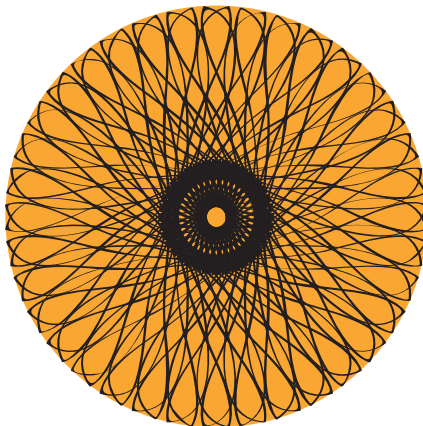


Archivos, artes y medios digitales

Teoría y práctica



Pampa Olga Arán y Diego Vigna
(Compiladores)

Marcelo Casarin

Analía Gerbaudo / Amandine Guillard / Verónica Bernabei
Gabriela Macheret / Víctor H. Guzmán
Carolina Repetto / Marina Prieto



cea-sociales
centro de estudios
avanzados



Universidad
Nacional
de Córdoba

Archivos, artes y medios digitales
Teoría y práctica



Colección Cuadernos de Investigación

Archivos, artes y medios digitales
Teoría y práctica

Pampa Olga Arán y Diego Vigna (Compiladores)

Marcelo Casarin

Analía Gerbaudo

Amandine Guillard

Verónica Bernabei

Gabriela Macheret

Víctor H. Guzmán

Carolina Repetto

Marina Prieto

Programa de Investigación *Nuevos Frutos de las Indias
occidentales: estudios de la cultura latinoamericana*

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,

Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: María E. Rustán

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinador Académico del CEA-FCS: Enrique Shaw

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diseño de Colección: Silvia Pérez

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2018

Archivos, artes y medios digitales : teoría y práctica / Diego Vigna ... [et al.] ; compilado por Diego Vigna; Pampa Olga Arán. - 1a ed compendiada. - Córdoba : Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2018.

Libro digital, PDF - (Cuadernos de investigación)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-1751-60-0

1. Archivos. 2. Artes. 3. Medios Digitales. I. Vigna, Diego II. Vigna, Diego, comp. III. Arán, Pampa Olga, comp.

CDD 027

Índice

El espacio de todos los tiempos, fuera del tiempo. Papeles, pantallas y redes Pampa Arán y Diego Vigna	9
Parte 1. Políticas, instituciones, memorias	
Pasiones y archivos en la universidad Marcelo Casarin	19
El fuego, el agua, la biodegradabilidad. Apuntes metodológicos para un archivo por-venir Analía Gerbaudo	41
Las cartas de la cárcel: un archivo inaudito del terrorismo de Estado en Argentina Amandine Guillard	67
Parte 2. Arte y archivo. Del acontecimiento al texto	
Escribir desde el archivo Pampa Arán	87

El tiempo en astillas. Reflexiones en torno a las intervenciones del autor sobre su archivo a partir del dossier genético de <i>La grande</i> (2005) de Juan José Saer Verónica Bernabei	103
El archivo y las artes evanescentes Gabriela Macheret	119
Parte 3. Universos digitales	
El espacio de lo público digital y la institución de archivos en Acceso Abierto Víctor H. Guzmán	145
La genética textual y los archivos de manuscritos en la web Carolina Repetto	163
Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en plataformas sociales <i>online</i> Diego Vigna	181
Archivos y formatos digitales en la era de la información Marina Prieto	215
Sobre los autores	235

El espacio de todos los tiempos, fuera del tiempo. Papeles, pantallas y redes

... la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, la idea de constituer un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio pudiera estar él mismo definitivamente fuera de todo tiempo, es una idea del todo moderna. Los museos y las bibliotecas son heterotopías propias de nuestra cultura¹.

Michel Foucault

Archivos, artes y medios digitales es el resultado editorial de un trabajo en equipo que recoge años de indagación, reflexión y prácticas en torno a la problemática contemporánea del archivo. Esta presentación celebra en principio todo lo gratificante que despliega el trabajo colectivo, además de destacar otro aspecto nada desdeñable en el contexto científico y académico que nos ocupa: los ensayos y reflexiones que aquí se ofrecen han nacido a partir de inquietudes, vínculos e instancias de discusión entre investigadores del interior de la Argentina, con base en la provincia de Córdoba.

El origen de esta compilación remite a nuestro Programa de Investigación *Nuevos Frutos de las Indias occidentales: estudios de la cultura latinoamericana*, que tiene sede en el Centro de Estudios Avanzados² de la Universidad Nacional de Córdoba. Durante el bienio 2015-2016 llevamos a cabo un seminario de teoría y práctica de archivos con el objetivo de materializar las experiencias acumuladas durante los últimos nueve años de trabajo. Desde 2009 en adelante, investigadores del programa han desarrollado proyectos conjuntos con el Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos de la Université de Poitiers, entre los que se destaca la creación y puesta en línea del Archivo Virtual Daniel Moyano, hoy ampliado notablemente respecto de su estructura original. El Archivo Moyano creció gracias a los frutos del trabajo

asociado, que con el tiempo dio forma a una ética de trabajo hoy consolidada; desde 2014 a la fecha hemos desandado nuestro camino desde la Universidad Nacional de Córdoba para dar forma a otro ambicioso proyecto, el Archivo Virtual de Artistas e Intelectuales Argentinos (AVAIA)³, alojado en el repositorio institucional, que ya cuenta con dos archivos en línea y prepara dos más para el próximo bienio.

Estos antecedentes constituyen el cimientito del libro. Como podrá advertir el lector, *Archivos, artes y medios digitales* revisa diversas concepciones de lo que llamamos *archivo* con su correlato empírico a cuestas; esto es, las distintas formas de pensar y asumir la práctica archivística, que en conjunto despliegan una relación inescindible con conceptos de las ciencias sociales, las humanidades y los estudios de arte. Con el aporte de investigadoras vinculadas a nuestro programa a partir de redes institucionales –Carolina Repetto de la Universidad Nacional de Misiones, Analía Gerbaudo de la Universidad Nacional del Litoral y Verónica Bernabei, de la Université de Poitiers–, este trabajo se diversifica en múltiples perspectivas que reflexionan sobre el hacer archivo como finalidad artística, como posición política y sobre todo como vehículo de una suma de disposiciones sociodiscursivas que permiten caracterizar y leer el presente, así como también *traer hacia sí* el pasado y prefigurar el futuro.

Partiendo de los antecedentes en torno a la producción de artistas e intelectuales –la materialidad y características de sus fondos documentales, el carácter heteróclito de obras siempre movilizadas–, estos trabajos amplían la mirada hacia problemáticas hoy centrales como la institucionalidad de la preservación de documentos de cultura y la concepción del archivo en su vínculo con el cuerpo social, así como la necesaria reflexión –siempre preliminar– sobre el soporte y las nuevas escenas de domiciliación. Otra dimensión abordada es la que articula el “problema” (pos)moderno del archivo con el campo de la comunicación y los medios: dentro de la incesante producción científica sobre estas cuestiones, aquí se ofrecen trabajos que enfocan tanto el presente del periodismo en la web (que parece tender, casi contradictoriamente, a una pulsión de archivo como forma de crítica y a la producción colaborativa de la primicia) como la naturaleza del espacio digital público y su relación con la producción del conocimiento. Entre estos aspectos se filtran las nuevas rutinas de intervención y registro de los agentes del campo cultural en distintos soportes y formatos de publicación, que implican re-

pensar la discusión en torno a la noción de autor. Y por último, desde una perspectiva literaria, esta compilación atiende a una faceta del archivo que oscila entre el carácter documental y las vicisitudes de la escritura creativa: el archivo entendido como recurso de ficcionalización y de construcción discursiva.

Atendiendo a todo ello, la estructura del libro tiene tres partes, si bien la riqueza de esta producción colectiva reside en que las dominantes temáticas individuales no impiden las transversalidades conceptuales y problemáticas que le otorgan cierta unidad heterogénea, valga el oxímoron. La primera parte, *Política, instituciones, memorias*, atraviesa la fuerte articulación entre archivo, poder y memoria, cuestión que siempre roza aspectos emocionales y subjetivos en alguna de sus dimensiones.

Se abre con el trabajo de Marcelo Casarin, “Pasiones y archivos en la universidad”, ajustada síntesis del eje conceptual que organiza el recorrido por la producción de este investigador, animador y gestor de varios proyectos y de nuestro trabajo grupal. Casarin va proponiendo cuestiones teóricas movilizadoras: ¿qué pasiones subjetivas mueven el deseo de hacer archivo?, ¿qué prácticas metódicas se aplican para la recolección, organización y muestra?, ¿a qué operaciones transdisciplinarias obligan tales prácticas?, ¿cuáles son los nuevos desafíos de los archivos virtuales? Con destreza no exenta de emotividad, el recorrido articula un relato de las acciones compartidas a lo largo de varias décadas, sus riesgos y sus logros, para culminar en la reflexión del rol de la Universidad como nuevo domicilio de la producción archivística en la que estamos empeñados. Este trabajo genealógico abre de modo hospitalario el contenido del libro al interés del lector.

A continuación, Analía Gerbaudo firma el ensayo “El fuego, el agua, la biodegradabilidad. Apuntes metodológicos para un archivo por-venir”. Poseedora de un refinado sentido crítico y de un vasto y personal manejo conceptual de los aportes de Derrida al tema, Gerbaudo narra diferentes avatares –“episodios”– de su trabajo con archivos dentro de una macro investigación sobre la institucionalización de los estudios literarios en Argentina. Todo el texto, en los riquísimos meandros que despliega su recorrido, resulta una gran inmersión metodológica en los desafíos, problemas creativos y fronteras disciplinares que enfrentan los investigadores con una documentación fragmentaria y a veces maltratada por la historia de las

instituciones académicas. Documentación que no siempre cumple las regulaciones derrideanas para el archivo y a los que Gerbaudo prefiere llamar “papeles”, solicitando, para su futura conversión en archivo, a la activación de un intelecto sin miedos que haga lugar a lo posible, a la emergencia de lo por-venir. Este mapa general, de por sí valioso, no impide que destaquemos algunas cuestiones metódicamente relevantes. Una de ellas es el concepto de “cuento”, como parte de la recolección de material que contribuye a completar o suplir en cierta medida la falta de datos y la riqueza teórica que deviene de la autofiguración de contarse a sí mismo. Y luego el concepto de “archivo por-venir”, que define como “Un archivo que, armado a partir de la exhumación de escasos restos, permite recobrar algo de aquellas intervenciones sujetas, de otro modo, al olvido”. Siempre a partir de experiencias relatadas señala riesgos metodológicos vinculados a identificaciones subjetivas en procesos para obtener datos y escritura de resultados. En lo que atañe a nuestro propio quehacer destacamos que este trabajo no pierde de vista la importancia de las tareas del rescate de estos archivos institucionales atendiendo al marco, vaivenes y cambios en las políticas públicas de impulso a los proyectos científicos y tecnológicos.

Luego, Amandine Guillard expone con crudeza documental su investigación “Las cartas de la cárcel: un archivo inaudito del terrorismo de Estado en Argentina”, no solo por los avatares de la existencia de esos papeles convertidos en archivo, sino por las repercusiones que su descubrimiento ha tenido. Las cartas escritas en cautiverio durante la dictadura son una reserva testimonial de magnitud que aún espera su exploración sistemática y su reconocimiento historiográfico. Desarrolla una serie valiosa de consideraciones por las cuales este corpus reviste carácter de “inaudito”, pues “Hacer público este archivo tiene como consecuencia hacer pública parte de una historia todavía inaudita cuyo impacto social, histórico y político puede resultar incómodo e indeseable para los que quisieron escribirla y manipularla, pero también para los que no son capaces de escuchar lo que transmiten esos documentos, escritos en condiciones infrahumanas”. Trabaja finalmente la analítica de esta colección en tanto archivo y las formas que se adoptaron para interrogarlo e interpretarlo con una creatividad metodológica que sienta precedentes por la singularidad cronotópica del material.

La segunda parte del libro, titulada *Arte y archivo. Del acontecimiento al texto* se ocupa,

desde diferentes entradas, de las inquietantes aproximaciones entre universos discursivos diferentes que se suscitan cuando se exploran las particularidades del arte contemporáneo y de los archivos.

El trabajo inicial de Pampa Arán, “Escribir desde el archivo”, analiza el uso e intervención de colecciones y archivos con finalidad creativa, en especial dentro de la literatura, a partir de un concepto amplio de archivo como signo dinámico, que es resultado y productor de un proceso de semiosis. Se concentra luego en el caso del pasaje del archivo personal a la obra artística en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), novela de Patricio Pron que muestra la transformación de la búsqueda de la memoria en la narrativa argentina de última generación. En la novela, autoficcional, el hijo encuentra el archivo periodístico del padre acerca de un crimen que de modo indirecto se vincula con una desaparición ocurrida en 1976. Al tiempo que escribe (y trans-cribe), trata de ir revelando un pasado enigmático, como una fantasmagoría o una búsqueda detectivesca que se vale del archivo de recortes y de documentos diversos –libros, fotos, videos– que hablan del pasado fragmentario e incompleto al que hay que interpretar, sin tener nunca la certeza de que esa interpretación sea la única posible.

Y si de pesquisas hablamos, otro modo de intervención de un escritor en el archivo es el de Verónica Bernabei, “El tiempo en astillas. Reflexiones en torno a las intervenciones del autor sobre su archivo a partir del dossier genético de *La grande* (2005) de Juan José Saer”. Aquí se aborda al escritor en doble rol, como arconte de su propia producción. Tarea difícil para el estudioso que en estos casos confronta texturas diferentes de temporalidades y de memorias, recuperando o tal vez construyendo una genética textual apasionante. Se trata del inteligente análisis de una enorme –y variada– cantidad de documentos que integran el último periodo de la obra de Saer –1983 a 2005–, en una novela que vuelve con insistencia hacia el pasado mirando hacia un futuro abierto y que se revela como matriz de la última etapa de producción del gran escritor: “(...) la forma de *La grande* no es la forma de una novela, sino de una novela-archivo, novela que se abre hacia el porvenir”.

El trabajo que cierra la segunda parte da cuenta de todas las dudas y tensiones que a veces enfrenta un archivero en su práctica, como el caso de Gabriela Macheret, que debe fijar en un registro audiovisual mucho de lo efímero de la experiencia del arte teatral que además ofi-

cia. En “El archivo y las artes evanescentes”, reflexión que nace de los resultados del proyecto AVAIA, plantea los problemas teóricos que circundan el gran trabajo que significó seleccionar, clasificar, organizar y registrar la obra de Paco Giménez, prestigioso creador teatral de Córdoba que sigue produciendo en la actualidad. A partir de esa ardua y compleja tarea archivadora, Macheret convierte lo puramente “operativo” en una práctica teórica, en cuanto le permite revisar y problematizar la relación del arte escénico que adopta texturas de archivo para producir significación y las zonas problemáticas en las que lo *archivable* del teatro se aproxima a la experiencia de hacer archivo.

La tercera y última parte de esta compilación se titula *Universos digitales* y da cuenta de los desafíos, condicionantes y horizontes que implica hoy el traslado del domicilio del archivo documental al mundo de las pantallas y las redes.

Ampliando y profundizando la problemática candente de la documentalidad en la web, Víctor Guzmán aborda “El espacio de lo público digital y la institución de archivos en Acceso Abierto”, proponiendo “reflexionar sobre los entornos digitales como espacio de nuevas modalidades de lo público y sus potencialidades y limitaciones en relación a la producción y circulación de conocimiento académico”. Desarrolla algunos aspectos teóricos en relación a los conceptos de significación, comunicación e instituciones, dentro del escenario de lo social y considerando la dinámica de lo público, que Guzmán caracteriza como instancia donde la sociedad se autorrepresenta con multiplicidad de modalidades. Una de ellas es la originada por el universo digital y su impacto técnico-político que se instala en las universidades con fines académicos y científicos permitiendo el acceso y manejo de enormes cantidades de información. El trabajo discurre de modo inteligente y está muy bien documentado el caso del Repositorio digital de Libre Acceso de la Universidad Nacional de Córdoba, para reflexionar sobre las posibilidades de la archivología digital y también sobre sus límites éticos y políticos.

“La genética textual y los archivos de manuscritos en la web”, de Carolina Repetto, descubre la problemática que enfrenta actualmente el archivero frente a la convivencia con los soportes, los formatos y el *ethos* de la web. La transformación de actividades y saberes tradicionales plantea, como señala literariamente, volver a un escenario imaginado por tantas distopías ficcionales que hoy se materializan y cambian drásticamente nuestros hábitos de

trabajo: “Vamos incorporando una tecnología que nos va cambiando nuestros gestos cotidianos y nuestras percepciones del mundo en general y del lugar que ocupan el archivo y sus organizadores”. Describe entonces una serie de gestos y actitudes disciplinares de los genetistas que trabajan con fondos de escritores, para contrarrestar ese flujo inabarcable de la red y dar cuenta de cierta deontología: la necesidad interdisciplinar y tecnológica, la selección de un material multiforme, la salvaguarda del documento y de la imagen, la puesta en línea, la gestión de metadatos, el acceso abierto, la obsolescencia de los soportes y lo efímero de los sitios. Repetto apunta algunas reflexiones densas y apasionantes que abren preguntas para seguir pensando, como la función artística del archivero contemporáneo con los nuevos modos de “dar a ver”, el sentido de la guarda de la memoria en el universo de la red y el metalenguaje interdisciplinar.

Cambiando el ángulo del eje problemático, Diego Vigna nos confronta con el “Imperativo del decir y la au(di)toría automatizada en plataformas sociales *online*”, en el que plantea interrogantes acerca de diferentes perspectivas con las que se fue estableciendo el concepto y la función autoral dentro del campo de la producción intelectual y artística. Argumenta de modo incisivo balizando una cierta genealogía que lleva a su hipótesis de estar inmersos hoy en un “ecosistema de medios conectivos que complementan al campo editorial, y que hace de las intervenciones de autores-usuarios (particularmente en las plataformas sociales) un motor siempre en funcionamiento de producción y difusión de discursos”. Cómo se hace visible el autor-usuario en este ecosistema que hace archivo automatizado con domicilio virtual es la mayor pregunta problemática que Vigna responde analizando diferentes modalidades interactivas en que los sujetos inscriben su firma y se visibilizan. Despliega finalmente un conjunto extenso de reflexiones teóricas sobre las nuevas formas de intervención y registro en la web, que no excluyen los componentes ideológicos y ciertos imaginarios sociales que alimentan una compulsividad de la autoría junto con “la forma global y a la vez íntima de poner en juego la fiebre contradictoria de archivo”, en una amplia gama de productores culturales sin distinción de jerarquías.

Finalmente, Marina Prieto, novel investigadora, hace su aporte reflexivo en “Archivos y formatos digitales en la era de la información”. Prieto se pregunta por la posibilidad de entender, dentro de las prácticas actuales del periodismo digital, si las formas de producir, al-

macenar y difundir información pueden considerarse modos alternativos a los tradicionales del hacer archivo y con ellos nuevos dispositivos de consignación. Haciendo un repaso de los vínculos entre sociedad y medios llega a los fenómenos cotidianos de las sociedades mediatizadas, la cibercultura, los pasajes y transformaciones tecnológicas de la prensa impresa a la digital, la polifonía en el acceso y reproducción de la información. Los acelerados cambios han traído renovados formatos para comunicaciones múltiples en red modificando paradigmas subjetivos y modos de entender lo real. Propone, por último, considerar a los diarios digitales y algunos usos del formato blog en tanto archivos alternativos, entendiendo la noción de archivación como una modalidad de consignación que integra las dinámicas no lineales y no jerárquicas de interacción entre sujetos y medios digitalizados.

*

Los cambios que hemos atravesado en las últimas dos décadas a nivel cultural, artístico y comunicacional han dejado claro que estamos haciendo equilibrio sobre el tiempo. Venimos de una matriz epistémica que basó su desarrollo en la supremacía de la cultura impresa, al margen de cualquier discusión sobre la materialidad de los “documentos del saber”, y todavía no sabemos bien adónde vamos, ni qué se está gestando. Quizás esto suceda porque hace 20 años poco sabíamos de la inminente explosión informática y de las tecnologías de la información y la comunicación en todas las esferas de la vida social.

Si nos atenemos a lo heredado, y a cómo se fue complejizando la espacialidad y materialidad documental, la noción de archivo puede admitir tantos sentidos restringidos como amplios, que es lo que aquí proponemos. Partir de una consideración del archivo como territorio sociodiscursivo, multiforme, que documenta y testimonia la huella del hombre y su voluntad de apropiación, de control del espacio y del tiempo, de trascendencia. Proponemos pensar al *homo arconte* como una matriz originaria del hombre cultural, si recuperamos incluso la raíz del término (*arjé*) que también significa origen, principio o fundamento.

Partir del archivo como territorio sociodiscursivo permite, a la manera bajtiniana, interpretar, discutir y hasta impugnar otros espacios en los que intervenimos socialmente. No hay archivo sin diálogo, en el sentido de que pueden pensarse como entidades con una voz propia,

a la espera de una recuperación crítica de los sentidos que pueden potencialmente desplegar. En su latencia constitutiva y contradictoria, todo archivo altera lo ya conocido, ampliándolo; a su vez, propicia lecturas sobre los conflictos del presente desde distintas perspectivas (la cuestión técnica es insoslayable). Finalmente, cada porción del pasado que se incorpora a un archivo esconde, como ha sostenido Derrida, los secretos del futuro, porque conserva la memoria de otros tiempos.

La máxima derrideana de “escribir para guardar”, y su reverso, alimentan la fantasía de una acumulación que busca, como apuntó Gerbaudo, una reconstrucción im-posible de aquello que inevitablemente se escapa, por único e irrepetible. En este sentido es precisa la figura utilizada por Derrida para describir lo que significa, en definitiva, toda inclusión de documentos en un archivo, que nos sirve también para celebrar la publicación de este libro: un movimiento hacia delante, hacia los archivos por-venir.

Pampa Arán y Diego Vigna
Córdoba, marzo de 2018

Notas

¹ Michel Foucault imparte el 7 de diciembre de 1966 una conferencia radiofónica en *France-Culture*, en el marco de una serie de emisiones dedicadas a la relación entre utopía y literatura. Posteriormente, esta emisión se convirtió en el germen de *Des espaces autres*, conferencia dada por Foucault el 14 de marzo de 1967 en una de las sesiones del *Cercle d'études architecturales*, a raíz de la invitación del arquitecto Ionel Schein, el cual escuchó la emisión de diciembre. Más tarde aún, en octubre de 1984, *Des espaces autres*, se publica en el número 5 de *Architecture, Mouvement, Continuité*, y en *Dits et écrits* en 1994.

² El CEA forma parte de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Hace más de 25 años que se posiciona como el centro de posgrado más importante a nivel universitario en la provincia, por su oferta académica tanto en humanidades como en ciencias sociales. Además, reúne equipos de investigación de vastos antecedentes en diversas disciplinas.

³ El Archivo Virtual de Artistas e Intelectuales Argentinos nació en 2014 con aval y subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC, y continúa hasta la fecha en esas condiciones. Los proyectos que ya se encuentran a disposición del público son el *Archivo Paco Giménez* (<http://nesta.sociales.unc.edu.ar/archivopacogimenez/>) y el *Archivo Escritos en la prisión* (www.escritosenlaprision.sociales.unc.edu.ar).

Pasiones y archivos en la universidad

Marcelo Casarin

El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares.

Michel Foucault

Introducción

La Universidad Nacional de Córdoba acaba de cumplir cuatro siglos. Se trata de una institución con una larga tradición de archivos fundada por jesuitas que en el siglo XVIII fueron expulsados y despojados de una serie de bienes de los que nunca fueron dueños legítimos y de algunos otros que sí les pertenecían: por ejemplo, su biblioteca, un verdadero archivo del saber de toda una época. Esos formidables fondos plurilingües son parte del patrimonio de la referida Universidad; y ello a pesar de que por años vivieron en la zozobra y el destierro: alguien decidió que el mejor lugar para esa enorme librería jesuita era Buenos Aires. A comienzos de este siglo, ese fondo fue redomiciliado: volvió a Córdoba¹.

También atravesó momentos inciertos la biblioteca y el archivo personal de Gregorio Bermann. El derrotero individual de Bermann abarca distintas zonas de la cultura local como nacional e internacional. Como médico recién recibido, y estudiante de filosofía, llegó a Córdoba en 1918 y se convirtió, junto a Deodoro Roca y Arturo Orgaz, en una figura clave de la Reforma de 1918 y en un animador de la vida política y cultural de la ciudad. Su trayectoria intelectual da cuenta del agitado siglo XX, al punto de que su biografía conecta distintos momentos de la vida política y cultural de la ciudad universitaria, del país, y de la historia de la psiquiatría y psicoanálisis en Latinoamérica.

En el año 2006 participé junto a otros colegas de una experiencia física de salvaguarda: acarrear los libros y documentos del fondo Gregorio Bermann desde su casa —donde corrían riesgo de desaparición— a su nuevo domicilio: el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, donde se encuentra en proceso de catalogación.

Estos son algunos de los antecedentes que me han servido, a distancias variables, para desarrollar la reflexión sobre la práctica que pretendo exponer: una experiencia de trabajo con/en archivos y una lectura/escritura levantando la vista por encima de los documentos. Me referiré aquí a archivos de artistas e intelectuales. Debería mencionar, también, que no hablaré de archivos a secas, sino de archivos virtuales, por dos razones: primero, porque algunos de ellos son todavía archivos en estado de proyecto o con distintos grados de avance; y segundo, porque varios de ellos nunca existirán en una materialidad analógica. Se trata de un proyecto de archivos virtuales que solo podrán ser visitados en ese espacio de existencia cada vez más consistente y ubicuo que llamamos Internet².

Me gustaría que alguna de estas reflexiones tuviera algún valor más que singular, pero no tengo ninguna certeza de que pueda ofrecer algo asimilable a, siquiera, una aceptable generalidad epistémica. Me propongo hablar de ciertos materiales archivables para lo que tomaré prestado las pasiones de Lacan (1992) que, como se sabe, son: amor, odio e ignorancia³. Creo que a la luz de estas pasiones es posible ver cómo se juegan las condiciones de posibilidad de los archivos.

Materiales

Aquí se trata de la naturaleza de los materiales que *nos* interesa archivar. Archivo/s de artistas e intelectuales, argentinos. Archivos personales, pero no solo de escritores; actores culturales de disciplinas diversas y pensadores que han dejado una impronta en un ámbito y en una época determinada. Pero no solamente: también hay en el conjunto al menos un archivo colectivo que *nos* tiene ocupados y que llamamos, no sin discusión, Escritos *de* la prisión, primero; y Escritos *en* la prisión.

Amor, odio, ignorancia

El amor es el que hizo existir para la posteridad a un poeta como Fernando Pessoa, cuyo enorme baúl de manuscritos se mantuvo oculto por años y sigue deparándonos sorpresas; y es el amor el que guió la desobediencia de Max Brod a la orden de Kafka de destruir sus manuscritos.

Fue también el amor el que orientó la pesquisa de la huella que dejó un escritor argentino, encarcelado a las pocas horas de que los militares derrocaron por última vez un gobierno democrático (e instauraron la más cruel y sangrienta de las dictaduras de las que tenemos memoria y que denominaron Proceso de Reorganización Nacional).

Un joven lector que quiere ser investigador comienza a seguir las huellas de ese escritor que ya era reconocido como una de las grandes promesas de la narrativa argentina, Daniel Moyano. El tal Moyano vivía en la ciudad argentina de La Rioja y fue encarcelado el 25 de marzo de 1976. Poco tiempo después, le ofrecen una opción a la cárcel: puede salir en libertad, pero debe dejar el país. El escritor toma su familia, sus libros, un violín, y todo lo que puede llevar consigo, y parte a un exilio madrileño del que no volverá jamás. El barco que los lleva se llama, irónicamente, Cristóforo Colombo. El escritor, a los 62 años, muere en Madrid de tristeza y desarraigo en 1992.

Unos años después este investigador, que ya no es tan joven, encuentra un tesoro escondido en la casa del escritor: su archivo personal; y allí descubre, entre otras cosas, los borradores de un texto de Moyano, de una novela que se llama *Tres golpes de timbal*, la última que publicó en vida. Advierte que se trata de un libro que leyó, que posee en sendas ediciones, de Alfaguara y de Sudamericana, donde apenas pasa las 200 páginas; pero aquí los borradores suman 2500 folios. Maravillado se pregunta por qué. Esa pregunta lo lleva a proponer la creación de un archivo virtual del escritor y, además, una edición crítico-genética de esa singular novela, que apareció hace unos pocos años⁴.

Moyano dejó en este caso, perfectamente ordenadas, las huellas del trabajo escriturario: la intrincada lucha con la historia que quiere contar, los devaneos con el lenguaje, el murmullo de un diálogo silencioso con su tiempo, las lecturas que vivió para escribir.

Entre otras cosas el archivo revela que esa historia —que finalmente publicó en 1989—,

comenzó a perturbarlo antes de su exilio; y antes de llamarse *Tres golpes de timbal*, la novela recibió medio centenar de nombres.

La novela fue redactada entre 1985 y 1988. Como dije, el escritor borroneó casi 2500 folios para dejar establecido un texto de apenas un poco más de 200 páginas. Entre las huellas que dejó de su trabajo están los dibujos que hizo para darle sustancia y entidad visual a su relato.



La dictadura que vengo mentando no solo obligó al exilio a miles de ciudadanos sino que también secuestró, torturó e hizo desaparecer personas. Además, entre los gestos más brutales, se apropió de criaturas nacidas en cautiverio, las dio en adopción a su antojo y pretendió no dejar rastros –asesinó a sus padres e hizo desaparecer sus cadáveres–. Poco tiempo después las madres de esos jóvenes desaparecidos y las abuelas de esos nietos apropiados comenzaron a reunirse, a organizarse y a tomar decisiones: querían saber dónde estaban sus hijos y los hijos de sus hijos. El jefe de los militares les dijo que los desaparecidos no tenían entidad, y que de los nietos nada podía decir. Los militares destruyeron los documentos de sus atrocidades: no querían dejar huellas. Las madres y las abuelas supieron recuperar lo que pretendía olvidarse: reclamaban memoria, verdad y justicia, y salían a marchar cada jueves con sus cabezas cubiertas con pañuelos blancos. Los militares las miraban con odio y desconfianza, pero estaban tranquilos de haber hecho bien su trabajo: eliminaron a esos apátridas, ocultaron sus cuerpos y dieron en adopción a sus hijos, para que familias decentes aseguraran que no se hicieran subversivos como sus padres. Derrida diría: “Quiero conservarlo todo, repetirlo todo, repetirlo todo, lo bueno y lo malo, excepto aquello que aunque fue bueno, conserva lo malo para el futuro. No maldigo esto, pero no lo bendigo”. Quiere decir que quisiera destruirlo, evidentemente. Cuando dice discretamente: ‘No maldigo, pero no bendigo’, quiere decir: ‘Si pudiera hacer que esto no tuviera lugar’, es evidente. Eso no me gusta, así pues, me gustaría no conservarlo” (Derrida, 2013).

Pasaron muchos años y madres y abuelas seguían cantando a viva voz, cada vez que podían: “30.000 desaparecidos, ¡presentes! ¡Ahora! y ¡siempre!”. Las madres y abuelas siguieron marchando, pero no a tontas y a locas: trabajaron para reconstituir la memoria de sus hijos y para recuperar sus nietos. Varios años después la biotecnología les acercó una herramienta formidable para su tarea: el desciframiento del ADN y la creación de un banco genético les permitió reconstruir el archivo que los militares quisieron destruir. Ante los ojos atónitos de los asesinos y apropiadores, esas abuelas acaban de recuperar el nieto número 127⁵ y no descansan.

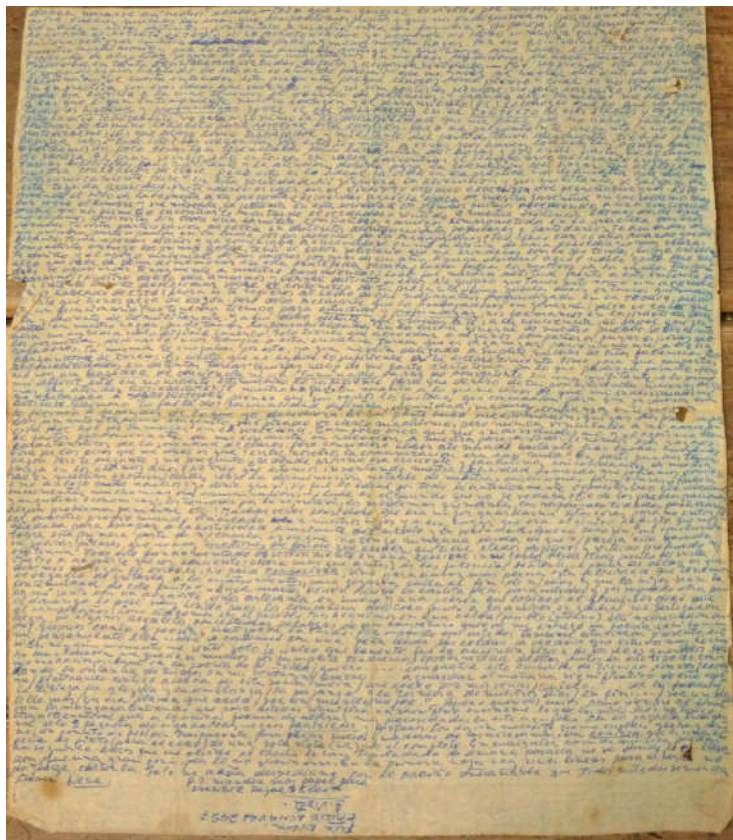
En esta historia parece que el amor se impone al odio que guiaba la destrucción de los archivos. Hace unos años, una joven estudiante francesa en Nantes, por destino o contingencia, decide venir a Argentina, a la ciudad de Córdoba más precisamente, para terminar

una tesis de maestría sobre un poeta que la tiene subyugada: Juan Gelman. Se instala en esa ciudad y la Universidad la aloja para ayudarla en su trabajo. Mientras termina con esa tarea, recuerda que ese poeta que la deslumbra tiene una hija desaparecida por la dictadura y, también, que algunas de las víctimas de la represión escribieron. Descubre algo que no entiende del todo y cree que se trata de que su español todavía escolar le juega una mala pasada: oye hablar de poemas *caneros*... tal el nombre que le dan en Uruguay a textos en verso escritos en las prisiones de la dictadura que también asoló a ese país del otro lado del río.

La joven termina con Juan Gelman y se dedica a investigar sobre los escritos en los campos de concentración y las cárceles de la dictadura argentina. Primero encuentra un puñado de poemas publicados en México y luego comienza la pesquisa de otros. Entrevista a ex-presos y va construyendo un archivo en el que recopila centenares de poemas de poetas reclusos, anónimos escribas, cuyos trazos permitirán saber algo más del genocidio. Pero también, de cómo fue la vida del encierro y de la función comunicativa, política y estética de esos poemas preservados y salvados de las requisas, en pequeños papeles o, simplemente, escritos en la memoria, recitados entre presos y guardados para tiempos menos aciagos. Habla, mira, escucha, toma fotografías y escribe.

Dice Amandine Guillard (2016: 58) que

El “caramelo” era un mensaje escrito en letra extremadamente chica, en papel de cigarrillo, doblado varias veces hasta formar un cuadradito, y posteriormente envuelto en un pedazo de bolsa de nylon o algún material impermeable.



Manuel Nieva. Caramelo n° 2. Cárcel de San Martín, 1978 (Guillard, 2016: 59).

Este texto es ilegible a simple vista. El caramelo era apenas una de las formas de dejar huellas que encontraron estas personas privadas de libertad y de sus más elementales derechos.

El trabajo de Guillard muestra, exhaustivamente, las diferentes formas que adoptó la resistencia a través de la palabra en esas prisiones: canuto, embute, paloma, etc.

Luego, cuando los presos fueron legalizados y las condiciones de las prisiones fueron mejorando paulatinamente, los reclusos comenzaron a acceder a algunos elementos suntuarios: lápiz, papel y unos (pocos) libros. Esto no los eximía de las requisas, de los controles que dificultaban o impedían la circulación de mensajes entre presos, y entre presos y familiares.

14
CARTA 2023/74
CENSURADO

SUS PLANTAS, SI,
MUSTIOS CON LA HELADA
O REJUVENIDAS YA
CUANDO LUNDA EL AIRE CON SU FRAGANTE VIDA,
SU PRESENCIA. —

ALGO ASÍ COMO TENER ^{ENCUENTRA} PRESENTE LA RISA DE MI MADRE
TU SOL. SONRISA MADRE
Y LA ELEGIDA ENCANTADA DE MI PADRE
PARA PERDERME YO TAMBIÉN SONRISA. —

NO DESESPEREN, NO DECAIGAN
SIEMPRE AL FINAL DEL CAMINO AGUARDA LA LLEGADA
PA COMA LA NOCHE ANTES UNA AGORADA.
YO SÉ QUE EN UN DÍA CUALQUIERA
UNA TRASE, UNA FIESTA, QUITA UNA MADRUGADA
ESTARÉ CON VOSTROS
PERDEREMOS LA VIDA, LA AMERGA, EL SORNOLOREO,
Y EL OLOR DE LOS GASES ESPERMENTOS DE OCTUBRE
EVOCARÉ EL DOLOR ARABADO EN LA AUSENCIA,
MIS MELOS, LA VIDA QUE NOS QUITAN
Y SABIENDO LUEGO PASO A UN TIEMPO PROPIO
— CASI MÁGICO —
REMINISCAN MIS LOCAS, LOCAS AMERAS
MIS SUEÑOS ARABADOS
EN LA TRANQUILIDAD DE UN ENCIERRO
QUE NO PUEDE REINTEGRAR LA MEMORIA RECUPERADA. —

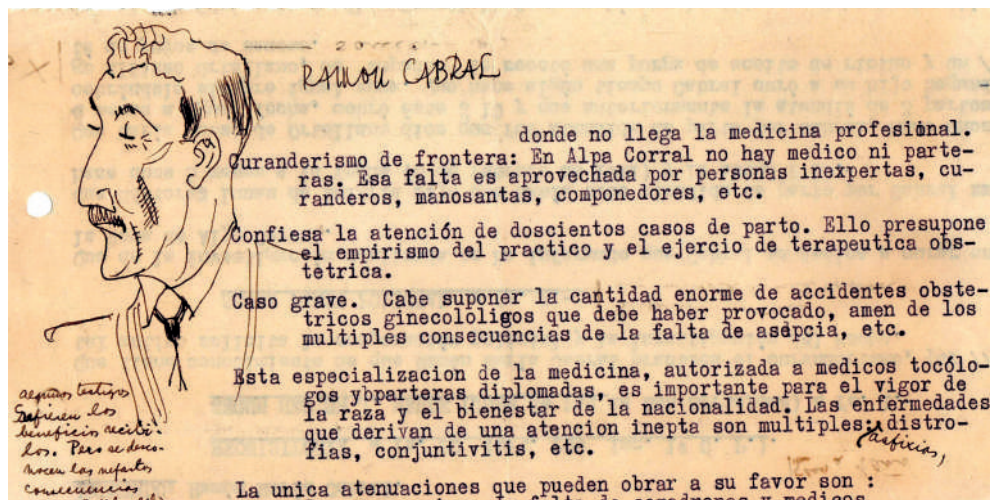
Una tarde - plácida
y un cielo de stafado
Dormir un poco y un sueño
Para estar así del
que inunda, pero a tolo,

Obsérvese en el dorso del documento que acabo de leerles: aparece un sello de altísimo valor documental: “censurada” dice a la izquierda del documento y a la derecha se menciona un decreto que, se supone, autorizaba a retener, destruir o, en el mejor de los casos, a devolver a su autor la carta⁶.

Hasta aquí he hablado acerca de cómo la existencia de los archivos está sostenida o amenazada por el amor o por el odio. La tercera dimensión de las pasiones, según Lacan, es la ignorancia, que también puede participar de la contingencia de archivos, condicionar su existencia.

Ignorancia es la que estuvo a punto de destruir otro singular conjunto de documentos, del singularísimo escritor argentino Juan Filloy. En una de las casas en la que pasó sus últimos años, hacia el año 2013, sus familiares estuvieron a punto de echar al fuego unos manuscritos.

Eran retratos de reos y funcionarios intervinientes en juicios, con anotaciones. Correspondían a las actuaciones de Filloy en su trabajo de juez, entre 1922 y 1943. El desciframiento de estos documentos permite trazar notables relaciones entre el trabajo jurídico y la novelística de Juan Filloy⁷.



Entre el amor, el odio y la ignorancia se juega la condición de posibilidad de los archivos. Pero es necesario agregar algo más: a la pasión del archivero se le opone, más de una vez, la resistencia de los archivos o de los archivables.

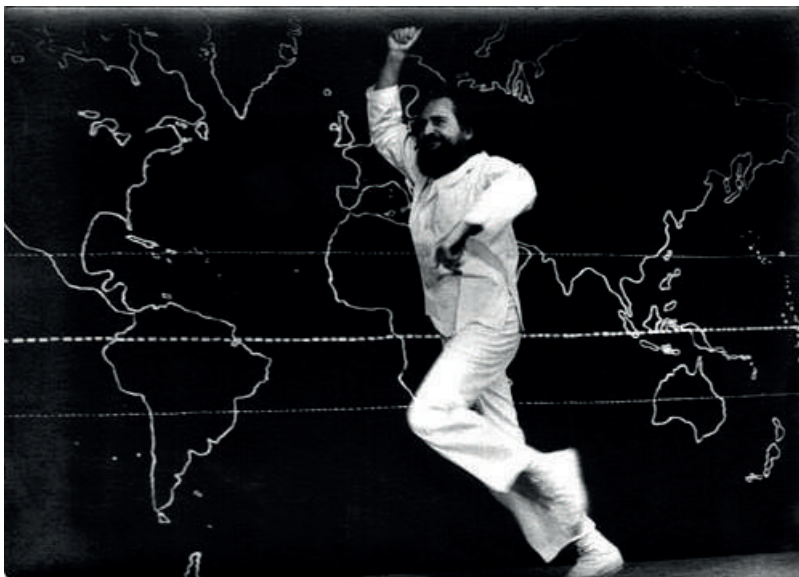
En palabras de Derrida (1997: 22):

Trabaja para destruir el archivo: con la condición de borrar, mas también con el fin de borrar sus «propias» huellas —que, por tanto, no pueden ser propiamente llamadas «propias». Devora su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior. Esta pulsión, por tanto, parece no sólo anárquica, anarcónica [...]: la pulsión de muerte es, en primer lugar, anarquivística, se podría decir, archivológica. Siempre habrá sido destructora del archivo, por vocación silenciosa.

La resistencia de los archivables, quizá, puede ser superada por el amor. Amor que conduce por el camino de desentrañar otros artistas olvidados como Jorge Bonino. La resistencia a los archivos es también, en algunos casos, la respetable decisión de no dejar huellas. Arquitecto, dibujante y pintor, Bonino fue un transgresor que revolucionó el panorama teatral a fin de los años 60. Empeñado en no dejar huellas, de este artista ágrafo se conservan apenas algunas entrevistas publicadas, unas pocas fotos y los fragmentos de un video.

“Comencé en la creación por medio del dibujo, la primera manifestación del hombre es el dibujo, pero luego fui a Arquitectura que es un punto donde se encuentra el dibujo con el espacio. Cuando me cansé de jugar con el espacio cerrado de la arquitectura me dediqué a hacer jardines, que es trabajar con el espacio abierto. Fue ahí cuando se me ocurrió hacer teatro, ya que me di cuenta que en él existe el más puro de los espacios, el espacio de las ideas”.

Este texto pertenece a una entrevista que le realizó Jorge Pistoichi en agosto de 1976 y que se reproduce en *Aclara ciertas dudas: entrevistas a Jorge Bonino*⁸. En este libro también puede leerse el texto de la conversación videograbada del artista con el filósofo Oscar del Barco, cuya duración original era superior a una hora y solo se conservan los últimos cuatro minutos: alguien, accidentalmente, grabó sobre el casete VHS. En este caso la resistencia se alió con la ignorancia: no solo es el odio el que puede provocar la destrucción.



Un último caso, que cambia la perspectiva. Hasta aquí los archivables por los que los conduce a *escuchar a los muertos con los ojos*, como dirían Quevedo y Chartier (2008). Pero otra cosa es someter un vivo a un archivo. Es el caso de un intelectual de fuste que estuvo desde comienzos de los años 60 en lugares expectables de agitación política y cultural: fue el gestor de una de las revistas más importantes de Argentina, *Pasado y presente*; fue parte de un grupo de intelectuales a los que se llamó los gramscianos, porque bajo la guía de Pancho Aricó leyeron y tradujeron al filósofo italiano con fruición.

El hombre en cuestión escribió uno de los trabajos señeros sobre *Rayuela* de Cortázar con el sugestivo título de “Rayuela, juicio a la literatura” y se ganó la amistad del escritor; vivió años en París, donde trabajó con Rolando Barthes; volvió a Argentina y fue editor de la señera Siglo XXI y fue padre fundador de los estudios de la comunicación en Latinoamérica;

trabajó con Armand Mattelard y Ariel Dorfman en Chile y escribió el prólogo al famoso libro *Para leer al pato Donald...* fundó y sigue conduciendo en la Universidad de Córdoba un programa sobre Estudios de la Memoria que lleva varios años de producción. El hombre en cuestión se llama Héctor Schmucler.

Quería, queríamos que fuera parte de nuestro archivo, hacíamos la experiencia de trabajar con un autor vivo. Nos une una relación entrañable. Nos citamos en un bar y le di una larga y detallada explicación; y le propuse que nos aceptara como sus archiveros. Me miró unos instantes con una mezcla de duda y extrañeza, y dijo: “dejámelo pensar, necesito un tiempo. Necesito digerir un poco esta idea de ser archivado, de que me archiven”.

En el mismo sentido, con el mismo sentido, sin conexión real (es decir, diferidos en el tiempo y en el espacio), un artista de la escena, un teatrista da respuestas similares en una entrevista:

Paco: ¿Qué es esto?

Entrevistadora: ¿Qué es esto?

Paco: No sé cómo nombrarlo.

Entrevistadora: Archivo Paco Giménez.

Paco: Un archivo, ¿y para qué?

Entrevistadora: Archivo Paco Giménez.

