sarmientinos, la Comisión de Apoyo y Fiscalización de las Obras Completas y el blog de María De Giorgio sobre Juana Manso. A partir de simples listados por título, ofrece las obras más importantes de Sarmiento y mucha de su correspondencia, permitiendo tanto la lectura en línea como la descarga de las obras en archivos compactados. La difusión de la obra sarmientina es el principal objetivo que se planteó este grupo de estudiosos y admiradores del escritor y estadista, incluyendo en este sitio discursos en su rol de presi-

dente, artículos, obras literarias, traducciones que Sarmiento realizó de obras de otros autores, etcétera.

- *Revue «Recto/Verso»: Revista de jóvenes investigadores de crítica genética* [en línea]. Consultado el 1 de octubre de 2010 en <www.revuerectoverso.com>.

Se trata de una publicación dedicada a difundir investigaciones y estudios de la génesis de obras y manuscritos de escritores. La sección *Cahiers de genèse* contiene estudios aplicados sobre manuscritos de escritores y artistas. En la sección *Rendez-vous* se publican los testimonios de distintas personas que trabajan con manuscritos. Por su parte *Passerelles* propone una reflexión más teórica y distanciada sobre la crítica genética. La sección *Marges* difunde exposiciones, grandes ventas, adquisiciones relevantes, publicaciones, etc. Por último, en *Apprentissages* encontramos datos sobre seminarios, conferencias y clases de crítica genética.

- Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines. *Archivos* [en línea]. Consultado el 3 de octubre de 2010 en <www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/> y <www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/AV/Sumario.html>.

Este centro de estudios es depositario de 10 fondos documentales de escritores latinoamericanos. En la sección *Archivos Virtuales* de su sitio web expone catálogos de algunos de los fondos con sus correspondientes documentos digitalizados y trabajos científicos elaborados en base al estudio de los mismos. Muchos de estos fondos están en proceso de organización. Es de destacar el fondo Julio Cortázar, cuya digitalización aún está en curso y se expone en la web una presentación parcial del trabajo realizado a la fecha. Ofrece además un repositorio con textos de conferencias dictadas por profesionales del instituto, ponencias y videos de coloquios y seminarios.

- University of Texas at Austin, Harry Ransom Humanities Research Center. *Arnold Wesker Papers* [en línea]. Consultado el 3 de febrero de 2010 en <<https://pacer.ischool.utexas.edu/handle/2081/2220>> o <<http://www.hrc.utexas.edu/collections/manuscripts/holdings/>>.

El fondo documental del escritor Arnold Wesker incluye material en soporte papel y material creado en soporte digital, reflejándose en ambos grupos de documentos la misma estructura de series, y respetándose la repetición de documentos digitales en más de una serie en los casos en que estos se hallaban duplicados en las carpetas originales de la computadora del escritor. Entre las tipologías documentales de este archivo existe correspondencia, trabajos presentados y no presentados a eventos, un grupo de documentos de acceso restringido en el que se encuentran diarios y cierta correspondencia, y documentos personales, como papeles familiares, de contratos o financieros. El centro de investigación Harry Ransom alberga en sus colecciones manuscritos ológrafos y mecanografiados, pruebas de galera y documentos corregidos, notas, correspondencia, diarios y ejemplares con anotaciones de algunos escritores norteamericanos, ingleses y franceses de los siglos XIX y XX.

Bibliografía general

- Aelo, Oscar** (2005). «Un capítulo de las luchas internas peronistas: la expulsión de Mercante», en *El gobierno de Domingo A. Mercante (1946–1952). Un caso de peronismo provincial*, Tomo I, Claudio Panella (comp.), La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, pp. 345–365.
- Alberdi, Juan Bautista** (2005). *La guerra o el cesarismo en el Nuevo Mundo*. San Martín: UNSAM, Escuela de Humanidades, Centro de Investigaciones Filológicas «Jorge M. Furt».
- (2008a). *El crimen de la guerra*. San Martín: UNSAM Edita.
- (2008b). *Peregrinación de Luz del día o Viaje y aventuras de la verdad en el Nuevo Mundo*. San Martín: UNSAM Edita (CD-ROM).
- Alberdi, Juan Bautista y Benites, Gregorio** (2007). *Epistolario inédito (1864–1883)* (edición crítica anotada y Nota filológica preliminar de Élica Lois y Lucila Pagliai, estudios históricos de Ricardo Scavone Yegros y Liliana Brezzo). Asunción del Paraguay: Fondec, Academia Paraguaya de la Historia, Universidad Nacional de San Martín y Biblioteca Furt, 3 vols.
- Alfieri, Teresa** (2004). *La Argentina de Ezequiel Martínez Estrada*. Buenos Aires: Leviatán.
- Archivo Alberdi. Archivo epistolar** (2004). Catalogado por Ricardo Rodríguez. San Martín: UNSAM, Escuela de Humanidades (CD-ROM).
- Artières, Philippe** (1998). «Arquivar a própria vida», en *Estudos Históricos. Arquivos pessoais*, vol. 11, n° 21, p. 9.
- Attala, Daniel** (2011). «Macedonio Fernández y el peronismo: una carta inédita», en *Contratiempo. Revista de crítica, cultura y pensamiento*, año 11, n° 3, pp. 41–46.
- Austin, John** (1971). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Auza, Néstor** (1978). *El periodismo de la Confederación 1852–1861*. Buenos Aires: Eudeba.
- Barthes, Roland** (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós–Comunicación.
- Beceyro, Raúl** (1992). «Sobre Saer y el cine», en *Punto de vista*, n° 43, pp. 26–30.
- Benjamin, Walter** ([1937] 1989). «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs», en *Discursos interrumpidos II*. Madrid: Taurus, pp. 87–139.
- ([1936] 1991). «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. (Trad. Roberto Blatt). Madrid: Taurus, pp. 111–134.
- Bergaglio, Carolina y Pené, Mónica G.** (2003). «Memoria colectiva: su generación a partir de colecciones privadas», en *Actas del V Congreso de Archivología del MERCOSUR*. Huerta Grande, Universidad Nacional de Córdoba, Archivo General e Histórico (CD-ROM).