Paco: Pero ¿quién quiere un Archivo Paco Giménez? ¿Quién lo pide?⁹

Métodos

Cuáles son las condiciones que se imponen para el trabajo con estos materiales, con materiales de naturaleza diversa. Primero el registro, las condiciones de almacenamiento y, luego, de exhibición. En el medio está el desafío de la temporalidad o, mejor dicho, de las temporalidades.

Por una parte, se trabaja en el presente para recuperar documentos del pasado: esto es una forma de arqueología: la archivología, la filología y la genética textual participan con sus miradas, confiadas de que verdaderamente se puede hacer hablar a esos documentos y se los puede clasificar y ordenar; marcar un camino o, mejor, seguir su derrotero.

Se advierte allí el gesto del paleógrafo, tratando de recuperar el pasado, de saber cómo fueron las cosas, pero también descifrando esa suerte de palimpsesto que describen las sucesivas versiones de un texto que no necesariamente se sobrescribe, a no ser por el procedimiento archivístico que de alguna manera superpone las versiones para compararlas y ver en todo caso las marchas y contramarchas de la escritura que, cuando se trata de un escritor o, también de un pintor, otra denominación metafórica puede dar mejor cuenta de lo que pasa: el *pentimento*, donde las huellas del trabajo creativo son ocultadas no por una economía material de los soportes sino por una deliberada decisión estética y a la vez archivística: borrar algunas cosas para conservar otras.

Lo dicho hasta aquí vale especialmente para el trabajo con un archivo de escritor, una de las formas de los archivos personales. Por supuesto, este tipo de archivo (o mejor: estos por ahora solo documentos) en general son acompañados por otros, en soportes y formatos diversos, que permitirían re-construir las condiciones de producción de esas obras literarias que antes fueron manuscritos, dactiloscritos, borradores o pre-textos, en relación a los cuales estos otros serían una suerte de paradocumentos que ayudarían a reconstruir el mundo creativo de ese autor y los diálogos diversos que tuvo (o tiene) con su tiempo: un tiempo que nunca es el presente porque en el momento mismo que una frase es pronunciada ya no es actual: aun cuando pueda ser recuperada ahora y en el futuro (que es una de las propiedades del archivo).

Otra temporalidad, otra de las dimensiones de la relación entre tiempo y archivos debe considerarse cuando son de (o se refieren a) artistas vivos. Se impone entonces un giro disciplinar, un pasaje que va de la arqueología a la antropología: aparece la mirada etnográfica ante el imperativo de registrar lo que está sucediendo. La observación y la entrevista se vuelven técnicas necesarias para capturar el instante que de inmediato será pasado y que se volverá más relevante en el futuro, cuando ese momento recobre el valor y la densidad que el tiempo le da a las cosas.

Por último, como una práctica envolvente de la que no puede prescindirse, se impone el enredo con la tecnología (que siempre existió pero que en la contemporaneidad se ha vuelto especialmente relevante, porque no cabe duda de que asistimos a una suerte de revolución tecnológica en la que lo nuevo no da cuenta de lo que está ocurriendo): la aceleración de los

procesos que impone el mercado inventa, cada vez, novedosas necesidades a partir de decretar vertiginosamente la obsolescencia de los dispositivos para que sean reemplazados por otros que no solo los sustituyan sino que mejoren sus prestaciones. Esto incide en los modos de registro que pueden darse los archiveros del presente que pretendan registrar lo que está ocurriendo y conservarlo para exhibirlo luego.

En la exhibición también gravitará la tecnología: los documentos que forman el archivo tienen un nuevo domicilio (Goldchluk, 2013) que reconoce viejos nombres (documentos, carpetas e, incluso, archivos) pero que en el mundo digital adquieren nuevas complejidades cuando se pronuncian junto a otras nominaciones como bases de datos, interfaces y repositorios. Pero la exhibición en estos entornos digitales también se ve alterada por una consecuencia puesta en sintonía con las técnicas de diseño, edición y curaduría que impone la fusión e integración de imágenes, sonidos y textos de manera impensable en otros tiempos. Necesariamente la creación de un archivo digital requiere de la concurrencia de varias disciplinas: además de la archivología tradicional, se agrega la digital, la informática y programación, las distintas formas del diseño y la edición mediadas por la tecnología. En suma, se trata de la confluencia de saberes técnicos, científicos y artísticos.

Resultados

Ya mencioné una experiencia colectiva que comenzó con el desarrollo del Archivo Virtual Daniel Moyano y la edición crítico-genética de *Tres golpes de timbal* del mismo autor, experiencia desarrollada por un grupo de colegas de la Universidad Nacional de Córdoba con el apoyo financiero y el asesoramiento técnico de los expertos del Centre de Recherches Latino-americanes/Archivos. A partir de este antecedente, con una parte de ese grupo al que se sumaron otros, nos fue posible desarrollar el ambicioso proyecto AVAIA, del que una parte ha visto la luz en el último tiempo.

Paco Giménez

El primero de ellos, que lleva por nombre Archivo Virtual Paco Giménez, pretende dar cuenta del trabajo desarrollado por el actor, director y maestro de teatro, nacido en 1952, en Cruz del Eje, Córdoba. Vinculado a la creciente teatralidad de los años 70 y a una época de agitación política, Paco Giménez dejó la Argentina en 1976, tras dirigir varias puestas del grupo La Chispa y de la Comedia Infanto-Juvenil, todo esto en la ciudad de Córdoba.

Con la llegada de la Dictadura se estableció en México, donde continuó la actividad de La Chispa y se vinculó al grupo Circo, Maroma y Teatro dirigiendo Híjole Mano en 1979. Trabajó también como actor de variedades en el bar “El Fracaso” de la directora mexicana Jesusa Rodríguez y la artista cordobesa Liliana Felipe.

Luego de la nutrida actividad que desarrolló en México durante siete años, regresó a Córdoba en 1983 dando inicio a los talleres de formación e indagación que sentaron base para el teatro La Cochera. Desde 1984 hasta el presente, Paco Giménez ha sido el gestor de este colectivo, centro de una actividad teatral con proyección internacional. Su labor como formador y como director se extendió en los últimos años a distintas provincias de Argentina, especialmente Buenos Aires, donde dirigió desde 1990 otro grupo emblemático del teatro experimental: La Noche en Vela.

Según Valenzuela: “Los colectivos que Paco Giménez ha dirigido en los veintidós años de La Cochera y en los dieciséis años de La Noche en Vela, pueden considerarse como involuntarias concreciones –en el modesto terreno del arte y no ya en el orden político-social– de los grupos-sujetos que Guattari imaginaba como incontenibles ‘máquinas revolucionarias’” (2009: 32).

Las piezas que atesora este archivo dan cuenta de las dimensiones arqueológica y antropológica de la tarea archivística de la que hablé más arriba: como ejemplo de la primera están las notas de prensa y, especialmente, los “Cuadernos de Paco”, bitácoras que recogen 35 años de notas de dirección del artista. Como ejemplo de la segunda pueden verse las “Conversaciones con Paco”: serie de entrevistas filmadas y luego editadas e intervenidas por artistas visuales.

Se trata en este caso de un artista vivo y en plena producción: cada año, actuaciones

(como actor o como cantante), sus puestas en escena, sus clases, en definitiva sus múltiples intervenciones en la escena de Córdoba y del país, ponen a las responsables del archivo en el brete de tener que decidir cada vez si eso debe ser registrado, editado, catalogado y puesto en línea. Cuál es el límite de este archivo, cuáles son sus bordes: se trata más que del archivo de un “artista vivo”, de un “archivo vivo”.

Su responsable y curadora, Gabriela Macheret, escribió:

El Archivo Virtual Paco Giménez es el resultado de una investigación que comenzó en el año 2015. Consideramos y consideraremos siempre este proyecto un archivo ‘colectivo’ y ‘en proceso’. Colectivo porque, como el teatro, solo es posible por la acción de múltiples voluntades que inscriben múltiples perspectivas en su producción y, a su vez, por la multiplicidad de miradas de quienes accederán al archivo creando, cada vez, un nuevo archivo. En proceso, no solo porque el objeto que lo funda: la producción de Paco Giménez, afortunadamente, continúa en el presente, sino porque entendemos con Derrida que todo archivo se abre al porvenir, que está a la espera de alojar nuevos documentos y a la espera de nuevas miradas que puedan crear nuevos sentidos¹⁰.

Escritos en la prisión

El segundo de los archivos organizado y puesto en línea en el mismo marco institucional no es un archivo personal, ya que está conformado por un conjunto importante de piezas poéticas compuestas en las cárceles de la Argentina dictatorial (1976-1983). Es el resultado de la investigación llevada a cabo por Amandine Guillard. Los materiales corresponden a la época de la Argentina militarizada por las tres juntas que instauraron el terror, que aplicaron los métodos más perversos de aniquilación del ser humano: secuestro, tortura sistemática, asesinato. Si bien se habla con cierta “naturalidad” de los desaparecidos de esta época, es sorprendente constatar que se evoca menos a los presos políticos, cuyo número alcanzó a las 12.000 personas y cuya historia no es solo el relato objetivo de su experiencia carcelaria: su historia se compone también de imágenes, de cuentos, de canciones, de imaginación y de poesía. Al fin y al cabo la indagación sobre este terreno permite ver, leer y comprender cómo las personas privadas de libertad en-

contraron formas para decir lo indecible, para sacarse del cuerpo las palabras más improbables, en un contexto que buscaba la esterilización del pensamiento. A pesar de la censura, del miedo, del encierro, de la muerte y de la tortura, los presos políticos crearon poesía: el trabajo de campo más intenso se desarrolló entre marzo de 2010 y septiembre de 2012 y permitió la recuperación de cerca de 450 poemas, de 27 autores identificados (hombres y mujeres), compuestos entre 1975 y 1983 en varias cárceles del país (Guillard, 2016).

Este también es un archivo en el que se reconocen las dimensiones arqueológica y antropológica de la empresa, toda vez que la investigadora ha podido exhumar cuantiosos textos que, sin su intervención, quizá hubieran permanecido desconocidos o reducidos al ámbito íntimo y familiar de sus autores; junto a esto, la responsable ha sabido re-construir las condiciones de producción de estos textos gracias a las entrevistas que realizó a sus autores (o a los familiares de los ya fallecidos) y a las visitas y registros fotográficos que realizó de los lugares de detención.

Como si doblara la apuesta por la vida, a pesar del origen nefasto de estos documentos, este también es un “archivo vivo” porque desde que su contenido viene haciéndose público, se establecen conexiones, aparecen nuevos textos, se amplía el fondo gracias a los aportes de ex-detenido (o sus familiares) que acceden a darlos a conocer.

Con respecto al trabajo llevado adelante, precisa Amandine Guillard:

A partir de las lecturas y de los encuentros, se dibujó pues una especie de doble mapa: de represión y de creación. Desde el conocimiento agudo de las condiciones de encarcelamiento, supe en qué prisión pudieron escribir poemas, cuentos y cartas, y entender por qué no salió nada o casi nada de algunas otras. Asimismo, ello fue extremadamente útil para conocer quiénes eran los autores de estos textos y cuáles eran sus historias de vida, generalmente visibles en sus composiciones literarias¹¹.

Discusión

Si es cierto que el amor es lo que empuja el deseo y orienta la práctica archivística, no es menos cierto que con el amor no alcanza. Es una tarea siempre amenazada por la pulsión que, al tiempo que la impulsa, la pone en riesgo. Dice Derrida (2013): “la pulsión de archivos

es un movimiento irresistible, no solamente para conservar las huellas sino para controlarlas, para interpretarlas”.

Esta pulsión, que preferir desagregar en pasiones, se reconoce en una doble vía: conservar o destruir. En la contemporaneidad el asunto de la preservación de la memoria cultural se ha vuelto tan complejo como el tratamiento y la disposición de la basura en las grandes ciudades.

Da la sensación, en una ciudad de poco más de un millón y medio de habitantes, con tantos años de historia, en la que han vivido y viven cientos de escritores, intelectuales y artistas de disciplinas diversas, que estamos rodeados de un fárrago de documentos, virtuales archivos. Alguien ha señalado, hablando precisamente de Córdoba, que sobran los materiales, y que lo que falta son recursos para convertirlos en archivos.

Archivos multiformes, con domicilios alterados y aún precarios: son tan frágiles e inestables como los analógicos. Para su tratamiento, cada vez más, es necesaria la conformación interdisciplinaria o, mejor, la cooperación disciplinar y el trabajo colectivo. No debe temerse la heterodoxia metodológica: se la debe promover.

La nueva institucionalidad, la nueva ley, es esta que establece que las universidades deben crear estos domicilios y cuidarlos y ampliarlos todo lo necesario para alojar la producción universitaria. Este parece ser el destino adecuado para el desarrollo de los archivos en los que estamos empeñados. En el fondo, también es posible avizorar que los Repositorios Digitales Universitarios no resuelven del todo el problema del espacio: los metros cúbicos se han traducido en terabytes y los depósitos convencionales se han transformado en servidores que, si en principio parecen multiplicar varias veces la capacidad de almacenamiento, no garantizan la preservación. En este sentido coincido con Fernando Colla (2013) cuando señala que una de las soluciones posibles al problema de la fragilidad de los archivos en los soportes digitales está en la conformación de redes de programas de archivos, que permitan la multiplicación y disseminación de copias de seguridad.

También será necesario que los grupos que se empeñen en esta tarea sean capaces de desarrollar estrategias que permitan un uso sustentable de la tecnología; y que garantice el acceso libre y gratuito a los archivos y mitigue la inexorable ley de mercado que marca la vertiginosa obsolescencia de los soportes.

Por último, creo necesario enfatizar que empresas como la que acabo de describir tienen su fundamento, encuentran su razón de ser en dos motivaciones principales: por una parte, contribuir al rescate de las memorias culturales, de las obras de artistas e intelectuales que de otra manera se perderían en el olvido. Y junto a esto, vale la pena recalcarlo, la función social de estos archivos ya no será las vetustas *divulgación* o *extensión*, conceptos clasistas y perimidos, sino alguna más alentadora como la que promueve la construcción y apropiación social del conocimiento.

Notas

¹ Sobre los avatares de esta colección puede leerse: www.unc.edu.ar/sobre-la-unc/colección-jesuítica

² El marco de esta reflexión es el proyecto denominado Archivo de Artistas e Intelectuales Argentinos (AVAIA), desarrollado desde el año 2014 en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, bajo la dirección de Pampa Arán y Marcelo Casarin.

³ Como se sabe, Lacan desarrolla esta idea en relación a la posición del analista desde el comienzo de su enseñanza, cuya fuentes pueden rastrearse en el budismo, por un parte, y en el texto de Freud (1976 [1915]) “Pulsiones y destinos de pulsión”, tal como lo señala Silvia Tendlarz (s/f).

⁴ Daniel Moyano (2012), *Tres golpes de timbal*. Edición crítico-genética. Marcelo Casarin (coordinador). Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos. Archivo Daniel Moyano: <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Moyano/Presentacion.html>

⁵ El lector puede actualizar este dato ingresando a <https://www.abuelas.org.ar>

⁶ El poema pertenece a Soledad Edelweis García Quiroga. La imagen muestra solo un fragmento del texto que puede leerse completo en el libro de Amandine Guillard (2016: 123-124).

⁷ Estos documentos fueron “salvados” y catalogados por Ariel Liendo. El archivo “Mis Reos-Cosa Juzgada” permaneció guardado e inédito hasta principios del año 2013, cuando fueron exhibidos en Córdoba. Los documentos que se encuentran en el archivo consisten en dibujos y retratos realizados por el escritor en el reverso de documentos judiciales y otros papeles, datados a partir del año 1922 hasta el año 1943 aproximadamente. Liendo demostró las vinculaciones de estos documentos con la novela de Filloy *Estafen* de 1931.

⁸ AA.VV, (2014), *Aclara ciertas dudas. Entrevistas a Jorge Bonino*. Córdoba: Caballo negro.

⁹ Archivo Paco Giménez / Conversaciones / con Paco: www.archivopacogimenez sociales.unc.edu.ar

¹⁰ “Presentación”, en Archivo Paco Giménez: www.archivopacogimenez sociales.unc.edu.ar

¹¹ “Presentación”, en *Archivo Escritos en la Prisión*: www.escritosenlaprision sociales.unc.edu.ar

Archivos

Archivo Virtual Daniel Moyano. <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Moyano/Presentacion.html>

Archivo Paco Giménez. www.archivopacogimenez sociales.unc.edu.ar

Archivo Escritos en la Prisión. www.escritosenlaprision sociales.unc.edu.ar

Bibliografía

AA.VV. (2014). *Aclara ciertas dudas. Entrevistas a Jorge Bonino*. Córdoba: Caballo negro.

Colla, F. (2013). “Algunas notas sobre los archivos virtuales”. En G. Goldchluk & G.M. Pené (Comps.), *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL / CRLA-Archivos.

Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Capellades (España): Katz.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. (2013). “Huella y archivo, imagen y arte”. En J. Derrida, *Artes de lo visible*. Ponte Caldelas: Ellago Ediciones.

Freud, S. (1976). “Pulsiones y destinos de pulsión”. En *Obras Completas* Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Goldchluk, G. (2013). “Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales”. En G. Goldchluk & G.M. Pené (Comps.), *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL / CRLA-Archivos.

- Guillard, A. (2016). *Palabras en fuga. Poemas carcelarios y concentracionarios de la dictadura argentina (1976-1983)*. Córdoba: Alción.
- Lacan, J. (1992). *El seminario*, Libro 17, *El reverso del psicoanálisis (1969-70)*. Buenos Aires: Paidós.
- Moyano, D. (2012). *Tres golpes de timbal. Edición crítico-genética*. Marcelo Casarin (Coord.). Poitiers: Colección Archivos.
- Tendlarz, S. E. (s/f). “El analista y sus pasiones. Comentario de un párrafo del Seminario 17”. [En línea] <http://www.silviaelenatendlarz.com/index.php?file=Articulos/Experiencia-analitica/El-analista-y-sus-pasiones.html>
- Valenzuela, J.L. (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.

El fuego, el agua, la biodegradabilidad. Apuntes metodológicos para un archivo por-venir

Analía Gerbaudo

What is a thing?

What remains? What, after all, of the remains...?

[Quoi du reste...?]

Jacques Derrida, *Biodegradables. Seven Diary Fragments*

1. Frente a la precariedad...

Este artículo parte de la reconstrucción de una serie de episodios desprendidos de diferentes actividades de investigación alrededor de la institucionalización de los estudios literarios en Argentina. Dichos episodios giran sobre las precarias condiciones de nuestros “archivos” (Derrida, 1995). Se observará que en todos los ejemplos que mencionaré, los investigadores en cuestión deben tomar decisiones metodológicas inauditas que, dada su ubicación fuera del “campo clásico”¹ (Dalmaroni, 2009), suscitan encendidas discrepancias, en el mejor de los casos, epistemológicas.

Volver sobre estas cuestiones supone reflexionar tanto sobre los desafíos que el descuido o la eliminación o la inexistencia de archivos plantean a los investigadores de los campos² de las ciencias humanas y sociales como sobre la importancia de las controversias respecto del modo de resolver dichos desafíos. En ambas situaciones se pone en juego no solo la creatividad heurística sino también un modo colectivo de configurar nuevas resoluciones metodológicas construidas desde una difusa zona de borde disciplinar. Esta construcción “colectiva” se dirime en las tensiones propias de todo campo de conocimiento con sus lugares centrales y marginales, sus luchas entre las tendencias conservadoras y las emergentes, entre otras.

2. En estado pre-archivístico

Los episodios que narro a continuación se derivan de búsquedas conectadas, por un lado, con el proyecto *International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities* (INTERCO SSH, European Union Seventh Framework Programme FP7/2007-2013/ Grant Agreement N° 319974, marzo, 2013-febrero, 2017; dirección: Gisèle Sapiro) y, por el otro, con el Programa *La lengua, la literatura y otros bienes culturales en la escena internacional de circulación de las ideas* (PACT-UNL, 2017-2019, bajo mi dirección) que aloja diferentes proyectos de investigación tanto grupales como individuales. Algunos de esos proyectos se originaron hace ya más de diez años, otros son recientes. No obstante, en todos se observa la necesidad de ingeniar soluciones insólitas ante la ausencia de documentación que permita relevar los datos necesarios para recomponer el proceso en cuestión.

Empiezo por los que considero los ejemplos más impactantes en términos de descuido del archivo no sin antes introducir una aclaración: si nos sujetamos a la doble condición que Jacques Derrida (1995) exige para la constitución de un archivo (recordemos que Derrida reserva el término para documentos domicializados en soporte resistente), nos encontramos, para empezar, con pocas series que reúnan esos dos requisitos. Por lo tanto, en lo que sigue, describo lo más ajustadamente posible el tipo de “papeles” en cuestión empleando el rótulo “archivo” solo para hacer alusión a constructos “por-venir” (Derrida en Kofman y Dick, 2003, 2005: 51-53)³.

2.1. El agua

En abril de 2016 el joven profesor Cristian Ramírez gana una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para cumplimentar un Doctorado en Letras cuya tesis final promete abordar el siguiente tema: *Archivos y exhumación: Enrique Pezzoni, crítico, profesor y traductor (1946-1984)*. El plan que elaboramos junto a su codirector, Guillermo Toscano y García, se recortaba a partir de un exhaustivo estado del campo: la investi-

gación de Ramírez terminaba donde comenzaba la mía, centrada en la reconstrucción de las prácticas de los críticos que enseñaron Teoría Literaria y Literatura argentina en la universidad argentina durante el primer ciclo de la posdictadura⁴. “Tenés que mirar lo que hizo Enrique en el Joaquín”, me había advertido Jorge Panesi en 2006 durante la primera de una incontable serie de entrevistas y consultas para mi, entonces incipiente, investigación. Consciente de la dificultad para abarcar la prolífica línea sugerida por Panesi, varios años después creamos el ya citado Programa de investigación que reúne diferentes proyectos de tesis de maestría y doctorado que cooperan en el cartografiado del proceso de institucionalización de las letras en Argentina⁵. El plan de Ramírez se deriva, cabe remarcarlo, de aquella observación de Panesi. Cuando lo diseñamos, contábamos con la posibilidad de exhumar los programas de cátedra que Pezzoni había preparado durante sus años en el instituto Joaquín V. González de la ciudad de Buenos Aires, espacio de refugio y de desarrollo intelectual durante las últimas dictaduras. Mas resulta que cuando nuestro joven profesor comienza su trabajo, se encuentra con una lamentable noticia: una inundación acontecida apenas unos meses atrás había destruido ese material.

2.2. *El fuego*

En 2006, gracias a una beca posdoctoral del CONICET, inicié una investigación sobre las clases de los críticos que habían enseñado Teoría Literaria y Literatura argentina en los años 60 en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional del Litoral que entonces incluía la sede Rosario, hoy integrada a la Universidad Nacional de Rosario⁶.

Gracias a la gentileza de las empleadas administrativas de la Facultad de Humanidades y Artes de dicha universidad, cada semana viajaba para revolver las cajas de cartón apiladas sin orden alguno en una oficina, a los efectos de encontrar programas de cátedra firmados por Adolfo Prieto y David Viñas, los críticos que habían dinamizado el campo de los estudios literarios desde ese espacio institucional ente 1959 y 1966⁷. En ese conjunto anárquico de papeles húmedos, sucios y desordenados se encontraba material para más de una investigación por-venir. A medida que iban apareciendo los programas que Prieto y Viñas elaboraron por

aquella época, fotografiaba los documentos en cuestión. El resultado de varias mañanas de trabajo derivó en el hallazgo de siete programas de Prieto y uno de Viñas. El análisis de esos materiales consumió el tiempo total de mi beca, acortada además por el ingreso a la Carrera de Investigador Científico del mismo organismo que me la había otorgado.

Casi una década después, Judith Podlubne, que estaba trabajando sobre la biografía intelectual de María Teresa Gramuglio, alumna de Prieto por aquellos años, me escribe para saber si había conservado copia de aquellos programas: durante las modificaciones edilicias de la Facultad de Humanidades y Artes, ese conjunto anárquico de valiosísimos papeles sucios, húmedos y desordenados se había arrojado al fuego.

2.3. La desidia, la destrucción, las políticas de Estado

En 2012 los investigadores integrados al ya citado programa bajo mi dirección se incorporan al también ya mencionado mega-proyecto INTERCO-SSH dirigido por Gisèle Sapiro que comprende diferentes países (Argentina, Brasil, Francia, Italia, Reino Unido, Austria, Holanda, Hungría, Estados Unidos, Alemania y España⁸) y disciplinas (Sociología, Psicología, Filosofía, Economía, Letras, Antropología y Ciencias Políticas). Sapiro pretendió delinear una “morfología comparativa” respecto de los procesos de institucionalización y de internacionalización de este recorte de las ciencias sociales y humanas entre 1945 y 2010.

Para reconstruir el proceso de institucionalización se había pautado la exploración de cuatro dimensiones de análisis para el conjunto de las disciplinas: 1. Enseñanza (fecha de creación de la carrera, número de estudiantes por año, número de profesores [% de mujeres, % de extranjeros, % de doctores]); 2. Instituciones de investigación y acuerdos, instituciones no académicas y lugares de investigación; 3. Creación de revistas científicas en la disciplina (fecha, perfil), creación de revistas temáticas e interdisciplinarias, colecciones especializadas; 4. Creación de sociedades académicas u organizaciones profesionales en la disciplina (fecha, número de miembros, categorías), mecanismos de evaluación pública y de distinción, mercado de trabajo (Sapiro *et al.*, 2013; Schögler, 2014).

La falta de fuentes y la débil fiabilidad de algunos datos volvían imposible reponer con

exhaustividad lo que había sucedido con la institucionalización de las letras en Argentina. Por ejemplo, el número de ingresantes a las carreras de Letras por universidad en ciertos períodos varían según la información la provea la propia universidad (cuando cuenta con los datos) o el Ministerio de Educación. Otro obstáculo es el que origina la destrucción deliberada o accidental de documentos y la inexistencia de datos sobre ciertos períodos. Esto obligó a una recuperación artesanal de la información: para relevar el número de ingresantes a la carrera de Letras de la Universidad Nacional del Litoral, fue necesario revisar, uno por uno, cada dossier de cada estudiante en la sección Alumnado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de dicha institución (Gerbaudo, 2014a: 34). Por esta razón presentamos con carácter de “borrador” nuestro relevamiento publicado bajo el cauteloso nombre de *Primer Informe Técnico* (Gerbaudo, 2014a: 18), es decir, subrayando que se trata del primero de una serie de resultados a completar sucesivamente en una proyección temporal de diez años.

2.4. Los subterfugios de la clandestinidad

En el marco de la misma investigación mencionada en el apartado anterior, fue necesario crear una dimensión de análisis que diera cuenta de “formaciones” (Williams, 1977) que, al margen de todo orden “oficial”, generaron en Argentina, durante las dos últimas dictaduras, acciones que explican la actualización, en principio de la enseñanza, en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1984, apenas restituida la democracia. Se trata de prácticas profesionalizadas sostenidas por fuera de toda institución estatal “académica”, y nodales en la dinamización del campo. Esta dimensión que inicial y provisoriamente habíamos denominado “extrauniversidad” (2014a) repone datos sobre intervenciones en enseñanza e investigación desarrolladas durante los “años de plomo” en los “grupos de estudio” clandestinos (llamados también “universidad paralela” o “de las catacumbas”) y en los centros y/o editoriales independientes fundados por quienes renunciaron y/o fueron expulsados de los organismos del Estado.

Ahora bien, si no hay “archivo” de la clandestinidad, si los materiales de esa particular forma de activismo están sujetos a los avatares de la “biodegradabilidad”, ¿cómo reconstruir lo acontecido en dichos espacios?

3. Ante la biodegradabilidad, los “cuentos”

Ante la falta de datos fiables, ante la ausencia de más de una fuente que permita contrastar la información sobre hechos del pasado reciente, ante la inexistencia de “archivos”, apelamos para nuestras investigaciones al concepto de “cuento”.

Debo el término “cuento” a la ingeniosa ocurrencia de Rossana Nofal de leer los testimonios sobre la violencia política durante la última dictadura en términos de “cuentos de guerra” (Nofal, 2009, 2012, 2014). Su noción, utilizada fundamentalmente para caracterizar novelas que ficcionalizan la lucha armada en la Argentina de los años 70, sufre en esta investigación un desplazamiento para leer los relatos sobre sí introducidos tanto en entrevistas, encuestas, consultas, homenajes como en clases, libros, artículos, tesis (las presentaciones, los epílogos y los exergos suelen ser espacios donde se insertan estas narraciones), etc., por los “agentes” del campo de las letras.

Los “cuentos” (Fathy, 2000: 129) son, en definitiva, “trazados narrativos” (Laclau, 2002: 2) encarnados por un “actor” (Derrida, 2000: 74) que monta un “personaje”. Trazados narrativos respecto de la “propia vida” (Laclau, 2002: 11) vuelta texto. Una *bio-grafia* para cuya caracterización recurro a los aportes de Jacques Derrida junto a los de Safaa Fathy a propósito del film *D’ailleurs, Derrida* (Fathy, 1999).

A partir de la obra de Derrida, Fathy intersecta dos auto-bio-cinematografías en un texto (1999) que disloca cualquier pretensión de encuadre genérico mientras compone una “poética de la filosofía de Derrida” (Fathy, 2000: 131)¹⁰ con sello propio: un film que, a la vez, motiva otro texto inclasificable en el que, junto a Derrida, vuelve sobre el estatuto estético y sobre los problemas teóricos que ese singular trabajo suscita.

El film “no se autoriza ni en la Verdad ni en la Realidad (como un Documental puro con testigos oculares) ni en la libre Soberanía de una Ficción” (Derrida y Fathy, 2000: 15). Desde la muy desconstruccionista lógica del “ni... ni...”, Derrida y Fathy remarcan que el film se quiere, por lo menos, “entre los dos” géneros, al modo de “un pasaje sin modelo y sin mapa” (p. 15): recordemos que es la fantasía que Derrida localiza en la literatura de poder “decirlo todo” (1989b, 1998a) la que habilita “la loca pretensión de ser a la vez Actor y Tes-

tigo” (Derrida y Fathy, 2000: 15) o, como dirá más adelante, “persona” y “personaje” (Derrida, 2000: 74), sin que pueda separarse, en ninguna de sus actuaciones (es decir, en ninguna de las *performances* que sus textos realizan), cuándo se trata de uno u otro. Diseminatoria oscilación que el escrito sobre el film teoriza de modo impecable mientras genera “bucles extraños” (Hofstadter, 1979) de recursividad infinita dado su carácter enrevesado en términos de género y de tensión enunciativa respecto de quién se hace cargo de la palabra (in-distinción multiplicada por la superposición de las voces de Derrida y de Fathy). “Yo mismo interpreté al Actor”, resalta Derrida. Y agrega: “un Actor que, en definitiva, interpretaría mi papel” (Derrida, 2000: 74), es decir, un actor que representaría al mismo Derrida. “La persona o el personaje que soy, alternativa o simultáneamente” (p. 74) son algunos de los indecibles del film reforzados por afirmaciones del tipo “divorcio entre el Actor y yo” (p. 74), “el divorcio entre el Actor y yo, entre los personajes que interpreto y yo, entre mis roles y yo, entre mis *‘partes’* y yo, comenzó en mí mucho antes que el film” (p. 75). Una tensión que “*reproduce* el divorcio entre yo y yo, entre más de un yo, entre yo y mis roles ‘en la existencia’, ‘en otra parte’ que en el film. Entre yo y las imágenes de mí” (p. 75).

Como en toda su obra, Derrida juega deliberadamente con estos indecibles, aunque en este caso la diseminación se potencia por tratarse de un escrito de borde sobre un texto también de borde centrado en su figura pública (carácter enredado de las jerarquías que lo vuelven particularmente útil para ajustar el concepto de “cuento” a los fines de explotar su productividad heurística para las citadas investigaciones, entre otras). Un escrito que, por otro lado, se compone a partir de los cuentos que tanto Derrida como Fathy cuentan sobre esa composición cinematográfica y que, lejos de contribuir a una mitología heroica del personaje (tendencia usual en textos de este tipo), lo desnuda en sus momentos de ofuscación, capricho, enojo y de obsesiva vigilancia sobre el devenir de ese relato cuya hechura también pretende regular (Fathy, 2000: 135; 159).

A propósito del film, Derrida escribe un texto de título ambiguo: “Lettres sur un aveugle. *Puntumcaecum*”. Al momento de traducir “Lettres” se oscila (tal como oscila el traductor de la versión publicada en español) entre “cartas” y “letras”. “Cartas” que pueden no llegar a destino (obsesión que atraviesa la “solicitud” derrideana de los postulados lacanianos alre-

dedor del clásico cuento de Poe, “La carta robada” [cf. Derrida, 1972, 1978, 1980]¹¹) y “letras” de un abecedario que se usan como hilo estructurante de este escrito: arbitrariamente Derrida ordena su texto a partir de palabras que siguen el orden alfabético. Una o dos se escogen entre otras que condensan sentidos del film, aunque estas otras palabras descartadas se enuncian en una verdadera actuación de la lógica de la *différance* y, con ello, del carácter artefactual de todo texto.

Si con la primera letra y la primera palabra, con “A” de “aveugle”, no hay oscilación es porque allí localiza “la metonimia de las metonimias” del film y, me permito agregar, de su propia obra (“más allá de”¹² la que él identifica como tal: la circuncisión [2000: 82]). Si la visión en la ceguera había obsesionado a Paul De Man, ese crítico atormentado por un pasado que pudo mantener oculto mientras vivió y al que parecía subrepticamente aludir cada vez que justificaba y volvía a justificar teóricamente el trabajo sobre este tópico¹³, no con menos intensidad ha atrapado a Derrida: *Punctum caecum* es el subtítulo que elige para este escrito plagado de bucles extraños. Cautivado por lo que pueden con la lengua los escritores ciegos que admira (entre los que se cuentan Borges y Homero, entre otros [cf. 1998b]) construye, como Hélène Cixous (1998), autofiguras que habilitan su inclusión en ese colectivo (cf. Derrida, 1990b). Derrida se quiere en ese colectivo y, con la misma insistencia ratifica su pertenencia a otro cada vez que recuerda su condición de circunciso, de portador de una marca de esa indeleble escritura en el cuerpo que con-funde con la condición de toda lectura (cf. Derrida, 1991). El corte, la inscripción en el corpus, en el cuerpo, en definitiva, en el texto (en cada texto, en todo texto): “Y si una metonimia fragmenta un corpus o un cuerpo, si juega entre el todo y la parte, separando esta de aquel para que tenga su lugar por delegación o sustitución, entonces la circuncisión no es una metonimia entre otras. Es la metonimia de las metonimias” (2000: 82).

Derrida vuelve sobre el estatuto genérico indecible de *D’ailleurs*, *Derrida*: ese film en el que se ve al “Actor” en esa casa que habitó “Derrida”, en las aulas donde enseñó, en su seminario sobre el perdón. Un texto que roza una “verdad realista” que “no excluye la ficción” (p. 78): “por el contrario”, remarca, “esta surge, totalmente nueva y recién nacida, de cierta alianza entre el documento y el simulacro” (p. 78). Y agrega: “el Actor lo sugiere desde el pri-

mer segundo: la sola selección, dice en síntesis, el solo corte, la sola finitud de las imágenes engendra otra cosa que una simple reproducción de lo verdadero” (p. 78). Se lee allí no solo el carácter arte-factual de toda re-presentación sino también una de las paradojas de “la identidad o más bien, de la identificación” (p. 78). Se leen allí los “puntos ciegos” del film y de su obra (de toda obra). “No hay autobiografía si ella supone una identidad pre-existente que se va a exponer, a explicar, a desvelar” (2004: 87), aclara en el Seminario que dicta junto a Cixous en el *Centre Dona i literatura* de la Universidad de Barcelona en 2002. E inmediatamente enfoca el problema desde el ángulo opuesto mientras descalabra cualquier fantasía de identificación más o menos fija o sólida realizada a posteriori: “tampoco [hay autobiografía] si supone que una identidad se va a constituir, a fin de cuentas, a través de la escritura” (p. 87). Junto al elocuente subrayado del carácter indecible de esta cuestión se lee la valoración derrideana, su ratificación de la potencia de estas zonas paradójicas para la lectura, para el análisis (para toda lectura, para todo análisis): “La escritura no parte de una identidad y no desemboca en una identidad. [...] Uno no se encuentra ni al principio ni al final; más bien uno se encuentra allá, precisamente, donde uno no se encuentra” (p. 87). Una tesis que ratifica uno de los pasajes teóricamente más inteligentes y poéticamente más bellos de “Circonfesión”. Un pasaje sobre la fuga de toda certidumbre cada vez que alguien dice “yo” (“yo confieso”, “juro decir la verdad y nada más que la verdad”¹⁴). Una fuga que se activa cada vez que alguien, en definitiva, (se) confiesa, testimonia, cuenta un cuento sobre sí: “nadie sabrá jamás a partir de qué secreto escribo. Y que yo lo diga, no cambia nada” (1991: 218)¹⁵.

Este texto legible como una “teoría” sobre la auto-bio-grafía desliza una distinción entre el “acontecimiento” (cf. Derrida, 1993, 2003a, 2003b) y pequeños hechos domésticos, insignificantes en términos colectivos pero nodales en el marco de ese universo singular e intransferible que se compone en y por una vida: el detalle de una baldosa mal colocada que llamaba su atención desde la infancia y que todavía sigue allá, en su antigua casa de El Biar; el descubrimiento del color del arroz durante su primer viaje a París (Derrida cuenta que es entonces cuando nota “que el arroz era blanco”: “mi madre lo hacía cocinar siempre en *azafrán*. Palabra que en árabe quiere decir ‘amarillo’” [2000: 94]). Relatos sobre hechos ínfimos que trascienden parcialmente su carácter individual cuando ese sujeto que los trae a la escritura

los incluye, a su vez, en una textualidad de dimensiones monstruosas sobre la experiencia de la extranjería, el venir “de otra parte” y el necesario mirar “desde otro punto de vista”, tal como deliberadamente resalta el intraducible título del film. Dejo este pasaje en francés para que se pueda apreciar cómo esta insistencia se calibra no solo tópicamente sino también desde el trabajo con la lengua. *Double-bind* que atraviesa su escritura y la vida misma que la comprende (a través de bucles extraños generados por la lengua puesta en movimiento en sus relatos, Derrida actúa la derrota de todo metalenguaje que se pretenda neutral y neutro, objetivo y meramente descriptivo):

Un adverbe, ‘ailleurs’, qui signifie *en autre lieu (aliore loco)* ou dans une autre direction (*aliorum* ou *alivorsum*), voici qu’il est aiguillé vers l’autre adverbe ‘d’ailleurs’ (c’est-à-dire : entre parenthèses, d’autre part, de surcroît, d’un autre point de vue [...]).

On l’aura noté : ‘je suis d’ailleurs’, ou ‘je viens d’ailleurs’ n’a aucun rapport avec le ‘d’ailleurs’. Mais la conjonction des deux sens ou la combinatoire des deux fonctions aura peut-être signé tout ce que je fais, tout ce que je suis –dans la vie et dans les textes. D’où la ‘vérité’ du film et de son titre. D’ailleurs, n’est-ce pas mon destin ? Je suis (venu) d’ailleurs et je procède presque toujours, quand j’écris, par digression, selon des pas de côté, additions, suppléments, prothèses, mouvements d’écarts vers les écrits tenus pour mineurs, vers les héritages non canoniques, les détails, les notes en bas de page, etc. Tous mes textes pourraient commencer (donc sans commencer), et le font, en effet, par une sorte de ‘d’ailleurs...’ marginal. Imaginez cette situation, ce scénario, une *apostrophe* en somme (car le plus remarquable dans la formation de l’expression ‘d’ailleurs’, c’est aussi l’apostrophe, n’est-ce pas, une autre, l’élision de la voyelle, l’ellipse de la voix) : vous voici donc apostrophé(e) par quelqu’un que vous n’avez encore jamais vu ni entendu, que vous rencontrez pour la première fois et qui s’adresse aussitôt à vous pour vous dire, dès son premier mot : ‘d’ailleurs...’ Comme s’il enchaînait ou annonçait un écart, poursuivant ou interrompant une conversation, déjà en cours, depuis le temps d’un ressassement immémorial. Il vous connaît, depuis le temps d’un ressassement immémorial. Il vous connaît depuis toujours, il n’a cessé de rompre mais le fil n’est pas perdu. D’ailleurs, ce serait ça l’idée du film, n’est-ce pas, une idée de moi qui vient d’ailleurs, une idée de moi qui ne vient surtout pas de moi (2000: 105).

Por su parte, Fathy aporta algunos otros elementos para pensar las vueltas de los sujetos sobre sí y los textos que resultan de ese movimiento. Es decir, depara en el objeto tangible que materializa esa operación: los textos, los restos, el conjunto de huellas que quedan de esas travesías y que permiten entrever, solo a tientas, algo de lo que pareciera localizarse en un siempre dudoso “origen”.

El primero de estos aportes explora la relación entre memoria, recuerdo y traición a partir de dos focalizaciones. Una, sobre objetos: “el piano, la foto y la bañadera en el jardín [...] cristalizan un tiempo de otro tiempo, de lo que ya ha tenido lugar y que existe aún bajo el estado de ruina” (Fathy, 2000: 40). La otra, sobre el carácter siempre fragmentario, incompleto y ficcional de lo rememorado: “la memoria nos constituye y nos traiciona a la vez y el recuerdo no es sino su sustitución herida” (p. 40). Fathy se detiene en la evocación distorsionada de Derrida-adulto sobre la dimensión de un espacio calibrado desde el cuerpo, la mirada, las percepciones y las experiencias de Derrida-niño: “Jacques la llama el ‘gran templo’, la ‘gran sinagoga’. Le parecería, imagino, muy grande cuando él y su hermano eran niños (los ojos de los pequeños ven todo enorme) y luego ha quedado como era para sus ojos de niño” (p. 49). Junto a esta dimensión rescata otra ligada a las diferentes aprehensiones por distintos sujetos de un mismo espacio o de un mismo hecho con las consiguientes derivas para los textos desprendidos de esas experiencias. Aprehensiones siempre in-completas de un todo inaprensible: “aun cuando dos personas se encuentren en un mismo lugar y en el mismo momento, no tendrán jamás la misma percepción ni el mismo recuerdo, ni del instante ni del lugar” (p. 53).

Otro aspecto que recobra es la superposición de “napas y napas de tiempo” (p. 57) en cada relato que desde el presente evoca el pasado mientras ineludiblemente desliza una posición sobre lo por-venir. Estas napas alojan restos en perpetua transformación (p. 64) en el marco de una puesta en escena que “esconde más de lo que muestra” (p. 129): “*Shut your eyes and see*” es la frase del *Ulyses* de Joyce que atraviesa los textos que escribe en este libro junto a Derrida. Vuelta circular sobre la compleja relación entre visión y ceguera (obsesión derrideana a la que el film de Fathy le dedica más de una secuencia): “*Shut your eyes and see*. ¿Ver a quién o qué con los ojos cerrados? La verdad que no puede ser sino ficción, [...] el yo siempre otro” (p. 167).

Si rodeo al concepto de “cuento” con este conjunto de observaciones teóricas no es sino para advertir respecto de las precauciones epistemológicas que median el uso de los “datos” tomados de trazados narrativos. En ese sentido, considero oportuno subrayar que estas notas pretenden contribuir a evitar (con)fundir los “cuentos” con fuentes que prueben, solo con su enunciación, la “verdad” de lo enunciado. Por el contrario, lo que se privilegia es el análisis de articulaciones, desarticulaciones, agregados, solapamientos, insistencias, etc., entre diferentes autofiguras que, leídas desde este ángulo, cooperan en el análisis de las tomas de posición que el agente asume, en distintos momentos, respecto de las mismas o disímiles dinámicas del campo.

4. La insospechada configuración de los archivos por-venir

La decisión de trabajar con los “cuentos” que cuentan los alumnos de Pezzoni sobre sus clases o con los “cuentos” que cuentan quienes participaron de la “universidad de las catacumbas” es, también, nuestro modo de contribuir a un archivo por-venir. Un archivo que, armado a partir de la exhumación de escasos restos, permite recobrar algo de aquellas intervenciones sujetas, de otro modo, al olvido. A propósito de esta cuestión, es necesario alertar sobre un aspecto metodológico de estas prácticas exhumatorias que despierta sensibilidades encontradas: me refiero a la identificación tanto del investigador durante el tiempo de captura de los datos como de los informantes-clave en la escritura de los resultados. Dos cuestiones sobre las que, lejos del acuerdo, encontramos posiciones inconmensurables. Repaso un conjunto de ejemplos que vuelven sobre diferentes aristas de estos dos planos mientras introduzco y justifico mi punto de vista.

Para empezar, envío al relato de Máximo Badaró sobre las intervenciones sobre su cuerpo y su vestimenta durante el relevamiento de campo realizado para su etnografía de la formación de oficiales del ejército argentino en el Colegio Militar de la Nación. Es oportuno detenerse en las razones que esgrime mientras describe la cuidadosa selección de su ropa, la modificación de su corte de pelo, la atención estratégica puesta sobre su aspecto en general durante la etapa de búsqueda de datos. En la exhaustiva introducción teórico-metodológica a *Militares o ciu-*

dadanos. La formación de los oficiales del Ejército argentino, en el apartado “Dilemas disciplinarios y personales”, Badaró señala cómo hace frente a los postulados tradicionales de la antropología (disciplina en la que se inscribe su trabajo) y a las tensiones propias del campo que investiga en función de obtener los datos necesarios para producir resultados ajustados al objeto que recorta. Si me permito la extensa cita que transcribo a continuación es porque revela cómo concilia investigación con creatividad sin dejar de llamar la atención sobre los aspectos morales e ideológicos que atraviesan (y condicionan) no solo el trabajo sino su discusión posterior, además de las transferencias de capital simbólico generadas por su “credencial” de estudiante de doctorado de una institución parisina. Me interesa en particular su elocuente e implacable defensa de la ausencia de soluciones recetuales, válidas para todo caso, contexto y terreno en este interjuego complejo de factores diversos. Importa resaltar la firmeza con la que defiende sus operaciones puestas al servicio del acceso a los papeles de la institución y a los testimonios de sus agentes. Papeles y testimonios en parte hasta entonces secretos que, a partir de su investigación, hacen lugar a una suerte de “archivo” (en tanto buena parte de esos textos adquieren carácter público y domicializado), no sin ciertos velos:

El trabajo de campo con militares está sujeto a la necesidad de superar una lógica fuertemente arraigada en el mundo militar que supone que hay personas que están “a favor” o “en contra” de las fuerzas armadas y que, por lo tanto, actúan como sus “aliados” u “oponentes”. [...] Uno de los postulados tradicionales de la antropología, la empatía con la población estudiada, se encuentra con los problemas que genera para el investigador esta lógica binaria que parece carecer de matices y abarca, además del mundo militar, las diferentes esferas sociales con las que se relaciona el antropólogo. Considero que no existen recetas para hacer frente a los dilemas personales, éticos y políticos que supone cualquier investigación antropológica y, menos aún, la investigación sobre temáticas, grupos e instituciones controvertidas. El trabajo de campo es un proceso dinámico y cambiante que enfrenta constantemente al investigador con situaciones y dilemas que deben resolverse “en caliente” a medida que se presentan. [...] El prestigio que suponía para mis interlocutores mi condición de “estudiante de doctorado en Francia” hizo que durante las interacciones con profesores y oficiales prevaleciera esa dimensión de mi identidad [...].

El trabajo de campo en el Colegio Militar de la Nación implicó para mí una suerte de transformación corporal que modificó algunos aspectos de mi vida cotidiana. Una de las primeras medidas que tomé antes de comenzar a tomar contacto con el mundo militar, y que mantuve durante todo el trabajo de campo, fue cortar mi cabello y afeitarse diariamente mi escasa barba. Cualquiera persona más o menos familiarizada con las características de los militares argentinos conoce del valor que tiene tanto para ellos, como para muchos otros sectores de la sociedad, el largo del cabello y la barba, los cuales son evaluados principalmente en términos morales antes que estéticos. También modifiqué mi manera de vestir: durante todo el trabajo de campo usé traje o pantalón, saco y corbata. Sólo en ocasiones especiales, como algunas visitas a la Pensión del Cadete, vestí de modo más informal, con jeans y camisa. Las remeras o zapatillas, en cambio, estuvieron ausentes de mi vestimenta durante todo el trabajo de campo (Badaró, 2009: 52-54).

Su explicación también impulsa la incorporación de estas decisiones, solo aparentemente banales, en la escritura de los resultados de las investigaciones por venir:

En general, los/as antropólogos/as no mencionan la forma en que se visten mientras realizan sus investigaciones ni los cambios estéticos y corporales implicados. Son pocas las etnografías que destacan estas dimensiones como un elemento central de la elaboración de la imagen y el estatus que adquiere el/la investigador/a en “el campo”. Esta ausencia parece sugerir que la corporalidad y la imagen estética del/la investigador/a, además de las dimensiones de género, de clase y generacionales, entre otras, son aspectos que no influyen en la relación con los grupos estudiados, en los datos que se obtienen (Badaró, 2009: 55).

Entre 2002 y 2004, Badaró consigue más de 50 entrevistas registradas a través de grabaciones cuyos datos combina con otros tomados de “numerosas conversaciones informales” (p. 52), entre otras vías de estudio de la población en cuestión.

Al respecto, la historiadora Sandra McGee Deutsch distingue la “entrevista formal, generalmente grabada, con un participante en los eventos” que estudia, de la “consulta”: un tipo de conversación más bien “informal, no grabada, con un pariente, amigo o conocido de un participante de los hechos [...] o con un estudioso o grupo de personas que saben algo de esos participantes” (2017).

Por nuestra parte, utilizamos el concepto de “consulta” para hacer lugar a la valiosa información que se captura una vez que se apaga el grabador al finalizar la “entrevista” formal o para las ocasiones en que resulta necesario volver, a partir de preguntas que se resuelven vía mail, *Skype*, etc., sobre algún punto derivado de una “entrevista” previa.

Respecto de la identidad de los informantes, varios ejemplos. El primero evoca un panel sobre violencia contra las mujeres que reúne a diferentes antropólogas con la moderación de Françoise Héritier en París en 2014: mientras Éliane de Latour destaca que, en su caso, fotografiar a sus informantes coopera con la agencia de los sujetos en tanto hace lugar a la singularización dentro de una tendencia a borrar la identidad de los cuerpos, Catherine Deschamps inicia la presentación de sus resultados acotando que jamás “osaría” fotografiar a sus informantes. Desde un lugar menos polarizado, tanto Pierre Bourdieu (1984) como Gisèle Sapiro (2016) identifican a sus informantes en sus estudios sociológicos cuando extraen pasajes de textos publicados. En esta línea vale mencionar que, dado el delicado tema que Badaró aborda, preserva “la identidad de los/as involucrados/as” (p. 24) modificando los nombres de los entrevistados al escribir los resultados de su investigación; por su parte, Bourdieu opta por la identificación con letras: X, Y; Sapiro, por la mención de la profesión y la fecha de la entrevista. Estas precauciones son ajenas a las investigaciones de Judith Gociol (2007, 2012), Hernán Invernizzi (2002), Mónica Bueno y Miguel Ángel Taroncher (2006) sobre el campo editorial argentino, a la reconstrucción de un estado del campo intelectual argentino durante los años 90 por Alejandro Herrero y Fabián Herrero (1996), a las sendas biografías intelectuales que Nora Avaro (2016) y Judith Podlubne (2013) escriben sobre Adolfo Prieto y María Teresa Gramuglio y a la investigación sobre un rumor de la posguerra de Malvinas por Federico Lorenz (2017): en los tres últimos casos, no solo se identifica a los agentes entrevistados y consultados sino que además se incluyen fotografías (particularmente en Lorenz esta decisión puede leerse como una ratificación o un refuerzo de la agencia política de los sujetos).

La escritura de los resultados de la investigación enmarcada en INTERCO SSH y en nuestro Programa es tributaria de esta última posición por diferentes razones: a) en todos los casos se ha advertido a los agentes que las entrevistas que realizamos se publicarían en un e-book a colgar con acceso abierto en una página de un centro de investigaciones de una uni-

versidad pública de Argentina (concretamente, en la del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias alojado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral en la que, cabe subrayarlo, se publicó el Primer Informe Técnico con el diseño de esta entrevista semiestructurada [cf. Gerbaudo y Fumis, 2014]); b) en un país que ha hecho de la eliminación de archivos parte de su política de Estado durante décadas, las entrevistas se convierten en un valioso material para rescatar prácticas sobre las que, en muchos casos, no hay otro registro que el relato oral traducido, en este caso, a versión escrita; c) al incorporar los conceptos “firma” (Derrida, 1990) y “efecto de campo” (Bourdieu, 1985) en el eje de nuestros análisis, se impone que podamos identificar a los agentes en cuestión; d) si “la investigación académica y el debate intelectual no son compartimentos aislados, sino parte del propio proceso histórico de luchas sociales, y están imbricados en ellas de manera inevitable” (Jelin, 2017: 12), al repertoriar los procesos de institucionalización e internacionalización del campo de los estudios literarios en las muy diferentes coyunturas sociales, políticas e institucionales comprendidas en el arco 1958-2015¹⁶, se impone reparar en los agentes que participaron de dicha construcción. Si “toda política de conservación y memoria, al seleccionar huellas para preservar, conservar o rememorar, trae implícita una voluntad de olvido de aquello que se deja de lado” (Jelin, 2017: 20), y si “esto incluye, por supuesto, a los propios investigadores que eligen qué contar, qué representar o qué escribir” (p. 20), deliberadamente en esta investigación decidimos no silenciar la voz de los agentes velando sus nombres ya que solo mediante su identificación es posible reconstruir, al menos parcialmente, las luchas involucradas en la conformación del campo en cuestión con las particularidades propias de sus muy variados polos. Dado que tanto los desarrollos académicos del campo como sus intentos de interrupción (en especial, de ciertas líneas de investigación) son inescindibles de las políticas estatales, la identificación de los agentes que promovieron su construcción es, también, una cuestión de agencia involucrada en un proceso más amplio de disputa por los sentidos que le damos a nuestro pasado desde nuestro presente y en vistas al futuro que proyectamos para el ejercicio intelectual. En otras palabras: estas decisiones metodológicas se inscriben en nuestra batalla intelectual por las políticas de exhumación por-venir: esas que también, probablemente, configuren un insospechado archivo para cuya emergencia, trabajamos desde

una lógica que se quiere hospitalaria, sensible a lo que asusta o espanta. Eso sin nombre (todavía) que, cuando emerge, se suele alojar, a los efectos de no perturbar las correspondientes “zonas de confort” (Ronell, 2012: x) disciplinares, en el sitio de la extranjería, de lo otro-radicalmente-otro, de la monstruosidad.

Notas

¹ Dalmaroni usa este término para referirse tanto a un “modo de identificación y construcción de temas-problema (antes que un sumario de temas)” como a “un modo de vinculación de la investigación literaria con las teorías y los saberes en general (antes que la adopción de una teoría)” (2009: 69). Las investigaciones situadas en el “campo clásico” tienen metodologías y protocolos estabilizados si se las compara con las situadas en sub-campos emergentes sobre los que pesa, como el mismo Dalmaroni reconoce, “la reserva intelectual de algunos circuitos hegemónicos de la crítica universitaria” (2009: 11).

² Uso el concepto de “campo” y de “sub-campo” en la acepción de Pierre Bourdieu (2001a, 2001b), con las actualizaciones introducidas por Gisèle Sapiro (2013, 2017).

³ El término “por-venir” es inescindible de la atención derrideana tanto sobre lo incompleto como sobre el carácter incierto del devenir histórico. Así por ejemplo, la “democracia por-venir” es a los sistemas democráticos lo que la “justicia” es al “derecho” (Derrida, 1994): una meta que permite no descansar en la “buena conciencia del deber cumplido” para atender a lo que falta así como a las cristalizaciones que inmovilizan, que impiden parpadear (cf. Derrida, 1983) y/o hacer lugar, hospitalariamente, a lo imprevisible, a la emergencia monstruosa del “acontecimiento”. La acepción de lo “por-venir” solicita (es decir, hace temblar) cada concepto sobre el que se aplica: lo que interroga, en cada caso, va mucho más allá del lenguaje o de un hacer disciplinar o de un conjunto mayor como las “humanidades”: es otro pensamiento de lo posible (de la vida posible) lo que esta interpelación impulsa a través de una operación practicada desde una lengua y desde una trama de disciplinar. Se trata de promover un pensamiento que haga lugar a lo aún no imaginado, a lo no previsible, a lo fuera de cálculo, al “acontecimiento” nunca contenido en las especulaciones más o menos previsibles sobre el futuro.

⁴ Si en textos anteriores justificábamos por qué llamábamos “posdictadura” al período comprendido entre 1984 y 2003 (Antelo, 2016; Gerbaudo, 2016), hoy necesitamos interrogar si no fue aquello un primer ciclo de la posdictadura al que le sigue otro. Un segundo ciclo marcado por las decisiones tomadas por el gobierno que ocupa el Estado a partir de diciembre de 2015. Se trata de decisiones que suponen retrocesos en derechos humanos, laborales, educación, salud, ciencia, tecnología, comunicación, relaciones internacionales, economía, seguridad, etc.: vuelven

a abrirse las heridas nunca del todo cicatrizadas dejadas tanto por el terrorismo de Estado como por acciones que, aún bajo el orden democrático, continúan las políticas económicas, culturales y simbólicas de la dictadura. Se advertirá, entonces, por qué es imperioso cuidar el modo de nombrar: el término “posdictadura” pretende devolverle espesor a un tiempo transido por huellas de otros. Como José Rabasa cuando esgrime sus razones para hablar de “poscolonialismo”, es necesario aclarar que el prefijo “pos” llama la atención sobre “las continuidades y legados” (2009: 220) entre un momento y otro: no es, de ninguna manera, la simple referencia a lo que viene después.

⁵ Hablamos de “letras” ya que abarcamos los subcampos de los estudios lingüísticos, literarios y semióticos. Esta diferenciación en Argentina recién se torna hegemónica bien entrado el siglo XXI mientras que en la escena internacional Roman Jakobson ha sido su último gran exponente.

⁶ Hasta el 26 de noviembre de 1968, fecha de creación de la Universidad Nacional de Rosario, la entonces llamada Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias del Hombre, hoy Facultad de Humanidades y Artes, dependía de la Universidad Nacional del Litoral.

⁷ En 1966 se interrumpe el prolífico proceso transformador de la investigación y de la enseñanza que se estaba impulsando en Argentina debido al golpe de Estado que llevará al poder a Juan Carlos Onganía. Es tristemente célebre el lamentable episodio conocido como “la noche de los bastones largos”: una violenta incursión de fuerzas de seguridad en la Universidad de Buenos Aires que provocará la renuncia de un elevado número de profesores en todo el país (Invernizzi y Gociol, 2002: 225).

⁸ Si bien no estaba en el diseño inicial del proyecto, en el tramo final de la investigación se incorpora a Alemania (Schögler *et al.*, 2017). Algo similar acontece con España, aunque su inclusión se limita al campo de las letras.

⁹ Derrida crea este concepto a propósito del “caso De Man”. En “Biodegradables. Seven Diary Fragments” (1989a), juega con los protocolos del diario íntimo a la vez que vuelve obsesivamente sobre una pregunta, la misma que inicia *Glas* (1974: 1): “Quoi du reste” (1989a: 812; 816). Mientras solicita los fundamentos por los cuales algo se convierte en “caso periodístico”, vuelve sobre los escritos alrededor del “caso De Man”: más allá de la publicación de los controversiales textos de De Man reunidos en *Wartime Journalism, 1939-1943* y de la proliferación de sus libros a partir del “affaire”, Derrida predice una caída en el olvido de las miles de páginas publicadas alrededor de esta última cuestión. Su extenso ensayo de 61 páginas alerta respecto del uso del concepto de “biodegradabilidad” como una suerte de adjetivo para calificar un texto (1989a: 817) básicamente porque, como la desconstrucción, la biodegradabilidad es un efecto (1989a: 819) que se produce más allá de la intencionalidad y/o la voluntad de los agentes interesados. En líneas generales podríamos describirla como el proceso de descomposición que puede afectar a documentos y publicaciones debido a la acción de determinados “microorganismos” (hermenéuticos, axiológicos, ideológicos, estéticos, políticos, etc.). De hecho Derrida emplea este término para poner de relieve el carácter frágil, perecedero y efímero de ciertos textos, ya sea porque constata qué ha sucedido con ellos a través del tiempo o porque arriesga su pronóstico respecto de textos actuales, no sin precauciones sobre el carácter relativo de su profecía.

¹⁰ Si bien hay traducción al español por Antonio Tudela (*Rodar las palabras. Al borde de un film*. Madrid: Arena, 2004), uso mi versión.

¹¹ Recordemos que Derrida observa que en el “Seminario sobre *La carta robada*” Lacan llega a conclusiones que el cuento de Poe no autoriza. Por ejemplo, Derrida acusa a Lacan de no ser sensible al complejo cultural en el que producía y que requería otro tipo de intervención en las lecturas (1972: 115). Observación discutible dado que es imposible responder de modo uniforme a la pregunta de cuál es el modo más adecuado de hacerse cargo de las interpelaciones provocadas por los textos que conforman una cultura.

¹² Uso reiteradamente esta expresión para volver sobre los pasajes de los textos de Derrida-lector de Derrida con el objeto de tomar distancia de la prescriptiva que, en algunos fragmentos de su trabajo, desliza respecto de su lectura. En particular me alejo cuando, muy a su pesar, hablo de su desconstrucción como un “programa-no-programático” (2007, 2012, 2014b).

¹³ Vale la pena citar, en este sentido, dos pasajes. El primero, tomado del primer prólogo que escribe en 1970 para *Visión y ceguera*; el segundo, extraído del que escribe para su reedición de 1983. En 1970, De Man enfatiza que “la visión (*insight*) que deriva de la práctica crítica influye sobre nuestra concepción de la historia literaria” (p. 3). A continuación contrasta las tesis derrideanas con las hermenéuticas a la par que, delicadamente, y desde su conocida distancia irónica, se acerca a las primeras. En el prólogo de 1983, mientras justifica los criterios seguidos para la nueva edición aumentada y revisada de su libro, desliza un comentario ambiguo que, leído a la luz de los descubrimientos de Orwin De Graeff (cf. Derrida, 1984/1988), deja entrever cómo vida y obra se entrelazan de manera inextricable y, en este caso, tortuosa. Un lazo que se construye soportando la muy porosa demarcación entre visión y ceguera en la lectura de textos, en la vida misma: “No soy dado al autoexamen retrospectivo y afortunadamente olvido lo que he escrito con la misma alacridad con que olvido las malas películas –aunque, como con las malas películas, ciertas escenas vuelven a veces para avergonzarme y perseguirme como un remordimiento de conciencia. Cuando uno se imagina haber sentido el efecto estimulante de la renovación, es desde luego uno mismo el último en saber si el cambio se produjo en realidad o si sólo se están repitiendo, de un modo ligeramente distinto, obsesiones anteriores y sin resolver” (1983: 6). Repongo los dos pasajes citados en la lengua en la que fueron escritos: “I have indicated [...] how the insight derived from critical practice influences our conception of literary history” (1970: ix); “I am not given to retrospective self-examination and mercifully forget what I have written with the same alacrity I forget bad movies –although, as with bad movies, certain scenes or phrases return at times to embarrass and haunt me like a guilty conscience. When one imagines to have felt the exhilaration of renewal, one is certainly the last to know whether such a change actually took place or whether one is just restating, in a slightly different mode, earlier and unresolved obsessions” (1983: xii).

¹⁴ Este juego con las fórmulas del testimonio (cf. Derrida, 1998a), la confesión (Zambrano, 1943 [1965]; Derrida, 1991) y la autobiografía (Derrida, 1974, 1991, 2000) solicita los fundamentos de los protocolos institucionales que autorizan esta taxonomía.

¹⁵ Para esta cita consigno la página de la versión al español de María Luisa Rodríguez Tapia pero esbozo la propia traducción a partir del original en francés tomado de la cuidada biografía de Derrida escrita por Benoit Peeters (2010: 7).

¹⁶ Los datos rastreados sobre el campo de las letras en Argentina han provocado que reajustemos las fechas inicialmente fijadas por Sapiro para el proyecto INTERCO SSH. Para el recorte temporal, se establece el mismo criterio de comienzo y de cierre: la apuesta estatal a la ciencia, la tecnología y la educación. Como se desarrolla en el *Primer Informe Técnico* (cf. Gerbaudo, 2014a), en 1958 se funda el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y la Editorial Universitaria de Buenos Aires, entre otras intervenciones estatales orientadas a institucionalizar la investigación y a difundir sus resultados; en el otro extremo del arco temporal, en 2007 se genera un programa estatal de reactivación de la ciencia que incluye la “repatriación” de científicos mientras se crea el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva con funciones específicas separadas de las del Ministerio de Educación. Este impulso a la ciencia desde las políticas públicas llega hasta 2015.

Bibliografía

- Antelo, Raúl (2016). “Programa para un posgrado futuro”. Revista *El taco en la brea* N° 3, pp. 144-171.
- Avaro, Nora (2016). “Pasos de un peregrino. Biografía intelectual de Adolfo Prieto”. En *Conocimiento de la Argentina. Estudios literarios reunidos*. Rosario: e(m)r, pp. 7-108.
- Badaró, Máximo (2009). *Militares o ciudadanos. La formación de los oficiales del Ejército argentino*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Homo academicus*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1985). “Effet de champ et effet de corps”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 59, pp. 2-73.
- Bourdieu, Pierre (2001a). “Entretien: Sur l’esprit de la recherche”. En *Bibliographie des travaux de Pierre Bourdieu suivi d’un entretien entre Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut* (pp. 177-239). Paris: Les Temps des Cerises.
- Bourdieu, Pierre (2001b). *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France 2000-2001*. Paris: Raisons d’agir.
- Cixous, Hélène (1998). “Savoir”. *Voiles*. Paris: Galilée, pp. 9-21.
- Dalmaroni, Miguel (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: UNL.

- De Man, Paul (1970/1983). *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, vii-x. Traducción al español por Hugo Rodríguez-Vecchini, Jacques Lezra.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1972). *Positions*. Paris: Minuit, 1987.
- Derrida, Jacques (1974). *Glas*. Paris: Denoël/Gonthier, 1981.
- Derrida, Jacques (1978). *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1980). *La carte postale, De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1983). “Les pupilles de l’Université. Le principe de raison et l’idée de l’Université” (pp. 461-498). *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée, 1990.
- Derrida, Jacques (1984/1988). *Mémoires for Paul De Man*. Columbia University Press, 1989.
- Derrida, Jacques (1985). “Préjugés: Devant la loi”. En Jean François Lyotard (Ed.), *La faculté de juger* (pp. 87-139). Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1989a). “Biodegradables: Seven Diary Fragments”. *Critical Inquiry* 15 (4), 812-873. Traducción del francés por Peggy Kamuf.
- Derrida, Jacques (1989b). “«This Strange Institution called Literature»: An Interview with Jacques Derrida”. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992, pp. 33-75.
- Derrida, Jacques (1990). “Postface: Vers une éthique de la discussion”. En *Limited Inc., abc...* (pp. 199-285). Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1991). “Circonfesión”. *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra, 1994. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia.
- Derrida, Jacques (1993). *Spectres de Marx. L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1994). *Fuerza de ley. El “fundamento místico de la autoridad”*. Madrid: Tecnos, 1996. Traducción de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez.
- Derrida, Jacques (1995). *Mal d’Archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée.

- Derrida, Jacques (1998a). *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1998b). "Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile". *Voiles*. Paris: Galilée, pp. 23-85.
- Derrida, Jacques (2000). "Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum*". *Tourner les mots. Au bord d'un film*. Paris: Galilée, pp. 71-126.
- Derrida, Jacques (2003a). "Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida", "La déconstruction du concept du terrorisme selon Derrida". *Le "concept" du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre - décembre 2001)*. Paris: Galilée, pp. 133-244.
- Derrida, Jacques (2003b). *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques y Cixous, Hélène (2004). *Lengua por venir / Langue à venir. Seminario de Barcelona*. Barcelona: Icaria.
- Derrida, Jacques y Fathy, Safaa (2000). "Contre-jour". *Tourner les mots. Au bord d'un film*. Paris: Galilée, pp. 11-25.
- Fathy, Safaa (1999). *D'ailleurs, Derrida*. Gloria Films Production / La Sept Arte.
- Fathy, Safaa (2000). "Tourner sous surveillance", "Tourner sur tous les fronts". *Tourner les mots. Au bord d'un film*. Paris: Galilée, pp. 27-69, pp. 127-167.
- Gerbaudo, Analía (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universitas, Sarmiento, UNC.
- Gerbaudo, Analía (2012). "Por esa forma de huelga llamada 'deconstrucción' (o las insospechadas derivas de una cita)". *II Jornadas Internacionales Derrida*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Gerbaudo, Analía (Dir.) (2014a). *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945-2010). Notas "en borrador" a partir de un primer relevamiento*. Santa Fe: UNL.

- Gerbaudo, Analía (2014b). “Algo más sobre protocolos de escritura y política en Jacques Derrida”. *Coloquio Homenaje a Jacques Derrida ‘La soberanía en cuestión’*. Buenos Aires: Museo del Libro y de la Lengua.
- Gerbaudo, Analía (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)*. Santa Fe/Los Polvorines: UNL/UNGS.
- Gerbaudo, Analía y Fumis, Daniela (2014). “Esquema básico para biografías y entrevista semiestructurada a los agentes del campo”. En *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945-2010). Notas “en borrador” a partir de un primer relevamiento*. Santa Fe: UNL, p. 259.
- Gociol, Judith (Ed.) (2007). *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Gociol, Judith (2012). *Libros para todos. Colecciones de EUDEBA bajo la gestión de Boris Spivacow (1958-1966)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Héritier, Françoise *et al.* (2014). *Pourquoi la violence faite aux femmes*. Paris: LabEX-TEPSIS & Éditions EHESS.
- Herrero, Fabián y Herrero, Alejandro (1996). *Las ideas y sus historiadores. Un fragmento del campo intelectual en los años noventa*. Santa Fe: UNL.
- Hofstadter, Douglas (1979). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets, 1998. Trad. Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau.
- Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kofman, Amy Ziering y Dick, Kirby (2003). *Derrida*. Jane Doe films.
- Kofman, Amy Ziering y Dick, Kirby (Eds.) (2005). *Derrida. Screenplay and Essays on the film*. Manchester: Manchester University Press.

- Laclau, Ernesto (2002). "Prefacio". En Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (pp. 11-15). Buenos Aires: FCE, 2005.
- Lorenz, Federico (2017). *La llamada. Historia de un rumor de la posguerra de Malvinas*. Tucumán: UNT.
- McGee Deutsch, Sandra (2013). Clase abierta de "Teoría literaria I". Santa Fe: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.
- McGee Deutsch, Sandra (2017). Consulta por Analía Gerbaudo. Investigación INTERCO SSH/ CIC-CONICET.
- Nofal, Rossana (2009). Panel de cierre. *II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes 'La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur'*. Tucumán: UNT.
- Nofal, Rossana (2012). "Cuando el testimonio cuenta una guerra". *El hilo de la fábula* 12, pp. 91-101.
- Nofal, Rossana (2014). "La guardarrope revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba". *El taco en la brea* 1, pp. 277-287.
- Peeters, Benoît (2010). *Derrida*. Paris: Flammarion.
- Podlubne, Judith (2013). "La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual". En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: e(m)r, 7-62.
- Rabasa, José (2009). "Poscolonialismo". En Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (Coords.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (pp. 219-223). México: Siglo XXI/Instituto Mora.
- Ronell, Avital (2012). *Loser sons. Politics and authority*. Illinois: University of Illinois.
- Sapiro, Gisèle (2013). "Le champ est-il national? La théorie de la différentiation sociale au prisme de l'histoire globale". *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 200, pp. 70-85.
- Sapiro, Gisèle (2016). "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature". *Journal of World Literature* 1 (1), pp. 81-96.

- Sapiro, Gisèle (2017). “La teoría de los campos en sociología: génesis, elaboración, usos”.
Revista *El taco en la brea* 5, pp. 433-453.
- Sapiro, Gisèle *et al.* (2013). *Indicators of the Internationalization of an academic discipline in Social Sciences and Humanities*. INTERCO SSH.
- Schögler, Rafael (2014). *Handbook of Indicators of Institutionalization of Academic Disciplines in Social and Human Sciences*. INTERCO SSH.
- Schögler, Rafael *et al.* (2017). *Short History of Literary Studies*. INTERCO SSH.
- Williams, Raymond (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Zambrano, María (1995 [1943]). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.

Las cartas de la cárcel: un archivo inaudito del terrorismo de Estado en Argentina

Amandine Guillard

*On ne ressuscite pas les vies échouées en archive.
Ce n'est pas une raison pour les faire mourir une deuxième fois.*

Arlette Farge

Introducción

La dictadura cívico-militar que ocurrió en Argentina entre 1976 y 1983 dejó una enorme cantidad de archivos que permiten hoy reconstruir los hechos históricos. La implementación de políticas públicas reparatorias a partir de 2003 (declaración de nulidad de las leyes de impunidad, juicios de lesa humanidad, señalización y recuperación de algunos ex centros clandestinos de detención, etc.) ha participado de la visibilización de materiales inéditos y, sobre todo, ha favorecido el reconocimiento social de los sobrevivientes cuyo testimonio es clave para recuperar la memoria y enjuiciar a los responsables del genocidio.

Los testimonios orales y la publicación de algunos de esos documentos inéditos pusieron en evidencia la práctica sistemática de la escritura literaria y epistolar en casi todos los centros penitenciarios del país. En particular, nos interesa aquí acercarnos a las cartas escritas en las cárceles dictatoriales de máxima seguridad. A pesar de que, y tal vez porque todavía no es un material privilegiado para reconstituir los hechos históricos, nos parece muy importante hacer luz sobre una producción monumental en cuanto a cantidad y valor testimonial. Estimamos que existen miles de cartas escritas por presos políticos dispersas en el país y en el extranjero; consideramos pues urgente estudiarlas y hacerlas públicas.

Entonces, a partir de un amplio corpus conformado por cartas publicadas e inéditas, nos

proponemos reflexionar sobre los aspectos inauditos de este archivo epistolar. Entendemos la palabra “inaudito” tanto como lo “no oído” o “no escuchado” (según la etimología latina *inauditus*) como lo sorprendente e inesperado. No entraremos en el detalle de las cartas sino que intentaremos ofrecer una lectura general para (re)pensar la función social e histórica de su estudio, difusión y publicación.

Mar de archivo

Las especificidades del corpus que elegimos nos obligan a acotar el enfoque, por lo que decidimos concentrarnos en su carácter “inaudito”. Esta palabra, quizás poco propensa a acompañar el concepto de archivo, nos pareció al contrario, en este caso, extremadamente justa para expresar, describir y analizar determinados rasgos del archivo mencionado. En particular, su difícil exploración y explotación –debidas a su dispersión y a su cantidad–, lo convierten en archivo inaudito, sin duda. En efecto, si bien resulta complicado evaluar la cantidad de textos producidos en cautiverio –todos géneros confundidos–, es evidente que la cantidad de cartas no tiene comparación. Por las diferencias en cuanto a prácticas, funciones y destinatarios de la escritura, la cuantía de cartas es realmente inabarcable. Si se consideran las declaraciones de algunos autores entrevistados durante un trabajo de campo realizado entre 2010 y 2012, se puede estimar que los presos escribieron una carta semanal durante el período de comunicación con el exterior –fecha aleatoria en función de las cárceles–. Por lo tanto, estaríamos ante una cifra de aproximadamente 48 cartas anuales por preso. Si se toma en cuenta que ellos fueron alrededor de 12.000 entre 1976 y 1983, la cifra superaría fácilmente los dos o tres millones de cartas escritas durante la dictadura¹. Ahora, no todas las cartas salieron de las cárceles (por censura), ni tampoco todas fueron conservadas por los familiares, y aún si lo hubiesen sido, muchas se perdieron o se deterioraron a lo largo de esos últimos años. En definitiva, el archivo que nos interesa aquí y sobre el cual basamos nuestros análisis es inmenso y en permanente crecimiento.

Si hacemos un rápido estado de la cuestión epistolar, constatamos que uno de los mayores aportes en término de cantidad es el de las ex-detenidoas de la cárcel de Villa Devoto (Buenos

Aires) con la publicación digital de 500 cartas adjuntadas en un CD en su obra colectiva *Nosotras, presas políticas* (2006). Además, existen publicaciones realizadas en primera persona como la de Delia Galará, *Rehenes de nuestros sueños* (2008); la de Charo Moreno que publicó 98 cartas en su libro *Y con esta luna...: cartas desde la cárcel* (2015); la de Mirian Basso que publicó fragmentos de 54 cartas de su compañero, Ernesto Attias, en *Cartas de cárcel* (2014); la de Eduardo Jozami quien publicó, al final de su libro testimonial *2922 días Memorias de un preso de la dictadura* (2014), párrafos seleccionados entre 43 cartas. En segunda instancia, se debe mencionar también la existencia de un fondo documental en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires: *Cartas de la dictadura*, que reúne 115 cartas de varones y 937 cartas de mujeres de las cuales alrededor de 300 ya están publicadas en otros lados.

Este pequeño panorama confirma varias cosas. Primero, que la publicación de cartas no es fácil porque adopta rápidamente un formato inmanejable; por ende, se entiende la razón por la cual el soporte digital ha sido elegido en varios casos. Pero aún así, resalta claramente un segundo elemento: que las cartas de mujeres son mayoritarias. Es más, al acercarse al corpus, nos damos cuenta que las cartas de varones no siempre están disponibles para el público por decisión propia. Por ejemplo, las de Ernesto Attias han sido publicadas por iniciativa de su esposa, Mirian Basso; y las de Eduardo Anguita y de Miguel Oscar Camejo han sido donadas a la Biblioteca Nacional por sus respectivas parejas. En otros términos, la iniciativa de dar a conocer este material bruto, de abrirlo al público sin velos ni recortes ha sido y es mayoritariamente propio de las mujeres². Es por ello que decidimos realizar un trabajo de campo para obtener un abanico más variado y, de esta manera, recolectamos 302 cartas más de varones, inéditas hasta el día de hoy.

Al fin y al cabo, lo inaudito de este archivo se debe en gran parte a su carácter inabarcable, que lo convierte, retomando y transformando la expresión derrideana, en “mar de archivo”: de difícil accesibilidad y lectura. Si no podemos negar el extraordinario aporte que constituyen las cartas de la prisión para la memoria individual y colectiva, ¿cómo tratar estos textos? En ese sentido, las distintas modalidades de publicación son reveladoras de las contradicciones que conlleva intrínsecamente este archivo. Es flagrante la necesidad de difundir las cartas de la cárcel, pero al mismo tiempo muchos autores están confrontados al dilema entre dar a co-

nocer documentos que hoy ayudan a la reconstrucción histórica, por un lado; y, por otro lado, mantener privada una correspondencia que los expone en su intimidad. Algunos lo resolvieron publicando partes de cartas, pero ¿cómo leer, y sobre todo, entenderlas fuera de contexto? A su vez, ¿es absolutamente necesario leer toda la correspondencia de una persona para entender su experiencia del encierro? Respecto a los “mares de archivo”, Daniel Fabre responde que es precisamente esa cantidad descomunal la que constituye el interés del archivo:

Cada unidad documental tiene sin duda su propio valor, pero es el conjunto, es decir a veces centenares o miles de textos personales, que constituye el verdadero tesoro. Postulado que explica por qué muchos de esos archivos insisten de entrada sobre la cantidad de autobiografías que juntan antes de subrayar la excepcionalidad de algunas de ellas. El archivo es entonces el mejor medio para hacer emerger una comunidad que, sin él, se hubiese mantenido oculta. Cuanto más numerosa sea esta sociedad, más tiende a representar la realidad de una sociedad (2002: 21)³.

El hecho de estar frente a un archivo inmanejable por su tamaño, imposible de reconstituir en su totalidad, pone en evidencia, como lo señala Fabre, la existencia innegable de un grupo determinado de personas: en este caso, el de los ex-presos políticos que el poder autoritario quiso silenciar, apartar y estigmatizar. De alguna manera, este archivo representa concretamente a los que fueron encerrados y sirve para que estas personas no sean solamente la cifra de los 12.000 presos políticos. Entonces es inaudito por el valor que representa para la investigación y como fuente de información para acercarnos a esas personas.

Pero la transformación que hicimos de la expresión derrideana sirve también para poner de realce que estamos ante un archivo que nos excede y nos sumerge a la vez, y en consecuencia lo hace vulnerable al paso del tiempo, al olvido, cuando no a la destrucción misma. Mar o mal de archivo, finalmente, son dos conceptos cercanos según lo recuerda también Arlette Farge cuando afirma, desde su propia experiencia de trabajo con archivos judiciales, que “la mer est au rendez-vous”:

El archivo [es] desmesurado, invasor como las mareas de equinoccios, las avalanchas o las

inundaciones. [...] el que trabaja con archivos se sorprende a menudo en evocar este viaje en términos de buceo, de inmersión, por no decir de ahogamiento... el mar está al acecho; de hecho, clasificado en inventarios, el archivo consiente a esas evocaciones marinas puesto que se subdivide en fondos (1989: 10)⁴.

La abundancia de material nos coloca frente a una fuente inestimable de informaciones al mismo tiempo que puede abrumar en vez de aclarar si no se acota el objeto de estudio. Por estas características, este archivo puede ser inaudito: porque es difícil conseguirlo, leerlo, en fin, navegarlo.

Lo complejo e inaudito del archivo epistolar que estudiamos no reside solamente en su tamaño sino también en su contenido mismo. Si consideramos otras producciones carcelarias, como los poemas, por ejemplo, suelen resultar más fáciles de publicar en el sentido de “hacer público” por parte de los propios autores, porque si bien algunos exponen cierta intimidad, lo hacen de manera generalmente velada. Ahora, las cartas no fueron pensadas como material artístico sino principalmente informativo, en ese sentido, el autor se revela a sí mismo y suele relatar elementos íntimos. Dicho de otro modo, una carta es más difícil de publicar en su totalidad porque casi siempre contiene algunas partes que las personas preferirían mantener privadas. En consecuencia, a pesar de la gran cantidad de material epistolar que existe, no es fácil acceder a él, no por lo menos sin ciertas restricciones.

Pruebas históricas

Asimismo, es importante agregar que estamos ante un archivo inaudito también por otros motivos, que tienen que ver más bien con su impacto social. En efecto, si bien las cartas de los presos políticos forman parte de la esfera privada, el contexto de escritura las trasladó a la esfera pública, más allá de la decisión del autor, precisamente porque las palabras que encontramos en ellas han sido escritas y condicionadas a partir de un “acontecimiento social perturbador” (Farge, 1989: 13). Dicho de otro modo, una carta escrita en una celda dictatorial por una persona perseguida por razones políticas es un documento histórico en la medida en

que, como lo recuerdan Philippe Artières y Dominique Kalifa, esta toma de palabra por la escritura deriva inmediatamente del “acto social” (2002: 13). Más allá de las predisposiciones de cada persona, el encierro condicionó de manera definitiva la escritura que, en algunos períodos y presidios, reemplazó por completo la voz y la presencia del detenido⁵. Hoy, para nosotros, como bien lo expresa Farge, las cartas son la “brecha” por la cual podemos leer esa parte poco conocida de la historia:

El archivo es una brecha en la tela de los días, la muestra extendida de un acontecimiento inesperado. En él, todo se focaliza en algunos instantes de vida de personajes ordinarios, raras veces visitados por la historia, a menos que algún día se les ocurra juntarse en muchedumbre y construir lo que se llamará más tarde historia (1989: 13)⁶.

Farge habla ahí de archivos judiciales, pero fíjense qué eco tienen sus palabras en nuestro objeto de estudio. En particular nos interesa la lectura que hace del rol de las minoridades y de los “personajes ordinarios” en la construcción de la historia. Porque el verdadero asunto no reside tanto en la decisión de los que escribieron las cartas de darlas a conocer o no –muchos sí se juntaron y se siguen juntando “en muchedumbre” para (re)construir la historia y la memoria– sino que, conviene más bien preguntarse ¿quién realmente quiere, hoy, mirar a través de esa brecha que abren las cartas de la cárcel? En definitiva, nosotros como sociedad ¿queremos saber profundamente quiénes fueron los presos políticos?

Hacer público este archivo tiene como consecuencia hacer pública parte de una historia todavía inaudita cuyo impacto social, histórico y político puede resultar incómodo e indeseable para los que quisieron escribirla y manipularla, pero también para los que no son capaces de escuchar lo que transmiten esos documentos, escritos en condiciones inhumanas. Dicho de otro modo, para algunos sectores, es un archivo deliberadamente inaudito: en particular, para los genocidas procesados por crímenes de lesa humanidad, quienes no esperaban estar sentados en el banco de los acusados y que quedan inculcados gracias al testimonio oral y escrito de los sobrevivientes. Para ellos, reconocer como legítimos estos documentos sería auto-incriminarse y reconocer la política de hostigamiento aplicada durante la dictadura de manera sistemática en las cárceles de máxima seguridad del país.

No obstante, no es deliberadamente inaudito solo para los culpables de crímenes de lesa humanidad, sino que lo es para un amplio abanico de la sociedad, precisamente por haber surgido de la mano de los presos políticos. En efecto, si bien la voz de los sobrevivientes se hace escuchar cada vez más fuerte, sigue siendo cuestionada en algunos sectores. En su libro *Traiciones*, Ana Longoni expone de manera muy interesante la complejidad de la figura del sobreviviente en la sociedad argentina, que suele estar asociada con la figura del *traidor*, directamente relacionada con algunas características inéditas del genocidio: en particular, la implementación de un Estado terrorista y la desaparición forzada de personas. Es cierto que la persecución política ya se venía aplicando con anterioridad, pero el golpe de Estado marcó una ruptura sin precedentes en las modalidades de represión⁷. Como lo recuerda Longoni, las propias organizaciones militantes consideraban la tortura como “aguantable” antes del 76, por la mera razón de que se debía legalizar al detenido a los pocos días. En cambio, ya desde 1975, la aplicación de la doctrina francesa antisubversiva habilitó el funcionamiento de más de 600 CCD, donde la víctima permanecía en condición de “desaparecido”; es decir, sin causa judicial y sin registro legal de su detención (Longoni, 2007: 118-122). Este estatus implicaba, entre otras cosas, que los tormentos podían ser infinitos y, en consecuencia, insostenibles. En contraposición con los desaparecidos cuyos cuerpos todavía están buscados y reclamados, los sobrevivientes son vistos, por muchos, como “reaparecidos” cuyo cuerpo “porta las marcas de lo ocurrido en el campo clandestino de detención” (Longoni, 2007: 21). Pero para un amplio sector de la sociedad, esta “no-desaparición” o “reaparición”, en vez de generar conmoción, empatía y solidaridad, generó la sospecha de que “algo habrán hecho” para salir de los campos de concentración.

En realidad, conviene agregar que la sospecha que acompaña la supervivencia no es propia del genocidio argentino y ya se manifestó en otros períodos y latitudes. Annette Wieviorka, especialista de la historia del Holocausto analiza un aspecto similar respecto a los judíos sobrevivientes de los campos de concentración cuyos testimonios provocaron, en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial cierta desconfianza en los historiadores, entre los cuales, algunos prefirieron no tomarlos en cuenta a la hora de reconstituir los hechos (1998: 14-15). Sin embargo, el juicio a Eichmann marcó una ruptura sin

precedentes respecto al rol del sobreviviente y al inestimable valor de su testimonio en la reconstrucción de los hechos históricos; en Argentina, fue el año 2003, cuando se declararon nulas las leyes de Obediencia Debida y Punto Final que inmunizaban a los responsables del genocidio. Los juicios de lesa humanidad que empezaron desde entonces pusieron en primer plano la voz de las víctimas del terrorismo de Estado.

Estos juicios constituyeron una sorpresa tanto para los culpables como para la comunidad internacional que aclamó la iniciativa de enjuiciar a genocidas en un tribunal de derecho penal mientras vivan tanto las víctimas como los victimarios. En ese sentido, el testimonio oral fue y es fundamental, pero es de reconocer que en dicho ámbito el testimonio se ve orientado por determinados elementos. El testigo no se puede expresar siempre como lo desearía y deja de lado ciertos aspectos también extremadamente relevantes, que a veces se dan a conocer en demás soportes (otros ámbitos sociales, libros testimoniales, etc.), pero a veces no. Por esta razón es absolutamente necesario tomar en cuenta la palabra del sobreviviente en su integralidad, considerando legítimos y válidos todos los soportes donde se expresó su voz: testimonio oral formal, producciones varias –carcelarias y no carcelarias–. Pero según nuestro punto de vista, las cartas de la prisión constituyen un testimonio especialmente interesante. Más aún, no dudamos en considerarlas como pruebas históricas: en primer lugar, por su existencia misma que prueba que la persona estuvo detenida en determinada prisión en determinado período. Inclusive, cada carta probaba, en el instante mismo en que salía del recinto de la cárcel y era recibida por el familiar, la supervivencia de la persona que la había escrito. En segundo lugar, aunque no hayan sido escritas siempre con esa intención, su contenido es un testimonio de la experiencia carcelaria. En definitiva, queda evidente que los presos políticos fueron, según las palabras de Marc Bloch “témoins malgré eux de leur temps” (en Dauphin, 2002: 47)⁸.

El aspecto íntimo y a veces literario de las cartas es la razón fundamental por la cual se podrían descartar como fuentes de testimonio “formales”. De hecho, la reconstrucción de los hechos en los tribunales donde se llevan a cabo los juicios de lesa humanidad se realiza mayormente a partir de testimonios orales, aunque cada vez más se aportan nuevos tipos de prueba que pueden ser decisivas en ciertas causas que carecen de ellas. Un ejemplo contun-

dente es el del joven “Rubito” quien ha desaparecido en Córdoba en el año 1977. Este joven no fue reclamado por ningún familiar, por lo tanto, ninguna querrela se ha constituido para indagar sobre las circunstancias de su desaparición. Sin embargo, en el juicio Megacausa La Perla, que tuvo lugar en Córdoba entre los años 2012 y 2016, una mujer declaró haber estado en cautiverio con él entre mayo y julio de 1977. Al no haber sido reclamado por nadie, su existencia misma tenía que ser probada: lo fue gracias al testimonio oral de Mirta Iriondo y a los poemas que él escribió en el centro clandestino de detención La Perla. En síntesis, lo que se quiere demostrar aquí es que las fuentes de testimonio aportadas como pruebas durante los juicios de lesa humanidad fueron y son varias, variadas y sobre todo, no siempre son las que se esperan. Que algunos poemas, 12 en el caso de Rubito, atestigüen sobre la existencia y la identidad de una persona no es un hecho menor y, por ende, no se pueden relegar a segundo plano a la hora de hacer el “inventario” de los documentos clave disponibles para reconstruir la memoria de aquel período histórico. Los archivos de la represión nos cuentan hechos, historias, heridas, pero no todos los cuentan de la misma manera, ni desde la misma perspectiva, ni tampoco provocan los mismos efectos. Imagínense la cantidad de pruebas que se podrían encontrar en los millones de cartas escritas en las cárceles... Pero hoy, las cartas no son privilegiadas para aportar pruebas contundentes en el ámbito judicial, por eso calificamos a este archivo de inaudito, en el sentido de que todavía no se lo toma en cuenta. Pero, al mismo tiempo, es inaudito por lo “sorprendente” y desconcertante que podría ser en tanto pruebas históricas en potencia. Las cartas no están explotadas con ese fin, pero si lo fueran, descolocarían a los acusados y al tribunal en su conjunto. Ahora, ¿qué dicen y, sería muy interesante pensar también, qué no dicen las cartas de la prisión?

¿Qué nos dice este archivo?

Las cartas y los poemas de las cárceles dictatoriales son, indudablemente, un archivo del período represivo y, como tal, son una fuente inabarcable de informaciones. Pero acordamos con Arlette Farge cuando dice que la historia del archivo empieza realmente a existir en el momento en que se le hacen determinadas preguntas, no en el momento de la recolección

(1989: 19). En ese sentido, y para evitar ahogarse en este mar de archivo, es importante pensar de antemano por qué nos acercamos a él, con qué fines. Es así que, frente a las cartas de la cárcel, nuestro primer impulso fue ir hacia los datos que permitirían reconstruir la vida cotidiana de los presos políticos: ver qué elementos ellos elegían contar o no a sus familiares en aquel contexto, y en qué medida podían constituir, a más de 40 años del golpe de Estado, un testimonio inaudito, alternativo y válido. En ese sentido, si consideramos que, según algunos críticos, como Hugo Achugar, el testimonio es “una forma de narrar la historia de un modo alternativo al monológico discurso historiográfico en el poder” (en Partnoy, 1997: 28), es posible afirmar que son documentos históricos de gran valor que dan cuenta de una historia alternativa, entendida desde una perspectiva de “historias de vida”⁹.