- Blanchot, Maurice** (1999). *La comunidad inconfesable*. (Trad. Isidoro Herrera). Madrid: Arena.
- Bosch, Beatriz** (1950). «Labor periodística inicial de José Hernández», en *El Hogar*, año 46, n° 2112, p. 16.
- (1963). *Labor periodística inicial de José Hernández*. Santa Fe: UNL.
- Burgos, Nidia** (1995). «Martínez Estrada inédito: entre lo confesional y lo doliente», en *Alba de América*, vol. 13, n° 24–25, pp. 129–148.
- Calabrese, Elisa y de Llano, Aymar** (eds.) (2006). *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Ed. Martín, Fundación OSDE, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Campodónico, Raúl Horacio** (2008). «Fotogramas: Haroldo Conti y el cine», en *Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida*, Eduardo Romano (comp.), Buenos Aires: Colihue, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, pp. 127–130.
- Catelli, Nora** (2001). *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama.
- Cecchini de Dallo, Ana M.** (s/d). «Los archivos privados: papeles particulares», en *Cuadernos*, año 1, n° 1.
- Clarke, Guillermo; Ghisiglieri, Juan et ál.** (2006). «La gobernación Mercante. Construcción histórica con documentos orales», en *El gobierno de Domingo A. Mercante (1946–1952). Un caso de peronismo provincial*, Tomo II, Claudio Panella (comp.), La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, pp. 191–236.
- (2007). «El relato intrafamiliar en la Historia Oral. El caso de Domingo A. Mercante (h)», en *El gobierno de Domingo A. Mercante (1946–1952). Un caso de peronismo provincial*, Tomo III, Claudio Panella (comp.), La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, pp. 219–252.
- Clarke, Guillermo y Sarno, Alicia** (2009). «El peronismo como alteridad», en *El gobierno de Domingo A. Mercante (1946–1952). Un caso de peronismo provincial*, Tomo IV, Claudio Panella (comp.), La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, pp. 191–248.
- Colla, Fernando** (2009). «Les Archives Virtuelles Latino–Américaines: héritages et perspectives», en *Escritural. Écritures d'Amérique latine*, Poitiers, CRLA–Archivos.
- Conti, Haroldo** (1955a). «Productor» e «Instituto de Cinematografía», en *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, n° 10, pp. 15–16.
- (1955b). «Muertos sin sepultura», en *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, n° 11, p. 34.
- (1956a). «Nido de ratas», en *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, n° 12, pp. 47–48.
- (1956b). «Cine», en *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, n° 13, pp. 49–50.

——— (1962). *Sudeste*. Buenos Aires: Compañía Fabril General Editora.

——— (1967). «Un solitario». en *Las ciencias ocultas*. Buenos Aires: Merlín, pp. 41–50.

——— (1971). «Sin novedad en la novela», en *Primera Plana*, n° 437, pp. 34–35.

Cortázar, Julio (1969). *Último Round*. México: Siglo XXI.

Cragnolini, Mónica (2008). «El resto, entre Nietzsche y Derrida», en *Por amor a Derrida*. Buenos Aires: La cebra, pp. 207–222.

——— (2009). «El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento», en *Otra parte*, n° 18, pp. 20–24.

Crespo León, A. (1997). *Psicología general: memoria, pensamiento y lenguaje*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Cruz Mundet, José R. (2003). *Manual de archivística*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Dalmaroni, Miguel (2006). «El largo camino del “silencio” al “consenso”. La recepción de Saer en Argentina (1964–1987)», en *Glosa. El entenado (edición crítica)*, Julio Premat (coord.). Madrid: Archivos, pp. 607–664.