No nos proponemos entrar aquí en detalles, sino ofrecer una lectura general de las cartas de la cárcel que explique por qué estamos ante un material inaudito¹⁰. Ante todo, conviene aclarar que todas las voces de los que escribieron las cartas que están publicadas, o que forman parte del corpus inédito de esta investigación, circularon ya en otros ámbitos (juicios de lesa humanidad, declaraciones públicas varias, testimonio escrito, documentos históricos y administrativos que den cuenta parcialmente de las condiciones vividas en las cárceles, etc.). Entonces, ¿en qué medida es relevante rescatar y hacer públicas sus cartas? Algunos denunciarían lo inútil de esta tarea por su aspecto repetitivo. Pero precisamente, lo interesante es que ciertos elementos se repiten, sí, pero desde otras perspectivas y sobre todo, desde el corazón de las celdas, porque según Philippe Artières y Pierre Laborie, “el testigo siempre establece su testimonio reestructurando su memoria” (2002: 201)¹¹.

Entre los elementos relatados encontramos tanto aspectos cotidianos e individuales como aspectos extraordinarios y colectivos. Observamos también que muchas descripciones de acontecimientos se repiten, pero desde un punto de vista diferente según la persona que escriba, lo que brinda más legitimidad aún a la voz de los sobrevivientes cuyas vivencias resultan así imposibles de cuestionar. Una serie de cartas escritas en la cárcel de Villa Devoto permite, por ejemplo, reconstruir hechos como el motín de los presos comunes ocurrido en 1978 en este presidio. Estas cartas cuentan el mismo episodio desde un enfoque distinto y con una selección de informaciones que varía según la persona. Entonces, no solamente esas cartas

aportan al relato histórico sino que tienen que ser consideradas como pruebas porque fueron escritas mientras sucedía el motín. En síntesis, cada carta viene corroborando los hechos históricos enriqueciendo o ajustando el relato oficial a partir de la subjetividad de cada testigo.

Sin embargo, no olvidemos que la primera vocación del correo era comunicarse con la familia, no servir de material de estudio o de prueba en un tribunal. Si hoy lo consideramos como un testimonio, es de reconocer que la mayoría de los presos políticos no lo escribieron con esa intención. En ese sentido, aparece claramente que era el canal privilegiado para resolver cuestiones cotidianas, como por ejemplo el suministro de ropa, libros, dinero, informaciones relativas a los horarios de visita, las cosas permitidas o no por las autoridades del penal, tanto para el detenido como para los familiares. Las cartas revelan, por ejemplo, que las comidas caseras no entraban, que la letra de las cartas debía ser legible y entrar en los renglones so pena de ser rechazadas. En segundo lugar, de manera similar a un diario íntimo, se describen actividades cotidianas que van desde las comidas hasta las lecturas o las salidas al patio, y que, en definitiva, dan cuenta de un ritmo carcelario repetitivo, donde ciertas actividades o acontecimientos pasaron a ser absolutamente fundamentales. En síntesis, cuatro grandes preocupaciones aparecen como los ejes principales de la correspondencia: la comunicación (recepción de cartas, de libros, de diarios, etc.); la vida cotidiana en la prisión; la evolución de la situación penal; el vínculo con los familiares, y en particular con los hijos en el caso de las mujeres.

En cambio, pese al compromiso político de muchos detenidos, este aparece escasamente en la correspondencia. Más bien, aunque las referencias al grupo y a los compañeros de celda fueran constantes, la carta fue un lugar privilegiado para la expresión casi “apolítica” en primera persona. El tema político empieza a reaparecer en las cartas recién a partir de los años 80-81, aunque fue el año 1982 –con la guerra de las Malvinas– el que realmente marcó la vuelta de la política en el correo. Está claro que coincide con el declive de la dictadura que no aplicaba una censura tan fuerte como en los primeros años. Pero también corresponde al hecho de que la necesidad de los presos, en los años inmediatos al golpe de Estado, se orientó hacia la reconstrucción personal y la implementación de métodos de resistencia cotidianos. El paso por un centro clandestino de detención, la desaparición de seres queridos, el temor por la vida de los familiares y las condiciones de encarcelamiento condujeron, por un lado,

a un proceso de autocensura; y, por otro lado, al desarrollo de nuevos intereses que no fueran solamente políticos. La reconstrucción personal pasó, por ende, por el reconocimiento de la individualidad y por la apropiación de herramientas que permitían la expansión de sentimientos generados por la situación carcelaria y del país en general.

Asimismo, distintos elementos condicionaron la escritura: en particular, el receptor y las imposiciones del personal penitenciario en cuanto a tamaño y periodicidad de la correspondencia. El contenido vertido ahí sólo podía ser sintético y legible por todos, lo que desembocó a veces en una especie de puesta en escena. Es decir que si bien no fueron escritas con la intención de publicarse (con fines comerciales o no), sí fueron escritas con la intención de ser leídas, tanto por el personal de requisa, como por familiares ansiosos por recibir noticias. En ese sentido, se operó un obligado trabajo de selección de las informaciones y de las formas cómo transmitirla. La incertidumbre acerca de la situación judicial del detenido y el contexto de terror que se vivía adentro y fuera del presidio incitaron a los presos a no transmitir (o muy poca) angustia y desesperación: la nostalgia y el extrañamiento reemplazaron, por lo general, ambas sensaciones. Sin embargo, el sentimiento recurrente que se difundió por correo fue el fastidio o agotamiento, sobre todo a partir de 1980, justamente cuando el ablande de las condiciones no significaba por eso que fueran a salir en libertad. El rumor carcelario que se propagaba sobre las posibles libertades era fuente de gran desgaste en los detenidos que estaban permanentemente pendientes del avance o no de su causa judicial¹². Este fastidio se nota claramente en las cartas y se traducían ya sea mediante reclamos de informaciones que confirmaran o no esos rumores, o mediante reclamos a los familiares de mantener la regularidad de la correspondencia a pesar de que la libertad no se hiciera efectiva. Pero de manera general, se buscaba tranquilizar a la familia, confirmarle el buen estado de salud física y mental (con matices, obviamente) y acordar futuros encuentros en las visitas autorizadas.

A fin de cuentas, gracias a las cartas de los presos políticos, podemos reconstruir casi en su totalidad un día vivido en la prisión, complementando así el testimonio oral de la persona. Pero a su vez, la lectura de las cartas aporta muchos datos novedosos sobre la experiencia carcelaria; es el caso, por ejemplo, de la enumeración de libros leídos o solicitados, que el testigo no podría retransmitir hoy en su totalidad sin recurrir a su propia correspondencia. En efecto,

casi todas las cartas mencionan una lectura personal o colectiva (terminada, en curso o anhelada), ello, hasta el final de la dictadura. Esa constancia revela, primero, que la lectura era una actividad altamente valorada y practicada, por todos, aún por los que llegaron iletrados a la cárcel: se intercambiaban libros, se compartían lecturas. Segundo, da cuenta del efecto sanador de esta actividad que podía llegar a ser adictiva (algunos rechazaban el recreo por quedarse a leer en la celda, la cantidad de libros autorizada por mes no le alcanzaba a nadie, etc.). Tercero, muestra lo “transgresor”, según el término de Carina Blixen (2010: 47), que pudo ser la lectura en la cárcel: las cartas dan cuenta de que la aniquilación física y psicológica no fue lograda por las autoridades del penal que censuraron –de manera arbitraria– pero no pudieron prohibir del todo el acceso a material de lectura. En pocas palabras, las cartas nos enseñan que los detenidos seguían formándose intelectualmente, desarrollando sentido crítico, enseñando a leer a compañeros iletrados: en definitiva, que siempre hubo un fuerte desarrollo intelectual (con altibajos) que escapaba del control penitenciario.

Asimismo, las cartas brindan informaciones precisas que pocos conocemos y que son fundamentales para entender quiénes fueron los que pasaron por celdas dictatoriales y, sobre todo, quiénes son ahora. Explican, por ejemplo, la dificultad para reinsertarse en la sociedad, debido a consecuencias irreversibles del cautiverio: problemas de salud ocasionados por el encierro prolongado, la falta de sol y de atención médica; efectos y consecuencias de la prisionización¹³, dificultad en las relaciones familiares, desocupación laboral, trastornos psicológicos, etc. Dijimos que no íbamos a entrar en detalles pero se merece que citamos aunque sea un extracto que sintetice lo que intentamos describir:

Es increíble como en esas circunstancias, uno valora hasta el *mas* ínfimo detalle y el más pequeño elemento que pueda contribuir a hacernos sentir *mas* civilizados. Y un banquito donde sentarse nos acerca un poco a esa realidad. Pero al mismo tiempo, como ya me había acostumbrado a comer parado, hay veces que me olvido y no uso el banco. Bueno, por lo menos espero que cuando salga no persista con estas costumbres, ya que en primer lugar, la Negra me va a sacar a patadas, se imagina que me despierte a las cinco de la mañana gritando recuento, o que quiera tender la cama enrollado todo como si fuera un paquete? Bueno, aunque eso sería ínfimo (Novillo, Rodolfo, cárcel de La Plata, 25 de enero de 1979, inédita: folio 29a)¹⁴.

Este extracto es asombroso por el hecho de que muestra una realidad muy difícil de imaginar. Describe con palabras muy concretas cómo se llevó a cabo el objetivo del poder autoritario que fue apartar a un grupo determinado de personas de la sociedad. Que el autor de esta carta sienta que un banco le permite reapropiarse de elementos que lo identifiquen como parte de la civilización es muy fuerte. Pero fíjense que si el temor se relaciona con la reproducción involuntaria de ciertas costumbres carcelarias, termina con esa cruel constatación: “eso sería ínfimo”, dejando a entender que las consecuencias del terrorismo de Estado son múltiples y mucho más complejas que las que allí se describen.

Este extracto nos muestra que las personas transmitían algunas de sus preocupaciones a sus familiares de manera bastante sutil. Es más, lo que leemos ahí parece ser solo la punta de un iceberg de emociones y nos invita a pensar en todo lo que no dicen las cartas. Si las consecuencias que nombra Novillo fueran “ínfimas” ¿cuáles serían entonces aquellas que no tienen nombre, que no caben en las cartas por censura, autocensura u otras razones más dolorosas? Las cartas recién se abren a nosotros y no terminaron de entregarnos sus secretos.

Palabras finales

En definitiva, las cartas de la prisión nos dan a conocer la cara humana de las personas que fueron apresadas por sus actividades políticas. Nos permiten leer más allá del discurso propagandístico del poder autoritario que se vanaglorió de encerrar y aniquilar a los “delincuentes subversivos”. Aunque dejar sobrevivientes para que describan el horror y el poder que manejaban los genocidas también fue una de sus estrategias, es evidente que perdieron el control de la situación en el minuto en que las víctimas encontraron fuerza para convertir los lugares de detención en lugares de creación. Si nosotros mismos estamos confrontados a un mar de archivo, imagínense qué deben opinar los propios represores al constatar la cantidad de cartas, poemas, dibujos, cuadernos, cuentos que hoy circulan en Argentina y en el mundo, transmitiendo las palabras de los que quisieron silenciar, y muchas veces, desaparecer y asesinar.

Desvelar y abrir las cartas de la cárcel no responde a una misión mesiánica de cambiar la historia, o como bien señala Farge, “no se trata de descubrir (en un archivo), de una vez por

todas, un tesoro escondido, ofrecido al más listo o al más curioso, sino de ver ahí una base que permita al historiador buscar otras formas de saber que faltan al conocimiento” (1989: 70)¹⁵. En ese sentido, se trata más bien de completar y ajustar el relato histórico puesto que todos aquellos detalles que parezcan haberse dicho o escuchado en otros ámbitos, pueden permitir poner las palabras justas en situaciones colectivas, a partir de experiencias carcelarias individuales. Reconstruir y escribir sobre los hechos históricos no se hace desde un solo lugar, desde una sola narración, ni desde una sola voz. Esas cartas son los relatos testimoniales irremplazables e irrepetibles que surgieron de celdas dictatoriales y que faltan a la historia. Porque además, muchas personas tal vez no encuentren, hoy, las palabras para describir lo que vivieron ayer.

Finalmente, conocer la vida cotidiana de personas que el poder autoritario quiso apartar de la sociedad, marginalizar y estigmatizar hasta el día de hoy es, creemos, fundamental. Leer sus cartas y difundirlas permite restablecer algunas verdades, llenar algunos huecos con fragmentos de vidas, sentimientos desconocidos, sensaciones ignoradas. Entonces, si nos preguntábamos acerca de la exacta finalidad de hacer público el archivo de las cartas de la prisión, ahora queda en evidencia que las finalidades son varias. Pero si insistimos en el valor del testimonio que contienen esas cartas, es fundamental agregar que su publicación participa del necesario reconocimiento social de las víctimas del terrorismo de Estado, no solo como sobrevivientes, sino también como personas, partes integrantes, insospechadas e insospechables de la sociedad.

Notas

¹ Es importante aclarar que son cifras aproximativas ya que no todas las personas estuvieron presas durante todo el período dictatorial, del mismo modo que algunas estuvieron detenidas desde años anteriores o hasta después de la vuelta a la democracia. Asimismo, en algunos periodos y cárceles, regía un régimen de incomunicación total, cuando en otros se podía escribir una vez por semana y, en algunos casos, dos o tres veces por semana.

² No es el tema de este artículo, pero es interesante agregar que esta actitud del compartir y hacer visibles elementos

relativos a la intimidad era notable en la cárcel, y en mayor medida entre las mujeres. De hecho, se pensaba de manera colectiva tanto la noción de supervivencia, como la maternidad y la creación artística; por ejemplo, los hijos nacidos –en cautiverio o en el exterior– eran “de todas”. En cambio, los varones no tenían tanto esa concepción comunitaria de la paternidad, en parte porque en ningún momento hubo niños en las cárceles de hombres. Es más, la maternidad negada en los centros clandestinos de detención (CCD) y en los penales formaba parte del castigo sistemático hacia las mujeres, cuando la paternidad negada era más bien vista como una consecuencia “natural” del encierro, dentro de una sociedad que suele dar ese protagonismo a la madre.

³ “Chaque unité documentaire a sans doute sa propre valeur, mais c’est le tout, c’est-à-dire parfois des centaines ou des milliers de textes personnels, qui constitue le véritable trésor. Postulat qui explique pourquoi beaucoup de ces archives insistent d’emblée sur la quantité des autobiographies qu’elles rassemblent avant de souligner l’exceptionnalité de quelques-unes d’entre elles. L’archive est donc le moyen de faire naître à l’existence une communauté qui, sans elle, serait restée improbable. Plus cette communauté est nombreuse, plus elle est fondée à représenter la réalité d’une société” (Fabre, 2002: 21). La traducción al español es nuestra.

⁴ “L’archive [est] démesurée, envahissante comme les marées d’équinoxes, les avalanches ou les inondations. [...] celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d’immersion, voire de noyade... la mer est au rendez-vous; d’ailleurs, répertoriée dans des inventaires, l’archive consent à ces évocations marines puisqu’elle se subdivise en fonds” (Farge, 1989: 10). La traducción al español es nuestra.

⁵ Fue el caso en la cárcel de San Martín, por ejemplo. Entre 1976 y 1978 los presos estuvieron totalmente incomunicados pero aún así pudieron salir clandestinamente algunas cartas a través de los “caramelos”.

⁶ “L’archive est une brèche dans le tissu des jours, l’aperçu tendu d’un événement inattendu. En elle, tout se focalise sur quelques instants de vie de personnages ordinaires, rarement visités par l’histoire, sauf s’il leur prend un jour de se rassembler en foules et de construire ce qu’on appellera plus tard de l’histoire” (Farge, 1989: 13). La traducción al español es nuestra.

⁷ No nos podemos explayar aquí sobre este aspecto, sin embargo, es importante decir que la persecución sistemática a los individuos sospechados de tener vínculos con organizaciones políticas y sociales fue anterior al golpe de Estado de 1976. En efecto, para poder desaparecer a 30.000 personas en un lapso de siete años –sabiendo que la mayoría de los secuestros, asesinatos y desapariciones se produjo entre 1976 y 1977–, y apresar a 12.000 más, es evidente que una “logística” se venía preparando desde ya varios años atrás. Si las víctimas de violencia institucional fueron cambiando en función de los contextos políticos, las leyes siempre fueron apuntando a aniquilar determinadas ideologías. Desde esta perspectiva, la figura del preso político, considerado “delincuente subversivo”, encuentra su correlato en la figura del “extranjero” que ya, en la Ley N° 4144 de Residencia de 1902, podía ser expulsado del territorio si “compromet[ía] la seguridad nacional o perturb[aba] el orden social” (art. 2). La categoría de “extranjero” de la Ley de Residencia no tardó en convertirse en la categoría de “delincuente subversivo”, a partir de la conferencia inter-policial de 1905 que tuvo lugar en Buenos Aires y cuyo objetivo fue firmar un convenio para “intercambiar informaciones relativas a las personas peligrosas para la sociedad” a partir del sistema de identificación

dactiloscópico desarrollado por Juan Vucetich (Périès, 2013: 118). Fue en este convenio que encontramos las primeras ocurrencias del término “subversión” que hacía indirecta referencia al movimiento anarquista por una parte y, por otra parte, al sindicalismo socialista revolucionario (Périès, 2013: 123). En otros términos, la persecución política venía aplicándose y justificándose mediante una serie de leyes y decretos ya desde principios de siglo, y se fue agudizando aún más entre los años 1958 y 1961, momento en que se puso en práctica el Plan de Conmoción Interior del Estado (Conintes) para reprimir al movimiento de Resistencia Peronista durante el gobierno de Arturo Frondizi. Especie de primicias a lo que sería la dictadura de los años 1970, el Plan Conintes también tuvo como objetivo aniquilar la “subversión” que era responsable de la “conmoción interior” del país y de la “perturbación del orden”, y para ello recurrió a la desaparición forzada de personas, experimentando parcialmente la doctrina francesa antisubversiva aplicada durante la Guerra de Argelia (Chiarini y Portugheis, 2014: 23).

⁸ “Testigos de su tiempo a pesar de ellos”. La traducción es nuestra.

⁹ En ese aspecto, concordamos con Pampa Arán para quien se debe entender la denominación “historias de vida” en las novelas producidas durante la década del 70 de manera extrapolada a su sentido más reciente que busca “la posibilidad de comprender las experiencias, valores, gustos, de conectar aspectos simbólicos e imaginarios con las condiciones materiales y relaciones sociales en situaciones y coyunturas concretas”. Ella se apoya en un corpus constituido exclusivamente de novelas y considera que el género “historias de vida” ha “fecundado notablemente una novelística que busca elaborar ficcionalmente determinaciones individuales y producción de subjetividades en procesos históricos complejos y sinuosos”. A pesar de que el corpus del presente trabajo esté conformado de cartas, creemos sin embargo poder considerar válido su comentario y aplicable en la medida en que, al considerar que son cartas testimoniales en donde se expresa la voz de un referente existente y real, pueden ser consideradas “historias de vida”, desde una perspectiva social, histórica y antropológica (Arán, 2010: 26). La primera cita está extraída del mismo texto de Arán a su vez sacado de Portaleduc.ar, “El estudio de los sujetos: de la vida privada a la sociabilidad”, recuperado de http://www.aportes.educ.ar/sitios/aportes/recurso/index?rec_id=107672&nucleo=historia_nucleo_arte

¹⁰ Un análisis y una descripción más detallista han sido realizados en otro trabajo de nuestra autoría: “Las cartas de la cárcel: una forma alternativa de testimoniar durante y después de la última dictadura argentina” (2017).

¹¹ “Le témoin établit toujours son témoignage en restructurant sa mémoire” (Artières y Laborie, 2002: 201).

¹² Acerca de esta cuestión, ver el libro de Emilio de Ípola (2005), *La bamba: acerca del rumor carcelario*.

¹³ La “prisionización” es la asimilación de la cultura carcelaria. Villagrasa, Alberto, recuperado el 30 de septiembre de 2017 de <https://albertovillagrasa.wordpress.com/2016/10/16/el-concepto-de-prisionizacion/>

¹⁴ Se respetan las versiones originales, y las erratas están indicadas en cursiva.

¹⁵ “Il ne s’agit pas d’y découvrir, une fois pour toutes, un trésor enfoui, offert au plus malin ou au plus curieux, mais d’y voir un socle permettant à l’historien de rechercher d’autres formes de savoir qui manquent à la connaissance” (Farge, 1989: 70). La traducción es nuestra.

Bibliografía

- Arán, P.O. (2010). “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”. En P.O. Arán (Dir. y Coord.) (2010). *Interpelaciones: hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria* (pp. 13-30). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Artières, P. y Kalifa, D. (2002/1). “L'historien et les archives personnelles: Pas à pas”. *Sociétés & Représentations* N° 13, pp. 7-15. DOI 10.3917/sr.013.0007.
- Artières, P.; Laborie, P. (2002/1). “Témoignage et récit historique”. *Sociétés & Représentations* N° 13, pp. 199-206. DOI 10.3917/sr.013.0199.
- Basso, M. (2014). *Cartas de cárcel*. Córdoba: Copiar.
- Blixen, C. (2010). “Los manuscritos de *La mansión del tirano*: delirio y poesía”. En F. Idm-hand (Ed.). (2010). *Carlos Liscano. Manuscritos de la cárcel* (pp. 43-57). Montevideo: Ed. Caballo perdido.
- Chiarini, S. y Portugheis, R.E. (Coords.) (2014). *Plan Conintes, Represión política y sindical*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos. Archivo Nacional de la Memoria.
- Dauphin, C. (2002/1). “Les correspondances comme objet historique. Un travail sur les limites”. *Sociétés & Représentations* N° 13, pp. 43-50. DOI 10.3917/sr.013.0043.
- De Ípola, E. (2005). *La bamba: acerca del rumor carcelario*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- Fabre, D. (2002/1). “Vivre, écrire, archiver”. *Sociétés & Représentations* N° 13, pp. 17-42. DOI 10.3917/sr.013.0017.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil.
- Galará, D. (2008). *Rehenes de nuestros sueños*. Córdoba: Fojas Cero Editora.
- Guillard, A. (2017). “Las cartas de la cárcel: una forma alternativa de testimoniar durante y

- después de la última dictadura argentina”. *Hispanística XX*, N° 34, Dijon: Orbis Tertius, pp. 63-78.
- Jozami, E. (2014). *2922 días. Memorias de un preso de la dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Longoni, A. (2007). *Traiciones*. Buenos Aires: Norma.
- Moreno, Ch.N. (2015). *Y con esta luna...: cartas desde la cárcel*. Buenos Aires: Elemento Disruptivo Editora.
- Novillo, R. *Cartas de la prisión*, cárcel de La Plata, 1978-1981. Inéditas.
- Partnoy, A. (1997). *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*. Washington DC: Catholic University of America.
- Périès, G. (2013). “La subversion prise par le bout des doigts. Aux origines policières du Plan Cóndor: de la lutte contre la délinquance intérieure à la coalition d’États contre la subversion internationale”. *Politix*, Vol. 26, N° 104, pp. 113-133.
- VV.AA. (2006). *Nosotras, presas políticas*. Buenos Aires: Nuestra América.
- Wieviorka, A. (2013 [1998]). *L’ère du témoin*. Paris: Plon.

1. Redefinir el archivo

Según el diccionario etimológico la palabra archivo proviene de ἄρχων (árjon), “gobierno”, y designa también un espacio, el ἀρχεῖον, sede donde se alojaban los magistrados, todo lo cual liga el archivo desde su comienzo a un espacio de poder, al orden y a las instituciones oficiales. Con el tiempo, el concepto y el uso evolucionaron y teniendo en cuenta la etimología latina de la palabra *archivum*, hoy se emplea el término tanto para el universo o colección de documentos que contiene información valiosa en soporte papel, como para el edificio que lo guarda a los fines de su custodia y conservación. Actualmente la tecnología permite que los archivos se alberguen en soporte digital, en un espacio virtual, lo cual acarrea nuevos problemas teóricos y prácticos que hemos considerado en otra oportunidad¹.

El universo documental, el archivo, está organizado según un espacio y un tiempo que corresponde a la política institucional o a la intencionalidad de su guarda. De allí que haya archivos oficiales, históricos, jurídicos, empresariales, y archivos familiares o personales, aunque siempre, insisto, su creación, ordenamiento y puesta en valor obedece a una voluntad de poder y de control². Cabe recordar que la finalidad del archivo es “consignar”, reunir los signos en un solo corpus, como señala Derrida (1997: 11) y deja de ser solo un conjunto documental almacenado, para responder a un principio organizador, a una ley. Esta forma de organización (selección, clasificación, repetición, denominación, exhibición) ya es un modo de lectura e interpretación.

Sin embargo, pese a estas marcas de origen que refieren a su reunión y conservación, todo archivo por su contenido material alberga espacios y tiempos heterogéneos, cuyo orden es abierto porque se actualiza en cada lector y en cada época y en ese sentido encierra una

promesa de revelación de un secreto guardado y de apertura de nueva interpretación. En la lectura e interpretación reside la posibilidad del sentido del archivo, de su semiosis ilimitada, si bien paradójicamente, en su origen hay una voluntad de control. Se conjugan así en la materialidad concreta de la existencia de un archivo, la tensión entre control y libertad en el uso e interpretación o, si se prefiere, de pasado y de futuro en magnitudes variables que también inciden en su puesta en valor o, de modo apocalíptico, en su olvido o destrucción e incluso en el “borrado” que es aquello que en cierto momento no puede ser leído, pero que deja marcas que pueden volver a aparecer. Como ya se habrá percibido, estas premisas recuperan con insistencia la lectura derrideana.

Creo que actualmente la noción de archivo puede pensarse en un sentido documental y patrimonial más amplio o en una figura más abierta, que considere lo documental como término inherente a otras materialidades haciendo ingresar, por caso los museos y los memoriales, que pese a las diferencias de su denominación (que no obstante son significativas), sirven también como testimonio histórico y recordatorio de aquello que no debe ser olvidado para cierta comunidad grande o pequeña. En tales casos, la materialidad del documento puede ser enormemente variada y su valor es también simbólico: se trata de objetos de índole muy diversa, desde vestimenta hasta fotos o imágenes en soportes diferentes, incluso audiovisuales, o espacios arquitectónicamente diseñados o remodelados para darle un sentido a lo que allí se puede encontrar. En algunos casos, la materialidad es bastante homogénea como en bibliotecas o pinacotecas o terriblemente diversa como en los memoriales. Quiero decir entonces que la noción de archivo documental puede admitir un sentido restringido y otro más amplio, que atañe a la antropología cultural y como tal documenta y testimonia (como prueba de autenticidad) la huella del hombre, su voluntad de apropiación y control de un espacio que guarda el tiempo, como modo de trascender, de perdurar: el homo arconte sería a mi entender una matriz originaria del hombre cultural, si recordamos que también la raíz ἀρχή- (arjé) significa origen, principio o fundamento. Como dice el maestro Derrida, no es fácil archivar el concepto de archivo (1997: 10).

Y es aquí donde establezco la fuerte articulación entre archivo, poder y memoria, ya que si bien son discernibles, pues el primero se sostiene básicamente en una materialidad espacial,

incluso entendiendo la espacialidad virtual, no puede ser analizado sino en la dimensión simbólica del poder que lo instituye y al que de algún modo responde, y en la dimensión temporal de la memoria documental que trata de preservar. Es el caso de los Archivos de la Memoria que se crearon en nuestro país en las últimas décadas como decisión política y que se han valido de colecciones de amigos y familiares de las víctimas de la dictadura militar. Pero al decir memoria como espacio temporalizado, no nos referimos solamente al pasado, aunque el impulso de origen sea su rescate, sino también al presente y al futuro en cuanto, como ya dijimos, la memoria del archivo está abierta y a la espera de nuevas interpretaciones. Son textos “con voz” y esperan siempre la dialogización que recupere críticamente su sentido (Bajtín, 1982). En su latencia, son un interrogante abierto sobre el pasado, pero también sobre el presente. Pienso que en esto consiste el magma y el impulso de nuestro trabajo como grupo, ya sea pensando problemas teóricos, gestando nuevos archivos y poniendo en valor (analizando, rescatando y ordenando) archivos de artistas e intelectuales³.

Concluyo este apartado al destacar que, como ya se habrá inferido, mi perspectiva teórica del archivo es semiótica pues considero el archivo como un signo dinámico, como una materialidad discursiva y, en sentido bajtiniano, como el lugar de reunión de diferentes textos “con voz”, tejidos discursivos cronotopizados, que refractan singularmente la cultura de una época y una imagen del hombre histórico (Bajtín, 1989)⁴.

2. Arte y archivo: el arte de archivar

Como mi campo de interés, dentro del proyecto referido, es el uso de colecciones y archivos con finalidad artística, en especial dentro de la literatura, me interesa examinar sintéticamente la posibilidad de un nuevo concepto del archivo tal como lo pensara Foucault (1969), como el piso arqueológico que hace posible la emergencia de enunciados y su decibilidad en nuevos dominios discursivos. Este es el caso del traslado epistémico de la noción de archivo a nuevos paradigmas artísticos, siguiendo las reflexiones de la crítica catalana Anna María Guasch (2011) quien desarrolla la historia del arte de las postvanguardias del siglo XX en lo que denomina “paradigma del archivo en el arte contemporáneo”⁵. Ubica los antecedentes genea-

lógicos en tres grandes proyectos intelectuales desarrollados durante las primeras décadas del siglo XX: el *Libro de los Pasajes* (1927-1940), de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne* (1928-1929), de Aby Warburg y las *Series fotográficas* de August Sander (1929), que tienen en común el hecho de su inacabamiento, la ausencia de un orden cronológico o lineal y la destrucción del arte aurático. Según Guasch, tanto Benjamin como Warburg, comienzan a reconocer que la modernidad trae cambios tecnológicos que permiten el registro, almacenamiento y reproducción, que modifican la lógica de la sucesión temporal por la sincronía espacial, la yuxtaposición y la combinatoria abierta. Resulta evidente, en los tres proyectos, la importancia que empieza a adquirir la visualidad, la imagen y sus formas técnicas de captura, como el arte de la fotografía y el uso del telescopio en la ciencia.

En el caso de Benjamin, sus listas y anotaciones son resultado de la descripción literaria de las galerías de París a fines del siglo XIX, utilizando una técnica de montaje que era distintiva de las vanguardias de postguerra, al tiempo que transformaba la perspectiva histórica en el tratamiento del documento. Pero como señala Tello (2015) no hay que olvidar el potencial político para la cultura de masas que Benjamin había descubierto, como buen frankfurtiano, en la reproductibilidad técnica. Warburg a su vez, utiliza una estrategia de presentación ligada a la clasificación de tipo archivo en un macrocatálogo fotográfico de la sociedad alemana de su época, que reúne imágenes de diferentes procedencias (periódicos, postales, grabados, pinturas), asociadas por gestos, posturas corporales o cierto pathos recurrente, en series que llamará: “Profesiones”, “Ciudad”, “Granjeros”, etc. La foto actúa como inscripción de la memoria en relaciones dinámicas, semejante a la dialéctica usada por Benjamin:

Aparte de anunciar la teoría y la metodología creativa del archivo, Warburg, en su *Atlas Mnemosyne*, descubre la voluntad del historiador del arte de desafiar los estrechos límites de la disciplina de la historia del arte basada en una compartimentación rigurosa y jerárquica de la narración y en una defensa de métodos y categorías de descripción exclusivamente formalistas, estilísticos e iconográficos (Guasch, 2005: 163).

Otro fotógrafo, August Sander, acomete un proyecto de gran magnitud, desde 1925, tratando de armar un archivo fotográfico, con su propia taxonomía, que denomina “Ciudadanos

del siglo XX” en el que intenta mostrar la diversidad de los alemanes luego de la República de Weimar. Estos tres exponentes mencionados, en su diversidad creadora con la palabra y la imagen, apelan al uso de ciertas técnicas del archivo que hasta ese momento eran exclusivas de la historiografía y con ello no solo trasladan una práctica a otro dominio, sino que descentran la forma documental de la memoria a partir de nuevas técnicas de registro. El archivo empieza a ser una forma artística para albergar diferentes tipos de materialidad documental, especialmente visual, en la que el índice, la repetición, la acumulación, la serie y la taxonomía se convierten en recursos significativos.

No seguiremos aquí el trabajo de Guasch con detalle pues su inventario crítico de ciertas expresiones artísticas del siglo pasado no es nuestro objetivo, pero sí destacamos que tiende a probar cómo en todas las obras que revisita, colecciones o álbumes, cajas o contenedores (el museo portátil de Duchamp, las obras de Feldmann, On Kawara, Boltanski) se va configurando el paradigma del arte como archivo o “poética del archivo” (2005: 177) en el que la obra es una unidad de información no lineal, una memoria cultural cuya organicidad es aleatoria y está siempre sujeta a otras combinatorias. El espacio físico, el registro de memoria y la propia fragilidad o corrosión temporal del material asocian estos exponentes artísticos a la idea de lo que venimos definiendo como archivo en términos cada vez más amplios. La pulsión de muerte y de olvido que Derrida ha propuesto revisando las hipótesis freudianas, dotan también al impulso del arte como archivo de una dimensión muy interesante para explorar en nuestra propia investigación con archivos virtuales de artistas.

Pero hay algo más que a mí me inquieta y es el deslizamiento conflictivo entre lo real y lo ficcional, lo verdadero y lo verosímil en estas obras documentales si bien, insisto una vez más, se trata de documentos de tipo material y visual especialmente. Así, por ejemplo, los retratos de identidad o pasaporte de Thomas Ruff (1986-1991) me recuerdan nuestros Archivos de la Memoria y los problemas de identidad que plantean varias novelas argentinas de post-dictadura con las que trabajo. Y es que, como dice Guasch, esta tendencia se da en artistas que comparten el interés por las formas de registros de la memoria cultural tratando de convertirla “en un hecho físico y espacial” (p. 153) que le dé otro giro al relato histórico lineal, postulando la intersección de lo sincrónico y lo diacrónico, lo público y lo privado, lo indi-

vidual y lo colectivo, el recuerdo y la información. Entiendo que se trata de obras de arte con intencionalidad política en las que la técnica del archivo es un modo de redefinir la práctica y el concepto postulando un alejamiento de la concepción tradicional del museo o del archivo histórico.

No obstante, existen otras posiciones críticas frente a la tendencia artística que analizamos. Una es la de Hal Foster (2016) quien, en un artículo publicado en 2004, “An Archival Impulse”, piensa críticamente esta práctica en artistas que reivindican el uso del material histórico: “buscan hacer físicamente presente información histórica, a menudo perdida o desplazada. Con este fin ellos trabajan sobre la imagen, objeto y texto, favoreciendo al mismo tiempo el formato de instalación” (2016: 103-104).

Foster celebra esta forma artística en la medida en que piensa que hoy el arte parece estar desconectado del presente e insiste en diferenciarlo de la web y de sus prácticas en la medida en que exige otro tipo de vínculo que no se resuelve como interfaz (sería un “anarchivo”, dice) y también de la práctica de museo que es semejante a la del curador de una muestra,

la obra en cuestión es de archivo ya que no solo recurre a archivos informales sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados (2016: 105).

En general, son artistas que tratan de conectar al espectador con su realidad contemporánea: la del desecho, la del fetiche, la del entretenimiento, la de la cultura del capitalismo tardío, y para ello se valen de todo tipo de materiales o registros, desde el altar callejero al video, al dibujo, a la ofrenda. Foster arriesga la hipótesis de que este impulso de archivo en el arte pueda albergar cierta esperanza utópica que rescate lo histórico de lo melancólico o lo traumático, convirtiendo un “sitio de excavación” en un “sitio de construcción” (2016: 123).

Finalmente destaco el texto crítico del chileno Tello, “El arte y la subversión del archivo” (2015), quien rechaza las nociones de “paradigma”, “tendencia”, “metáfora” o “impulso” para leer esta práctica artística como la puesta en discusión de una maquinaria social. Reconoce que la expresión del arte como archivo (que data de un proyecto curatorial de 1998, *Deep*

Storage que tematiza la noción de archivo) es un formato preferido en las exhibiciones contemporáneas que, además, permite observar el proceso artístico, documentar la manufactura de la obra, posibilitada por las diversas tecnologías de registro. Fenómeno que no solo ocurre en los circuitos internacionales sino también en América Latina donde

el glamour adquirido por los archivos se manifiesta en el hecho de que ‘los museos los compran y los exhiben; se estructuran proyectos sobre el arte latinoamericano que compiten entre sí y que prometen que pronto todos sus secretos, todas sus especificidades nos serán completamente accesibles’ (Tello, 2015).

Siguiendo la reflexión de Tello, el arte se apropia del archivo a través de los medios tecnológicos pero no para recuperarlo sino para subvertirlo y para convertirlo en un instrumento político que desentrañe los signos de la maquinaria tecnológica, los cuales atraviesan no solo el campo del arte sino más bien todo el cuerpo social:

Esto último nos lleva a una de las tesis centrales que buscamos postular aquí: la existencia de una disputa o una subversión crucial que el arte sostiene en el espacio del archivo de las imágenes. Dicho espacio del archivo no se reduce necesariamente a las entidades museales o a las instituciones tradicionales de la cultura, sino que involucra asimismo a las numerosas imágenes que circulan y se almacenan en los medios de comunicación e información actuales (Tello, 2015).

Pero que son cuidadosamente seleccionadas y administradas por los medios. Por eso,

el archivo de imágenes al cual se enfrentan hoy políticamente las prácticas artísticas opera más allá del canon estético de las obras, pues actúa de modo transversal en nuestra sociedad. Se trata de un archivo expandido, que funciona registrando, editando y emitiendo las imágenes que constituyen aquello que llamamos, inocuamente, ‘actualidad’. Por lo mismo, es bajo los códigos de este archivo mediático –que se extiende en el universo de representaciones disponibles por cada usuario– donde se determina la imagen de nuestro ‘presente’ (Tello, 2015, destacados en original).

Es decir, según Tello, estas prácticas artísticas intentan desarticular el archivo como institución política y mediática que ordena, cataloga y organiza la información para un consumo controlado que regula y normaliza conductas, saberes y prácticas sociales, “nuestra realidad consignada en el arkhé”, como también la historia organizada sobre un eje temporal y/o epocal. Lo que Derrida llama consignación: un corpus organizado como sistema, unidad topológica y nomológica que funciona idealmente, una ley.

3. Reescribir el archivo del padre⁶

Hasta aquí, he recorrido algunas posiciones críticas sobre ciertas tendencias artísticas iniciadas en el siglo XX que recuperan la noción de archivo como estrategias de interpretación cultural, utilizando técnicas de registro visual y audiovisual, especialmente, que nos acercan peligrosamente a sentirnos habitantes del registro mundial de imágenes e información que se reproduce y circula de modo incontenible. Ahora trataré de pensar el uso o recreación de los archivos en la creación literaria a partir de un caso particular, con la esperanza de poder ir fortaleciendo mis hipótesis y ampliando el corpus.

Parto de una afirmación de Miguel Dalmaroni: “Reunir lo archivable o abrirse paso por lo archivado es siempre, también, seguir archivando” (2009: 14). Para recuperar su pleno sentido es bueno recordar que en la perspectiva sostenida por el crítico argentino, la literatura es siempre la exterioridad de lo que resta o queda de la experiencia artística que es un acontecimiento casi inefable, es ese resto casi imposible de colmar y por eso, literatura y arte “mantienen vínculos especialmente disimétricos y heterocrónicos con *cualquier* política de la memoria” (2009: 9, cursiva original).

El hecho literario es resultado de un trance, de un sueño, de un estado de ajenidad que se rehace en su exterioridad como cultura, como ese libro que circula para la lectura. Por eso, la obra artística y en especial la literaria, siempre “destartala” todas las matrices de memoria que la cultura va armando en un orden de temporalidad y de clasificación al que el hecho artístico, siguiendo a Dalmaroni, es refractario. Es así que, la literatura como campo de investigación es pensable como un enorme archivo que va inscribiendo las (in)temporalidades de

los hechos artísticos que conocemos como textos literarios y que son solo vestigios particulares, formas de una carencia, restos legibles de ese acontecimiento interior y subjetivo que origina la obra literaria y que se estabiliza como archivo, como memoria consignada. Los que trabajamos a diario en la investigación de la obra literaria estamos siempre y de algún modo entonces, recorriendo archivos, restos organizados del acontecimiento subjetivo que le dio origen y nuestro hacer por tanto también sigue sumando archivos, formas incompletas de memoria, que nunca se acaban de completar.

Pensando en mis propias búsquedas, me interesa ahora explorar la forma en que la novela de Patricio Pron, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), se vuelve un dispositivo creador que interviene el archivo periodístico de su padre, militante peronista de los 70, para convertirlo en archivo literario, memoria que, cuando es activada por el acto creador que genera la escritura, convierte el pasado en presente continuo. Reescribir el archivo y escribir desde el archivo marca un nuevo concepto de ambos términos en nuevas relaciones que exploramos en la novela de Patricio Pron.

El fantasma del padre (gran tema de la literatura...), sus miedos infantiles y la necesidad subjetiva de recuperar identidad, convierten la novela de Pron en una máquina archivante que al armar un corpus con esos restos, interpreta (de modo un tanto ambiguo, acudiendo al “espíritu”) un pasado ominoso. Dado que el relato afirma, por todas las referencias, que conjuga la biografía personal del autor y la de su padre, el pacto de lectura implícito nos hace partir de la premisa de la existencia material del archivo que se invoca y en parte, se transcribe.

El rescate de un archivo que tematiza la historia nacional como soporte argumental de un texto narrativo no es un fenómeno nuevo en la literatura argentina (lo ha sido con ejemplos notables), de modo más velado o más explícito, más documentado o más ficcional. El caso de la novela que analizo realiza una operación diferente, de índole intersubjetiva, porque el hijo dialoga con su pasado a través del archivo guardado por el padre y de todos los documentos que va encontrando en la casa familiar a los que interroga buscando un secreto, que se ramifica como memoria generacional⁷.

De hecho, la novela de Pron me vuelve a conectar con la idea benjaminiana del pasado, que se manifiesta en restos, ruinas o residuos de lo real que constituyen un paisaje cultural,

cronotopías de la memoria como yo las llamo. Son testimonios acumulados por la historia que, sin embargo, están cargados de posibilidad de futuro, como afirmara Benjamin en aquella tesis sobre el vendaval de la historia que destruye al tiempo que permite nuevas apropiaciones. En *El libro de los pasajes* (1937-40) emplea esta idea a modo de montaje de fragmentos del pasado, recuperados desde una lectura dialéctica, que le permite analizar el presente. Son estas ideas las que traslado a la novela a partir de la noción del archivo del padre como la reunión de restos de un pasado no clausurado, pero también a la relación entre archivo y memoria, con implicancias en lo que respecta a las políticas de la memoria.

Aclaro que el relato de Pron me parece una novela experimental, densa y compleja, sobre la que se pueden tirar muchas líneas de sentido, especialmente las de la búsqueda y reconocimiento de la identidad del hijo-narrador (que vive en Alemania, habla otro idioma, se siente alienado), así como la de su padre, casi un desconocido para él⁸. Pero para esta oportunidad me interesa solo recorrer brevemente la literalidad del uso del archivo y su incidencia tanto en la historia narrada como en la forma abigarrada de su escritura que tensa algunos límites para la lectura.

La necesidad de escribir una novela surge como resultado del encuentro casual de un magma documental: artículos periodísticos, fotos, cartas, libros, informes, mapas... Variedad fragmentaria que casi por casualidad va encontrando en la casa familiar el hijo que ha vuelto del extranjero por la grave enfermedad de su padre, el Chacho Pron, periodista de larga trayectoria y militancia política peronista (posiblemente de la JP ortodoxa). El disparador inicial es, como dije, el hallazgo de una carpeta con recortes que había guardado el padre y que, extrañamente, se refieren a un crimen cometido en un pueblo de Santa Fe donde la familia había vivido muchos años. El asesinato era hermano de una ex militante desaparecida en 1976 a quien su padre había conocido personalmente.

El hijo decide pasar el archivo cuasi secreto del padre a la escena de la escritura, hacerlo público, salvarlo de la muerte como acto simbólico de rescate mientras el padre está luchando por su vida.

La variedad heterogénea de documentos son los que impulsan al narrador a armar la figura del puzzle detectivesco, del rompecabezas incompleto cuyo sentido es resultado de las

deducciones interpretativas en las que se mezclan miedos, experiencias y recuerdos, que trasladada a su generación:

Al procurar dejar atrás las fotografías que acababa de ver, comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba parecer demasiado a una novela policiaca que no quisiéramos haber comprado nunca (...) (Pron, 2011: 142).

Las transformaciones que la subjetividad del narrador en primera persona va sufriendo —un descenso al infierno, con el motivo recurrente del pozo y una paulatina recuperación—, organiza linealmente la estructura de la novela. Pero esta aparente linealidad es un desafío engañoso para los lectores, porque se trata de un relato con variados registros, que se desarrollan performativamente a medida que se narra el proceso íntimo, cuasi onírico, puntuado por drogas, amnesias y sufrimiento, en contraste permanente con el documentalismo y la objetividad: así descripciones minuciosas, transcripciones de recortes periodísticos con defectos de impresión, listas y enumeraciones que pueden causar agobio, se contraponen a evocaciones, emociones y sensaciones corporales, olores y sabores, reinterpretaciones de fotos en las que se mezcla el trauma personal con el trauma social:

Mi padre y yo entre las ruinas de una casa (...), y los dos allí contemplando la boca negra del pozo en el que yacen todos los muertos de la Historia argentina, todos los desamparados y desfavorecidos y los muertos porque intentaron oponer una violencia tal vez justa a una violencia profundamente injusta y a todos los que mató el Estado argentino, el Estado que gobierna sobre ese país donde tan solo los muertos entierran a los muertos. A veces nos recuerdo a mi padre y a mí deambulando por un bosque de árboles bajos y pienso que ese bosque es el del miedo y que él y yo seguimos allí y él sigue guiándome, y que quizá salgamos de ese bosque algún día (Pron, 2011: 192).

A esta tensión entre objetividad y subjetividad se le suma la discusión metanarrativa sobre lo verdadero y lo verosímil, que recorre la novela:

[...] por una parte, el crimen individual tenía menos importancia que el crimen social, pero éste no podía ser contado desde los artificios del género policiaco, sino a través de una narrativa que adquiriese la forma de un enorme friso o la apariencia de una historia personal e íntima que evitase la tentación de contarlo todo, una pieza de un puzzle incabado que obligase al lector a buscar las piezas contiguas y después continuar buscando piezas hasta desentrañar la imagen y [...] porque la resolución de la mayor parte de las novelas policiacas es condescendiente con el lector [...] para que pueda devolverse a sí mismo al mundo real con la convicción de que los crímenes están resueltos [...] y que el mundo de fuera del libro se orienta por los mismos principios de justicia de la obra narrada y no debe ser cuestionado (Pron, 2011: 143-144).

Pron reescribe el archivo de su padre que está en los documentos desde su propio archivo de la memoria subjetiva, el que está en su cuerpo, en sus sensaciones y recuerdos, para descifrar el conflicto y la distancia que lo separa de su padre y de aquella generación de militantes a veces enfrentados por diferentes posiciones ideológicas (su padre había pertenecido a Guardia de Hierro). Como narrador innominado, se va despojando de los ropajes enmascarados de su rol, para darse a conocer al final como el hijo del protagonista y sujeto real. Así hallamos una literatura que modifica la idea de representación por una cercana a la transposición, a la puesta en acto de aquello que constituye la experiencia de la trama psicosocial de la memoria, sin que lo estético sea un rasgo predominante, sino más bien un modo de interacción con los fragmentos de la realidad y de la memoria en sus múltiples formas⁹. Se cuestiona la autonomía de la obra literaria que de este modo admite y exhibe la mezcla con lo subjetivo y establece límites borrosos entre lo ficcional y lo real.

El fragmentarismo documental y la incertidumbre del sentido se trasladan a la escritura como búsqueda de algo que estuvo allí —en la foto lejana, en el libro que el otro leyó, en la carta que escribió—, pero cuya interpretación absoluta es relativa y mutable. Esto se opone a la noción y representación del memorial como algo monumental, cerrado y pleno y de un relato unívoco y sin fisuras (en opinión de Sandra Lorenzano [2001]: “[...] aparece como la contraposición con la estética fascista de los monumentos”) (Badagnani, 2012).

Nos encontramos pensando en este momento ante la incompletud del sentido, la in-

completud de la memoria, la interpretación abierta y fragmentaria del archivo y volvemos a Dalmaroni:

Una ley no escrita del archivo dice que a mayor almacenamiento, a mayor capacidad de acopio, las posibilidades de fuga de sentido, lejos de reducirse, se multiplican. Siempre algún objeto suelto. O, peor, no todos los archivos guardan piezas de un puzzle incompleto y sólo de uno; su lógica se abre más bien a la reunión de fragmentos esporádicos de varios y diversos rompecabezas (2009: 26).

Notas

¹ Cfr. Arán, P. y Casarin, M. “Configuraciones de la Memoria: los archivos en la era digital” en el Dossier de la Revista *Astrolabio Nueva Época*, N° 15, 2015.

² Emilio Perina, director actual del Archivo General de la Nación afirma: “Decidir lo que se guarda y lo que se elimina es la tarea más difícil de cualquier archivero del mundo. La ley argentina dice que quien ocupa mi actual rol es el único que puede tomar esa decisión. Y es una locura. Se deberían crear comisiones representativas y científicas para evitar que quien gobierna tire lo que quiere ocultar o tire lo que quiere suprimir de la historia” (...) “El director general del Archivo es el único que puede eliminar [los archivos secretos]; el presidente es el único que puede desclasificar” (*La Voz del Interior*, 30/09/2017, p. 8).

³ Este libro es resultado de un equipo de investigadores (CEA, FCS, UNC) con el que estamos trabajando desde hace varios años en la problemática contemporánea, teórica y práctica, del arte de hacer y recuperar archivos de artistas e intelectuales argentinos (AVAIA).

⁴ Aclaro que Bajtín dedicó su máximo esfuerzo a la consideración del discurso verbal y al cronotopo literario, al que consideraba una categoría interpretativa del cronotopo real y del hombre como sujeto histórico (cfr. Bajtín, 1989). Esto formaba parte de una política lingüística destinada a rescatar la importancia del hablante real y de la construcción ideológica del sentido de la palabra, en oposición a las lingüísticas dominantes en la primera mitad del siglo XX. Pero en los últimos ensayos conocidos, extiende el concepto de texto a todo significante material, a “todo conjunto de signos coherente” tales como música y artes figurativas (1982: 294) por lo que cabe deducir que la idea de archivo que esbozamos no le sería ajena.

⁵ Guasch (2011: 11-13) da cuenta de los antecedentes de esta tendencia crítica. Es interesante ver que en los últimos

trabajos de este siglo que menciona, la tendencia se vincula a los modos de acceso a la información y al conocimiento, de modo tal que resultaría equivalente a un internet global.

⁶ El contenido de este apartado, con varias modificaciones, se leyó en el último Congreso de Literatura Argentina, realizado en Formosa del 16 al 18 de agosto de 2017.

⁷ Mi investigación actual establece continuidad con un largo recorrido desde la década del 90, acerca del desarrollo de la novela argentina sobre el tema de la dictadura y de modo particular con mi hipótesis de considerar que asistimos a una cronotopía en gestación interdiscursiva e intertextual que constituye un universo abierto, dinámico, en permanente mutación y expansión, pero “cuyo núcleo condensa la experiencia social de lo ominoso, de lo más familiar, de un espaciotiempo que de golpe se ha tornado desconocido y amenazante (umheimlich)” (Arán, 2010: 42). Me estoy preguntando ahora cuánto de esos mundos ocultos y cotidianos aparecen en algunas novelas de hijos de ex militantes (Pron, Semán, Alcoba), donde lo histórico del memorial, el relato acabado, es sustituido por el recuerdo subjetivo, fragmentario, y la escritura se aproxima a la experiencia del archivo personal, entre documental y fantasmático.

⁸ Esta dirección fue la que tomé en la investigación llevada a cabo en un proyecto internacional con sede en Bolonia recientemente publicado “Figurations of memory in the stories by children of the revolutionaries”, in *MemoSur/MemoSouth. Memory, Commemoration and Trauma in Post-Dictatorship Argentina and Chile*. Edited by Adam Sharman, Milena Grass Kleiner, Anna Maria Lorusso and Sandra Savoini, CCCP, Nottingham, 2017.

⁹ Los archivos privados son formas particulares, si bien intencionales, de conservación de la memoria y por eso no cumplen con los protocolos institucionales de un archivo, sino más bien son colecciones que pueden consistir materialmente en objetos (vestidos, juguetes) o documentos fijados en soportes y lenguajes muy diferentes (fotos, grabaciones, partituras, mapas, cartas, libros, textos inéditos...) y habría que pensar si los relatos orales pueden entrar en estas colecciones. Serían archivos no archivados o archivos potenciales que la literatura selecciona y organiza como corpus para transformarlo, sin que pierda totalmente su carácter documental y testimonial. Hace poco apareció la noticia de que en Mallorca se ha puesto en marcha el Archivo Oral para unificar el patrimonio de la oralidad (decires, canciones, relatos, etc). Cfr <http://www.20minutos.es/noticia/3150554/0/consell-pone-marcha-archivo-oral-mallorca-para-unificar-patrimonio-oral-isla/>

Bibliografía

Arán, Pampa (2010). “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”. *Estudios*, N° 25, *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: CEA, UNC, pp. 13-30.

- Badagnani, Adriana (2012). “La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán y Patricio Pron”. [En línea] <http://patriciopron.blogspot.com.ar/2012/10/la-voz-de-los-hijos-en-la-literatura.html>
- Bajtín, Mijaíl (1982). “Hacia una metodología de las Ciencias Humanas” [1974]. En M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (pp. 381-396). Trad. T. Bubnova. Méjico: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijaíl (1989). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética histórica” [1936-1937]. En M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-410). Trad. H. Kriukova y V. Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*. Traductores: L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid: Akal.
- Dalmaroni, Miguel (2009). “La obra y el resto. Literatura y modos del archivo”. *Télar*, 7-8, UNT, pp. 9-30.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta.
- Foster, Hal (2016). “El impulso de archivo”. Trad. Constanza Qualina, *Nimio*, 3, septiembre, pp. 102-125. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. [En línea] <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/download/351/586>
- Foucault, Michel (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guasch, Anna María (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia*, 5, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, pp. 157-183. [En línea] <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>
- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal. [En línea] https://issuu.com/globalartarchives/docs/anna-maria-guasch-arte-y-archivo_1920-2010

- Pron, Patricio (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. España: Random House Mondadori.
- Tello, Andrés M. (2015). “El arte y la subversión del archivo”. *Aisthesis*, 508, diciembre. Santiago: Universidad Viña del Mar. [En línea] http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200007
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. [En línea] <http://www.sas.ac.uk/warburg/archives/archivesindex.htm>

El tiempo en astillas. Reflexiones en torno a las intervenciones del autor sobre su archivo a partir del dossier genético de *La Grande* (2005) de Juan José Saer

Verónica Bernabei

*Tout cela, je ne sais pas trop comment, à vrai dire.
Tricherie d'aucun ordre, en tout cas (l'ordre
chronologique, entre autres, ayant éclaté, une retombée
de millésimes sur les tables des matières permet
au besoin de les rétablir).*

Francis Ponge, prólogo *Le grand recueil*

La cita que abre este artículo cierra el prólogo de una antología de textos eclécticos de Francis Ponge publicados en 1961. Propongo la siguiente traducción: “[Acerca de la organización de la antología] Todo esto, no sé bien cómo, para ser sincero. En todo caso, no hay trampa de ningún orden, en todo caso, el orden cronológico, entre otros, ha estallado, y una lluvia de años (*millésimes*) cayó sobre los índices del libro, permitiendo, a la necesidad, reconstruirlos”. En *Le grand recueil* Ponge no opta por un ordenamiento temporal de sus textos, sino por uno que obedece a continuidades temáticas. En esta elección, lo que salta a la vista es “la lluvia de años” que se presenta en el índice proponiendo, indirectamente, otro ordenamiento: aquel que vincula los textos de la antología sincrónicamente.

Una de las particularidades de composición de Francis Ponge se define a partir de la acumulación, de la superposición de notas sobre un mismo objeto a lo largo de los años (“La mesa” o “El jabón” son los ejemplos más sobresalientes). Ponge vuelve sobre sus borradores para continuar componiendo y, en ese gesto, la temporalidad de la escritura estalla. El escritor interviene su propio archivo, lo reordena estableciendo nuevas conexiones entre los fragmentos, las notas, los borradores. El escritor-archivero busca que la cosa se diga a partir de la superposición haciendo peligrar dos tiempos: aquel que ordena la escritura y aquel que ordena

el archivo. Siguiendo la línea de lectura de los artículos que integran este libro sobre las problemáticas ligadas al archivo, propongo la siguiente cita de Derrida (1997: 30) como referencia y guía: “Leer, en este caso, es deber trabajar en excavaciones geológicas o arqueológicas, sobre soportes o bajo superficies, pieles viejas o nuevas”.

Este método de composición es destacado por Juan José Saer en un artículo acerca de Francis Ponge¹, calificando los textos del poeta como abiertos y cerrados a la vez. Abiertos, porque la acumulación es potencialmente posible en todo momento, y cerrados porque cada texto recupera lo vívido que le es propio e intransferible. La intervención que Ponge realiza sobre su propio archivo es, de alguna manera, la intervención que realiza sobre aquello que motiva la escritura: aproximaciones sucesivas de un único objeto. Saer, lector y escritor atento, encontraba en los atributos de sus escritores preferidos una cierta identificación y legitimación de su propia escritura.

Ponge era para Saer un ejemplo de la repetición y de la diferencia. Esta característica tan propia de la composición saeriana es reconocible en los dos escritores a partir de la intervención sobre sus propios archivos. Volver, material y simbólicamente, a aquellos fragmentos de la memoria que no han sido abolidos por la pulsión de muerte para reescribirlos.

Con respecto a este gesto de regreso sobre lo escrito, Roland Barthes distingue entre la *Notatio* y la *Nota*. Las *Notatio* son instantáneas, las *Nota* son la reescritura de la *Notatio* y responden a una suerte de “latencia probatoria, [ya que] vuelven a pesar de ellas, insisten. Lo que la Memoria debe preservar, no es la cosa, es su regreso” (2003: 139)². Volver y escribir “pieles viejas y nuevas” sobre las que se construye no solamente una novela, un cuento, un poema, sino también una forma de la obra, un estilo de autor que se hace palabra desde la “latencia probatoria”.

Con respecto a su propia técnica de composición, Saer afirma:

En mi caso, escribir es como construir variaciones alrededor de dos o tres lugares, siempre los mismos. Esas variaciones son variaciones formales, y esa forma es la que da la ilusión de novedad. Pero en realidad, cuando uno empieza a buscar, a escarbar se da cuenta de que siempre aparecen y desaparecen las mismas cosas (Saavedra, 2005: 115).

La heterogeneidad de un archivo de escritor confronta al archivero, en un primer mo-

mento, y al estudioso en un segundo, a las múltiples temporalidades de toda escritura. También los confronta a su intertextualidad, a su origen inexistente, o a la perpetua reescritura que hace de un texto el desprendimiento parcial de un continuo narrativo más grande, más antiguo. Abrir este artículo con una cita de Ponge es, de alguna manera, superponer al archivo el gesto de su exégesis, ya que la intertextualidad forma parte de las múltiples temporalidades que se manifiestan en la escritura y que develan en las notas, las citas, las *marginalia* una forma no auténtica y a la vez fuertemente genuina de componer.

En lo que concierne a la obra de Juan José Saer, voy a detenerme en la exposición y en el análisis del dossier genético de *La grande* (2005), su novela póstuma. Me interesa particularmente distinguir las continuidades narrativas entre esta novela y los otros textos que integran la tercera etapa de la obra del autor³. *La grande* es la novela de la vuelta. La vuelta de personajes, de la narración, de la Zona. De la vuelta si se piensa a la obra consumada. Sin embargo, partiendo del proceso genético, se trata de la escritura de un continuo que se venía preparando desde hacía veinte años reuniendo “vestigios de tradiciones dispersas”, mirando hacia el porvenir. El tiempo de la diégesis de la obra se abre y explota continuidades potenciales de la historia de la Zona. El tiempo de la génesis coincide con este movimiento y las narraciones se “desprenden” de un continuo que no cesa de amplificarse. Los documentos que integran el archivo de este periodo, más allá del orden propuesto por el arconte, “se abre[n] desde el porvenir” (Derrida, 1997: 73), y como un último guiño del autor, ni texto, ni archivo se terminan, su apertura es intrínseca no ya desde la exégesis teórica, sino desde su forma misma.

Abrirse desde el porvenir

Los Nostoi –“No solamente la *Odisea*, que cuenta el retorno de Ulises sino todo el ciclo de los Nostoi, Los regresos, casi todos perdidos o conocidos por *vestigios de tradiciones dispersas*”⁴.

El dossier genético de *La grande* se prolonga desde 1983 hasta 2005, año de la muerte del autor. De este modo, si se observa el Gráfico 1⁵, la preparación de *La grande* se superpone,

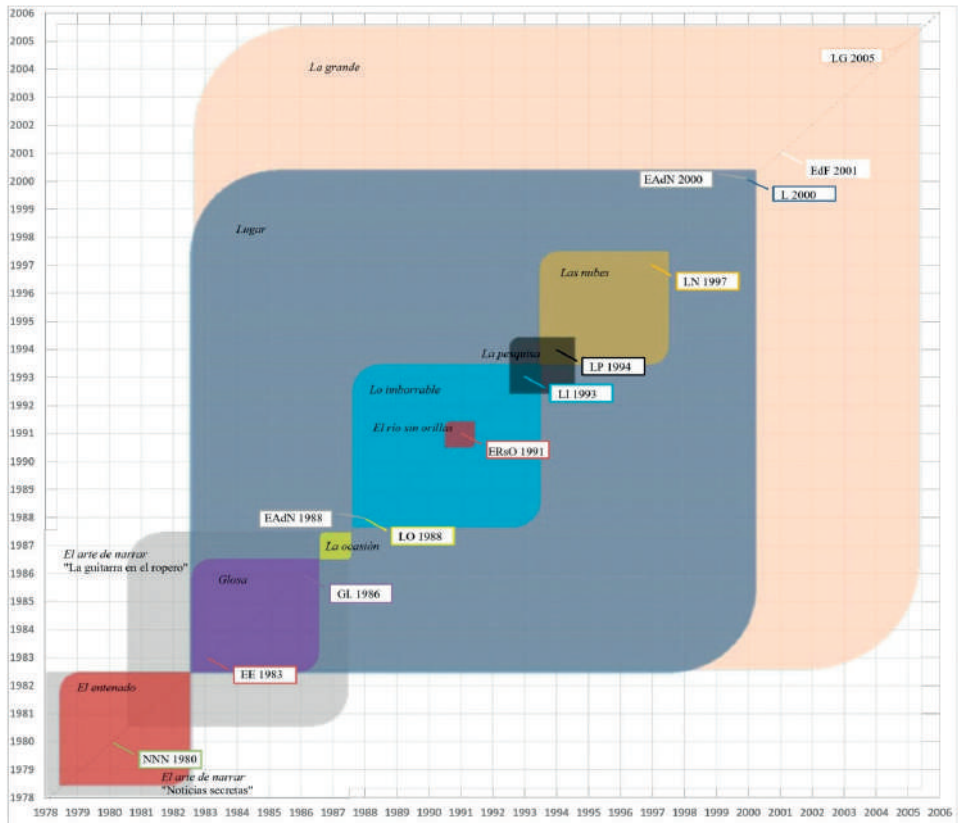


Gráfico 1. Mapa de génesis de proyectos de escritura de la tercera etapa de la obra de Juan José Saer.

El intrigante es el primer título pensado para *La grande*. Entre el principio del proyecto, alrededor de 1982/1983 y hasta la muerte del autor, pasaron más de veinte años. *La grande* es, de este modo, el proyecto más extenso en el tiempo y aquel que ha experimentado la mayor cantidad de cambios. En 1984, en las “Razones” que inauguran la antología *Juan José Saer por Juan José Saer*, el autor escribe: “Entre mis proyectos inmediatos está la redacción de dos novelas, *Glosa* y *El intrigante*⁶, sobre las que vengo trabajando desde hace un año y medio, y que están relacionadas entre sí, a pesar de que una transcurre en 1960 y la otra en 1979-80” (1986: 21). De este modo, se puede afirmar que los cambios que se fueron dando durante el proceso de escritura de *La grande* se deben a los “desprendimientos” de relatos que en veinte años se interpusieron entre *Glosa* (proyecto inicialmente pensado en paralelo) y *La grande* como novela póstuma.

De cierta manera, la preparación de *La grande* es la melodía de fondo de la tercera etapa de la obra. Los documentos preparatorios de esta novela conforman un continuo material del que se desprenden, a partir de una frase, de una observación, de una imagen, *Lo imborrable*, *La pesquisa*⁷, “Recepción de Baker Street”, *Las nubes*⁸. La fase pre-redaccional de *La grande* va de 1983 a 1995, fecha en la que se registra el primer borrador del incipit de la novela. En esta etapa se generan desviaciones hacia otros procesos exploratorios que, una vez suficientemente maduros, se emanciparán en cuadernos dedicados exclusivamente a su preparación o redacción.

Por un lado, en la tercera etapa de la obra, el retorno a la narratividad y a la inteligibilidad del relato es reforzado por la utilización, a partir del homenaje o de la parodia, de géneros literarios históricamente reconocidos (novela policial, novela histórica, picaresca...). Por el otro, la intertextualidad atraviesa las fronteras formales del relato ya que su eje temporal y espacial (la Zona contemporánea), coincide y se continúa.

Estas nuevas condiciones (las tramas que se despliegan hasta separarse del conjunto y devenir un texto independiente), establecen las relaciones entre las obras que se diferencian, de este modo, de la primera y de la segunda etapa de la obra de Saer. Juan Becerra afirma en su prólogo a la novela: “La novela-partícula de Saer, la novela-cápsula, avatar de la forma terminada, se desvía en *La grande* hacia extensiones ingobernables e ingresa a otra dimensión, una

dimensión transliteraria” (2011: 277). Esta observación que separa la forma de *La grande* de la forma de las novelas anteriores encuentra su corolario en el proceso de génesis.

Durante la etapa prerredaccional, *Lo imborrable* se desprende de *El intrigante* (primer título de *La grande*, antes de que devenga la “gran novela”), de la misma manera que *La pesquisa* y que “Recepción de Baker Street” (cuento de *Lugar*). Génesis de la génesis, *La grande* define la característica principal de esta tercera etapa: la programación de relaciones intertextuales que borran las delimitaciones entre las obras creando “La Zona grande”.

La fase redaccional de *El intrigante/La grande* va de 1995 a 2005. De las tres funciones que caracterizan esta etapa, las dos primeras, que corresponden a la estructuración y a la documentación, ocuparon el espacio de tiempo entre 1995 y 2001⁹. A partir de 2001, comienza la redacción definitiva de la novela. Esto coincide con el fin de la redacción de los cuentos de *Lugar*. El tiempo consagrado al proceso de génesis de la novela me permite afirmar que, para empezar, *La grande* no había sido pensada como la última novela. Este lugar es el resultado del retraso de la redacción y de la magnitud de la empresa. Finalmente, esta larga génesis crea nuevas condiciones de creación.

Entre las últimas notas preparatorias de la novela (es decir, el cuaderno que corresponde a los años 2000), se encuentra una gran cantidad de referencias a la diégesis de la Zona: cronologías (Saer, 2013: 396, 397, 410) lista de publicaciones escritas por personajes (380, 402), relaciones intertextuales explícitas¹⁰. Existe una voluntad de reagrupamiento que se explica en la etapa redaccional pero que responde a la vastedad de la génesis de la novela. El desprendimiento del relato de “Recepción de Baker Street” se observa en el primer cuaderno de redacción de *La grande* (rojinegro 1995-1997). Algunas líneas después de los primeros borradores del íncipit, se encuentra la siguiente nota:

MARTES TRES SEMANAS antes

La noche del patio cervecero. Se larga tormenta. Tomatis, Pichón y Soldi cruzan corriendo a la Terminal. Tormenta espectacular. Llega Nuca (amigo de Soldi y de Tomatis). Presentaciones. Se apagan las luces de la ciudad entera. Se inundan las calles. El bar cierra. Se quedan esperando en la entrada de la Terminal. ¿Historia de Sh. Holmes?

MIÉRCOLES

El viaje en avión de Pichón con Gutiérrez (Precisionismo)

(Saer, 2013: 360)

Dada la utilización de los encabezados que señalan los días de la semana, y luego de varios intentos de redacción infructuosos del íncipit del primer capítulo, estimo que el relato se encuentra aún en proceso exploratorio. Esta nota corresponde a un primer borrador del plan de la novela¹¹ que no será, sin embargo, conservado. De hecho, la trama prevista para el capítulo “MARTES” será más tarde aquella del relato “Recepción en Baker Street” incluido en *Lugar* (2000).

Volviendo a la nota citada, la indicación “tres semanas antes” pone en perspectiva la narración prevista del encuentro entre Tomatis, Pichón, Soldi y Nuca (Nula en la fase de escritura de la novela). Esta trama sintetiza la narración enmarcada de “Recepción...” y la inserción del relato de Tomatis sobre Sherlock Holmes.

La datación del cuaderno “rojinegro” (1995-1997) corresponde a una etapa anterior a la redacción definitiva de los relatos de *Lugar* (escritos entre 1998 y 2000). El desplazamiento del primer capítulo provoca un cambio decisivo en las relaciones intertextuales entre la diégesis de *La pesquisa* (1994) y la de *La grande* (2005). Las continuidades son consolidadas por la posición intercalada del relato, lo que pone en evidencia el juego con la temporalidad del conjunto de la obra. Desde el punto de vista diegético, la función es doble: por un lado, “Recepción...” inscribe *Lugar* en la continuidad diegética entre *La pesquisa* y *La grande*, lo que permite leer esta antología a partir de un conjunto más extenso tanto en el tiempo como en el espacio. Por otro lado, “Recepción...” anticipa el terreno del personaje de Nula que tendrá el rol principal en *La grande*. El efecto del relato es de esta manera doble: retrospectivo y anticipatorio.

La inserción de esta historia en un relato de *Lugar* provoca una ruptura de la imagen de fragmento al momento de ilustrar la integración de cada relato en el conjunto. No existe aspiración a una completitud de la diégesis; se trataría, más bien, de aperturas de la escritura que se revelan, a la imagen de la flecha de Zenón, como posibles marcos “imagen fantasmal inserta en el fragmento fantasmal de ciudad que la enmarca” (p. 127). La potencialidad de

cada apertura es sugerida por la historia, pero en ningún momento el lector tiene la impresión de estar enfrentado a un conjunto incompleto.

Un segundo ejemplo es el desprendimiento de la novela *Lo imborrable*. En el cuaderno “núcleo II”, se lee la nota siguiente (p. 172): “Para *El intrigante*: Tomatis saliendo lentamente de su depresión. (Principio de la novela)”¹². Si bien esta nota no está fechada, la nota que sigue es del 17/02/88, lo que me permite ubicar la nota sobre la depresión de Tomatis a principios de la etapa prerredaccional de *Lo imborrable*. Encuentro, siempre en el mismo cuaderno, otras notas que confirman el desprendimiento de ciertas anécdotas de *El intrigante* reposicionadas en *Lo imborrable*. La imagen de Tomatis saliendo de la depresión (p. 172), la crítica de la prensa de propaganda (p. 171), Pichón haciendo palabras cruzadas (p. 164)...

Otro ejemplo es una nota escrita en una hoja suelta (incluida en el dossier genético de *La grande*) en donde el anverso contiene un borrador de incipit de *Lo imborrable* y el reverso la siguiente lista (p. 315) realzando así el continuo de la génesis del proceso creativo a partir del cual se desprenderán, más tarde, los relatos:

EL PRECISIONISMO
CAMPOS DE PLUMA
CRECIDA DE OTONO
DONDE EMPIEZA LA LLUVIA
PROVINCIAS LINDERAS
IDEAS DE ABRIL (PICHÓN EN BRETANA)
VIDA DE W. NORIEGA
PASARON, COMO VENIA – LUNES
DESAPARICIONES
PRIMER CHAPARRON
DE RERUM NATURA
LA NOVELA FAMILIAR

EL CENSO DE BELEN
LOS VECINOS

Esta lista ecléctica reagrupa los temas a tratar (por ejemplo “Desapariciones”, “El preci-

sionismo”), las observaciones acerca de la naturaleza con el fin de recrear un ambiente en particular (“crecida de otoño”, “dónde empieza la lluvia”, “primer chaparrón”), las relaciones intertextuales que explotan preguntas formales acerca de la narración (“El censo de Belén”, “El precisionismo”, “De rerum natura”, “Campos de pluma”, “la novela familiar”) y las relaciones intertextuales con otros relatos del conjunto (“Pasaron, como venía”, “Vida de W. Noriega”, “Pichón en Bretaña”). En algunos casos estas ideas serán descartadas, en otros casos estarán ligadas a un proyecto en particular y, finalmente, otras reaparecerán en varios proyectos hasta encontrar, o no, su lugar definitivo.

Comienzo con las notas descartadas porque son las menos numerosas: “Dónde empieza la lluvia” y “Provincias linderas” son dos notas que aparecieron por primera vez en el primer carné de viajes de Saer, de 1982¹³. Forman parte de una serie de observaciones meteorológicas y de la flora autóctona del litoral. No volverán a aparecer en la obra, al menos no bajo la misma formulación.

Luego, entre las notas ligadas a un proyecto en particular, se reconocen dos grupos: las notas que serán retomadas como título de un relato y las notas que se integrarán al conjunto de la narración. “Crecida de otoño”, “Ideas de abril”, “Campos de pluma” y “El censo de Belén” entran en el primer grupo y “De rerum natura”, “Desapariciones”, “El precisionismo” en el segundo. “Crecida de otoño” e “Ideas de abril” forman parte del primer borrador del plan de novela de *El intrigante*. “Crecida de otoño” era la segunda propuesta de título del sexto capítulo (“Domingo”), luego “El vino”. “Ideas de abril” era el título previsto del primer capítulo. Si bien fueron descartados de la redacción final, una traza de su existencia perdura en la novela ya que la diégesis de *La grande* tiene lugar durante el otoño, el mes de abril y el tercer capítulo se titula “Jueves. De crecida”.

En el primer borrador del plan de *El intrigante*, “Campos de pluma” iba a ser el título del segundo capítulo. También fue pensado como un título posible de *Lo imborrable*¹⁴ y, más tarde, como un tema a tratar en los relatos de *Lugar*¹⁵. El pasaje de un proyecto a otro pone en evidencia la persistencia de ciertas ideas, de ciertas imágenes. En la tercera etapa este procedimiento se intensifica notablemente. Esto está apoyado por el largo proceso de preparación de *La grande* y por las relaciones diegéticas entre una obra y otra.

“El censo de Belén” (1566) es un cuadro del pintor flamenco Pieter Brueghel que inspira una nota sobre literatura publicada en *La narración-objeto* bajo el título “Apuntes”. En este artículo, Saer reflexiona sobre el punto de vista del narrador de tercera persona y sobre el contrato con el lector (1999: 189-190): “Hay dos puntos de vista posibles sobre el mundo, el del individuo aislado y el de Dios [...] El narrador elude la intensidad dramática de la primera persona y la omnisciencia tiránica de Dios”. Saer volverá sobre este ejemplo en el cuaderno de preparación de *Lugar* (2013: 206).

Entre las ideas ligadas a un proyecto en particular que, sin ser un título, serían integradas a un relato, aparece “De rerum natura” ya que integra el monólogo interno de Leto al despedirse del Matemático en *Glosa* (1988: 220): “¿No te parece que hay cosas más importantes en las que ocupar el tiempo que nos ha sido acordado? De Rerum Natura o la Ética de Spinoza, por ejemplo, o el debate que opone los partidarios de la paradoja EPR a los de la Interpretación”. En lo que concierne a “Desapariciones”, se trata de una referencia al tema de las desapariciones evocado, a partir de *Glosa*, en *Nadie nada nunca*, *Lo imborrable* y *La pesquisa*, pero tratado de manera más explícita y detallada en *La grande*. Desde la desaparición del Gato y de Elisa y las búsquedas posteriores de Tomatis, hasta el encuentro con Brando “jefe del movimiento precisionista”, los detalles de este momento clave en la diégesis de la Zona son expuestos sin dejar lugar a la suposición.

El intrigante iba a ocupar el lugar de *Lo imborrable* (“Pasaron como venía”) tanto desde la diégesis de principios de los años 80 hasta el ambiente general de la novela. Aun cuando las referencias a las desapariciones, al movimiento vanguardista del “Precisionismo” y el relato que prolonga la frase “Pasaron como venía” fueron apareciendo desparramados e incompletos en otros relatos, estarán fuertemente expresadas en *La grande* que reagrupa, en el gesto transliterario observado por Becerra.

El tiempo en astillas

En una entrevista llevada a cabo por Margarita Merbilháa en 2002 a propósito de la publicación de *Lugar*, Saer declara: “Tomatis define la historia de Sherlock Holmes no como una

saga sino como un ciclo. Y yo creo que esa sería una mejor manera de definir mis libros. [...] [En las sagas] hay un orden cronológico, cosa que en el ciclo no” (Merbilháa, 2004). La continuidad sugerida por la saga se deshace con el ciclo porque la lógica que reúne los textos no es temporal, sino temática. Esto contribuye a la ruptura de ilusión de continuidad mimética entre real y escritura. El ciclo sostiene el principio de composición que, según Valeria Sager, caracteriza la construcción de la obra, un tipo de realismo que funda “la gran obra” saeriana:

El concepto de *gran obra* permite pensar la grandeza, la inmensidad, la maestría de una obra desde su materialidad. El de obra maestra, en cambio, está tan anudado a la intemporalidad y a la perfección que ante las características propias de una obra particular se ciega. Referirse a una gran obra envía de modo más evidente a sus condiciones materiales: una gran obra está hecha de algo, tiene dimensiones, *ocupa un espacio y lleva un tiempo* (Sager, 2014: 7).

El lugar que la crítica literaria asignó a *La grande* en la gran obra saeriana es la del cierre inconcluso. Cierre imperfecto y, por esta misma razón, perfecto¹⁶. El cierre está vinculado con la tragedia de la temporalidad que se manifiesta a lo largo de la escritura, Becerra apunta: “De pronto, en Saer, lo inconcluso aparece como un desafío a su propia obra, formada por unidades narrativas de una perfección infrecuente” (2011: 277). Si bien esta afirmación es correcta, al momento de estudiar la composición del dossier genético de *La grande*, tomo dimensión de hasta qué punto este proyecto “aparece como un desafío a su propia obra” o, mejor, hasta qué punto la forma de *La grande* no es la forma de una novela, sino de una novela-archivo, novela que se abre hacia el porvenir.

Lo que llama la atención frente a los documentos que componen el dossier genético de *La grande* es su variedad material. Hay cuadernos enteramente escritos, cuadernos que se inician y se abandonan, pero hay, también, una multiplicación impresionante de hojas sueltas que se van apilando con notas breves, observaciones, recuerdos y que se superponen (Saer las pegaba) a otras hojas sueltas hasta formar pequeños mapas-*collage* alrededor de un capítulo, de una anécdota, de una imagen. Es esta particularidad la que hace pensar que Saer no solo producía documentos archivables, sino que volvía sobre esos documentos no ya para reescribirlos (tarea propiamente teleológica de la escritura) sino para ir sumando capas, para crear

un espesor otro, propio, esta vez, al tiempo. En este tipo de documentos (una complejidad tal solo fue desarrollada durante la preparación de *La grande*) se trata más bien de presentes continuos: ya que el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario, como escribía Derrida (1997: 19): “el archivo tiene lugar en (el) lugar de desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria” o, como apuntaba Barthes (2003), la Nota (la reescritura de la *Notatio*) no preserva la cosa, sino su regreso.

Cada nota que se suma, que interviene (antes de la redacción definitiva) la forma de los documentos prerredaccionales, es el “desfallecimiento originario y estructural” de la espontaneidad de la memoria. La intervención que el autor hace de su propio archivo no es solo del orden formal (qué va a escribir y cómo) sino también en tanto arconte de su propia escritura, de su propia memoria, de su propio regreso hacia “variaciones alrededor de dos o tres lugares, siempre los mismos”. La intervención es una constante lucha contra la pulsión de muerte, contra el olvido. Son memorias “desfallecidas” que componen una novela sobre el regreso no solo a un lugar sino a un tiempo, el tiempo feliz de la Zona. El desfallecimiento, en cada nota, en cada pedazo de papel, en cada collage, en una novela sobre el fin, sin fin.

En otros capítulos, los colegas evocan la complejidad del trabajo del archivero no solo desde el punto de vista espacial (la ubicación física del archivo) sino también temporal (las múltiples temporalidades o pieles que se atraviesan cuando se propone un orden posible del archivo). En este artículo la recurrencia de tales temas interpela desde un lugar otro: la tarea del escritor en lo que respecta a la producción, la selección y la conservación de documentos que conformarán el archivo y las múltiples intervenciones que realiza sobre este. Esta es la razón por la que la cita del prólogo de Ponge me ayuda a pensar la noción de temporalidad de la escritura no desde lo estable, sino desde lo que se reúne sin forzosamente develar el trazo que lo delimita; porque lo que ordena, lo que vuelve “legible” este conjunto de textos, es el acto performativo por el cual el escritor autoriza o legitima el des-orden temporal. En el caso de Saer, la intervención sobre su propio archivo, en un proceso de escritura que llevó más de veinte años, no desordena el tiempo diegético de *La grande*. De hecho, el tiempo en esta novela parece discurrir como un río tranquilo hacia el fin de la obra. Sin embargo, en lo que

conciernen a su preparación, el regreso de ciertas frases persistentes, en busca de un lugar definitivo y la superposición de *Notatio* sobre un mismo tema a lo largo del tiempo definen no solo la novela, sino también su lugar cambiante en la obra. Definen también el efecto envolvente de este proceso genético que, a partir de la pulsión de conservación del autor, es decir, a partir de su forma de intervenir del archivo, superpone notas que se desprenden de un mismo continuo narrativo, haciendo de este modo estallar el tiempo aparentemente lineal que, como un río, avanza hacia el mar.

Notas

¹ Publicado en la *Folha de São Paulo* el 22 de diciembre de 2002 bajo el título “Uma infinita acumulação”, este artículo reaparece en la antología *Trabajos* (2006) bajo el título “Sobre Francis Ponge”.

² “Nota, ce qui, après une sorte de latence probatoire, revient malgré soi, insiste. Ce qui la Mémoire soit préserver, ce n’est pas la chose, c’est son retour” (La traducción es mía).

³ La tercera etapa de la obra de Juan José Saer se caracteriza por la consagración del autor en el campo literario argentino y por su reposicionamiento en el canon literario del país. Las obras ficcionales que pertenecen a esta etapa son: *El entenado* (1982), *Glosa* (1986), *La ocasión* (1988), *El río sin orillas: tratado imaginario* (1991), *Lo imborrable* (1992), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997), *Lugar* (2000), *La grande* (2005). A esta lista se suman tres volúmenes de ensayos: *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2005).

⁴ Esta nota integra el dossier de *La grande*. Todas las citas que siguen se encuentran bajo la misma referencia en la biblioteca de Princeton (*Notes and preparatory material; 1984-2003; Juan José Saer Manuscripts, Box 8 Folder 3; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library*). Dado que se encuentran reproducidas casi en su totalidad en el segundo volumen de *Borradores*, indico la referencia en esta edición.

En lo que concierne el epígrafe: Juan José Saer, *Papeles de trabajo II*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013, p. 388 (la itálica es nuestra).

⁵ El gráfico, al que llamo *mapa de génesis de proyectos de escritura*, representa una cronología espacializada del tiempo de maduración de cada proyecto redaccional. En lo que concierne a la representación del mapa, elegí partir de un eje cartesiano que ordenase los datos a partir de años. De este modo, y con el fin de volver visual esta cronología, la abscisa y la ordenada cargan el mismo dato: los años que van desde la génesis del primer proyecto del autor hasta el último que ha sido publicado. Las fechas de edición de cada obra se indican con cuadros de diálogo. De abajo hacia arriba, las iniciales fechadas corresponden a la fecha de publicación de los siguientes títulos: NNN (*Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI), EE (*El entenado*, Buenos Aires, Folios), GL (*Glosa*, Buenos Aires, Alianza), EAdN (*El arte de narrar*, Santa Fe, Univ. Nac. del Litoral), LO (La ocasión, Buenos Aires, Alianza), ERsO (*El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza), LI (*Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza), LP (*La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral), LN (*Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral), L (*Lugar*, Buenos Aires, Seix Barral), EdF (*Cuentos completos - Esquina de febrero*, Buenos Aires, Seix Barral), LG (*La grande*, Buenos Aires, Seix Barral). Este proyecto forma parte de mi tesis doctoral titulada: “El espacio de la Zona en la construcción de la forma ‘total’ de la obra de Juan José Saer. Propuesta metodológica para el análisis de dinámicas de escritura a partir de un fondo de archivos”.

⁶ El “Cuaderno núcleo II” reúne las notas preparatorias para estas dos novelas (Cf. Saer, 2013: 423).

⁷ En el “Cuaderno 39. Rojinegro. 1995-1997” del dossier genético de *La grande*, la trama de *La pesquisa* y de “Recepción” se confunden (p. 366): “Parado en la entrada de la Estación de Ómnibus, para protegerse de la tormenta que comienza [...] Nuca ve llegar corriendo desde el patio cervecero de enfrente [...] a Soldi, Pichón Garay [...] y por último a Tomatis [...]”. Punto de vista de Nuca. (Cómo Morvan entró en el departamento de Mme. Mouton)”.

⁸ En el “Cuaderno 39. Rojinegro. 1995-1997” (p. 362): “Pichón. Lo que creía propio del lugar, era en realidad propio del verano (descripción o definición del verano)”.

⁹ Sigo la tipografía propuesta por Pierre-Marc de Biasi (1998: 36) “Qu’est-ce qu’un brouillon? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse”.

¹⁰ Entre las notas (Saer, 2013: 403): “El PARANATELLON O PARANATELLERS de Tomatis (inédito). Las notas pueden servir a Soldi y Gabriela”.

¹¹ Dos días aparecen esbozados: martes y miércoles.

¹² El “Cuaderno núcleo II” reúne las notas preparatorias para *Glosa*, *Lo imborrable* y *La grande*.

¹³ Incluidas en su totalidad en el segundo volumen de *Borradores*. Las notas que cito no comportan ninguna diferencia con el manuscrito. De este modo, cito directamente esta edición (pp. 285 y 287 respectivamente).

¹⁴ Cuarta versión del incipit fechada el “29/11/88”. Escrita en una hoja separada encontrada al interior del “Cuaderno 22. Agenda 1988”.

¹⁵ “EL PERRITO. La Venus de Urbino de Tiziano, el Gato en la Olimpia de Manet. El Gato y Tomatis con los 2 chicos en la casa de Rincón. CAMPOS DE PLUMA.” (p. 263); “El momento ‘gris’ de las pasiones culpables (CAMPOS DE PLUMA)” (p. 265).

¹⁶ Beatriz Sarlo (2005) escribe en un artículo publicado en *La Nación*: “Todo en *La grande* es incompleto y sin embargo perfecto”.

Bibliografía

Barthes, Roland (2003). *La préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*. Paris: Seuil.

Becerra, Juan José (2003). “*La grande*. Biografía de una tormenta”. En P. Ricci (Coord.), (2011), *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral.

De Biasi, Pierre-Marc (1998). “Qu’est-ce qu’un brouillon? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse”. En M. Contat y D. Ferrer D. (Dirs.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Éditions.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.

- Merbilháa, Margarita (2004). “Entrevista a Juan José Saer”. *Orbis Tertius*, Vol. 9, Nº 10.
- Ponge, Francis (1961). *Le grand recueil*. Paris: Gallimard.
- Saavedra, Guillermo (2005). “Entrevista pública a Juan José Saer en el MALBA”. *El Poeta y su trabajo*, 20, Otoño 2005. [En línea] http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/coleccion/bitstream/handle/1/7354/POETA_20_2005_pag_102_118.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Saer, Juan José (1986). *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.
- Saer, Juan José (1988). *Glosa*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Saer, Juan José (1999). *La narración objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2002). “Uma infinita acumulação”. *Folha de São Paulo*, 22 de diciembre.
- Saer, Juan José (2005). *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2006). “Sobre Francis Ponge”. En *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2013). *Papeles de trabajo 2. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sager, Valeria (2014). *El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata.
- Sarlo, Beatriz (2005). “El tiempo inagotable”. *La Nación*, 02 de octubre. Buenos Aires, Argentina.

El archivo y las artes evanescentes

Gabriela Macheret

*Producir las superficies y las dobles
en las que el acontecimiento se refleja.*

Gilles Deleuze

La existencia de un archivo que aloje –solo a nivel de su intuición, única posibilidad de domiciliarización de la experiencia en tal condición– lo que he llamado ‘arte evanescente’ tiene su fundamento, dentro de un proyecto de archivo de artistas e intelectuales, en la voluntad de conformar dispositivos interdisciplinarios que pongan en tensión y en diálogo diferentes formas y posibilidades de asilo de una multiplicidad de documentos que se despliegan en su diversidad. Las razones que motivaron la creación de un archivo teatral, más allá –y más acá– del proyecto general Archivo Virtual de Artistas e Intelectuales Argentinos (AVAIA), serán el tema de reflexión de este trabajo.

El Archivo Virtual Paco Giménez surgió en el año 2015 y fue una compleja tarea de indagación y registro, y también de exploración y rastreo de materiales heterogéneos que se encontraban –y se encuentran– dispersos, en formatos y soportes diversos y en distintos estados de conservación. Se trataba de producir el archivo de la obra de uno de los directores emblemáticos de la ciudad de Córdoba con el fin de preservarla, intentando un aporte a la investigación –actual y futura– y a la memoria o “las memorias”, como prefiere nombrar Mayorga (2013: 1), culturales y artísticas del campo teatral en la ciudad.

En tanto primera experiencia de archivación de la obra de un artista teatral, la de Paco Giménez se constituyó como un territorio singular en la cartografía general del proyecto AVAIA. Más allá de cualquier motivación corporativa –soy actriz–, resulta evidente que los archivos de las obras de arte evanescentes introducen tipos específicos de tensiones y un

nivel de complejidad que, a mi entender, ningún otro archivo presenta por el tipo de producción de que se trata. Se dirá que todo archivo es singular, que cada uno va diseñando operaciones particulares en relación a su objeto, que va descubriendo en su proceso las formas que permitirán alojarlo y también reconociendo lo que expulsará inevitablemente, que tiene que inventar sus propios procedimientos y otras cuestiones no menos ciertas. Sin embargo, estas verdades no terminaban de justificar-me una tarea que se presentaba contradictoria, problemática y que ponía en cuestión su propia legitimidad porque la complejidad de la noción que la sustentaba y a la que debía su existencia se me aparecía, en sí misma, como una traición.

Ante la noción de ‘archivo teatral’ que, como dije, se me presentó compleja, problemática, paradójica, decidí partir justamente desde el centro de esa tensión que instalaban los dos términos: por un lado, el concepto de archivo, vinculado al registro y por ende, a la fijación, que pone en marcha en la misma acción archivística operaciones no deseadas como la catalogación, la clasificación, la creación de estructuras, el establecimiento de normas, la obligación de re-nombrar. Por el otro, el teatro, que en tanto acontecimiento, en tanto experiencia que se borra al inscribirse, que se funda en la fugacidad, que tiene lugar ‘en’ y ‘entre’ los cuerpos, no admite fijación, rehúye el nombre, rechaza la clasificación. Entre la voluntad de conservar que impulsa el archivo y el carácter evanescente del teatro: la idea de profanación de lo que había sido, en otro presente, una experiencia.