——— (2009a). «La obra y el resto (literatura y modos del archivo)», en *Telar*, n° 7–8, pp. 9–30.

——— (2009b). «Discusiones preliminares: el campo clásico y el corpus», en *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, Miguel Dalmaroni (dir.). Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 63–79.

Dalton, Roque (1995). «Después de la bomba atómica», en *Atado al mar y otros poemas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

De Peretti, Cristina y Vidarte, Paco (1998). *Derrida*. Madrid: Del Orto.

Darnton, Robert (2003). *El coloquio de los lectores. Ensayos sobre autores, manuscritos, editores y lectores*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Delgado, Verónica (2006). *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896–1913* [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 21 de agosto de 2010 en <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>.

Derrida, Jacques (1967a). *De la grammatologie*. París: Minuit.

——— (1967b). *L'écriture et la différence*. París: Du Seuil.

——— (1972). *La dissémination*. París: Du Seuil.

——— (1974). *Glas*. París: Denoël/Gonthier.

——— (1976a). «Entre crochets (I) », en *Points de suspension. Entretiens*, Elisabeth Weber (ed.). París: Galilée, pp. 13–36.

——— (1976b). *Éperons. Les styles de Nietzsche*. París: Flammarion.

——— (1977). *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento*. Consultado el 22 de junio de 2010 en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/decir_el_acontecimiento.htm>.

——— (1979). «Illustrer dit-ii», en *Psyché. Inventions de l'autre*. París: Galilée, pp. 105–108.

- (1980a). *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- (1980b). «La loi du genre», en *Parages*. Paris: Galilée, pp. 233–266.
- (1981a). «Les morts de Roland Barthes», en *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, pp. 273–304.
- (1981b). «Géopsychanalyse "and the rest of the world"», en *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, pp. 327–362.
- (1983a). «Le dernier mot du racisme», en *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, pp. 253–362.
- (1983b). «Dialangues», en *Points de suspension. Entretien*, Elisabeth Weber (ed.). Paris: Galilée, pp. 141–165.
- (1984a). *Mémoires for Paul De Man*. Columbia: Columbia University Press.
- (1984b). «No apocalypse, not now (à toute vitesse, sept missiles, sept missives)», en *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, pp. 363–386.
- (1985a). «Lettre à un ami japonais», en *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, pp. 387–393.
- (1985b). «Préjugés devant la loi», en *La faculté de juger*. Paris: Minuit, pp. 87–139.
- (1986a). «"Il n'y pas le narcissisme" (autobiophotographies)», en *Points de suspension. Entretien*, Elisabeth Weber (ed.). Paris: Galilée, pp. 209–228.
- (1986b). *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée.
- (1987a). *Feu la cendre*. Paris: Des Femmes.
- (1987b). *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée.
- (1988). «Like the Sound of the Sea Deep within a Shell: Paul De Man's War», en *Mémoires for Paul De Man*. Columbia: Columbia University Press, pp. 155–263.
- (1989a). «This Strange Institution called Literature», en *Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.). London: Routledge, pp. 33–75.
- (1989b). «Biodegradables: Seven Diary Fragments», en *Critical Inquiry*, 15, vol 4, pp. 812–873.
- (1990a). «Postface: Vers une éthique de la discussion», en *Limited Inc., a b c...* Paris: Galilée, pp. 33–75.
- (1990b). «Istrice 2. Ick bünn all hier», en *Points de suspension. Entretien*, Elisabeth Weber (ed.). Paris: Galilée, pp. 309–336.
- (1990c). «Passages du traumatisme à la promesse», en *Points de suspension. Entretien*, Elisabeth Weber (ed.). Paris: Galilée, pp. 385–409.
- (1990d). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- (1991). «Circonfesión. Cincuenta y nueve períodos y perífrasis», en *Jacques Derrida*, Jacques Derrida y Geoffrey Bennington. Madrid: Cátedra, pp. 25–318.
- (1993a). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil*

et la nouvelle Internationale. Paris: Galilée.

—— (1993b). *Passions*. Paris: Galilée.

—— (1994a). *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée.

—— (1994b). *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»*. Madrid: Tecnos.

—— (1995a). *Moscou aller-retour*. Paris: L'aube.

—— (1995b). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée.

—— (1996a). «"Il courait mort": salut, salut», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée, pp. 167–213.

—— (1996b). «La machine à traitement de texte», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée, pp. 151–166.

—— (1996c). «Notas sobre desconstrucción y pragmatismo», en *Desconstrucción y pragmatismo*, Chantal Mouffe (comp.). Buenos Aires: Paidós, pp. 151–170.

—— (1997a). *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy.

—— (1997b). «Le livre à venir», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée, pp. 15–31.

—— (1997c). «Le papier ou moi, vous savez (Nouvelles spéculations sur une luxe des pauvres)», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée, pp. 239–272.

—— (1997d). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (trad. Paco

Vidarte). Madrid: Trotta.

—— (1998a). «Comme si c'était possible, *within such limits*», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée, pp. 283–319.

—— (1998b). «Non pas l'utopie, l'im-possible», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée, pp. 349–366.

—— (1998c). «Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile», en *Voiles*, Jacques Derrida y Hélène Cixous. Paris: Galilée, pp. 23–85.

—— (1998d). «Archive et brouillon», en *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, Michel Contat y Daniel Ferrer (comp.) Paris: CNRS.

—— (1999a). «L'animal que donc je suis (À suivre)», en *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida, Marie-Louise Mallet* (ed.). Paris: Galilée, pp. 251–301.

—— (1999b). *No escribo sin luz artificial*. Madrid: Cuatro Ediciones.

—— (2000). «Autrui est secret parce qu'il est autre» (entretien avec Antoine Spire), en *Le Monde de l'éducation*, p. 284.

—— (2001a). «Le ruban de machine à écrire (Limited Ink II)», en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée, pp. 33–148.

—— (2001b). «Escoger su herencia», en *Y mañana qué...*, Jacques Derrida y Elizabeth Roudinesco. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 9–28.

——— (2002). «Trace et archive, image et art», en *Collège iconique. INA* [en línea]. Consultado el 21 de julio de 2010 en <www.jacquesderrida.com.ar/frances/trace_archive.htm>.

——— (2003a). *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. París: Galilée.

——— (2003b). «Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida»; «La déconstruction du concept du terrorisme selon Derrida», en *Le «concept» du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*. París: Galilée, pp. 133–244.

——— (2008a). *Séminaire La bête et le souverain. Volume 1 (2001–2002)*. París: Galilée.

——— (2008b). «Qual.Cuál. Las fuentes de Valéry», en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Derrida, Jacques; Chatélet, François et ál. (1998). *Le Rapport bleu. Les sources historiques et théoriques du Collège International de Philosophie*. París: Presses Universitaires de France.

Diccionario de terminología archivística (1993). Madrid: Dirección de Archivos Estatales.

Di Modica, Daniel (s/d). *Microfilmación. Imágenes. Sitios informáticos* [en línea]. Consultado el 21 de julio de 2010 en <http://www.dimodica.com.ar/micro.html>.

Emery, Miguel Ángel (2005). *Propiedad intelectual. Ley 11723. Comentada, anotada y concordada con los tratados internacionales*. Buenos Aires: Astrea.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana (19 ?). Barcelona: Espasa-Calpe.

Espagne, M. (1998). *De l'archive au texte*. París: PUF.

Esteban Navarro, Miguel Ángel (1999). «Fundamentos epistemológicos de la clasificación documental», en *Manual de clasificación documental*, María Pinto (ed.). Madrid: Síntesis, pp. 19–32.

Foucault, Michel ([1969] 1999). «¿Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura*, vol. 1, Miguel Morey (ed.). Buenos Aires: Paidós, pp. 329–360.

Fugueras, Ramón Alberch y Cruz Mundet, José Ramón (1999). *iArchivese!: los documentos del poder, el poder de los documentos*. Madrid: Alianza Editorial.

Gallego Domínguez, Olga (1993). *Manual de archivos familiares*. Madrid: ANABAD.

Gálvez, Manuel (1945). *José Hernández*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad.

García Orsi, Ana M. y Salerno, María P. (2010). *COTES Colección Teatral Espíndola*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Pública.

Gerbaudo, Analía (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universitas, Sarmiento editor y UNC.

——— (2009a). «Derrida en las pampas», en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius* [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 7 de

septiembre de 2010 en <www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1>.

——— (2009b). «Por una nueva política del archivo. Investigaciones en curso y otras intervenciones desde la Universidad Nacional del Litoral», en *Mesas de trabajo Intervención social con la literatura. Investigaciones y prácticas en curso*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (mimeo).

——— (2009c). *Archivos de tela, celuloide y papel: insistencias del arte y de una teoría en (des)construcción*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Goldchluk, Graciela (2006). «El problema del archivo en los estudios literarios», en *Actas del VI Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata (mimeo).

——— (2009). «El archivo por venir o el archivo como política de lectura», en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*. Consultado el 10 de mayo de 2010 en <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1>.

——— (2011). *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos de Manuel Puig, entre 1974 y 1978*. Santa Fe: Ediciones UNL.

González, Horacio (2004–2005). «El archivo como teoría de la cultura», en *La Biblioteca*, nº1, pp. 52–67.

Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Halperín Donghi, Tulio (1985). *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Hay, Louis (1993). «La escritura viva», en *Filología*, vol. 24, no. 1-2, pp. 5-22 (Número especial dedicado a la crítica genética, coordinado por Élica Lois).

——— (1994). «Critiques de la critique génétique», en *Génesis*, nº 6.

Heredia Herrera, Antonia (1993). *Archivística general: teoría y práctica*. Sevilla: Diputación Provincial.

Hernández, Rafael (1896). «José Hernández», en *Pehuajó; nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas que en ellas se conmemoran*. Buenos Aires: J. A. Berra.

Hofstadter, Douglas ([1979] 1998). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets.

Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

——— (2002). «Introducción. Gestión política, gestión administrativa y gestión histórica: ocultamientos y descubrimientos de los archivos de la represión», en *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, Ludmila da Silva Catela y Elizabeth Jelin. Buenos Aires: Siglo XXI.

Kant, Immanuel (2003). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (versión de Manuel García Morente). Madrid: Encuentro.

Kofman, Amy y Dick, Kirby (2002). *Derrida*. EE. UU.: Zeitgeist

films / Jane Doe films Production.

Ladaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lois, Élida (1997). «La revolución del hipertexto y las ediciones genéticas», en *Actas del I Congreso Internacional de la Lengua Española* [en línea]. Consultado el 29 de julio de 2009 en <<http://congresosdelalengua.es/zacatecas/ponencias/tecnologias/proyectos/lois.htm>>.

López Yepes, José (ed.) (2004). *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación*. Madrid: Síntesis.

Malabou, Catherine (2002). «L'imprenable en question ou se prendre à mourir», en *Études françaises, Derrida lecteur*, 38(1-2) [en línea]. Consultado el 3 de febrero de 2010 en <<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/malabou.htm>>.

Marcha por la vida (1982). [en línea]. Consultado el 9 de junio de 2010 en <www.memoriaabierta.org.ar/gallone.php>.

Martínez de Sousa, José (1993). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Mastropiero, Ma. del Carmen (2006). *Archivos privados: análisis y gestión*. Buenos Aires: Alfagrama.

Mayochi, Enrique (1998). *Presencia de José Hernández en el periodismo argentino*. Buenos Aires: Publicaciones de la A. N. de Periodismo.

Melot, M. (1986). «Des archives considérées comme une substance hallucinogène», en *L'archive*. París: Éditions du Centre Pompidou.

Memoria abierta (2008). Descripción del fondo Adelina Ethel Dematti Alaye [en línea]. Consultado el 7 de agosto de 2010 en <<http://www.memoriaabierta.org.ar/bases/prueba/alaye/Archivo%20Adelina.pdf>>.

Moliner, María (1996). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Gredos.

Moreno, María (25 de marzo de 2001). «Horacio Tarcus cuenta cómo se salvó la cultura», en *Página/12, Radar Libros* [en línea]. Consultado el 19 de enero de 2011 en <<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-03/01-03-25/index.htm>>.

Nancy, Jean-Luc ([1986] 2001). *La comunidad desobrada* (trad. Pablo Perera). Madrid: Arena. ——— (2004). *Chroniques philosophiques*. París: Gallilé.

——— (2007a). *À plus d'un titre. Jacques Derrida. Sur un portrait de Valerio Adami*. París: Gallilé.

——— ([2002] 2007b). *La comunidad enfrentada* (trad. Juan Manuel Garrido). Buenos Aires: La cebra.

——— (2008). «Le secret, le sens», en *Colloque International Derrida Politique*. París: École Normale Supérieure.

Neil, Claudia y Peralta, Sergio (2007). «1956-1976. Instituto de Cinematografía de la

Universidad Nacional del Litoral», en *Fotogramas santafesinos, Instituto de Cinematografía de la UNL 1956 / 1976*. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 11–81.

Nofal, Rossana (2009a).

«Panel de cierre», en *II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes «La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur»*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

——— (2009b). «Panel de cierre», en *Mesas de trabajo Intervención social con la literatura. Investigaciones y prácticas en curso*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (mimeo).

Ortale, María C. (2012).

Biografías del Chacho. Edición crítica y genética de un diálogo polémico entre José Hernández y Domingo F. Sarmiento. Tesis doctoral disponible en el sitio Memoria académica de la Facultad de Humanidades (UNLP): <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>>.

Pené, Mónica G. (2008). «Hacia una definición articulada de archivo de autor», en *Actas del III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Platón (2004). *Fedón. Fedro* (Introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández). Madrid: Alianza.

Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido y silencio: la producción social de identidades frente a*

situaciones límite. La Plata: Al Margen.

Potel, Horacio (2006). *Nietzsche y Derrida en la red* [en línea]. Consultado 19 de enero de 2011 en <<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/nietzsche-derrida-web.htm>>.