Qué archivo, qué profanación

De todos los archivos posibles, probablemente el de las prácticas que tienen lugar en el cuerpo y que solo pueden existir en el vínculo directo con ‘otro’, donde inevitablemente debe mediar la presencia —presencia que no es un ser o estar, sino un ‘siendo’—, en un ‘aquí y ahora’, pero desplazado; las prácticas que se fundan en ese nivel de la experiencia y que constitutivamente se definen en ‘acto’ y por el instante —“ese que no deja de dividirse [...] él mismo en pasado y futuro” en términos de Deleuze (2008: 158)—, son sin duda las que profundizan en mayor grado las vacilaciones sobre la legitimidad de la acción archivística: acción de conservar que

se efectúa sobre un objeto que encuentra su razón de ser en la evanescencia, justamente, en el “dejar de ser a cada instante”. Una práctica que se tramita por la impresión en el cuerpo, impresión que amplía el sentido derridiano (Derrida, 1997: 16) —circuncisión como impresión—, porque aquí se trata de cuerpo(s): el del actor y el del espectador, es decir, impresión colectiva que trasciende lo íntimo y que, si encuentra una localización es en la deslocalización de *impresiones* que se concretan, se forman y transforman y circulan por el afecto, en el instante. En este sentido, la pregunta de Derrida (1997: 16), “¿dónde comienza el afuera?” en relación a la circuncisión como archivo, podría no encontrar lugar en el teatro donde los cuerpos entran en juego de otra manera, donde no hay un afuera o adentro del cuerpo sino acontecimiento que se efectúa por, en y a partir del ‘entre’ los cuerpos, relaciones corporales “pre-expresivas” (Barba, 2009) que podrían pensarse como “una topología sutil de las relaciones corporales cuyo saber sería el *pre-texto*” (Barthes, 1986: 337). Por otra parte, es a partir de esa presencia del cuerpo, o de ese cuerpo que se presenta, que esa impresión no ocurre “de una vez por todas” —no es capturable en un espacio-soporte fijo y permanente—, sino que es experimentable como acontecimiento “cada vez por todas las veces” (Zourabichvili, 2004: 117), pudiendo así considerarse, por su parte, el archivo, “el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado” (Fargue, 1991: 11).

Las tensiones en la noción de archivo teatral

Paco Giménez (2015) define el trabajo del actor como una “vocación de ir hacia”, ¿hacia dónde?: un lugar donde esa vocación, esa voluntad de acción lo mueve, a la vez que permanece en “eso, huidizo” dirá refiriéndose a lo que debe circular en los procesos de creación, pero que requiere un “asedio paciente”. También Barthes (1986: 338) habla de ‘eso’ que debe circular en los colectivos de producción —el seminario— y que está vinculado al deseo, mientras que para Deleuze (2008: 158), el deseo está detrás de una voluntad de “ir hacia el acontecimiento”. Desde estos presupuestos, si la acción archivística se plantea como movimiento —en tanto voluntad, deseo— en correspondencia con su objeto, pero este es de naturaleza tal que solo puede ser alcanzado, experimentado justamente como acontecimiento, incapturable, ese

movimiento ‘hacia’ encuentra como límite su propio objeto –al borrarse a cada instante– y obliga a re-pensar, re-plantear el sentido del archivo, no “de una vez por todas” sino “cada vez por todas las veces”.

Si archivar es necesariamente intervenir, manipular, dar forma, una nueva forma, en ese sentido, el objeto a archivar deviene en el archivo algo diferente de lo que es/era: deviene otra cosa. El teatro, como la danza, como la interpretación musical ‘en vivo’, probablemente sean los casos más extremos de ese devenir otra cosa de la obra, mucho más que otro tipo de producciones: algo que existe siendo, en la medida en que se constituye como acto, aquí y ahora, y que por eso mismo desaparece en cada instante de su aparición, se convierte, bajo cualquier pretensión de registro y fijación, precisamente en otra cosa. Creo que el teatro hace visible de manera extrema aquello que planteara Derrida (1997: 15-20): “en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción”. Y, sin embargo, ejercemos esa “violencia archivadora” en sus palabras, en contra y, es de esperar, también a favor de la obra –¿o de nosotros mismos?–. Sin embargo, esa pulsión insiste y es en esa insistencia donde se verifica la voluntad de ir al acontecimiento, en la posibilidad/deseo de habilitar a los acontecimientos, inaprensibles, in-registrables, algún tipo de existencia. Intentar alojarlos de algún modo, como posible/futura huella, en ese vínculo con el porvenir que plantea Derrida, pero también intentar comprenderlos en el presente, y hacia atrás, indagando qué marcas actualizan y de esta forma, poder comprendernos en ellos. En correspondencia, y del otro lado, el acceso a este tipo de archivos es entonces la posibilidad de entre-ver una experiencia, de “algo que está escrito en otro lado” (Chejfec, 2015: 22). Porque aunque

No se pueden resucitar las vidas hundidas en el archivo. Ésa no es una razón para dejarlas morir por segunda vez. Hay poco espacio para elaborar un relato que no las anule ni las disuelva, que las mantenga disponibles hasta que un día, en otro lugar, se haga otra narración de su enigmática presencia (Fargue, 1991: 95).

Mal de archivo (Derrida, 1997), *La atracción del archivo* (Fargue, 1991), “Furor de archivo” (Rolnik, 2010), diferentes formas de nombrar la violencia ejercida por cierta urgencia de con-

servar, y “conservacionista no quiere decir conservador”, dice Tatián (2012: 101), conservar es “cuidar algo en la medida en que interesa que no se pierda, cuidar el mundo [...] y el cuidado del mundo puede y debe ser transformador”. Sin embargo, el límite entre conservacionista y conservador no siempre es tan claro, la posibilidad de cruzar la frontera está latente e interpela permanentemente acerca de los motivos, el valor y la legitimidad de la decisión de ‘dar forma’ —e inevitablemente contenido— a una obra ajena que, de algún modo, lleva la propia firma. En este punto, entonces, habría que considerar situarse éticamente y, como plantea Bourdieu (2003), tener conciencia de la práctica y de su enunciación, saber qué se hace y decir que es ‘eso’ lo que se hace. Saber y decir que es imposible resguardar la obra en el archivo, aunque fuera eso lo que se intenta, imposible salvarla de nuestras manos y entonces, hacer visibles nuestras operaciones en la obra —toda obra tiene un nombre sobre el que avanzamos, re-nombrándolo en el acto archivístico—. Pero también reivindicar nuestro derecho a poner manos a/en la obra, “para saber que allí donde no parece haber posibilidad de registro ni de reconstrucción, igual había experiencia” (Garbatzky, 2013: s/p), para que podamos, cuando menos, intuir la y dar lugar, desde allí, a nuestra propia experiencia —diferente, otra—.

El archivo de la obra y la obra como archivo. Una digresión

Durante el proceso de producción del Archivo Paco Giménez comencé a asesorar un trabajo final de Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba: *Elena - ningún mambo griego*, de Elena Golier. Este trabajo vino a plantear un diálogo y, a la vez, a poner en crisis el archivo que estaba llevando adelante: el Archivo Paco Giménez se trataba del ‘archivo de una obra’ y lo que fuimos descubriendo en el proceso de tesis de Elena Golier, fue que se proponía la ‘obra como archivo’.

Para contextualizar aquella experiencia diré que *Elena - ningún mambo griego* se propuso indagar la tensión realidad/ficción a través de procedimientos auto-ficcionales, considerando la propia historia, inscrita en el cuerpo, como archivo, procedimientos que en el ámbito escénico podríamos nombrar como biodramáticos¹, es decir, la indagación sobre hechos reales devenidos material escénico.

Desde el punto de vista procedimental en *Elena - ningún mambo griego* se trabajó una dramaturgia híbrida, de identidad “mestiza”, en palabras de Sanchís Sinisterra (2006: 20) —una primera etapa de registro y selección de hechos y situaciones autobiográficos que posteriormente se tomaron como material base en la construcción de lo que llamamos una ‘dramaturgia por encargo’, esto es, una dramaturgia requerida a un autor—. Estas estrategias escriturales establecen un vínculo particular con la memoria, con la propia memoria puesta en juego en la obra en tanto el ámbito de lo íntimo es intervenido por la ‘voz’ de un otro, el autor y, posteriormente, por la ‘mirada’ del otro, el espectador. Aceptar la mirada y la palabra del otro, es decir, una perspectiva diferente interviniendo la propia historia, “que introduce el signo de lo no percibido en lo que yo percibo” (Deleuze, 2008: 305), obliga a la reconfiguración de la propia mirada sobre esa historia.

Como es característico del biodrama, la actriz trabajó con elementos personales extraídos de su vida ‘real’. Dentro de estos elementos, la fotografía, es decir, la imagen, el documento, apareció en *Elena - ningún mambo griego* como el objeto/evidencia que profundizó esa tensión realidad/ficción: fotos de la actriz y de su familia fueron puestas a circular entre el público quien podía así acceder, en imágenes, a fragmentos del pasado del personaje *Elena*, que coincidía con el de la actriz, Elena —de este modo, se ponía también en tensión la cuestión persona/personaje—. Podía reconocerse, por ejemplo, en una de las imágenes, a la madre de la actriz, quien llevaba puesto un vestido que luego ella usaría en escena, a una edad cercana a la de su madre en la foto: es decir, se podía reconocer el objeto dentro del objeto, que además actualizaba el tiempo en escena, produciendo un tiempo heterogéneo. El público podía acceder de esta forma, a una suerte de archivo personal que, como tal, tiene la propiedad de operar superposiciones temporales en las que pasado y presente se constituyen como parte de un mismo y único acontecimiento mientras que, y atendiendo a la perspectiva derridiana (Derrida, 1997: 75), la imagen, en tanto documento, en tanto archivo, “se abre desde el porvenir”, es la expresión de una promesa porque abre una zona de indeterminación donde pasado y futuro en el instante son asignables tanto al personaje *Elena* como a la persona, la actriz Elena —reunidas ambas, además, en el espacio real/ficcional, la localidad de la provincia de Córdoba, Elena—.





La fotografía, decía, adquiere entonces este doble carácter de objeto/evidencia: objeto, en tanto cumple esa función desde el punto de vista escenotécnico y evidencia en tanto prueba, en tanto garante de un nivel de realidad en la historia que se narra, que no opera ya un simple efecto de verosimilización dentro de la representación sino que desplaza la misma representación como tal, al introducir un ‘real’ constatable, verificable, justamente, una evidencia, documento de un tiempo otro que se actualiza y resignifica.

Ahora bien, qué nivel de realidad es la que se pone en juego. Recurro aquí a Ranciére (2011: 126) y su noción de “pensatividad de la imagen”, noción que “designa en la imagen algo que resiste al pensamiento, al pensamiento de aquel que la produjo y al de aquel que busca identificarla”. Ese es el modo en que intervienen las fotografías en *Elena - ningún mambo griego*, el desplazamiento de su contexto abre una zona de indeterminación entre el ‘pensamiento’ que determinó su producción y el del espectador, quien inevitablemente intenta determinar identidades en un dispositivo donde las correspondencias son de otra índole, intenta establecer cruces, conexiones entre territorios que se superponen, se resisten. Y es en este sen-

tido, entre otros, que creo puede pensarse el archivo teatral, como ese dispositivo donde las correspondencias entre el pensamiento de aquel que produjo la obra y de aquel que accede a la obra desde el archivo, son de otra índole: no encontraremos allí el acontecimiento, pero el archivo nos permite “intuir que allí hubo experiencia” (Garbatzky, 2013: s/p).

Esto posibilita, por un lado, poner en perspectiva el encuentro entre un elemento de registro, un documento, en apariencia estático e inmóvil y la intuición de la experiencia que dio existencia a ese documento en el momento de su producción, y esta intuición, constituye en sí misma una experiencia. El acceso al archivo permite la puesta en tensión y a la vez en diálogo de aquella experiencia que se intuye y la que habilita el propio registro; desde esta perspectiva la fotografía, en palabras de Rancière (2011: 87), pierde su “función silenciosa” frente a un cuerpo real. Hago extensiva esta afirmación a los registros en el archivo entendiendo que estos pierden su carácter de apariencia, de evocación de un cuerpo ausente frente al cuerpo que accede a los documentos y puede vislumbrar allí un acontecimiento; tensión y encuentro a la vez que produce afectos, que opera entrecruzamientos de temporalidades, “que crea formas de pensatividad de la imagen” (Rancière, 2011: 121). Estos retazos de testimonios, de recuerdos, provocan desplazamientos y anclajes que plantean un abordaje singular de la memoria, donde lo que se suspende es el vínculo lineal con esa memoria dando lugar a su reconfiguración y, por tanto, a un nuevo punto de vista, una memoria que se compone y se versiona en la mirada individual de cada persona que accede al archivo; forma y contenido finalmente serán los que cada quien le asigne, es decir, se vuelven inasignables.

¿Por qué un archivo teatral?

Si el archivo teatral se presenta casi como un oxímoron, como una aporía, decidirse a archivar la obra de un artista vivo, es decir, una producción en permanente construcción, es una forma de extremar aún más la inestabilidad (Chejfec, 2015) que ya porta en sí mismo todo archivo. En este caso: inestabilidad del archivo, imposibilidad del registro en lo que funda al objeto, imposibilidad del soporte, práctica que al hacerse se deshace, de una producción inacabada en sentido literal. Entonces, considerando las tensiones que el archivo teatral plantea, por

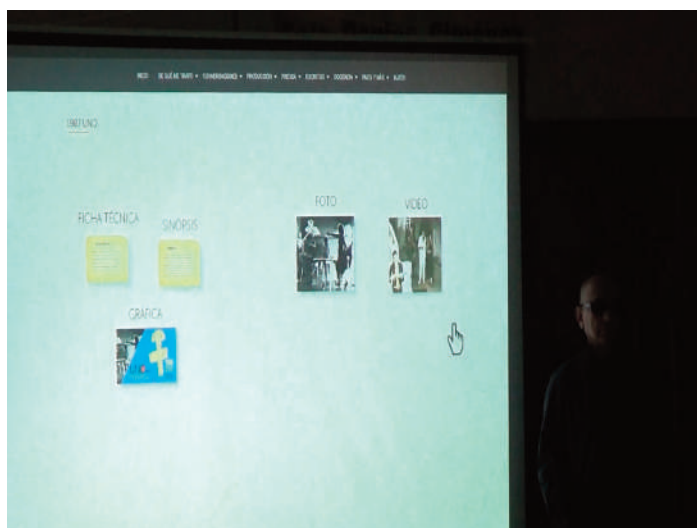


qué archivar una escritura que se borra al escribirse, que se destruye en la medida en que se construye “como si fuera ésta en verdad la motivación misma de su movimiento más propio” (Derrida, 1997: 18). Pienso cómo se pensaría y se ‘haría’ el teatro actual en Latinoamérica, en Argentina, en Córdoba, si no hubiésemos tenido acceso a *Café Müller*, de Pina Bausch; al *Hamlet*, de Peter Brook; a la *Clase muerta*, de Tadeus Kantor; a Bob Wilson, Romeo Castellucci, etc., aún mediados por la imagen virtual que nos desplaza del tiempo y el espacio del ‘convivio’, diría Dubatti (2007). Pienso, además, que junto a su acepción “inviabilidad de orden racional”², el término aporía también designa etimológicamente “dificultad para el paso”³, no imposibilidad sino dificultad que plantea, eso sí, dos zonas diferentes, dos territorios autónomos, pero que invitan a descubrir en cada caso, qué hay del otro lado. Es entonces que empieza a hacer sentido intentar “restaurar el palimpsesto”, como propone Chejfec (2015:

8) a través de las palabras de Salvador Garmendia, para que al menos emerjan “las mismas frases incompletas [...] Solo materia quebradiza, diferente del polvo por ciertas distancias de color que enturbian la mirada”, para que emerja el bosquejo, las resonancias, el mapa –no el calco– (Deleuze y Guattari, 2012: 18) de un acontecimiento.

¿Por qué ‘archivar’ a Paco Giménez?





La obra de Paco Giménez impugna todo intento de archivación, no solo por ser una obra teatral –evanescente– sino porque su apuesta estética y ética, el modo en que se sitúa frente a la producción artística, rechaza toda forma de cristalización: no hay obra como voluntad de archivo. El empeño de conservar es mío –nuestro–, externo: insistencia en recuperar los ecos, persistencia en el intento de alojar las reverberaciones de una obra que se resiste a tales operaciones. Paco es, por un lado, anti archivístico, archivolítico en términos de Derrida (1997) –aunque he comprobado que, extrañamente, en algunos aspectos ha oficiado de archivero de sí mismo–. Se trata de un artista al que le preocupan poco o nada los registros en general: ni la teoría teatral, ni las investigaciones o análisis a que su producción ha dado lugar, ni los textos dramáticos en tanto ‘registros’ escriturales –es habitual que dirija obras que no ha leído: le interesa el relato del actor sobre el texto, los universos que crea la oralidad, las ‘impresiones’ que la escritura deja en el actor, ese es el material con que trabaja–. Se opone a cualquier forma de fijación, excepto la que se inscribe en el cuerpo, al modo que plantea Derrida solo que, como ya he planteado, en el teatro esa inscripción dura el instante en que el cuerpo la escribe/inscribe. Sin embargo, por otro lado, esa misma escritura opera como marca que puede rastrearse detrás una suerte de ‘metodología’ –que puede considerarse como una no-metodología–, marca de su ‘sistema pedagógico’ –si es que puede hablarse de sistema–, marca singular de su producción que construye una poética ya reconocible e identificable –¿futura huella?–.

Por qué archivar a Paco Giménez: por la singularidad de su producción que delinea dispositivos que permiten pensarla, en tanto singular, en términos identitarios, pero como identidades ‘nómadas’, que habitan un espacio ‘háptico’ cuya característica es “la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones” (Deleuze y Guattari, 2012: 500). Porque Paco Giménez invita a preguntarse en forma constante por la identidad en esos términos, se pregunta y nos pregunta: ‘¿De qué me trato?’⁴ Porque cuando habla de sí mismo nos cuenta de qué se trata –y este acceso a su palabra lo permite el archivo–, pero sus respuestas no son clausuras, son nuevos interrogantes, son posibilidades. Porque vale la pena intentar descubrir qué es ‘eso’ de lo que él habla cuando se refiere a lo que circula en los grupos, en los procesos, en los ensayos y que permite ciertas definiciones de esa producción singular. Porque su modo particular de ‘hacer’ tiene valor como un hacer al borde y de los

bordes. Porque habilita múltiples perspectivas de análisis que son valiosas para la reflexión y la producción escénicas. Porque, como dice Garbatzky (2013: s/p), “mostrar los documentos es hacer colapsar el presente con el recuerdo de procesos de producción, circuitos, formas de hacer y de aparecer”, porque un artista siempre aspira a hacer colapsar el presente.

*(En el seminario I)*⁵

X: En los trabajos de Y está circulando algo de la angustia de la pérdida.

Y: Y el goce.

X: La angustia ante la posibilidad de la pérdida es el gesto fundador del archivo.

Archivar a Paco Giménez porque la angustia ante la posibilidad de la pérdida del otro, de lo otro, es también la angustia ante la posibilidad de perdernos a nosotros mismos en el/lo otro, porque algo nuestro reconocemos ahí, en eso que nos urge conservar. Pero, nuevamente, no se trata de la conservación o la salvaguarda de una identidad como urgencia en un mundo del instante, en el sentido de compulsión fetichista, de voluntad museística, de goce acumulativo. Nuevamente, conservacionista no significa necesariamente conservador: ‘conservar en el sentido de cuidar el mundo’, como gesto transformador. Identidad en sentido plural, como construcción de-construcción permanente, como proceso –pensarnos, reconocernos nosotros mismos como proceso—. Tampoco suscribir detrás de la angustia ante lo efímero de las artes evanescentes y sus singularidades, la pretensión de su inscripción cristalizada en la historia. Si el pasado, en palabras de Mayorga (2013), “es imprevisible”, es decir, no se encuentra clausurado y “siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa”, porque “escribe la historia por cuenta propia” (Benjamin, 2009), cuánto entonces el presente reconfigura en forma constante al pasado e inversamente, cuánto ese pasado desestabiliza en forma constante al presente en la medida en que este mantiene una relación siempre inestable con aquel, un vínculo siempre latentemente inaugural, que hace que “todos los hombres seamos contemporáneos” (Mayorga, 2013).

Desde dónde es posible archivar

Desde los presupuestos de Derrida (1997), “reuniendo”, las evidencias y las resonancias. Las primeras: los documentos que efectivamente existen y los que se seguirán produciendo. Entre las segundas, las que creamos: entrevistas, testimonios que vamos a buscar –¿a forzar?– para la construcción del archivo, y también las que producimos violentando la intimidad: de los ensayos, de las clases, situaciones que, a priori, no esperan –en algunos casos no toleran– el registro y que son intervenidas ;por esa “pulsión archivística”, por ese “furor de archivo”, o por la voluntad de cuidar el mundo? En cuanto a la segunda de las operaciones que Derrida propone, intentando “conservar”, no lo imposible, esto es el teatro como acontecimiento –en ‘convivio’–, sino justamente las resonancias, “para saber que allí hubo experiencia” (Garbatzky, 2013), para que resuene esa experiencia. “Borrando”: inexorablemente, en principio, esa experiencia, pero tratando que el archivo permita intuir la, “no dejándola morir por segunda vez” (Fargue, 1991), intentando habilitar una nueva vida, una vida diferente, atravesando la ‘dificultad en el paso’, dándole paso. “Interpretando”: siempre y aún a pesar nuestro, es decir, produciendo una escritura –otra– que mientras más pretende acercarse a su objeto, más se aleja. Porque “lo que ha de ser fundado, en efecto, es siempre una pretensión” (Deleuze, 2008: 256).

Extravíos

*La memoria, más allá de los recuerdos que nos retienen neuróticamente en lo que fue,
acusa por el contrario distancias irreductibles que tampoco dejan a salvo el presente,
puesto él mismo en perspectiva.*
Zouravichvili

Como se sabe, Derrida (1997: 9-10) remite a la palabra griega *Arkhé* para pensar el concepto de archivo como ‘comienzo’ –principio, fundamento– y como ley –mandato, ‘lugar’ donde se ejerce la autoridad–. Este mandato, este ‘nomos’ era resguardado en la antigua Grecia, por los arcontes, a quienes en virtud de su poder político “se les reconocía el derecho de hacer o

de representar la ley”. Custodios de los documentos oficiales, garantizaban su seguridad dándoles como lugar de residencia su propia casa y reservándose también su “competencia hermenéutica”. De paso, recordemos que también era el arconte el encargado de organizar y garantizar los festivales teatrales.

Por su parte, en *Lógica del sentido*, Deleuze (2008: 255-256) también recurre a la tradición griega para pensar el concepto de simulacro. Nos recuerda las operaciones platónicas de división mediante las que se propone definir al verdadero gobernante, en *El Político*, o distinguir el delirio del amor verdadero, en *Fedro*, en ambos casos, Deleuze plantea que, en realidad, la cuestión es “distinguir pretendientes” que se disputan el derecho a ocupar el lugar de la autoridad en el primero, el de la verdad en el segundo. En los dos ejemplos aparecen mitos, que para Deleuze no vienen a interrumpir el análisis sino a integrarse en toda su potencia. El mito, dice, es el “relato de una fundación”, establece un parámetro, un modelo según el cual pueden ser juzgados los pretendientes, y ¿qué es lo que ha de fundarse?: una pretensión, el pretendiente necesita un fundamento para justificar su pretensión. Si nos pensamos análogamente, quienes nos aventuramos en los extravíos del archivo, ¿debemos reconocernos como pretendientes que buscan y necesitan un fundamento para la ‘fundación’ de un archivo de un campo disciplinar que resiste su inscripción en tal dispositivo y que, por lo tanto, nunca va a dejar de ser eso: una pretensión? Si volvemos a lo que proponía a Bourdieu, saber qué se hace y decir que es eso lo que se hace, ¿debemos considerar la posibilidad de que nuestra tarea sea, en el fondo, la pretensión de un fundamento para una fundación imposible?, ¿o somos capaces de abrazar el *defundamento* (Deleuze, 2008: 264) y entender el archivo como ese palimpsesto donde encontraremos siempre nuevas capas debajo de otras capas, donde lo único que podemos rastrear son las diferencias?

Finalmente, encuentro en los conceptos de ‘agenciamiento’ y ‘desterritorialización’ de Deleuze y Guattari (2012: 513-519) otra posible perspectiva para indagar en la complejidad del archivo teatral y ese ‘transformarse en otra cosa’ de la obra en el archivo que mencionaba anteriormente. En una condensación demasiado esquematizante, se podría definir el agenciamiento deleuziano, por un lado, como territorial y, por el otro y de forma inseparable, también constituido por “líneas de desterritorialización”. La desterritorialización es el aban-

dono del territorio, la línea de fuga, pero que opera, a su vez, reterritorializándose. Según la reterritorialización que opere, la desterritorialización deviene “creadora de tierra”, no efectúa solo una reterritorialización, sino que crea “una nueva tierra, un universo”. Es en este sentido que tal vez puedan pensarse los archivos: los registros que los conforman, como líneas de fuga que operan desterritorializaciones sobre los objetos y los reterritorializan en otros ‘domicilios’, creando un nuevo universo, una nueva tierra.

Efectos de archivo

*(En el seminario II)*⁶

Z: –Entiendo que tanto para Arrufat como para Arenas la historia se repite, de modo tal que la posibilidad de escribir una página nueva en el libro de la historia es pura ideología.

Habría que preguntarse, qué repetición. Encuentro aquí pertinentes los conceptos de ‘diferencia y repetición’, que no por demasiado visitados merecen ser abandonados. Dice Derrida (1997: 19): “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad”. Para el autor, la repetición y su lógica están ligadas a la pulsión de muerte, por tanto, el archivo supone, por principio, la destrucción, su propia destrucción. Desde el punto de vista de Deleuze (2002) nunca habría repetición de lo Mismo sino que, cada vez, la repetición introduce la diferencia: lo que se repite, en definitiva, es la diferencia. Entonces, podemos proponer un giro en las reflexiones de Z y pensar que en la pretendida repetición de la historia nunca encontraremos semejanza, lo Mismo, sino que cada vez inaugura lo diferente, y que es esta diferencia que instala la reiteración de la historia, la que habilita la emergencia de la/s ideología/s. Estos conceptos nos conducen necesariamente a analizar qué tipos de diferencias estamos introduciendo entre la obra y lo que de ella archivamos en la pretensión de contribuir, de hacer un aporte a la/s memoria/s cultural/es, ¿a la/s historia/s? Si, como planteaba Derrida (1997), el archivo se despliega desde un tiempo aún por venir, se constituye en una promesa o, como propone Groys (2016: 212), la presencia de la obra artística en el archivo, “futura y anticipada [...] garantiza su influencia sobre el futuro, su

posibilidad de darle forma a ese futuro”, no podemos dejar de preguntarnos qué diferencia estamos produciendo y qué posiciones éticas –qué ideologías– se configuran en el centro de esas diferencias, qué nueva ‘nueva tierra’ estamos creando en el archivo, qué forma podrá darle al futuro ya no solo la obra, sino que también debemos interrogarnos, aún sin posibilidad de respuestas, por los efectos que podrá producir el haber puesto nuestras manos a/en la obra.

Localización y deslocalización de la mirada

En el espacio del teatro, a través de su potencia de entrecruzamientos y superposiciones, de la multiplicidad de afectos que tienen lugar en ese ámbito que los cuerpos colectivizan, ámbito asambleario donde el acontecimiento no resiste el nombre, la cuestión es clara: ‘vemos y nos ven’. En el espacio intangible del archivo tiene lugar una experiencia singular, doble, paradójal como en el teatro, pero de otra índole. El archivo se presenta en toda su transparencia, al tiempo que percibimos que algo siempre permanece oculto, una zona inaccesible donde, como el envés de la tela en el cuadro de Velázquez, *Las meninas*, algo permanece inalcanzable para el espectador. Esto vuelve enigmática y compleja la relación, “impide que la relación de las miradas llegue nunca a localizarse ni a establecerse definitivamente”, como lo define Foucault (2014: 23-24). Entonces, la afirmación se convierte en una pregunta: “¿Vemos o nos ven?”, qué contemplamos en el archivo y desde dónde el archivo nos contempla. Fuera del acontecimiento vivo, colectivo, quién o qué nos devuelve la mirada; fuera de la proximidad de los cuerpos, del ‘entre’ los cuerpos, dónde podemos reconocernos. “Por el hecho de que no vemos más que este revés” de la experiencia, de nosotros mismos, “no sabemos quiénes somos ni lo que hacemos” (Foucault, 2014: 23). Tal vez podamos asignar nuevos nombres a los vértices del triángulo que propone Foucault en esa relación: en primer lugar, el archivo, que se dirige a esa zona donde estamos/somos contemplados, que “cambia de contenido, de forma, de rostro, de identidad”; en segundo lugar, la experiencia ‘esbozada’ que el archivo insinúa y, en tercer lugar, nuestro propio revés, inaccesible, nosotros mismos inaprehensibles en ese espejo que no refleja nada, “el otro lado de una psique”, dirá el filósofo. Y es allí, al trasluz de esa experiencia esbozada

donde tiene lugar otra experiencia, la que habilita el archivo y que es de otro orden que la del teatro, pero donde también puede operar el desplazamiento que Foucault (2014: 11-12) plantea, desde la utopía, donde impera la coherencia, la lógica del lenguaje, hacia la heterotopía, que mina el sentido, lo subvierte, lo despliega en el universo dinámico del archivo y nos permite una distancia crítica respecto de nuestro presente.

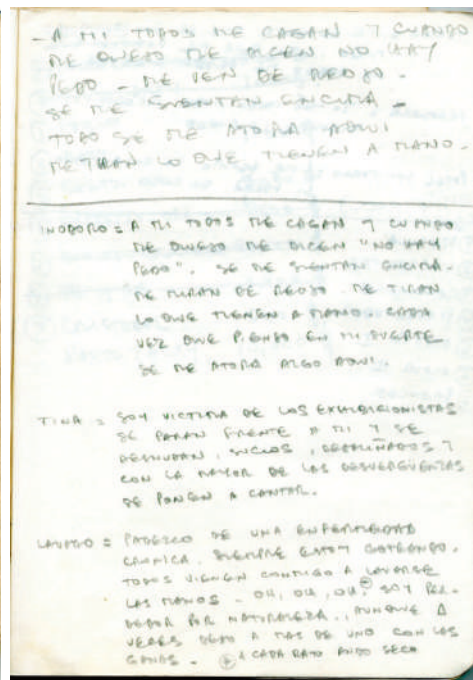
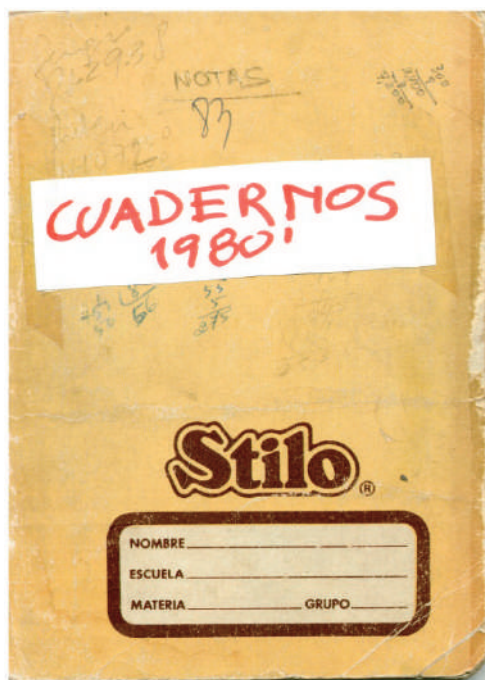
Prefacio para una próxima reflexión

Una época en la vida de alguien no se compone de épocas anteriores, aunque las retome a su manera [...] Bien se puede decir que la vida continúa, pero su propia manera de continuar es volverse a jugar entera en otro plano.

Zouravichvili

En el Archivo Paco Giménez avanzamos⁷, a pesar nuestro, nombrando y renombrando lo innombrable, no sin resistencia a fijar el instante, aunque sabiendo que algo amenaza cristalizarse en la operación archivística. Aun así avanzamos. Entendimos entonces —como ahora— el archivo, como material susceptible de contribuir a la indagación y a la reflexión, en tanto la diversidad de elementos que aloja compone un entramado que permite visualizar parte de los procesos de composición escénica, la recepción de esos procesos, inferir ciertas matrices procedimentales y advertir las tensiones y recorridos que los constituyeron.

El archivo, creemos, permite la democratización del conocimiento pero nos interesa situarnos fuera de una posición paternalista, del lugar de quien posee un saber y lo pone ‘generosamente’ a disposición de manera asimétrica, aspiramos a la construcción de un conocimiento realmente colectivo y en proceso. En proceso, no solo porque el objeto que lo funda, la producción de Paco Giménez, afortunadamente continúa en el presente, sino porque entendemos con Derrida (1997) que todo archivo se abre desde el porvenir, que está a la espera de alojar nuevos documentos y a la espera de nuevas miradas que puedan crear nuevos sentidos. Lo efímero, lo evanescente o “lo viviente”, en términos de Barbéris (2015), encuentra en el archivo todo su estatuto de obra inacabada, desobrada.



Colectivo, porque así como el objeto de que se trata, el teatro, solo es posible por la acción de múltiples voluntades que inscriben múltiples perspectivas en su producción y, a su vez, por la multiplicidad de miradas de quienes accederán al archivo creando, cada vez, un nuevo archivo, el propio. Su estructura abierta atrae a múltiples reconfiguraciones: condición móvil y dinámica del archivo que no se encuentra clausurado y por eso mismo reclama lo colectivo, como la producción que le dio lugar. Entendemos, como ya planteamos siguiendo a Deleuze (2012: 10), que el archivo opera agenciamientos a través de procesos de territorialización pero también de líneas de fuga deviniendo, de esta manera, inatribuible a los sujetos

“a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad”. Colectivo, porque entendemos que los hechos singulares, privados, construyen la historia, porque toda historia personal se inscribe en un contexto social y se conforma como respuesta a ese contexto y a unas condiciones determinadas. Como señala Deleuze,

Todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal. ¿Qué guerra no es un asunto privado? E inversamente, ¿qué herida no es de guerra y venida de la sociedad entera? ¿Qué acontecimiento privado no tiene todas sus coordenadas, es decir, todas sus singularidades impersonales sociales? (2008: 160).

Paco Giménez es un artista singular y entendemos que es desde esa singularidad que participa en la configuración del entramado colectivo y lo transforma. ‘Archivamos a Paco’ o, más bien, archivamos su producción, porque creemos que ha trazado marcas que ya se reconocen como huellas que proliferan, que se transforman y que transforman el teatro en Córdoba y en la escena nacional; por su intenso y sostenido trabajo como formador, como docente; porque su teatro ha dado y da lugar a profundas y complejas reflexiones sobre el hacer teatral; por su dimensión estética y ética.

Si el teatro existe a partir de su propia evanescencia, si tiene lugar solo en el instante en que se pierde, “no hay razón para dejarlo morir por segunda vez”, como plantea Fargue (1991: 95). Esto no significa, como dijimos, el necio intento de rescate o de revivificación del acontecimiento, un acontecimiento que solo puede tener soporte “en pleno cuerpo llamado propio” (Derrida, 1997: 16). En el archivo teatral, la misma intuición de aquella experiencia deviene una nueva experiencia entre esas dos zonas en tensión.

No perdemos de vista la advertencia benjaminiana: “No hay nunca un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie. Y así como el documento no está libre de la barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual ha pasado de uno a otro” (Benjamin, 2009: 145). No la perdemos de vista y es por eso que no dejamos de intentar situarnos, de intentar ser conscientes a cada paso, de qué paso estamos dando y enunciarlo, no dejamos de decirnos que el archivo “siempre es la medida de otra cosa” (Deleuze y Guattari, 2012: 11). Lo que intentamos recuperar, como ya señalamos, son las resonancias, las intui-

ciones, los bosquejos, sin voluntad de fidelización con el documento “sino con la humanidad”, como plantea Mayorga (2013: 3). Nuestro archivo no intenta formar parte del “botín” –bienes culturales– que porta el cortejo de los dominadores sobre los vencidos de que habla Benjamin (2009: 143-144), por el contrario, es, como dijimos, un ‘hacer’ del borde, de la periferia, de los márgenes aunque, no somos ingenuos, tiene un lugar en el centro de esa periferia. Sin embargo, la tarea archivística y, dentro de ella el archivo teatral –nos consta– se inscribe “a contrapelo” de los sitios privilegiados de reconocimiento. El archivo de las artes evanescentes en general, y el Archivo Paco Giménez en particular, emergen como un gesto de obstinada resistencia en el centro de su campo específico, que lo acoge subsidiariamente y le reserva un lugar marginal en sus sagrados recintos donde se deciden los gestos consagatorios. Nosotros mismos nos ubicamos en los márgenes en tanto atravesamos los propios campos disciplinares y avanzamos no sin dificultad por nuevos y desconocidos territorios, para poder poner en marcha los mecanismos de un dispositivo que hasta no hace mucho tiempo ignorábamos –los llamados ‘teatristas’, conocemos esta tenacidad multifacética–. “Devenir animal” (Deleuze y Guattari, 2012: 252), para aventurarse “por un camino que probablemente nunca se hizo pero que se sabe hacer”, intentando recuperar “una memoria de algo no vivido” (Quinteros, 2017), con la única intención de hacer un pequeño aporte en ‘el cuidado del mundo’, en la medida en que hay partes de ese mundo que nos interesa que no se pierdan.

Conversaciones 6

(Del Archivo Virtual Paco Giménez)

(Minuto 24:40)

Paco Giménez: Pero acá lo importante es que van a filmar y van a grabar, entonces va a quedar como testimonio. Quizá para el público es aburrido, puede ser, pero es importante si se documenta.

(Pausa)

Pero, que yo diga esas cosas ¿sirve de algo para lo que están haciendo?

(1:17:02)

Vos sabés que me preguntan y yo no sé decir qué es esto. Me preguntan: ¿qué están haciendo?

Y para qué las entrevistas y para qué...

Noelia Pascucci: ¿Y vos no les decís que es tu archivo?

Paco Giménez: No, es que no sé cómo nombrarlo.

Noelia Pascucci: Archivo Paco Giménez.

Paco Giménez: ¿Y quién quiere el Archivo Paco Giménez, quién lo pide?

Gabriela Macheret: Te acordás que con lo del Real⁸ vos decías que era bueno porque quedaba registrado...

Paco Giménez: Bueno, en realidad yo no pienso eso.

Gabriela Macheret: Ah ¿no?

Paco Giménez: No. Yo digo: ¡si a la gente no le importa! (*Pausa*) Aunque, bueno, no puedo ser tan malo de pensar... (*Pausa*) Debe haber gente que está interesada...

Notas

¹ Término acuñado por Vivi Tellas. Puede consultarse en Kiderlen (2007).

² Diccionario de la lengua española, RAE. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=3Fc9l3k>

³ Diccionario etimológico. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?apori.a>

⁴ Conocida consigna que el director teatral trabaja en sus seminarios. Puede encontrarse información en Archivo Virtual Paco Giménez/Conversaciones/Con Paco/Conversaciones6 <http://nesta.sociales.unc.edu.ar/archivopacogimenez/>

⁵ Diálogo en el Seminario Teoría y práctica de archivos. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba (2015).

⁶ Diálogo en el Seminario Teoría y práctica de archivos. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba (2016).

⁷ A partir de aquí, la primera persona del plural tiene su fundamento en la convicción de que todo archivo es colectivo y, consecuentemente, toda reflexión que de él deviene también lo es. Si bien la enunciación es propia, las inquietudes, hipótesis e interrogantes que aquí se exponen son el resultado de las discusiones y análisis que tuvieron lugar al interior del equipo de investigación que conforma el colectivo AVAIA, especialmente, la colaboración fundamental de Noelia Pascucci en el Archivo Virtual Paco Giménez.

⁸ Se refiere al Teatro Real de la ciudad de Córdoba y al Encuentro de hacedores de los 60, 70 y 80 que tuvo lugar allí en el año 2017.

Bibliografía

- Barba, Eugenio (2009). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. México DF: Escenología AC.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barbériis, Isabelle (2015). *L'Archive dans les arts vivants. Performance, dance, teatre*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes.
- Benjamin, Walter (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bourdieu, Pierre (2003). *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- Chejfec, Sergio (2015). *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía.
- Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles (2008). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jaques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Covivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel. Valencia: Pre-Textos.
- Fargue, Arlett (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Institucio Alfons el Magnanim.
- Foucault, Michel (2014). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Garbatzky, Irina (2013). "Efectos teatrales del archivo: Sobre Rosa Patria, de Santiago Loza". *Memoria Académica*, VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. [En línea] http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3854/ev.3854.pdf
- Giménez, Paco (2015). Comunicación personal.

- Giménez, Paco (2017). Entrevista con Gabriela Macheret. Archivo Virtual Paco Giménez / Conversaciones / Con Paco / Conversaciones 6. <http://nesta.sociales.unc.edu.ar/archivopacogimenez/>
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kiderlen, Meret (2007). “Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas”. *Revista Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, Año 3, N° 5. [En línea] <http://www.telonde-fondo.org/numeros-antiores/>
- Mayorga, Juan (2013). “El dramaturgo como historiador”. Colección Futuros Pasados, N° 2. Ediciones Contratiempo. [En línea] <http://www.contratiempohistoria.org/ed/0002.pdf> [Consulta: 15/12/2013].
- Quinteros, Luis (2017). *Partidas*. Mimeo.
- Rancière, Jaques (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rolnik, Suely (2010). “Furor de archivo”. *Errata#* N° 1. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf
- Sanchís Sinisterra, José (2006). “Narraturgia”. *Drama Revista de la Asociación de Autores de Teatro* (España), N° 26, pp. 19-25.
- Tatián, Diego (2012). “¿Humanidades para qué?”. En Ana María Alderete (Comp.), *El manifiesto liminar. Legado y debates contemporáneos*. Córdoba: UNC.
- Zouravichbili, François (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

El espacio de lo público digital y la institución de archivos en acceso abierto

Víctor H. Guzmán

Acceso abierto / simultaneidad / archivos / soberanía digital / nube / *copyleft* / estos entre otros términos, comienzan a desplegarse como claves que atraviesan posicionamientos, movimientos, prácticas, usos en el vertiginoso desarrollo de la “red de redes” en las últimas décadas de nuestras sociedades contemporáneas. Universo de términos disímiles que apuntan y abren cuestionamientos, también disímiles.

En este universo, nos proponemos reflexionar sobre los entornos digitales como espacio de nuevas modalizaciones de lo público y sus potencialidades y limitaciones en relación a la producción y circulación de conocimiento académico. Interesa asimismo, puntualizar en la archivería¹ virtual como modalidad. Para ello, en primer lugar, presentamos una problematización del espacio de lo público y sus modalizaciones con el objetivo de situar el campo de reflexión, aquellos lineamientos sobre los que se articulan los interrogantes de este trabajo. En segundo lugar, a partir de la experiencia de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y sus políticas de Acceso Abierto al conocimiento, reflexionamos en torno a las nociones de archivo, almacenamiento, acceso y soberanía. En este sentido, buscamos dar cuenta del papel de la institución de archivos virtuales en el marco de un movimiento hacia la expansión de los límites de posibilidad para la circulación y (re)producción del conocimiento intelectual y artístico.

Comunicación: decir y hacer

Entendemos con Castoriadis (2007) que toda sociedad es la institución de un magma de significaciones imaginarias, esto es, representaciones, afectos y deseos sociales. Estas significa-

ciones son calificadas de imaginarias porque no se corresponden con elementos que podemos señalar de manera completa como “racionales” o “reales” y porque no se pueden agotar en referencia a ellos. Este modo de comprender la institución permite observar dos dimensiones básicas de cualquier actividad humana: la comunicación y el dominio del entorno.

Estas dimensiones se pueden consignar bajo una definición de comunicación que las comprende: la comunicación “es la puesta en común de significaciones socialmente reconocibles a través de la palabra y la acción” (Caletti, 2001: 44-45). A través de la comprensión de la comunicación en esta línea, lo que queremos dejar asentado es que lo que definimos como significaciones (representaciones, afectos y deseos), alientan efectivamente las prácticas y discursos de los individuos que, en tanto tales, solo pueden ser sociales (por lo que la adjetivación de sociales es una redundancia o, de otra manera, un abuso del lenguaje).

Decir esto implica decir, al mismo tiempo, que todo lo que hacemos y decimos se encuentra alentado por significaciones que le dan cierto sentido a eso mismo que hacemos y decimos. Sobre estos supuestos, principalmente consideramos relevante una distinción en el concepto de institución. Pensar en la idea de instituciones desde el planteo general de la presente indagación adquiere relevancia si consideramos al fenómeno sobre el que reflexionamos como un espacio en el que se definen y disputan el deber ser y lo posible de lo social. Y ese deber ser, como posibilidades de lo social, es el que delimita los escenarios de condiciones reales y normativas de participación en las definiciones de los asuntos sociales.

Este marco nos interesa especialmente porque habilita pensar un tipo de relación entre sociedad y producción de significación que comprende la institución de las significaciones sociales imaginarias, como incesante creación de formas, figuras e imágenes a partir de lo cual algo “es” en cada momento dado. Esto que es emerge cada vez como un campo de lo histórico social, siempre particular, que en cada ocasión se crea y autoaltera en una dinámica instituido/instituyente. Estas dinámicas construyen (van construyendo) el espacio público. Así, “lo público” se constituye como una instancia privilegiada que articula subjetividad y objetividad sociales, lo particular y lo universalizante.

En nuestras sociedades democráticas, “lo público” es esa arena de lucha en la que ingresan diferentes actores para disputar ciertas concepciones operantes en el orden instituido. Dicho

de otro modo, un espacio público que funciona como escenario central en las luchas por la imposición (o búsqueda de imposición) de sentidos orientadores del decir y del hacer social: lo “histórico-social... es la unión y la tensión de la sociedad instituyente y de la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace” (Castoriadis, 2007: 172).

La puesta en común de significaciones. Del espacio de lo público al espacio de lo público digital

La noción de espacio público / lo público / espacio de lo público / se vuelve fundamental en el sentido de pensarlo como categoría intermedia (Saur, 2008) que nos permite reflexionar acerca de los modos específicos de socialización, en términos generales.

Rabotnikof (1997) destaca que algo llega a ser público porque logra posicionarse en un espacio de atención general, por lo tanto visible y manifiesto. Ahora bien, el espacio de lo público adquirirá un carácter abierto y accesible en función de “la capacidad de los actores para formular temas y lograr que estos penetren a través de las compuertas del sistema político” (1997: 64).

Partiendo de una argumentación sistémica de lo público, a partir de los aportes de Luhman (1980), Rabotnikof (1997), señala que este es un subsistema “en el que el flujo de comunicación se especifica en torno a temas que logran, como tales, la aceptabilidad general” (p. 59). Así, lo público no se encuentra ni en la forma estatal (argumento conservador sustentado en los aportes de Koselleck [1985]) ni en la ciudadanía propiamente (argumento emancipador sustentado en los aportes de Habermas [1981]) sino que es un espacio donde el flujo comunicativo acerca de lo común toma cuerpo.

Por lo que a las concepciones que, desde la tradición juricista, entienden el espacio de lo público como aquel campo de objetos de los cuerpos legales, le oponemos la definición del espacio de lo público como aquel “espacio donde la vida social desborda tal imperio” (Calletti, 2006: 32). En este sentido, es este espacio el núcleo, la instancia misma, donde la sociedad se autorrepresenta.

A lo público, entonces, lo entendemos como el lugar donde se construyen las formas en

las que la sociedad se presenta a sí misma “tanto ante sus propios ojos como ante las instituciones políticas que, en principio, la regulan y frente a las cuales se encuentra en un tanto cuanto inevitable tensión” (Caletti, 2000: 18).

Para Caletti (2007) el espacio de lo público se encuentra constituido por cinco elementos fundamentales: visibilidad, autorrepresentación, politicidad, tecnologicidad y heterogeneidad. El primero, hace referencia a que es en el espacio de lo público donde emerge y se sostiene aquello que puede y/o debe verse (no como referencia biológico-sensorial sino como producción social). Las reglas que definen este espacio de posibilidades y que adquiere específicas normas en cada sociedad dada, es lo que se denomina regímenes de visibilidad. El segundo, autorrepresentación, hace referencia al espacio de lo público como instancia de producción social donde, bajo las condiciones de posibilidad instaladas por el régimen de visibilidad dominante o emergente, se constituyen posiciones de sujetos políticos que se conciben, en algún modo, como tales. Es, en otras palabras, la zona de lo público por donde transitan los sujetos hacia una percepción de sí y de la sociedad construida. El tercero, politicidad, remite a las vinculaciones de lo público con la esfera política. Espacio donde aparecen y se visibilizan los conflictos por la definición de lo futuro común y las decisiones políticas al respecto. El cuarto, tecnologicidad, refiere a los dispositivos técnicos que cada sociedad se da “para hacer visible el tratamiento de los problemas comunes” (Caletti, 2007: 228). Más adelante, volveremos sobre esta dimensión, en particular, en torno a los dispositivos técnicos dominantes y emergentes.

Finalmente, otro elemento constitutivo de lo público es su heterogeneidad. Esta dimensión alude a la multiplicidad de modalizaciones de los diferentes elementos mencionados (y otros) presentes en lo público; las diversas gramáticas de socialización, recursos técnicos, regímenes de visibilidad, etc. Es decir, el espacio de lo público no entendido como un espacio en singular sino como diversos espacios en los que la sociedad se auto-representa y al hacerlo (re) construye, también, diferentes plexos de sentidos en los que se juegan (contra) hegemonías, gramáticas y regímenes de (in)visibilidad.

Considerando lo anterior, decimos que nos interesa pensar, siguiendo a Caletti (2001, 2006, 2007) el espacio de lo público como una combinación de diferentes modalizaciones:

Hablar de ese espacio de lo público en el caso de una sociedad espacio-temporalmente determinada permite abarcar de manera simultánea regímenes de “representación” de la vida social tan distintos como lo son, por ejemplo, un debate en el recinto parlamentario (moderno remedo del ágora), una marcha de protesta callejera, una noticia en las planas de la prensa, etc., por referir tres modalizaciones casi canónicas (2006: 38).

En las diferentes modalizaciones de lo público, los particulares participan (o buscan participar) en la definición de lo común y al hacerlo se auto-reconocen como capaces de darse sus propias normas. Así, es en las diferentes modalizaciones de lo público donde se (re)definen las formas que la sociedad se da para representarse a sí misma.

En esta línea de reflexión, pensamos que el universo de la digitalidad y, sobre todo, Internet, habilita una zona de hechos y potenciales modos específicos de ser de lo público que (re)definen posibles y se asientan sobre un proceso de aceleración del tiempo histórico signado de manera progresiva por la historia de la mediatización (Verón, 2013: 277). En este sentido, la especificidad de la relevancia histórico social de Internet es que “comporta una mutación en las condiciones de acceso de los actores individuales a la discursividad mediática, produciendo transformaciones inéditas en las condiciones de circulación” (Verón, 2013: 281). Es una revolución en las posibilidades de acceso.

En este marco es que proponemos pensar la archivería virtual como una modalización de lo público. Como un modo de configuración técnico política de procedimientos y recursos para la puesta en común de materiales significativos. En esta línea, entendemos que la especificidad teleológica-política de esta modalización se encuentra en su vinculación irreductible con la construcción de la memoria en su dimensión colectiva. Así, podemos pensar con Derrida que una política del archivo “determina de parte a parte lo político como res pública” (Derrida, 1997: 12).

El Acceso Abierto como política de archivo

Como señalara Schmucler, ya en 1982 (Schmucler, 1997), el enorme desarrollo de las tecno-

logías de la información resulta de las necesidades bélicas de potencias hegemónicas en conflicto durante el siglo pasado. En esta línea, Internet no es una excepción y puntualmente fue pensada como instrumento técnico que permita mantener un trabajo en red a pesar de un bombardeo (Krol & Hoffman, 1993). Así, de la mano del Departamento de Estado de los Estados Unidos de América, nace en 1973 ARPANet, una red experimental que funda lo que hoy conocemos como la red de redes.

Sin embargo a poco andar, un segundo uso comienza a dar forma a la red de redes: grandes centros universitarios comienzan a instalar y desarrollar la red con fines académico-científicos. En este marco y para este universo (entre otros), las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) se convirtieron en una revolución documental, como señala Le Goff (1991). Revolución documental, en especial por las múltiples implicancias que conllevan las posibilidades de potenciar la organización, consulta, acceso y lectura de gran cantidad de datos.

Además, la industria de las TIC experimenta una novedosa emergencia durante la primera década del siglo XXI: el movimiento Acceso Abierto (Suber, 2012). Este movimiento, fundamentalmente en su dimensión académica, se posiciona de manera central en lo que Verón denomina como la “paradoja de la escasez de la información” resultante de la emergencia de Internet.

Esta paradoja señala la distancia entre los altos costos de la producción de información y los bajos costos de su puesta en disponibilidad pública. En este sentido, el valor del acceso abierto se asienta en los beneficios resultantes de la puesta en común de significaciones presentificadas en materializaciones sobre diversos soportes finalmente digitalizados a los fines de su disponibilidad discreta en el mundo digital.

Ahora bien, cuando pensamos en la institución de archivos en Acceso Abierto, pensamos en el consejo derrideano de plantear una teorización de esa institucionalización. En este sentido, distinguimos como elementos componentes del archivo el lugar de su depósito, el soporte que lo sostiene y su estabilidad, la autoridad consignataria de su configuración y su comunidad hermenéutica pertinente.

Precisamente en lo que sigue, desarrollamos la deriva de esta política tomando el caso-experiencia de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) en torno al Acceso Abierto

al conocimiento en general y en particular, el Repositorio Digital Universitario como un ejemplo que permite reflexionar sobre las posibilidades/límites de la archivería digital.

La experiencia en la Universidad Nacional de Córdoba

El caso-experiencia de la política de Acceso Abierto al conocimiento (y puntualmente en este marco la política en torno al Repositorio Digital de la Universidad Nacional de Córdoba (RD-UNC)), dialoga con procesos sociopolíticos tanto a nivel global (como el avance del movimiento por el Acceso Abierto) como a nivel nacional. En cierto modo, la separación de niveles parecería ilusoria si se piensa en el dinamismo de la comunicación en la etapa inaugurada por la expansión de Internet como herramienta y, en particular, como herramienta de visibilización del conocimiento. Sin embargo, a modo de referencia se podrían puntualizar algunos lineamientos para contextualizar² la experiencia del RD-UNC que traemos como ejemplo a los fines de incorporar en este marco algunas reflexiones en torno a las posibilidades y límites de un ejercicio de archivería digital.

Internacional

En el plano internacional o transnacional, el movimiento por el Acceso Abierto (AA) comienza a tomar cuerpo y trazar alternativas a los modelos de comercialización de la comunicación científica (López, 2013). En el desafío a los modelos dominantes, las iniciativas de AA se inscriben en disputas más amplias que tensionan distintas maneras de comprender la comunicación. Se juega entre la información como bien público de circulación libre, gratuita y la información como mercancía, como propiedad con acceso restringido con eje central en la rentabilidad (Martinovich, 2015).

A principios del siglo XXI, un conjunto de declaraciones conocidas como las “Tres B” del Acceso Abierto se posicionan como rumbos, acuerdos, iniciativas internacionales que, orientadas a la promoción del AA a nivel global, sientan las bases de iniciativas posteriores (Doria, Del Prado & Haustein, 2015: 74). En primer lugar, la declaración de Budapest (2002)

plantea el libre acceso, vía Internet, a los textos científicos cuyos principales mecanismos de difusión son los repositorios digitales y las revistas académicas de AA, entre otras. En segundo lugar, la declaración de Bethesda (2003) hace hincapié en los términos legales del alcance del AA, como los derechos de autor, y su garantía a través de la generación de licencias con procedimientos normalizados y el compromiso con la interoperabilidad y preservación al largo plazo. Por último y en tercer lugar, la declaración de Berlín (2003) que promueve la importancia del desarrollo de políticas institucionales de AA (Doria, Del Prado & Haustein, 2015; López, 2013).

En líneas generales, estas declaraciones proporcionan el marco-ideario desde el que se promueven principios alternativos para la comprensión de la comunicación científica. El ideario adquiere materialidad en el diseño de estrategias (López, 2013) o herramientas (Almada, 2013) orientadas a facilitar la implementación de las políticas de Acceso Abierto. Por un lado, la denominada vía dorada, orientada a revistas, esto es, a la publicación en revistas de acceso abierto. Por otro lado, la vía verde, orientada a los repositorios digitales (institucionales o temáticos), es decir, a la producción de archivos, depósitos de documentos (también conocida como autoarchivo). Estas rutas alternativas y prácticas, buscan potenciar las posibilidades de acceso y visibilidad del conocimiento al mismo tiempo que promueven nuevas formas de comprender la comunicación científica.

El paso del siglo XX con el desarrollo de las TIC al XXI con la expansión de Internet, compone un escenario en el que se comienzan a dar nuevas formas de gestionar el almacenamiento, organización y acceso a la información junto con nuevos modelos de comunicación, distribución y acceso al conocimiento. Con base en los principios de las Tres B, el AA puede entenderse como el “acceso libre, gratuito, inmediato y sin restricciones a la literatura científica y académica a través de Internet” (López, 2013: 2).

Una de las estrategias del Movimiento AA para la puesta en práctica de este modelo es la creación de Repositorios Digitales, conjunto de archivos con ciertas disponibilidades (lectura, acceso, descarga, entre otras) libres de barreras legales, técnicas, financieras cuya única restricción es el derecho de los autores sobre el reconocimiento y control para la distribución y reproducción de su trabajo (Doria, Del Prado & Haustein, 2015).

Argentina

A nivel nacional, en 2011 se constituye el Sistema Nacional de Repositorios Digitales³ (SNRD) bajo la órbita de la Biblioteca Electrónica de Ciencia y Tecnología, con el propósito de armar una red de repositorios digitales de Ciencia y Técnica con protocolos y estándares comunes para los miembros del sistema con el modelo de AA. La puesta en marcha del SNRD, retoma la existencia de un conjunto de experiencias de repositorios digitales ya en funcionamiento (aunque en distintas etapas de desarrollo) y la necesidad de “determinación de criterios unificados para el registro, sistematización, recuperación, preservación e interoplaridad de los repositorios” (Resolución MinCyT 469/2011).

Las dinámicas institucionales que se van produciendo en el campo científico-tecnológico (como instancias de articulación no solo de recursos sino de perspectivas, posicionamientos sobre la circulación, producción, acceso, etc. del conocimiento), también pueden verse en el ámbito legislativo nacional. En 2013, el Congreso de la Nación argentina sanciona la ley de Creación de Repositorios Digitales Institucionales de Acceso Abierto (N° 26899)⁴; con esta norma se establece que las instituciones nacionales de CyT que reciben financiamiento del Estado nacional deben desarrollar repositorios digitales en los que se depositará la producción científica nacional con acceso libre y gratuito (Doria, Del Prado & Haustein, 2015).

La experiencia del RDU-UNC se inserta en este contexto junto al Portal de revistas institucionales desarrollado bajo la plataforma Open Journals System y otros proyectos orientados a la instalación de la cultura del acceso abierto en la Universidad Nacional de Córdoba (Nardi & Yrusta, 2014).

RD-UNC

En el ámbito de la Universidad Nacional de Córdoba, a fines del año 2010, se aprueba el Programa Integral de Tecnologías de Información y Comunicación (Resolución del Honorable Consejo Superior de la UNC N° 1445/2010) principalmente en atención al desarrollo de las TIC y la necesidad de incorporarlo al ámbito universitario. En esta decisión, se propone

la promoción del acceso a las nuevas tecnologías con la implementación de acciones para disminuir la brecha digital y “contribuir al fortalecimiento de la gestión y planificación educativa democrática y participativa” (Considerando de la RHCS 1445/2010). El avance de la inclusión universitaria “requiere introducir nuevos modos de producción, adquisición y distribución del conocimiento de acceso libre y remoto” (Considerando de la RHCS 1445/2010). En pocas palabras, puede pensarse que la UNC comienza a alinearse al movimiento internacional de AA (Nardi & Yrusta, 2012).

En 2014, comienza a funcionar⁵ la Oficina de Conocimiento Abierto (OCA)⁶ desde donde se busca la participación en nuevos modelos de intercambio de conocimiento mediante la promoción de, como se señala en el sitio oficial de la OCA, “una cultura solidaria e inclusiva de Acceso Abierto al conocimiento en la universidad”⁷.

La UNC a través de la OCA, y con la premisa de que “el conocimiento es un bien común y su acceso debe ser libre”⁸ formaliza una dependencia orientada por los nuevos modelos de intercambio científico que toman como base los principios del movimiento de AA. Asimismo, promueve y se sustenta en otros postulados relacionados con la justicia y la distribución de lo que considera como bien común. En este sentido, postula que, en tanto es principalmente el financiamiento de carácter público el que facilita la producción de saberes en las universidades públicas, “es justo retribuir a la sociedad la posibilidad de acercarse al conocimiento para fines no lucrativos sin tener que pagar por derechos adicionales”⁹.

En la actualidad, la OCA-UNC gestiona cuatro servicios de difusión del conocimiento. Según datos publicados en el sitio web de OCA-UNC, integran sus espacios de difusión: el Portal de Revistas de la UNC; la Biblioteca Electrónica de Ciencia y Tecnología; la Biblioteca Historia Digital de la UNC que alberga la Librería Jesuítica de la Biblioteca Mayor; y el RD-UNC, que a su vez, en el 2014, pasa a integrar la red del SNRD¹⁰.

Como vía para la puesta en práctica del AA, el Repositorio Digital de la UNC se encuentra activo en la plataforma digital <https://rdu.unc.edu.ar/>. Según su propia definición, el RDU “... es un espacio donde se almacena, organiza, preserva, provee acceso libre y procura dar visibilidad a nivel nacional e internacional, a la producción científica, académica y cultural en formato digital, generada por los integrantes de la comunidad universitaria”.

El RD-UNC en la actualidad, se encuentra disponible en dos idiomas (castellano e inglés). La vía de acceso más rápida al RDU es contar con el enlace directo al repositorio (dado que la vinculación desde el portal principal de la UNC se produce vía un menú móvil e intermitente que no necesariamente facilita su identificación). Aún así, otra vía de acceso al RD-UNC, es mediante el portal de repositorios digitales a nivel nacional, es decir, forma parte del SNRP del Ministerio de Ciencia y Tecnología e Innovación Productiva de la Nación. Como mencionamos antes, el RD-UNC integra esta red nacional que se conglera en un portal único y que permite el acceso al material digital de numerosos Repositorios Digitales vinculados sobre el modelo de Acceso Abierto.

Las posibilidades del almacenamiento de materiales digitalizados en repositorios institucionales habilitan lo que Ernst (2013) define como una característica de los “nuevos archivos”. Esto es el movimiento desde una lógica de “memoria que solo lee” (*read only memory*) hacia una memoria generativa en la que la participación como “lectores” o, en nuestros términos como individuo(s) que se enfrenta(n) a significaciones puestas en común por otro(s) y para otro(s), permite la participación en la construcción de conocimiento desde un posicionamiento novedoso, como práctica archivística no solo orientada al almacenamiento y acceso, sino también al uso. Ernst usa el neologismo “dinarchivo” y Hunt (2013) “anarchivo” para referirse a este fenómeno habilitado por la archivería digital abierta.

Conclusiones

*Compete, en efecto, a los profesionales científicos de la memoria,
a los antropólogos, a los historiadores, a los periodistas,
a los sociólogos, hacer de la lucha por la democratización de la
memoria social uno de los imperativos prioritarios
de su objetividad científica* (Le Goff, 1991: 183).

Si habíamos definido a lo social como institución de un magma de representaciones, afectos y deseos y luego, definimos que es autocreación en permanente autoalteración, podemos figurarnos que las representaciones no siempre son las mismas y que no están determinadas en

forma completa por realidad o racionalidad alguna. De este planteo se desprende una idea que es fundamental y es que somos socialmente responsables de las fuerzas que animan nuestros discursos y nuestras prácticas.

La digitalización es un fenómeno por el que ciertos datos de naturaleza analógica se traducen en binarios. Señalamos que se trata de una traducción para eludir la (necesaria) discusión acerca de la originalidad documental de lo traducido. De hecho, un documento digitalizado al que accedemos usualmente mediante interfaces está constituido en última instancia por valores numéricos. Esta cuestión es la que nos obliga incorporar a la reflexión la centralidad de la responsabilidad institucional del armado, alojamiento y custodia del archivo digital.

Como señala Fox (2009), en el universo digital desde los años 60 hay una fuerte tensión entre los estilos computacionales centrípetos y centrífugos. Esto es en la instalación de grandes infraestructuras computacionales centrales conectadas a una diversidad de terminales “tontas” y la posibilidad de contar con una diversidad de infraestructuras potentes interconectadas que da forma a lo que se conoce como *cloud computing* (computación en la nube). Este último modelo aporta una serie de beneficios vinculados a los costos de mantenimiento de grandes infraestructuras y recursos humanos dedicados a la seguridad, mantenimiento y migración de los recursos almacenados.

Ahora bien, fundamentalmente en el mundo académico, desde una perspectiva de soberanía informativa, académica o, en última instancia, comunicacional, existen ciertos pruritos tanto éticos como operativos respecto del lugar donde se establece el espacio de almacenamiento de la información producida tanto por las cuestiones vinculadas a la seguridad de la persistencia de los materiales digitalizados como al cuidado de su integridad.

En este sentido es que entendemos la centralidad del desarrollo de las políticas de promoción de oficinas de “conocimiento abierto” en el marco de las universidades públicas. La figura del Consignatario derrideano es en este punto un elemento importante de la archivería digital. A su vez, el modo de ser de la modalización que trabajamos, la institución de archivos digitales en acceso abierto, impacta de manera central en las posibilidades de democratización social. Como señala Derrida: “la democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (1997: 12).

En el caso que observamos, entendemos que una institucionalidad como la universitaria, con los mecanismos que se puede dar a sí misma, puede funcionar de tal manera de: garantizar un (mínimo) cuidado del respeto referencial de lo digitalizado con el “original”; garantizar una participación abierta a la constitución archivística; puede también trabajar en la preservación soberana de la información digitalizada; y finalmente, a partir de la política de Acceso Abierto, puede establecer condiciones amplias de posibilidad en el acceso y (re)interpretación archivística.

La relevancia de la pertinencia o legitimidad consignataria investida por el marco de democraticidad propia de las universidades públicas emerge necesariamente como contraste frente a las diversas posibilidades de ejercicio del *desorden informacional* (Wardle & Derakhshan, 2017) y de la *propaganda computacional* (Wolley & Howard, 2016): enorme y novedoso campo de estudios que advierte (desde ya) a este fenómeno como “una de las armas más poderosas en contra de la democracia” (Woolley & Howard, 2017: 7).

Si asumir que la construcción de una desinformación interesada surge como fenómeno por consecuencia de la digitalidad, resulta conveniente señalar que en la actualidad una significativa cantidad de la comunicación que configura la actualidad social circula en redes digitales e involucra, entre otros, a agentes autónomos que diseñan intencionalmente contenido político o económicamente motivado para ponerlo en disposición pública a través de múltiples plataformas digitales para difundir propaganda o desinformación. En esta línea, nos referimos, entre otros: a los ejercicios vinculados con el avance de prácticas predatorias llevadas adelante por “falsos editores” que replican espacios de publicaciones académicas en la vía dorada de Acceso Abierto para absorber contribuciones a nivel global con diversos fines (Beall, 2013; Butler, 2013)¹¹; en el caso de la vía verde, los Repositorios Digitales, encontramos también la práctica de duplicación de repositorios institucionales para captar la archivería digital por fuera de estos espacios (Delfanti, 2017).

En este sentido, el cuidado de esta nueva modalización de lo público requiere de los profesionales científicos de la memoria. Sin dudas, tal y como lo señala Le Goff, a ellos les concierne “hacer de la lucha por la democratización de la memoria social uno de los imperativos prioritarios de su objetividad científica” (1991: 183).

Notas

¹ Se utiliza la palabra “archivería” como concepto que contiene a las práctica archivísticas sistemáticas y, a su vez, a las asistemáticas que habilitan, de manera central, las redes digitales.

² Sin ánimo de exhaustividad, sino a modo de contextualización, dado que excede a nuestro tema e incluso ámbito de trabajo, el pretender construir de manera integral el conjunto de procesos en los que se inserta de hecho la experiencia de RD-UNC.

³ Resolución MinCyT 469/2011. Disponible en <http://www.mincyt.gob.ar/adjuntos/archivos/000/021/0000021632.pdf>

⁴ <http://repositorios.mincyt.gob.ar/recursos.php>

⁵ Por Resolución Rectoral n° 1714/2014 http://www.digesto.unc.edu.ar/rectorado/rectorado/resolucion/1714_2014_1

⁶ La oficina se desarrolla en el ámbito de la Secretaría de Asuntos Académicos de la Universidad. El propósito de esta dependencia se resume en asesoramiento y capacitación para proyectos de AA; fortalecimiento de la comunicación científica y visibilización de la producción universitaria; visibilización del patrimonio documental; uso de programas informáticos de AA (Resolución Rectoral 1714/2014). Según Nardi e Yrusta (2014), la decisión de establecer la OCA en el ámbito de la universidad permitió “avanzar y crecer en pos de un bien común como lo es el de poner disponible a la comunidad internacional los resultados de las investigaciones de su comunidad académica”. Luego, en el año 2016, por Resolución Rectoral (N° 1914/2016) la OCA pasa a depender administrativamente de la Secretaría General del Rectorado. http://www.digesto.unc.edu.ar/rectorado/rectorado/resolucion/1914_2016_1

⁷ Sacado de Sitio web OCA: <http://oca.unc.edu.ar/>

⁸ Referencia a la sección “Historia” del sitio OCA: <http://oca.unc.edu.ar/haciendo-historia/>

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Adhesión provisoria, aprobada por resolución del Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Nación (núm. 056/14). En línea: http://repositorios.mincyt.gob.ar/pdfs/Resoluciones/Resol_MINCYT_056-14_SNRD.pdf

¹¹ Una lista de algunas publicaciones falsificadas puede consultarse en: <https://beallslist.weebly.com/hijacked-journals.html>

Bibliografía

Almada, A.L. (2013). “Acceso Abierto en Córdoba: proyecto de investigación sobre los cambios y las tensiones en los modelos de comunicación científica”. *Companam 2013*.

- Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 1-18.
- Beall, J. (2013). "Predatory publishing is just one of the consequences of gold open access". *Learned Publishing*, 26 (2), 79-84.
- Butler, D. (2013). "Sham journals scam authors". *Nature*, 495, 421-422.
- Caletti, S. (2000). "¿Quién dijo República? Notas para un análisis de la escena pública contemporánea". *Versión* (10), 15-58.
- Caletti, S. (2001). "Siete tesis sobre comunicación y política". *Revista Diálogos de la Comunicación* (63), 37-49. Felafacs (Ed.).
- Caletti, S. (2006). "Decir, autorrepresentación, sujetos. Tres notas para un debate sobre política y comunicación". *Versión* (17), 19-78, U.A. Metropolitana (Ed.).
- Caletti, S. (2007). "Repensar el espacio de lo público. Un esbozo histórico para situar las relaciones entre medios, política y cultura". *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación* (123), 195-252.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Delfanti, A. (2017, 18 de septiembre). "Fake Archives. Doppelgängers and the Search for Openness in Scholarly Communication Platforms". *SocArXiv Papers*. [En línea] <https://osf.io/preprints/socarxiv/5pfe4> [Consulta: 22/10/17].
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.
- Doria, M.V.; Del Prado, A.M. & Haustein, M.C. (2015). "Repositorios Digitales y Software Open Source". R. d.-U. UNLP (Ed.), *Revista Iberoamericana de Educación en Tecnología y Tecnología en Educación* (15), 73-81.
- Ernst, W. (2013). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fernández, A.M. (2008). *Las lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires: Biblos.

- Fox, R. (2009). "Library in the clouds". *OCLC Systems & Services: International digital library perspectives*, 25 (3), 156-161.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hunt, R.J. (2013). "Carrying Queerness: Queerness, Performance and the Archive". *A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD*. Department of Drama, Theatre and Performance, University of Roehampton.
- Koselleck, R. (1985). *Critique and Crisis. Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. Boston: MIT.
- Krol, E., & Hoffman, E. (1993, 1 de mayo). "FYI on "What is the Internet?". *The Internet Engineering Task Force* (IETF®). [En línea] <https://tools.ietf.org/pdf/rfc1462.pdf> [Consulta: 10/03/2016].
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- López, F.A. (2013). "Visibilidad e impacto de los repositorios digitales en acceso abierto. A. d. Argentina (Ed.), *Boletín Electrónico ABGRA*, 5 (1), 1-12.
- Luhmann, N. (1980). *Stato di diritto e sistema sociale*. Bari: Guida Editori.
- Martinovich, V. (2015). "La dimensión política del acceso abierto: ¿el conocimiento como bien público o como mercancía?" U.N. Lanús (Ed.), *Salud Colectiva*, 297-300.
- Nardi, A.M., & Yrusta, L. (2012). "Oficina de Conocimiento Abierto: un modelo para institucionalizar el acceso abierto en las universidades". *El profesional de la información*, 21 (6), 633-638.
- Nardi, A.M., & Yrusta, L. (2014). "Fundamentos para crear una 'Oficina de Conocimiento Abierto' en las Universidades y Organizaciones de Ciencia y Tecnología". *V Jornada temas Actuales en Bibliotecología*, pp. 1-9. Mar del Plata.
- Rabotnikof, N. (1997). *El espacio público y la democracia moderna*. México: Instituto Federal Electoral.
- Saur, D. (2008). "Categorías intermedias y producción del conocimiento". En E. Da Porta,

- & D. Saur, *Giros Teóricos en las Ciencias Sociales y Humanidades* (pp. 63-71). Córdoba: Comunicarte.
- Schmucler, H. (1997). "Nuevas tecnologías en comunicaciones y el reforzamiento del poder transnacional". En H. Schmucler, *Memoria de la comunicación* (pp. 61-80). Buenos Aires: Biblos.
- Suber, P. (2012). *Open Access*. Massachusetts: The MIT Press.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Wardle, C. & Derakhshan, H. (2017). *Information Disorder: Toward an interdisciplinary framework for research and policy making*. Estrasburgo: Council of Europe.
- Wolley, S.C. & Howard, P.N. (2016). "Political Communication, Computational Propaganda, and Autonomous Agents". *International Journal of Communication*, 10, 4882-4890.
- Woolley, S.C. & Howard, P.N. (2017). *Computational Propaganda Worldwide: Executive Summary*. Oxford: University of Oxford.

La genética textual y los archivos de manuscritos en la web

Carolina Repetto

La segunda revolución industrial no se presenta como la primera, con imágenes aplastantes como laminadoras o coladas de acero, sino como los bits de un flujo de información que corren por circuitos en forma de impulsos electrónicos. Las máquinas de hierro siguen existiendo, pero obedecen a los bits sin peso.

Italo Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*)

El archivo y los nuevos paradigmas

En los años 80 Italo Calvino, al reflexionar sobre los bagajes con los que enfrentaríamos el próximo milenio, ve con claridad que la levedad de los bits de información registrará nuestras maneras de guardar memoria, frente a la materialidad del mundo.

En 2016, 30 años después, el libro de Byung Chul-Han, *En el enjambre*, que indaga sobre cómo internet y las redes sociales han transformado profundamente la sociedad, abre con una frase extraída del Fausto de Goethe: “Las lágrimas caen, la tierra me recobra”. En esa levedad del bit y en esa lágrima que nos contiene como información y que vuelve a una tierra cada vez más ajena a nuestras vidas y a nuestra experiencia cotidiana, pueden resumirse algunos de los problemas que se abordan cuando hablamos del multiforme concepto de archivo.

Sin darnos cuenta, hemos entrado en la escena descrita por tantas distopías. Las máquinas de este borde de los dos siglos convirtieron en algo ambiguo “la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas”,

como dice Haraway (1995: 258). Así las continuidades con la máquina que nos escribe, que escribe por nosotros, son cada vez más intensas y a la vez naturalizadas. Nos parecemos conceptualmente más a un ser salido de un film apocalíptico, que a la idea que tenemos de nosotros mismos. Diferentes a esos protagonistas de los mundos distópicos pero parecidos aunque no iguales en el lugar que ocupan las máquinas en relación con nuestros cuerpos. La máquina-prótesis imaginada en esos mundo del “después de la catástrofe” estaba en el interior de los cuerpos, la mayor fuerza y el saber aumentado se alojaba en el interior de esos ensambles androides (no es casual el nombre de uno de los sistemas de los smartphone, *Android*). Hoy esa convivencia entre humano y máquina existe en el saber portable, en la información inmediata vehiculizada por la tablet o el celular. Una simple observación de los cambios tecnológicos, por ejemplo de aquellos ligados a la visión, nos muestra que esas prótesis externas han comenzado su migración hacia el interior de nuestros cuerpos. Lo han hecho de manera menos espectacular que en las películas, se han ido aproximando desde la periferia casi impensada del tacto que nos une a teclados y pantallas. Esta domesticación de los humanos en el uso de los portables, ha hecho que depositemos en ellos la memoria de un pasado nuestro y ajeno y que configuremos esos eventos y acontecimientos según van indicando las políticas de archivo.

Lo protésico está en la punta de nuestros dedos, en el click, en el deslizamiento que nos une a la prótesis, vehículo de ese saber aumentado, saber sorprendente al comienzo y luego introyectado en su dimensión simbólica de tal manera que olvidamos que estamos ante una prótesis. Somos usuarios antes que humanos y observamos, aunque con poca claridad, el paulatino avance del poder que otorgamos a la máquina.

En ese sentido, no podemos sino volver a pensar nuestra actividad de *archivadores*, sea cual fuere nuestra disciplina. Las marcas del método y las normas para entrar en la máquina, para ser huéspedes bienvenidos de determinados *software* nos han sido indicadas como herramientas, como métodos, como protocolos para explorar y atravesar, para mirar y comprender. Lo multidisciplinario está en la base de todas estas acciones y de estas nuevas actitudes ante el objeto de estudio y de trabajo. La conciencia plena (por ejemplo de un genetista, de un investigador que trabaja con manuscritos de escritores contemporáneos como en nuestro

caso) de vivir en una bisagra del tiempo permite avanzar sobre estas densidades de la web y de las bases de datos. Allí donde antes hacíamos catálogos privados o institucionales de circulación restringida, que eran editados en voluminosos tomos, hoy catalogamos teniendo en cuenta las redes en las que nos situamos, pensando en los otros estudios y en los posibles lectores alrededor del mundo. Es la visibilidad unida a la levedad de los bits de información la que va cambiando de modo dramático nuestros hábitos de trabajo.

El quehacer con archivos digitales, todo lo que implica en cuanto esfuerzo una vez presentado y dado a ver, y los cambios de actitud que traen aparejados son enormes, pero a la vez se ven favorecidos por un sistema-mundo que nos va programando casi imperceptiblemente en el nuevo paradigma. Vamos incorporando una tecnología que nos va cambiando nuestros gestos cotidianos y nuestras percepciones del mundo en general y del lugar que ocupan el archivo y sus organizadores.

Uno de los puntos clave para entender o al menos detenerse a reflexionar sobre nuestra actividad es la mirada sin distancia que recorre en general todos los acontecimientos de Internet. Para Byung Chul-Han (en eso muy ligado a la tradición oriental, al relevar la distancia ausente de nuestros gestos en la web) esa concepción, contrapuesta a la de respeto, se encuentra estrecha y etimológicamente ligada al mirar de nuevo, al mirar hacia atrás. En nuestro caso, la tarea con fondos de escritores nos obliga a ensayar permanentemente una distancia crítica y una selección de los materiales para su presentación que en principio se opone, como actitud y foco, a la avalancha de información de la web. Miramos *ordenadamente* hacia atrás. En ese orden y en esa actitud se encuentra la diferencia. Subimos ordenadamente las cosas a la red. En esa organización de un repositorio, que deben hacer los bibliotecarios e informáticos, la presencia del geneticista es fundamental para que la visión del conjunto y la lectura de los detalles sea la que consideramos adecuada. Esta adecuación de la visión, que se contrapone a una web que todo lo contiene y todo lo acoge en un aparente caos, nos revela en realidad una parte de la estructura de ese mundo complejo donde instalamos el resultado de nuestros trabajos.

Y es allí, para los que nos dedicamos a estudiar manuscritos de escritores contemporáneos y debería decir, para todos aquellos que hemos hecho, en mayor o menor medida, de la pre-

servación y conservación digital una actividad y una disciplina, donde comienza un aprendizaje sobre cómo dar a leer hoy manuscritos adecuadamente, recortando un espacio en ese ambiente donde la mirada necesariamente distanciada, respetuosa, ha cedido el paso (del *respectare* al *spectare*) a lo inmediato, a una mirada superficial sobre las cosas, donde un documento digitalizado puede confundirse rápidamente con una instantánea de la intimidad. No vale la pena exponer aquí los peligros de que lo puesto en la red sea “invisible” (porque en un cierto sentido lo es) y “poco selecto” (puesto que en cierto sentido, también lo es). Ante esas dos sospechas, que el sentido común reconoce inmediatamente, los investigadores actuales hemos construido la idea de que estamos preservando materiales que de otro modo se perderían en su materialidad de papel o del soporte que sea. La posibilidad de que también se pierdan en la web, permaneciendo invisibles a sus destinatarios, hace que redoblemos los mecanismos y los interrogantes acerca de cómo visibilizarlos. La respuesta y a la vez la solución a estas cuestiones quizás estén en el trabajo del creador de archivos contemporáneo que va siempre mucho más allá de la simple organización. Nos hemos ocupado de sostener las decisiones de conformación del archivo en bases teóricas que curiosamente, como la deconstrucción, surgen en los mismos momentos en que surgen los embriones de las nuevas tecnologías. Hemos debido modificar nuestros hábitos de lectura de los papeles, fotografías y otros documentos; tal es el caso de nuestra manera de relacionarnos con los manuscritos en papel con la conciencia de lo efímero de los soportes impresos y la voluntad de una conservación preventiva, que tal como la define Mónica Pené (2009: 128) es el conjunto de medidas destinadas a lograr la “permanencia en el tiempo de los documentos y libros que componen su fondo” “y se aplica a las intervenciones que intentan prevenir el deterioro tanto como a las que tratan de detener los signos de deterioros ya presentes”.

Otra de nuestras ocupaciones es establecer buenas relaciones con nuestros colegas de las disciplinas que se dedican a los archivos, con cuyo concurso se logrará un proceso de archivo que permita su visibilidad ya sea en un ambiente físico como en uno virtual. Esa virtualidad que se da en bases de datos no conectadas a la red o en el ámbito de la web cuando se ha fijado en ella un domicilio a ciertos materiales que deben ser conservados y difundidos, hace inevitable para muchos pensar la web como mero depósito, la web como domicilio que sin

embargo tiene esa seguridad efímera que percibimos como inmaterial. Y a pesar de las incertezas del futuro del ciberespacio como lugar intangible de los intercambios, paradójicamente se nos va amestrando en la idea de este nuevo progreso infinito y de su estabilidad. Los hilos de la red, sin embargo, son más poderosos y permanentes que sus fachadas; las interfaces y los nuevos domicilios digitales, tal como los concebimos como usuarios especializados, deben estar bien estructurados dado que tienen responsabilidades ligadas al nombre, no solo de sus contenidos (en el caso de un fondo de autor, ligado a su nombre y a sus producciones), sino también de quienes hacen el archivo.

Espacio y temporalidad del archivo digital

La presencia de un “archivo de escritor” en algún espacio físico, biblioteca o depósito, la casa o la institución, muestra ante todo lo multiforme. Cuando hablamos de esa materialidad impresa o manuscrita, nos enfrentamos a papeles de origen muy variado que resumen, entre sus hojas de borradores, correspondencia, fotografías y bibliotecas personales de autor, un conjunto de problemas de preservación antes de poder pensar en las oportunidades de investigación. Asociadas siempre a cuestiones económicas para esa gestión de materiales que deben ser organizados, estas problemáticas se resuelven de diversas maneras según los presupuestos. En lo que respecta a las universidades, según las líneas de financiamiento y la agudeza del director de un proyecto, las diferencias pueden ser abismos: en algunos casos, los geneticistas tienen un contacto directo y cotidiano con los documentos y enfrentan ellos mismos la preparación de los nuevos domicilios, con la asesoría de un experto. En otros casos, son los expertos los que toman en sus manos ese trabajo y reciben los aportes de los especialistas en genética y literatura. A esto hay que sumarle, en los últimos años, la necesidad de poner en línea los documentos, lo que vino a complejizar los saberes, relaciones y acciones de un geneticista.

Se despliega de esta forma la posibilidad de muchas otras ocupaciones para el investigador y organizador de archivos de manuscritos en este mundo tan lejano en apariencia del universo gutemberiano. Pero ¿es realmente tan lejana esa dimensión del papel? En la temporalidad del medio digital como presente inmediato, sin mediaciones, sin mediadores, estaría su gran cua-

lidad. Nuestra situación como investigadores y sobre todo como creadores de archivos ante esa temporalidad inmediata es inestable. Allí habría una profunda diferencia de actitud, una contradicción entre lo que es el medio como presente y nuestros intereses de profundidad temporal, la memoria hacia el pasado y la preservación, hacia el futuro. Aparecen de tal modo varias dimensiones problemáticas. La primera de ellas tiene que ver con lo efímero de los soportes, del hardware y software, y del temor siempre estable de la catástrofe posible, más allá de cuál sea nuestra especialidad, catástrofe que puede consistir tanto en la desaparición del archivo como en la imposibilidad de acceder a él. Por otro lado, el hecho de que somos, cada vez más, a la vez productores de información y consumidores, nos hace preguntarnos, como organizadores de archivos, algo recurrente: qué hacer ante esa masa de información que crece. Nos preguntamos qué guardar y qué dejar de lado, nos preguntamos e indagamos acerca de los criterios sobre los cuales basar nuestras nuevas organizaciones de archivo, ante la formidable producción de publicaciones y el “ruido enorme”, diría Michel Butor (Han, 2014: 39) que genera tal cantidad de información. Ruido difícil de reducir si no conocemos esa condición de agramaticalidad sobre la que se basan los criterios de búsqueda en los motores como Google. Una manera de enfrentarse a ese interrogante e intentar responderlo es hacer archivo.

El hecho de diseñar y poner en línea los hallazgos, de elegir junto a informáticos el mejor software para dar a ver los materiales, la organización de fondos que implica la presentación de metadatos es la mejor manera de evidenciar el quehacer del nuevo geneticista. Un aspecto particular, por otro lado, de estas actividades es el escaneo de imágenes que reproducen los manuscritos de diversa índole, con las que luego se trabaja, tratando de no volver a manipular los documentos originales para evitar su deterioro por manipulación. Pero las imágenes hoy no solo son copias de los originales que intentamos perpetuar, salvaguardar del paso del tiempo y sus contingencias. Con frecuencia estas representaciones de lo amparado y oculto en cajas de papeles no ácidos, pueden ser más bellas que el original, mejores, más vivas en esa realidad virtual, que los objetos del mundo de donde las hemos copiado. En efecto, otro de los roles del investigador y creador de archivos digitales suele ser también mejorar las imágenes con programas que hasta hace algunas décadas no estaban entre nuestro repertorio de saberes. Se trata de una realidad optimizada que obviamente no es totalmente fiel al manuscrito. Las

intervenciones en la imagen por más acotadas que sean hacen que hayamos *amaestrado* las imágenes para que puedan ser observadas, consumidas.

Hay una fiebre de archivo, que se manifiesta cada vez más abierta y oficialmente ante la posibilidad de la pérdida, y ante las maneras nuevas de conectarnos con el mundo a través de la pantalla. Estamos siendo educados en el nuevo paradigma y una de las cuestiones centrales es nuestra relación con esa apariencia de eternidad que buscamos en los programas. De alguna manera entramos en una suerte de pacto narrativo que suspende, por un largo momento, la realidad de afuera para aceptar la ficción de un mundo estable paralelo al nuestro. Por eso es certera la pregunta de Boris Groys, en su libro *Arte en flujo*, que se interroga ante todo acerca de por qué guardamos ciertas cosas, nos preocupamos por ellas, invertimos dinero y recursos en ellas, en su restauración y su preservación y otras cosas en cambio se dejan en manos del poder destructor del tiempo. Esta reflexión, dedicada al arte, puede ser trasladada a nuestras reflexiones sobre el hacer archivo.

Acceso abierto: decisiones y configuraciones

Existe ya una deontología sobre los usos de internet, pero sin embargo las transgresiones al *copyright* que se producen a cada segundo muestran que el tema está lejos de ser resuelto. El *Open Access*, como elemento de democratización de la información, precisa nociones y habilidades que quienes trabajamos con manuscritos conocemos superficialmente en cuanto a leyes, normativas y reglamentos de las instituciones en las que nos alojamos y del derecho internacional que viene a reglamentar los usos de la red. Por eso la importancia de lo multidisciplinar que dé un rol específico a cada uno de los que nos ocupamos de estos archivos digitales. Frente a las singularidades de los archivos de acceso abierto son necesarios, también en este aspecto, cuestionamientos que estamos obligados a transitar y habilidades que no teníamos. La característica fundamental del acceso abierto es que facilita la lectura y el uso, de forma gratuita y a través de la red, de las publicaciones científicas. Eso implica que si un organizador y creador de archivos decide ponerlos en línea en un marco institucional debe conocer los alcances de este acceso y manejar al menos someramente, conceptos y prácticas de

algunas disciplinas que intervienen. Dado que las publicaciones se recolectan en archivos electrónicos, son ineludibles los abordajes desde ciertas normas para metadatos, para facilitar el acceso general a través de la web a la búsqueda de datos, y a la posterior visualización y descarga de los archivos relacionados. Otro aspecto del *Open Access* es que no utiliza solo el *copyright* para delimitar posibilidades de consulta y difusión. La creencia de que aquello que es publicado en Internet pasa a ser parte del dominio público sin tener en cuenta los derechos originales del autor es más habitual de lo que imaginamos, aun en nosotros mismos. La utilización de licencias *Creative Commons*, con diferentes tipos de restricciones por parte de los autores para poner en la web sus trabajos, tiene un marco legal internacional, aunque esas licencias no están fuera del alcance de la propiedad intelectual. Este es también uno de los puntos en los que quien organiza y difunde un archivo debe fortalecerse para comprender las condiciones nuevas en las que da a conocer un material.

La transparencia aparente que propone el acceso abierto tiene entonces varias luces y sombras para quienes ofrecen materiales para consulta y para quienes los requieren e intentan utilizarlos para sus propias investigaciones. Se multiplican así las actividades de los creadores de archivo, tratando de proporcionar a los estudiosos de los materiales puestos en línea no solo los fondos mismos, sino también cartografías de donde ellos se encuentran y aclaraciones sobre las normativas que los rigen.

Ya hemos visto que los contenidos se ocultan también como la carta robada de aquel relato de Poe. De ahí la preocupación que un organizador de fondos virtuales hoy debe tener en cuenta. No solo por ese ocultamiento entre miles de otros objetos digitales parecidos, sino también por una razón de índole económica que deviene de los servidores institucionales y sus espacios disponibles. El espacio virtual es dinero.

Como vemos, un investigador de manuscritos ha de plantearse las cuestiones que hemos enumerado y, en ese intento, ha de ocuparse de campos que se alejan de la literatura pero que por caminos sesgados hacen que volvamos al objeto de estudio y sus descripciones. Hoy asistimos, dice Groy (2016: 13), a la presencia en los archivos digitales del aura sin objeto. Aquella aura benjaminiana que rodeaba al objeto vive según Groy en los metadatos, en la información sobre su inscripción original en el flujo material. Y esto es muy interesante para

quienes pretenden no solo la preservación sino también la visibilidad y la difusión de estos objetos que, nacidos como impresos o como fotos, cintas magnéticas o películas en diversos soportes, en su migración al mundo digital no son otra cosa que bits de información. Pura aura también en las imágenes elaboradas que se ponen en línea. El cuidado de los metadatos defiende también de ese fantasma que es la imagen en el entorno particular de Internet, tierra de rumores y falsos, estepa interminable en que las formas se desdibujan hasta extraviarse. Pero como todos sabemos es también un lugar poderoso e incomparable de difusión de la información.

Otra idea atractiva de Groys para pensar nuestro trabajo es la percepción de Internet en sus diferencias con el flujo material del tiempo del mundo, flujo este en el que no hay vuelta atrás. Internet, en cambio, se basa en la posibilidad del retorno. Es decir, todo puede repetirse, la visita, la visión, la práctica interactiva. Hay una dimensión de museo que tiene Internet. Esta dimensión es la que nos permite la experiencia de cercanía con los materiales de trabajo, en cuantos elementos presentes en nuestras pantallas y en cuanto objetos de estudio disponibles y al alcance de todos.