Puig, Manuel (1996). *Materiales iniciales para La Traición de Rita Hayworth*, José Amícola (comp.), Graciela Goldchluk, Roxana Páez y Julia Romero (colab.). La Plata: FAHCE–Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

——— (1997). *Bajo un manto de estrellas/El misterio del ramo de rosas* (ed. y pról. de G. Goldchluk y J. Romero). Rosario: Beatriz Viterbo.

——— (1998a). *La tajada/Gardel. Uma lembrança* (ed. y pról. de Graciela Goldchluk y J. Romero). Rosario: Beatriz Viterbo.

——— (1998b). *Triste golondrina macho/Amor del bueno/Muy señor mío* (ed. y pról. de Graciela Goldchluk y J. Romero). Rosario: Beatriz Viterbo.

——— (2002). *El beso de la mujer araña. Edición crítico-genética* (Amícola y Panesi coord., edición de textos y manuscritos a cargo de J. Amícola, G. Goldchluk y J. Romero). Madrid: Archivos.

——— (2004a): *Un destino melodramático. Argumentos* (comp. y pról. de Graciela Goldchluk). Buenos Aires: El cuenco de plata.

——— (2004b): *Los 7 pecados tropicales y otros guiones* (comp. y pról. de Graciela Goldchluk). Buenos Aires: El cuenco de plata.

——— (2005). *Querida familia. Tomo 1 Cartas europeas* (comp. y pról. de Graciela Goldchluk). Buenos Aires: Entropía.

——— (2006). *Querida familia. Tomo 2 Cartas americanas* (comp. y pról. de Graciela Goldchluk). Buenos Aires: Entropía.

Rabasa, Mariel (2009). *La escritura incesante. Sarmiento, de Ezequiel Martínez Estrada*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de La Plata (mimeo).

Real Academia Española (1997). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

Recalde, Iciar (2009). «Literatura y memoria cuando *no se vuelve de los campos de exterminio*: el caso Conti en los '80 y principios de los '90», en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius* [en línea]. La Plata: FAHCE. Consultado el 13 de octubre de 2011 en <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/index_html>.

Rela, Walter (1967). *Artículos periodísticos de José Hernández en La Patria de Montevideo (1874)*. Montevideo: El Libro Argentino.

Rimoldi, Marcelo (2006). *Guía del investigador*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

Rimoldi, Marcelo et ál. (2003). *Catálogo de la colección Julio César Avanza*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

Rinesi, Eduardo (2003). *Política y tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue.

Rodríguez Temperley, María M. (2011). «*La muerte de Martín Fierro*, de Leonardo Castellani: genética textual y autobiografía», en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n° 76, pp. 313–314.

Romano, Eduardo (comp.) (2008). *Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida*. Buenos Aires: Colihue, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Said, Edward (1985). *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.

Sainz de Robles, Federico Carlos (1953–1954). *Ensayo de un diccionario de la literatura*. Madrid: Aguilar.

Salerno, María P. (2011). *La producción literaria de Julio César Avanza: edición y génesis de escritura*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires «Dr. Ricardo Levene». En prensa.

Sarlo, Beatriz (2005). «Saer, un original», en *Orbis Tertius*, n° 11, pp. 23–27.

Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos (1983). «Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de provincia*», en *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: Ariel, pp. 103–160.

Scarry, Elaine (1987). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. London: Oxford University Press.

Seco, Manuel; Olimpia, Andrés et ál. (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.

Silva Catela, Ludmila da (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado: las experiencias de*

reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos. La Plata: Al Margen.

Silva Catela, Ludmila da y Jelin, Elizabeth (2002).

Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad. Buenos Aires: Siglo XXI.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sontag, Susan (2007). «La conciencia de las palabras», en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. (Trad. Aurelio Major). Buenos Aires: Mondadori, pp. 155–164.

Vázquez, Pablo (2007). «Peronismo vs. Mercantismo: fase final de la consolidación hegemónica dentro del movimiento nacional. Análisis y confrontación desde la memoria», en *El gobierno de Domingo A. Mercante (1946–1952). Un caso de peronismo provincial*, Claudio Panella (comp.). Tomo III, La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, pp. 193–217.

Vázquez, Silvia (2005). «La política educativa durante el gobierno del coronel Mercante: entre la herejía y la restauración», en *El gobierno de Domingo A.*

Mercante (1946–1952). Un caso de peronismo provincial, Claudio Panella (comp.). Tomo I, La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, pp. 841–896.

Vázquez Murillo, Manuel (2006). *Administración de documentos y archivos. Planteos para el siglo XXI*, 2ª ed. corregida. Buenos Aires: Alfagrama.

Vidarte, Paco (ed.) (2000). «Imágenes de archivo», en *Marginales leyendo a Derrida*. Madrid: UNED, pp. 9–21.

——— (2008). «De una cierta cadencia en deconstrucción», en *Por amor a Derrida*, Mónica Cragolini (ed.). Buenos Aires: La cebra, pp. 97–127.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

——— (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Yerushalmi, Yoseph (1998). «Reflexiones sobre el olvido», en *Usos del olvido* (versión de Irene Agoff). Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 13–26.

Žižek, Slavoj (1999). *El acoso de las fantasías*. (Trad. Clea Braunstein Saal). México: Siglo XXI.

Zorraquín Becú, Horacio (1972). *Tiempo y vida de José Hernández*. Buenos Aires: Emecé.

Sitios de Internet consultados

- Academia Argentina de Letras
<<http://www.lettas.edu.ar/index.html>>
- Archivo César Tiempo
<www.bn.gov.ar/archivo-cesar-tiempo>
- Archivo del escritor de la Biblioteca Nacional de Chile
<<http://archivoescritor.salasvirtuales.cl/>>
- Archivo epistolar Victoria Ocampo
<<http://www.lettas.edu.ar/wwwisis/avo/form.htm>>
- Archivo Juan Bautista Alberdi (en Archivos Virtuales del CRLA)
<<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/AV>>
- Wikipedia
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>>
- Audiovideoteca de Buenos Aires
<http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/>
- Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina
<<http://www.cedinci.org/>>
- Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA)
<<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/>>
- Escritural. Écritures d'Amérique Latine
<<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/>>
- Fundación Ezequiel Martínez Estrada
<<http://fundeme.org.ar>>
- Manuscritos de Madame Bovary
<<http://bovary.univ-rouen.fr/>>
- Manuscritos de Manuel Puig
<<http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig>>
- Orbescrito. Cartografía latinoamericana de archivos de escritores
<<http://www.orbescrito.org/>>
- Revue Recto/verso. Revista de jóvenes investigadores de crítica genética
<<http://www.revuerctoverso.com/>>

Acerca de las autoras y los autores

GOLDCHLUK, GRACIELA

gragold@yahoo.com.ar

Es doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como profesora de Filología Hispánica y coordina el Área de investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores (CRIGAE). Es curadora del archivo de manuscritos de Manuel Puig y actualmente trabaja en el de Mario Bellatin. Sobre ambos autores ha publicado manuscritos y trabajos críticos. Ha dictado seminarios de posgrado sobre metodología de la investigación y dirige estudios genéticos sobre varios autores latinoamericanos.

PENÉ, MÓNICA GABRIELA

mpene@fahce.unlp.edu.ar

Es Licenciada en Bibliotecología y Documentación por la Universidad Nacional de La Plata y Master en Archivística por la Universidad Carlos III de Madrid. Ha participado en el Proyecto de Digitalización del Archivo de la Comisión Provincial por la Memoria y como asesora en los Archivos Personales de los escritores Manuel Puig y Juan José Saer. Docente en la carrera de Bibliotecología de la UNLP, se desempeña también como responsable del Departamento Gestión de Colecciones de la Biblioteca «Prof. Guillermo Obiols», dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

GERBAUDO, ANALÍA

analia.gerbaudo@conicet.gov.ar

Enseña Teoría Literaria y Didácticas de la Lengua y de la Literatura en la Universidad Nacional del Litoral. Es investigadora

adjunta del CONICET. Ha cursado estudios posdoctorales bajo la tutela de Renato Ortiz, Nicolás Rosa, Elvira Arnoux (CEA, Córdoba, Argentina), Cristina De Peretti (Madrid, España) y Annick Louis (EHESS, París, Francia).

ALEGRIA POLO, MARCOS

marcos_alegria87@yahoo.es

Es Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente realiza una maestría en Análisis del Discurso en la Universidad de Buenos Aires, con apoyo del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT 2011. Sus intereses de investigación se concentran en la elaboración de una noción crítica de discursividad.

COLLA, FERNANDO

fernando.colla@mshs.univ-poitiers.fr

Es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y Doctor por la Universidad de París III, Nueva Sorbona. Ingénieur de recherches en el Centro Nacional de Investigaciones de Francia, se desempeña en el Centro de Investigaciones Latinoamericanas (CNRS – Universidad de Poitiers) como corresponsable de la colección de ediciones críticas «Archivos» y de los Archivos Virtuales Latinoamericanos. Es autor de varios trabajos sobre temáticas relacionadas con la edición y el estudio de manuscritos literarios.

RECALDE, ICIAR

iciarre calde@gmail.com

Enseña Literatura Argentina del siglo xx y Sociología de la Cultura Latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata y dicta el Seminario de Posgrado de Pensamiento Nacional en la Universidad Nacional de Misiones. Realiza el Doctorado en Letras en la UNLP con beca de CONICET bajo la dirección de Miguel Dalmaroni y Graciela Goldchluk. Es fundadora del Centro de Estudios Juan José Hernández Arregui.

BOSSIÉ, FLORENCIA

florenciabossie@yahoo.com.ar

Es Licenciada en Bibliotecología y Documentación por la Universidad Nacional de La Plata. Cuenta con experiencia en bibliotecas populares, especializadas y universitarias. En la actualidad se encuentra cursando la Maestría en Historia y Memoria y es la responsable de la Dirección de Salas–Museo de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata.

ORTALE, MARÍA CELINA

mcelinaortale@yahoo.com.ar

Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, bajo la dirección de la Dra. Élide Lois. Actualmente se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Filología Hispánica de la UNLP y se dedica a la conformación del archivo y obras completas de José Hernández.

SALERNO, MARÍA PAULA

pausaler@yahoo.com.ar

Es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como ayudante diplomada de Literatura Francesa. Es becaria de la CIC. Realizó una pasantía de investigación en el SECRET (IIBICRIT – CONICET) bajo la tutela de José Luis Moure y Mercedes Rodríguez Temperley, quien además de haber dirigido su licenciatura coordina actualmente sus estudios de posgrado, orientados al trabajo con archivos literarios, la ecdótica y la crítica genética.

GIMÉNEZ, FLAVIA

gimenez.flavia@gmail.com

Es Bibliotecaria Documentalista egresada de la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como ayudante diplomada en la cátedra Descripción Bibliográfica II. Su experiencia laboral en bibliotecología incluye bibliotecas universitarias y de empresas privadas. Actualmente se desempeña en el área de procesos técnicos en la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata.

Índice

Introducción

Instrucciones para archivar
un pájaro

MÓNICA G. PENÉ Y GRACIELA
GOLDCHLUK / 3

Primera parte

Nociones en torno al archivo

En busca de una identidad
propia para los archivos
de la literatura

MÓNICA G. PENÉ / 9

Nuevos domicilios para los ar-
chivos de siempre: el caso de los
archivos digitales

GRACIELA GOLDCHLUK / 29

Archivos, literatura y políticas de
la exhumación

ANALÍA GERBAUDO / 52

De la verdad y el secreto en la
consignación

MARCOS ALEGRIA POLO / 82

Algunas notas sobre los archivos
virtuales

FERNANDO COLLA / 100

Segunda parte

Itinerarios de archivos

La producción del Archivo Ha-
roldo Conti: entre el materialis-
mo cultural y la archivística

ICIAR RECALDE / 114

Archivos personales como sopor-
tes de memoria. Los papeles
de Adelina, Madre de Plaza de
Mayo

FLORENCIA BOSSIÉ / 142

La firma del autor: el nacimiento
de la firma en el periodismo de
José Hernández
MARÍA CELINA ORTALE / 155

Los límites del archivo: derro-
teros a través de los papeles de
Julio César Avanza
MARÍA PAULA SALERNO / 173

Tercera parte

*Una conversación con
Jacques Derrida*

Archivo y borrador (Mesa
Redonda del 17 de junio, 1995)
JACQUES DERRIDA, DANIEL
FERRER, MICHEL CONTAT,
JEAN-MICHEL RABATÉ Y LOUIS
HAY / 195

Bibliografía archivística
comentada
FLAVIA GIMÉNEZ / 224

Bibliografía general / 242

Acerca de las autoras
y los autores / 254

Este libro nos invita a recorrer un diálogo entre archivólogos/bibliotecarios y estudiosos de la literatura que leen manuscritos contemporáneos. Ahí preguntamos qué significaciones nos suscita el archivo cuando incorporamos otros saberes para escuchar nuestros papeles. Nacido con pretensión de manual, nos ha permitido reflexionar sobre nuestras prácticas y aventurar algunas nociones teóricas.

En ese camino, ¿qué escuchamos cuando un archivo se abre y los espacios se despliegan? Desde el más acá, el aleteo de sus abanicos majestuosos, una danza alada en un tiempo que se pone a existir antes del tiempo. Y aún ahí, aleteos, rasguídos de hojas, itinerarios por donde comenzar a revisar los estados de la memoria, de la literatura, de las tradiciones. Y entre membranas, grietas para seguir discutiendo una palabra para el archivo y su domicilio errante. Mientras tanto escribimos. Lo hacemos desde el sur, desde un des-territorio donde construimos instituciones que nos permitan pensar una casa para guardar esos restos y cartografiar una memoria estratégica. Lo que aparece, entonces, es una política de la amistad. En ella nos abrigamos para recibir contribuciones y una tarjeta manuscrita con el permiso de Marguerite Derrida para publicar el texto surgido de una mesa redonda donde se conversa sobre correos electrónicos, manuscritos y borradores, autoridad archivística, firma y acontecimiento, y los participantes son Daniel Ferrer, Jacques Derrida, Louis Hay, todos nosotros, y nosotras.

Fotos de tapa:
Alejandro Gómez de Tuddo,
«Desaparecida», de la serie
Plumaíro, 2003.