El otro aspecto que ya hemos mencionado se refiere a las relaciones del ciberespacio con el mundo físico. Con ello hablamos de la obsolescencia de su *hardware* y su *software* de la que hablamos más arriba, lo que lleva nuevamente a las preocupaciones de un organizador de fondos de escritores, que ya se veía perturbado por la fragilidad de los soportes físicos y ahora se obsesiona por esta nueva fragilidad tan material que sostiene el nuevo domicilio donde aloja su trabajo. Hoy asistimos a la existencia de archivos de escritores nacidos digitales, en los que no hay papeles que preservar pero sí soportes que resguardar y conservar puesto que si los *software* o los equipos de *hardware* donde hacerlos correr desaparecen, esos archivos se invisibilizan. La organización de materiales en estos archivos siempre va perseguida por la sombra de la obsolescencia programada de los soportes. Esto significa, como sabemos, que aquellos documentos que fueron guardados en soporte magnético como los diskettes son de difícil accesibilidad. Si bien se trata de un objeto del pasado, todavía existen, y ocultan en ese soporte ya obsoleto, muchos archivos y documentos. La dimensión del ocultamiento de miles de materiales es sorprendente. Desocultarlos implica, además del trabajo en tiempo y esfuerzo,

guardar las viejas maneras de reproducirlos, disqueteras, pasacasetes, reproductores de cinta abierta, viejas computadoras y sus correspondientes softwares, proyectores, aun a riesgo de volver la casa o la oficina una tienda de antigüedades.

Desocultarlos es lograr reproducirlos, producirlos de nuevo para los nuevos lectores. Mientras que el papel nos permite el gesto habitual de hojear y leer, estos otros soportes presentan una barrera que necesita algo más que la herramienta humana de los ojos o las manos. La barrera es eléctrica, es de acero, es de plástico, es una barrera que envejece rápidamente y a menudo gana la partida. Las mismas prótesis de este *cyborg* que somos, nos impiden la lectura de viejos materiales literarios.

El archivo como utopía: ¿acceso abierto o vigilancia?

La Declaración de Berlín sobre el acceso abierto hace ya 15 años comenzaba diciendo que el ciberespacio ha cambiado fundamentalmente las realidades prácticas y económicas relacionadas con la distribución del conocimiento científico y el patrimonio cultural. El grupo firmante imaginaba la web como instrumento que pueda servir de base global para el conocimiento científico y la reflexión humana, y pone la mirada en los encargados de las políticas de investigación y las instituciones científicas en cuanto a las medidas que deben tomarse en cuenta para promover el acceso abierto. En 2005, la Declaración de Salvador terminaba el escrito diciendo: “Exhortamos a la comunidad científica internacional a colaborar para garantizar que la información científica sea de libre acceso, para todos y por siempre¹”. La parte preocupante de este pedido es el *por siempre* final, que implica una renovada complejidad para los grupos de trabajo multidisciplinarios que se ocupan de archivos. Más allá de la interoperabilidad de las plataformas² en las que se alojan los documentos digitales o digitalizados, hay campañas que deben abocarse a la migración de formatos, a la comprobación de la integridad de los ficheros y sus posibles corrupciones, a hacer copias de seguridad. También en ese sentido las condiciones de trabajo para el geneticista que se ocupa del archivo que se ha domiciliado en algún sitio o plataforma web, han cambiado debido a internet. El cambio ha sido tan paulatino y tan certero que pocos son los que no se han adaptado a él.

Por otro lado la cuestión de que Internet es un lugar de vigilancia surge de los escritos un poco más modernos en los que se percibe con claridad. Dice Groys (2014: 135) que Internet es por definición una máquina de vigilancia que divide el flujo de información en operaciones pequeñas y rastreables lo que hace posible de ser vigilado a cualquier usuario. Hasta aquí nada que ya no sepamos. Sin embargo esto nos permite pensar en nuestros accionares en el espacio virtual no solo en cuanto a qué contenidos damos a leer, sino también con referencia a los pequeños detalles y en las grandes elecciones que hacemos cuando presentamos un archivo (un fondo de escritores en nuestro caso) en línea.

Al pensar en las transformaciones del arte a causa de la red, es imposible no pensar en los procesos de documentación, en la elección de los materiales, en su disposición en las plantillas, de quienes trabajamos con fondos literarios.

El archivo se presenta en la web como una promesa utópica. Boris Groys plantea esto para el arte pero nos permite repasar justamente los modos en los que estamos trabajando porque si bien las cavilaciones de Groys se aplican al arte en ese ágora del presente que es la red, pueden extrapolarse algunas cuestiones que nos interesan y que, si bien dar solución a esto excede este trabajo y nuestros propios conocimientos, no quiero dejar de plantear. Según el autor estamos trabajando con una mentalidad anterior al siglo XIX, siglo de las grandes colecciones y las grandes contextualizaciones. Y tal vez deberíamos acordar nuevas estrategias para trasladarlas al nuevo paradigma, al hablar de estas actividades.

En cierto modo el archivo le da al sujeto la esperanza de sobrevivir a su propia contemporaneidad y revelar su verdadero ser en el futuro porque el archivo promete mantener los textos o las obras de arte de este sujeto y hacerlos accesibles después de su muerte. Esta utopía o al menos esta promesa heterotópica que el archivo le da al sujeto es crucial para su capacidad de desarrollar una distancia y una actitud crítica hacia su tiempo y su audiencia inmediata (Groys, 2016: 146).

Ese paralelismo que tiene la guarda de las manifestaciones artísticas con el arte mismo produce nuevos espacios y nuevas maneras de abordar el archivo. Es decir, este trabajo de ar-

chivistas que hacemos y que en cuanto a deseos y conflictos, problemas y angustias, parecería ser semejante a la acción del artista en la web en sus modalidades, y permitiría nuevas formas de dar a ver.

Inteligencia artificial y manuscritos

Italo Calvino, promediando los años 80, indicaba en el prólogo a aquellas famosas lecciones para el futuro que nunca dio, que la señal de que el milenio estaba por concluir era esa insistencia en preguntarnos sobre la suerte de la literatura y del libro en la era tecnológica llamada postindustrial. Este gozne temporal no ha concluido y las preguntas sobre el libro, su uso y sus soportes, no tienen respuestas demasiado ciertas. Las problemáticas frente a las que nos hallamos en estas migraciones de lo material impreso a lo material digital, tienen que ver con esas cuestiones.

La inteligencia artificial que parece aprender de la experiencia, que se basa en su poder de cosecha de datos y de la puesta en acto de correlaciones ilimitadas, pone a los humanos en un lugar diferente, no ya de agentes de la memoria, sino de custodios de los *hardwares* y *softwares* que la actualizan. En el caso particular de un estudioso de manuscritos y sus archivos esto plantea un rol por un lado más acotado y por el otro más amplio. Nuestro papel se caracteriza por la capacidad de reflexionar sobre abstracciones, capacidad que tal vez algún avatar del futuro logre, sin embargo por ahora nos queda como tarea personal, humana. Como la memoria del celoso, de la que hablaba Deleuze, hemos intensificado nuestra intención de retenerlo todo, dado que cada detalle puede aparecer como un signo de algo, no ya en nuestro caso de las mentiras del amado, sino de lo que puede perderse para siempre. Descansamos imaginando que una parte importante de la memoria cultural la dejamos en manos de la tecnología y sobre todo de las redes.

Tal vez por esa razón los repositorios institucionales cobran cada vez más protagonismo, tendientes a aquel principio arcóntico de consignación, del que habló Derrida, que desea cumplirse en este proceso lento de organización de la memoria del mundo. Pero también por eso nos dedicamos a tratar de comprender mejor y a reflexionar sobre la manera de dar a leer

lo que registramos, sobre ese contenido archivable que es siempre determinado por la estructura de los procesos de archivación (Derrida, 1997: 24).

Es también Derrida quien nos recuerda esta nueva actitud y sobre todo la reflexión sobre la misma cuando escribe en su ya canónico *Mal de Archivo* acerca de la impresión y de la salvaguarda, en ese momento bisagra de los procesos tecnológicos que narra; el filósofo se describe a sí mismo mientras *lee* a Freud y a Yerushalmi, pero teclea en el ordenador y *salvalguarda* en la liquidez de la pantalla.

Se ha producido un profundo cambio en la manera en que los estudiosos se relacionan con los borradores. Y resaltamos el cambio de la palabra manuscritos por borradores, dado que poco queda de esta última denominación genérica del resultado del acto de escribir que hemos usado por miles de años. Nos encontramos con una realidad nueva, la de los borradores nacidos digitales y sus nuevas dinámicas. El proceso de la tachadura, el añadido o la quita que tanta importancia ha tenido en los estudios queda oculto en las correcciones que los escritores hacen en el mismo procesador de textos, a menos que guarde versiones sucesivas cada tanto. Y aun así ese proceso creativo permanece invisible. Es un cambio notable en relación con la lectura del manuscrito, de esa escritura hecha por la mano del autor, que nos conectaba no solo con la prolongación en negro sobre blanco de esa presencia invisible sino también con los cientos de pequeños detalles del afuera de la escritura que un papel porta consigo, citas, números de teléfono, direcciones, nombres de contemporáneos, manchas redondas de una taza de café. Hay siempre una nostalgia un tanto fetichista ante esta nueva imposibilidad de ver el proceso escritural. Sin embargo, en la actualidad los mismos programas de procesamiento de textos ofrecen la posibilidad de comparar versiones, registrando las correcciones en forma de tachadura, agregados y modificaciones. Todo esto lleva a nuevos aprendizajes por parte del investigador y anticipa una migración definitiva a lo digital también en la conformación del archivo. A esto debe sumarse el hecho de que los trabajos más intensos de las últimas décadas por parte de los investigadores en informática se refieren al intento de organizar los archivos en ontologías informáticas³ que permitan ordenar la complejidad de la información representando individuos, conceptos, eventos, datos en sus relaciones con otros tantos individuos, conceptos y eventos.

¿Qué ganamos y qué perdemos en estos nuevos papeles que se nos asignan y que nos asignamos? Los grandes números en cuanto a caudales de información han hecho que hayamos resignado el poder de correlación de todos aquellos datos que por su entidad y su tamaño quedan fuera de nuestro alcance. Pero nos queda la posibilidad de, en nuestro trabajo de curadores de un archivo, saltar la barrera disciplinar en busca de la relación que nos une a otros investigadores. Esas relaciones suscitan nuevos saberes que se deben materializar en reflexiones conjuntas.

Los conceptos densos: un lugar de encuentro de disciplinas

Groys plantea algunos aspectos de *Google* cuyas características impactan en nuestra actividad de archivo y van íntimamente ligadas con el rol que cumplen los metadatos como camino de visibilidad, ya sea en *Google* como motor de búsqueda, ya en las plataformas basadas en *software* de código abierto como *DSpace*, que brinda herramientas para la administración de colecciones digitales, y que suele utilizarse para repositorios institucionales de diversa índole. Esta circunstancia ha llevado a los organizadores de archivos de dimensiones acotadas a una suerte de intimidad obligada con el manejo de los metadatos y compartir ideas con las otras disciplinas que colaboran en la organización de los fondos.

El primer obstáculo es el uso de las jergas disciplinares, pero es también el lugar de encuentro de las disciplinas humanísticas y técnicas; los archivistas, geneticistas (como en nuestro caso), bibliotecarios e informáticos, tienen una primera parada obligada en ese camino, la puesta en común de términos del acervo de cada una de las disciplinas. Es por eso que resulta necesaria la creación de un diccionario de conceptos con ejemplos para la mejor comprensión de los lenguajes de las diferentes disciplinas que intervienen en la conformación de un archivo bajo la forma de repositorio. El tema es complejo en cuanto que aparecen las ambigüedades, es decir aquellas palabras polisémicas que remiten a conceptos muy diferentes en cada una de las disciplinas. Tal es el caso de, justamente la noción de “archivo”, concepto de extrema densidad que muestra la transformación semántica del concepto, pero también el espacio político en el que interactúa con otras nociones y con el devenir de las técnicas frente a las que nos encontramos.

Pero entre esas conceptualizaciones se encuentran también los “metadatos”, los “datos”, las “versiones”, que pertenecen a varias disciplinas a la vez y que nos obligan a quienes investigamos y reflexionamos sobre archivos a integrar una instancia metalingüística meticulosa que conforma el nexo de mediación entre pasado y presente, entre textos y lectores interdisciplinarios. Tal vez una de las primeras tareas de un grupo multidisciplinario es preparar un glosario con la precisa finalidad de desambiguar los campos semánticos que desde nuestro propio quehacer manejamos y que creemos idénticos en los otros investigadores. Así, cuando hablamos de datos pensamos los geneticistas en todas aquellas características ligadas a los papeles investigados, al autor, a las circunstancias en las que nace el fondo, a las especificidades materiales y virtuales de los soportes de las diferentes versiones, tal como lo pondremos en nuestros catálogos. Para la informática, sin embargo, los datos son expresiones generales que describen características de las entidades sobre las que operan los algoritmos. Todo ello debe mostrarse de una cierta manera para que una computadora pueda trabajar con ese material, para que pueda procesarlo, contextualizarlo y ordenarlo con rapidez. Estas dos maneras de pensar un concepto, como vemos, provocan tropiezos en la comunicación, de manera que los acuerdos iniciales acerca de qué decimos cuando decimos, son tan importantes como la materia misma con la que trabajamos.

Si la historia de los conceptos nos muestra cómo ciertas concepciones están tramadas profundamente en la complejidad del tiempo social y de los tiempos históricos, a la vez nos ofrece los instrumentos para trabajar con el problema, por ejemplo al cotejar los cambios semánticos con los devenires históricos y en nuestro caso, interrelacionando las diferentes disciplinas (Blanco Rivero, 2013: 26).

Estos conceptos además dan cuenta, cuando nos detenemos a reflexionar sobre ellos, de las actitudes diferentes frente a lo mensurable. En el encuentro entre ciencias duras y humanísticas, esa mirada sobre lo medible y las formas de medir y nombrar llevan a encuentros impensados. Un ejemplo que permite entender que los conceptos traman algo más que definiciones: un ingeniero en informática que investiga sobre los objetivos de la genética textual en el marco de la construcción del archivo de escritores, descubre los paralelismos entre las glosas marginales en los manuscritos y los comentarios en la escritura de *software* y decide

emprender una tarea “genética” sobre la escritura de *software*. Con las traducciones y explicaciones de los campos semánticos no solo dos disciplinas colaboran en un trabajo conjunto sino que además dan acceso a maneras de observar el propio quehacer de un modo original.

Archivos de manuscritos, arte e Internet

Un aspecto relevante de una organización de archivos virtuales es el de los acuerdos a los que se debe llegar con las otras disciplinas involucradas con respecto a la estandarización de datos y al establecimiento de un método para los trabajos, edición y manipulación de los archivos digitales dado que estos, en cuanto a la especificidad en su tamaño, peso y extensión deben respetar ciertos estándares para hacerlos más económicos por un lado y con una visibilidad similar a la de las otras imágenes por el otro. Las decisiones acerca del *software* que se utilizará en la creación de un repositorio para incorporar tanto documentos, imágenes y videos forman parte de esa creación.

Algunas actividades de la conformación de archivos de escritores en el ámbito de la web, en su disposición, en su montaje y organización en plataformas o sitios web, generan la percepción de que hay algunos aspectos compartidos con las actividades del artista. Para Groy, por ejemplo, la documentación del proceso del hacer estético es ya una obra. Pero además, frente a los modos de mostrar actuales, las instituciones que se ocupan de algún ámbito del arte son una suerte de *bloggers*. La disposición, la selección, las plantillas (en el caso de que puedan elegirse o crearse) forman parte de una construcción que va mucho más allá del dar a leer.

Por otro lado, un archivo de manuscritos, por ejemplo, desde el punto de vista de la investigación científica, puede configurarse como un repositorio de datos primarios, dado que son conjuntos que están siendo colectados por primera vez. Son documentos únicos cuya observación por parte de un investigador permitirá la producción de reflexiones y comprobaciones.

Esta doble faz de un archivo nos pone frente al dilema de siempre acerca de la frontera entre disciplinas científicas y arte. Si Internet supuso un cambio para que museos, galerías

de arte y artistas dieran a ver exposiciones *online* y ampliaran el acceso a obras de arte, un proceso similar se ha producido en el ámbito científico con la web.

Notas

¹ http://www.ops.org.bo/multimedia/cd/2008/SRI_1_2008/multimedia/documentos/6_dec_salvador-acce_abie.pdf

² El *IEEE Standard Computer Dictionary* define la interoperabilidad como la habilidad de dos o más sistemas o componentes para intercambiar información y utilizar la información intercambiada.

³ El término ontología informática se estableció sobre una analogía con el concepto de ontología filosófica, aunque el primero se relaciona con la formulación de esquemas conceptuales rigurosos en el ámbito de la computación y referidos a algún dominio, que permiten comunicar y compartir información entre sistemas diferentes.

Bibliografía

- Blanco Rivero, J.J. (2013). “La historia de los conceptos de Reinhart Koselleck: conceptos fundamentales, *Sattelzeit*, temporalidad e histórica”. [En línea] <http://www.redalyc.org/html/1700/170029498009/index.html>
- Calvino, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Deleuze, G. (1989). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Gadamer, H.G. (2000). “La historia del concepto como filosofía”. En *Verdad y método II*. Salamanca: Ed. Sígueme.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Han, B.-C. (2014). *En el enjambre*. Buenos Aires: Herder Editorial.
- Haraway, D. (1995). “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Pené, M.G.; Bergaglio, C. (2009). “Recomendaciones básicas para la conservación de documentos y libros”. En M. Pené y C. Bergaglio (Comp.), *Conservación preventiva en archivos y bibliotecas* (pp. 125-163). La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. [En línea] <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.295/pm.295.pdf>
- Sadin, E. (2017). *La humanidad aumentada*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en plataformas sociales *online*

Diego Vigna

El “problema” de la autoría suele oscilar entre perspectivas y discusiones teóricas que han sido de incumbencia para múltiples disciplinas, pero que quizás alcanzó mayor desarrollo en la sociología del arte, el análisis del discurso y la teoría literaria. En Argentina, como en otros sitios periféricos de producción intelectual, las discusiones casi siempre parecieron desfasadas; teóricos de miradas distintas construyeron un gran aparato interpretativo sobre ideas en torno a la relación entre autores, obras e instituciones que habían sido producidas en otros contextos, quizás con objetivos desconocidos para nosotros, con los ejemplos fundacionales de Barthes y Foucault, y luego los reunidos por una perspectiva teórico-filosófica de perfil posestructuralista, con Derrida a la cabeza. Pero estas salvedades pueden extenderse a casi todas las aristas de la producción de ideas. En medio, entonces, de un terreno de tradición fangosa, y por el velo complejo y casi aporético que suele cubrir a discusiones recibidas en contextos desfasados de sus orígenes, comienzo este recorrido tratando de bajar a tierra algunos interrogantes. Si tenemos en cuenta que la noción de autor sigue siendo, más allá de las distancias témporo-espaciales, fundamental para dar cuenta del funcionamiento textual (es decir, de todos los elementos que contribuyen a la producción de un significado histórica y socialmente situado [Pérez Fontdevila, 2015]), me interesa reflexionar, como una continuación de trabajos anteriores (Vigna, 2014), sobre las formas que va admitiendo la autoría tanto en la producción cultural, intelectual y artística como desde su apropiación por parte de instituciones, grupos y agentes del campo político-mediático. Sobre todo a partir del quiebre que significó el cambio de siglo y la popularización de Internet, la web interactiva y las plataformas sociales online.

El punto cero es que con la irrupción digital, la correspondencia heredada entre soporte y contenido¹ propia de la cultura impresa se vio reformulada. Eso impactó no solo en el aná-

lisis de los géneros discursivos sino también en cómo los formatos de publicación digitales hoy ofrecen nuevas y específicas formas de registrar “acontecimientos” y de archivar contenidos (testimonios), a caballo de las fuerzas del diseño y las interfaces programadas para los usuarios². Cada formato define su función como espacio o repositorio donde se alojan y organizan documentos según una intención específica. No sucede lo mismo en un *blog* o en un *website* que en una plataforma social. Esto lleva a que cada formato proponga variantes específicas de autoría donde las firmas pueden replicar formas heredadas de la publicaciones impresas, con rutinas no tan influenciadas por la gramática del medio³, o bien ser el vector que define tiempos y modalidades de intervención programados a partir de la ejecución de algoritmos, protocolos e interfaces, como en las plataformas sociales.

Los fenómenos sociales y artísticos que se despliegan a partir de la diversificación del universo digital, en el que lo interactivo se constituye como un valor junto con la velocidad, parecen sostenerse sobre un enorme aparato de intervenciones personales en el que la forma de estar en el mundo (virtual) y hacerse visible es a través del discurso, más allá de sus variantes. Las plataformas sociales reproducen una dinámica de producción, registro e intervención incesante donde un *imperativo del decir* es requisito indispensable para el flujo de datos y el sostenimiento de la conectividad, incluso cuando, en el campo que me incumbe, ciertos autores (escritores, intelectuales, periodistas, académicos) intervienen allí como lo hacían hace unos años en blogs personales. Pienso en referencias de autores argentinos que mantienen perfiles en *Facebook* o *Twitter*, para ilustrar cómo han variado las intervenciones públicas, y cómo se alimenta una suerte de supremacía de la contrafirma derrideana a partir de la intervención utilizando como detonante el yo autorial. La contrafirma sostiene las gramáticas de uso de las plataformas sociales como eje de una pulsión de registro incesante, que ilumina la pregunta por el “hacer archivo” ubicuo y la afirmación de que todo archivo siempre está *pendiente*, y que vive de su potencial pérdida (Derrida, 1997).

La construcción de este objeto sirve para dar cuerpo a una constatación que, por una cuestión de época, solo Derrida ha podido profundizar, si acudimos a los pensadores que reflexionaron sobre el origen, la naturaleza y el devenir del autor. La constatación es que, en el marco de la producción teórica, nunca había entrado en juego la discusión por la materialidad

de lo inscrito, ni la diversificación de los soportes ni los rasgos específicos (microsistémicos, al decir de Van Dijck [2016]) de los formatos virtuales.

Me interesa abordar estas variantes de la autoría desde dos implicancias que hoy están en boga. Primero, la del campo de producción cultural y artística, a partir de cómo se redefinen las distancias entre productores y consumidores, como también en las estrategias de editoriales y otras instituciones. Observo una estandarización que impregna a los autores consagrados o en vías de, que se encuentran en medio de una suerte de “igualación” con los lectores en la dinámica de intervención de las plataformas sociales, y que necesitan de esa igualación para promocionar lo que producen. Lo mismo sucede con las nuevas estrategias de marketing del sector editorial, que han comenzado a explotar sus perfiles en plataformas sociales para recibir opiniones de lectores y analizar sus comportamientos (Gigena, 2017; Proyecto451, 2017); como el medio interactivo es un *terreno* cada vez más presente en las estrategias de legitimación, y se constituye como base inmediata de visibilidad y autopromoción sobre todo a partir de las plataformas sociales⁴, los autores “convencionales” y las editoriales, que buscan difundir títulos y catálogos, se someten a la gramática de estos medios y a sus reglas de intervención porque alimentan la ilusión de que todas las voces son iguales. *Igualación* y *necesidad* pasan a conformar una paradoja en pos de estar actualizado y de hacer visible (¿distinto?) un nombre, una imagen, una obra. Por otro lado, sobresalen las implicancias que tienen estas variantes de la intervención autoral explotadas por los agentes del marketing político y el universo mediático; como la dinámica de producción y de intervención discursiva de las plataformas sociales impregna a casi todas las esferas de la vida social, no es que el campo de producción cultural esté al margen de esto último: el imperativo del decir construye la ilusión de que todas las voces son iguales, y eso se materializa ampliamente en las campañas de comunicación política, sea con objetivos electorales o de gestión. Esta es una de las herramientas más utilizadas en la actualidad para que “la gente se exprese”. Lo cierto es que estas variantes de ser o sentirse autor, y de “hacer un archivo propio” o someterse a él a partir de una compulsión casi “entrenada” del registro, por primera vez trascienden a todos los campos y a todo usuario de estos medios.

Sujeto, autor, firma: evolución (pos)estructuralista, presente ¿digital?

Las perspectivas sociológica, semiótica y literaria en torno a los estudios sobre la autoría oscilaron históricamente entre tres posiciones. En primer lugar, una concepción del sujeto como trascendental, creador de la obra y fuente de toda construcción de su sentido, cercana a la posición romántica del “genio creador”. Luego, una respuesta que cuestionó, desde una base centrada en el análisis de las relaciones objetivas entre protagonistas e instituciones de la producción de bienes simbólicos, las formas en que los creadores llegan a posicionarse como tales, o dicho de otro modo bajo qué condiciones un creador es capaz de serlo en un sistema específico. Finalmente, una superación de lo anterior, de base (pos)estructuralista, cuestionó la centralidad de la figura de autor poniendo de relieve el papel del lector y el carácter del texto como elemento central, e histórico, en la construcción de sentido, así como también abordado desde su potencialidad discursiva y parte de un entramado de instancias de poder. El encadenamiento de esas tensiones fue detonante para la teoría a partir de la ola posestructuralista, que complejizó la noción de autor más allá de los sujetos reales, como afirmó Maingueneau (2006), para repensarla como producto textual y como puesta en escena, algo fundamental para comprender las distintas caras de los hechos artísticos y literarios. Así comenzó a profundizarse la reflexión sobre la relación entre autor, sujeto y firma, y la visibilidad o no de su inscripción textual, con la inclusión consecuente del elemento social que atravesó las ideas de los autores más importantes y destacó la evolución histórica e ideológica que condiciona a la producción discursiva.

Desde la perspectiva sociológica, el problema de la autoría es central en el intento de comprender los cambios de época, y sobre todo se ha dedicado a hacer equilibrio entre la perspectiva subjetivista del creador y sus motivaciones íntimas, y las posiciones que analizan, como afirmó Sarlo en la Argentina de los 80, la tensión entre el autor y las fuerzas que determinan sus acciones creativas, con el abordaje de las formas que institucionalizan los mercados (1984: 64). Hay una línea de estudios francófonos en torno a las facetas internas y externas de la posición autoral que después mencionaré, pero lo que pretendo ubicar en este “linaje” teórico es la raíz de los textos fundacionales incorporando la dimensión técnica entre lo social y lo literario, a partir de la irrupción hoy tan consolidada del soporte digital.

Desde el contexto del crecimiento del universo textual en el ecosistema de medios conectivos (Van Dijck, 2016), posiciones como las de Barthes y Foucault se siguen distinguiendo por una relación entre premonitoria e irónica con el presente. En la intención de ambos de cuestionar la asociación antes indisoluble entre obra e individuo, Foucault propuso pensar el texto, y más aún la escritura, no solo como estructura signifiicante sino sobre todo condicionada por la historia, las instituciones, las clases sociales, la academia, la ciencia. En 1969, un año después de “La muerte del autor” barthesiana, afirmaba que el nombre del autor, desligado como afirmó Zapata (2011) de una biografía y más cerca de una entidad, ha ejercido históricamente una función clasificatoria con respecto a determinados discursos, permitiendo reagrupar un cierto número de textos para “delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros”; establecer entre ellos una filiación para caracterizarlos (1984 [1969]: 19). De modo que la carga social de la firma discutía así toda asociación obvia para definir la génesis de un autor, ya que cada contexto ha “exigido” autores para discursos específicos. La autoría como función se establece para Foucault a partir de la relación entre los textos y sus receptores históricos: lectores que, a través de las diferentes instituciones, han alimentado la creación de “todo un sistema de atribución necesario para la valoración y la circulación de los textos”, como traduce Zapata (2011: 41), con sus desplazamientos a cuestras, que definiría coherencias, valores y emplazamientos según corrientes y géneros. Es decir, un sistema que definiría condiciones de legibilidad, como lo que intentamos reflexionar en el marco de un ecosistema de medios conectivos que complementan al campo editorial, y que hace de las intervenciones de autores-usuarios (particularmente en las plataformas sociales) un motor siempre en funcionamiento de producción y difusión de discursos.

Foucault propuso desmontar la autoridad y la estabilidad de las formas de producción discursiva pensando a la escritura más allá del nombre propio, e intentando mostrar que ciertos textos, en nuestra cultura, requieren de un nombre de autor (una firma), mientras que otros no. Esto complementa (aunque discuta, de algún modo, en su planteo, la capacidad de la perspectiva literaria para cuestionar al autor⁵) el texto de Barthes, que partió de la literatura para cuestionar la centralidad del autor respecto de la obra y el establecimiento de su significado. Barthes decretó la muerte del autor sin haber sido testigo, luego, de los enredos teóricos que

fueron surgiendo al respecto (creo que le hubiese encantado). Todo texto, para Barthes, es resultado de la suma de otros textos: debe imponerse como libre juego de significantes y dejar al autor solo como una localización donde el lenguaje se cruza continuamente, siguiendo el pensamiento de Kristeva y Bajtin. La escritura, desde su planteo, supone una disipación de toda identidad y no cumple más función que el propio ejercicio del símbolo (Topuzian, 2014), lo que implica la concepción de una literatura, dentro de la cultura, desprovista del “centro tiránico” del autor; de su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones (Barthes, 1987 [1968]). Exactamente lo opuesto a lo que, a primera vista, propone *Facebook*, cuya interfaz ordena toda publicación, de cualquier usuario, sea identificado como sujeto individual, colectivo o institucional, dentro de una biografía personal. Pero bastante antes de la irrupción digital, el objetivo de Barthes era, como afirma Topuzian, marcar una concepción del sentido como efecto de la ejecución misma de la escritura que anulara cualquier instancia de referencia (2014: 101); especialmente la identidad “del cuerpo que escribe” (Barthes, 1987 [1968]: 65) en pos de abordar las relaciones (inter)textuales a partir de asociaciones, contigüidades y traslados. Así buscaba definir el texto como espacio de múltiples dimensiones en el que “concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987 [1968]: 69). Es notable la potencia anticipatoria que han tenido estas palabras si nos detenemos en las formas escriturales del mundo virtual. De hecho, Barthes afirmó que “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original” (1987 [1968]: 69), para así dejar de atender, como afirma Topuzian (2014), a las metáforas de la escritura literaria vinculadas a la creación, la expresión y la originalidad.

La muerte del autor de Barthes no negaba la figura del autor. Apuntaba a proponer otro mensaje, pertinente para repensar las formas de autoría, de registro documental y de hacer archivo que reproducimos hoy en la virtualidad. Esto también involucra, fuera del campo literario, una interrogación mayor sobre el sujeto empírico, central para todo este aparato teórico que con los años influyó sobre distintas perspectivas del problema. De hecho, posiciones que surgieron dentro del deconstructivismo derrideano trasladaron aún más la herencia teórica sobre el autor al plano de la firma. Según Topuzian, Peggy Kamuf decía desconfiar de la asimilación demasiado directa entre sujeto y autor: su posición, en discusión con la de Barthes,

no pretendía negar la existencia de “algo como un autor”, ni la posibilidad de que eso se articulara con los textos, sino que buscaba mostrar que “no se puede ser autor de un texto sin resto, es decir, sin firma” (Kamuf, en Topuzian, 2014: 300). El énfasis de este cuestionamiento, que sin embargo suscribe el fondo del planteo barthesiano, está en la idea de que, como rescata Kamuf (1988), una firma nunca sucede en los textos como puro acontecimiento, sin precedente y sin copia. Todo acontecimiento de firma siempre apela a un juego de reenvíos y desvíos característico de su constitución textual y escrituraria (Topuzian, 2014: 296). En esa no-singularidad sostenida por Kamuf, y descrita por Topuzian, podría residir la atracción por las formas de intervención que aquí abordo: en el tironeo entre crear o apropiarse de un texto bajo el signo del nombre, y expropiar el nombre en el juego efímero del texto.

Hay algunos antecedentes del abordaje que propongo, como el de Pérez Parejo (2004), en el que relacionó la muerte anunciada por Barthes con el entorno de la Web, donde se comenzaba a prefigurar una supuesta democratización de la autoría. Según P. Parejo, poco iba a importar después del cambio de siglo el prestigio del nombre propio (la firma) a la hora de publicar, en pos de una creciente autonomía interactiva. Lejos del fin del prestigio y fuera de control la moderación del anonimato⁶ en los medios interactivos, me interesa profundizar en el *decir del autor* que caracteriza a las plataformas sociales, que tradujeron a la praxis (esto es, a un ejercicio compulsivo de lectura y escritura, fusionadas en la intervención del usuario) la constatación de que ciertas formas de hacerse visible hoy son ante todo *inscripción y acontecimiento*, como han sugerido varios teóricos de perfil sociológico a partir de las categorías que crearon (bastante parecidas entre sí, por cierto)⁷ para dar cuenta de la “doble cara” del autor. ¿Desde dónde es posible, entonces, abordar la problemática? ¿Se pone el acento en el sujeto-agente-usuario; en los contenidos como producto “objetivado” que cumple una función al interior de las prácticas sociales insertas en el ambiente mediático; en el soporte, los formatos y sus capacidades para “consignar” según una lógica algorítmica? Aquí expongo algunas nociones a partir del análisis de lo publicado por escritores, intelectuales, artistas, políticos en *Facebook* y *Twitter*, y de cómo responden otros usuarios a la recepción de esas publicaciones, en un contexto donde se funde la asimilación de la socialidad *online* y la creatividad en las formas de hacerse visible y de inscribir la propia firma. Por eso no podemos desligar la autoría de estas

formas específicas, quizás heterodoxas, de hacer archivo en la web, porque se imbrican con un concepto de comunicación que, además de ubicuo, es implacable: la comunicación como el horizonte que da razón de ser a cualquier producto cultural, o al menos se ofrece como el terreno en el que se debe intervenir para lograr atención, visibilidad y rédito.

De los blogs a las plataformas sociales: evolución de la premisa de interactividad

El formato blog popularizó en todo el mundo, y naturalmente en Argentina, las novedades de la web interactiva⁸, al distinguirse de los sitios web primigenios por ser personal y relacional. En los años de explosión (2003-2008) abanderó la llamada “cultura participativa”, nombre que dio cuenta del potencial del formato para “alimentar conexiones y construir comunidades” (Van Dijck, 2016: 18), y así sentó las bases para el nacimiento de nuevas formas de vinculación entre autores y lectores (en general, y también en el campo intelectual y literario [Vigna, 2014]), permitiendo la fusión de la producción, la edición y la publicación. Se puede afirmar que las funciones del blog propiciaron en la primera década del siglo un verdadero fervor por los espacios de publicación personal en la web, aunque también colectivos, porque instituciones, asociaciones y revistas culturales y literarias lo adoptaron por sus posibilidades de interacción. Las dos funciones innovadoras del blog que marcaron este proceso son la posibilidad (por primera vez) de inscribir comentarios de los lectores en las publicaciones de los autores, y la presentación cronológicamente inversa de lo publicado: lo más actual a primera vista.

Las plataformas sociales *online*, surgidas a mediados de la misma década con *Facebook* y *Twitter* a la cabeza, agilizaron esas funciones a partir del desarrollo de algoritmos y protocolos de navegación combinados con una interface que también mutó en pos de una simplificación y estandarización del ingreso y recepción de los contenidos (vale decir: datos). Y además incorporaron el acto de compartir y recomendar contenidos ajenos a través de enlaces hipertextuales. A esas novedades se sumó la forma de intervención más ágil que inauguraron las plataformas: la reacción frente a lo leído, inscripta a través de un “botón” de aceptación (en *Facebook* y *Twitter* se ofrece como “Me gusta”), que luego se diversificó en otros sentimientos o reflejos emocionales (tristeza, enojo, gracia, sorpresa).

De este modo, las plataformas sociales neutralizaron los deseos de diversidad y heterogeneidad de los pioneros de la web al centralizar el flujo de información, y así las dinámicas de exposición, publicación y del tiempo de permanencia en Internet a partir de la posibilidad de decir, opinar, participar y *crear* lo que cada usuario desee desde su perfil, siempre dentro de la gramática de uso de cada servicio. Dichas gramáticas se enfocaron en aumentar la velocidad de las intervenciones bajo la premisa de que, en el mundo de la socialidad *online* (como concepto superador de la interactividad), y rediscutiendo las reglas de cada campo y subcampo de producción (Bourdieu, 2002, 2010), todos somos potenciales productores debido a que el nuevo “orden” altera las distinciones heredadas de la cultura impresa entre productores y consumidores (Groys, 2014: 14).

En las plataformas sociales cada usuario establece su identidad a través de la imagen, en el contexto que cada plataforma impone (Groys, 2014). Esto ya forma parte de la cultura digital. Somos sujetos empíricos en las calles y perfiles en nuestros espacios personales dentro del mundo interactivo, y así como Groys (2014) afirmó que en este contexto el arte debe ser analizado no desde la perspectiva del consumidor sino desde la del productor, la necesaria ampliación de este *deber* alcanza a cualquier actividad y disciplina. Hoy, quienes intervenimos en la red oficiamos con ambas máscaras: la de consumidor y la de productor, aunque estamos más pendientes en producir textos e imágenes que en consumirlos (Groys, 2014).

Han pasado pocos años desde esa explosión, pero si algo ha quedado claro, tanto en el auge de los formatos interactivos como en la posterior explosión de las plataformas, es que todo servicio evolucionó en simultáneo al público que lo utiliza, y también junto a la economía del lenguaje en la escritura, como afirma Van Dijck (2016: 20). Es esa evolución conjunta lo que empuja a una perspectiva crítica, porque a partir de semejante crecimiento emergió “una nueva infraestructura conectiva entre espacios y plataformas” que dio nacimiento a lo que Van Dijck llama ecosistema de medios conectivos. El paso fue más que de formatos de administración individual a plataformas de *microblogging*. Se pasó de una comunicación en red a una socialidad moldeada, “y de una cultura participativa a una cultura de la conectividad” (Van Dijck, 2016: 19).

El éxito de estas formas de publicación y comunicación no puede pensarse al margen de

un contexto económico, político y sociocultural más amplio. Cada plataforma no es un ámbito neutral que explota o mueve información, sino que “desnuda las bases ideológicas de las web interactiva” (Van Dijck, 2016: 21). Los usuarios aceptan los cambios en las condiciones de servicio, sobre todo respecto a las modificaciones de la privacidad de datos personales, porque priorizan el potencial comunicativo de estos medios a partir de sus posibilidades de visibilización. *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* entre las más populares, permiten conectarse con conocidos y desconocidos y establecer una rutina de control de la autopresentación, así como también pertenecer a distintas comunidades. Y lo hacen promoviendo la producción incesante y ¿creativa? de contenidos; esto es, una singular y nueva forma de reproducir las condiciones de un *hacer archivo de domiciliación virtual* bajo la premisa (a la vez paradójica) de hacer fluir la mayor cantidad de información posible, priorizando la conectividad automatizada por sobre la conexión humana (Van Dijck, 2016).

Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en el corazón del paradigma de archivo. De lo literario a lo interactivo, de lo cultural a lo político

Para desarrollar estas categorías debo remitirme a las formas dispares de considerar el *hacer archivo*, que aquí pretendo vayan más allá de la Archivística para dar cuenta de cuánto se ha complejizado la problemática con la omnipresencia del soporte digital y las redes de información (problemática que contiene la reavivación del problema de la autoría). Pampa Arán (2016) recogió en su trabajo los distintos componentes del término, desde las fuentes: la etimología griega del término *archivo* designaba a la vez un arconte, o gobernante, y un espacio o sede donde se alojaban los magistrados, ligando al archivo desde su origen con el poder y las instituciones oficiales. Con el tiempo, el término evolucionó: su etimología latina remite a un universo o colección de documentos que contienen información supuestamente valiosa y que se conservan en un espacio. De allí que *archivo* esté asociado a un espacio y un tiempo, a una política institucional y a una intencionalidad de guarda (Arán, 2016); esto es, a una puesta en valor (una consignación, al decir de Derrida [1997]) que obedece en origen a una voluntad de poder y control.

Consignar implica no simplemente juntar una colección, sino imponer un principio or-

ganizador (seleccionar, clasificar, exhibir, entre otras acciones) que es lo que me incumbe en el universo de los medios conectivos: modos de lectura e interpretación. Es así que todo archivo, por la naturaleza de sus contenidos, involucra espacios y tiempos heterogéneos, y un orden abierto que se actualiza con cada lectura (Arán, 2016). En lo potencial (la espera de nuevas interpretaciones desde cada presente, cerca de lo que Derrida sintetizó en el archivo como “aval de porvenir” [1997]) reside la posibilidad ilimitada de sus sentidos.

Podría citar una definición de archivo apuntada al trabajo de escritores y artistas que hable de un conjunto organizado de documentos, más allá de fechas, formas y soportes involucrados, generado de modo arbitrario por un autor o interviniente y conservado para necesidades específicas (privadas o públicas) (Pené, 2013: 29). Esto incluso puede alcanzar a ciertos usos de los formatos digitales en general. Aquí, sin embargo, coincido con Arán en buscar una noción que admita un sentido amplio, y que permita “documentar y testimoniar la huella del hombre y su voluntad de apropiación y control del espacio y el tiempo como modo de trascender” (2016). La intención es incluir otras reverberaciones de las experiencias escriturales, que Derrida y sus lectores supieron analizar a partir de las *condiciones para que exista archivo*. ¿Cómo pensar el hacer archivo desde lo que implica para el escribiente, y desde lo que significa la organización y la explotación de una obra (o de una estrategia comunicacional) en el ambiente técnico actual? ¿Cómo contemplar otras formas culturales (otras salvedades) sobre esos rasgos y acciones que Derrida asoció directamente al archivo: el acopio, el uso, lo instituyente, lo conservador? Introduzco así conceptos sobre el *campo de acción* (su naturaleza y posibilidades) en que el archivo se convirtió en un eje central tanto para los estudios de arte como luego para las intervenciones mediáticas en la confluencia de soportes, que Guasch (2010) nombró como *paradigma de archivo*.

El paradigma de archivo: heterogeneidad y discontinuidad

Guasch definió como *paradigma de archivo* a una tipología de proyectos o supuestos artísticos que durante el siglo XX comenzó a destacarse como una línea de trabajo específica, sumada en principio tímidamente a las líneas ya estudiadas en torno a las primeras vanguardias (la

obra pensada como un todo singular y *chocante*, y la obra pensada a partir de la discontinuidad o la ruptura del espacio soporte, como el *collage* o el montaje) (2011: 9-10). Esta “tercera vía” implicó una tendencia creativa basada en secuencias mecánicas, reproducciones repetitivas con rigor formal y coherencia estructural que podían pensarse como una “estética de organización” (2011: 10). Desde la discusión sobre el aura viva o muerta de la obra-objeto, nacida luego de las vanguardias, para Guasch el paradigma del archivo se distinguió en el mundo del arte por el tránsito que va del objeto al soporte de la información. Esta proposición es iluminadora porque vincula una forma específica de producción a lo que Guasch llama “conformismo burocrático” (2011: 10), algo que hoy no es descabellado ligar a los procesos productivos que modelan el sistema de consumo; con el desarrollo de las tecnologías digitales es posible pensar en cierto automatismo burocrático de las conductas subjetivas, esto es, la estandarización de las intervenciones de los sujetos, muchas veces centralizadas por un servicio específico como las plataformas sociales. Esto ha sido estudiado por desarrolladores de formatos web, ese *terreno* en el que casi todos los sujetos urbanos, con mayor o menor intensidad, y cada vez con menos salvedades de clase, nos plegamos. Si vale la adecuación de un conformismo burocrático a un estado de cosas, ese estado es lo que hoy parece sostener el ambiente digital interactivo.

Guasch propone esta línea diferenciando, con Derrida, el acto de almacenar o coleccionar (depositar una cosa, objeto o imagen en un lugar determinado) del de consignar, asociado como dije a la clasificación e interpretación dentro de un sistema. ¿Qué hacen o permiten hacer, en este sentido, los formatos y plataformas web? ¿Es posible pensar este objeto a partir de una suerte de doble cara donde los propietarios y programadores de las plataformas posibilitan una colección (abismal) de autopromociones, recomendaciones e interacciones, y nosotros, los usuarios, *jugamos el juego* de la consignación? ¿Quién detenta, en este contexto, el poder arcóntico, esto es, la coordinación de la información en cada sistema específico, el acetado de la sincronía, la eficacia de una configuración predeterminada; lo que antes llamé gramática de uso? En medio de una oscilación tan ágil, propiciada por las formas digitales, entre almacenamiento, intervenciones y consignaciones, lo que parece más inquietante son las temporalidades resultantes. Según Guasch, a fines del siglo XIX y comienzos del XX los archivos podían verse como repositorios de artefactos u objetos; espacios inertes. Con las vanguardias,

las propuestas de archivo en el campo artístico empezaron a funcionar como sistemas discursivos que establecieron relaciones cambiantes entre pasado, presente y futuro (2011: 12), tomando a este último como premisa. En la actualidad, con la popularización de archivos informáticos y las interacciones en red, el acto de alimentar una suerte de consignación incesante y (además) *permanecer* en ese mismo espacio *con otros* habla de una nueva temporalidad, que ampliaremos al abordar el imperativo del decir y la au(di)toría automatizada.

Pero para completar la comprensión sobre la pintura parcial de las prácticas actuales en el contexto de la producción cultural y artística, es pertinente recuperar las dos (no es casual el nombre asignado) “máquinas de archivo” que Guasch reconoce como *modus operandi* contemporáneos, tomando como mojones ejemplares (en la primera mitad del siglo XX) a los trabajos de Walter Benjamin desde el montaje literario, Aby Warburg desde el montaje visual y August Sander desde las tipologías fotográficas¹⁰. El primer modo es el que prioriza un principio regulador de la ley y del orden topográfico (cuyo modelo por excelencia son los archivos institucionales). El segundo es el que “acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley)” (Guasch, 2010: 15). La tensión entre ambos es importante porque comencé hablando de las concepciones tradicionales de archivo para después ubicarnos en el segundo modo, explotado con las rutinas del mundo digital donde se confunden las acciones de guardar y olvidar, de intentar conservar y casi simultáneamente solapar huellas. Guasch define a esta última *máquina de archivo* como discontinua, heterogénea y a veces pulsional, a diferencia del modo continuo y homogéneo. Pensando en este objeto, ¿no estaríamos en presencia de una de las metonimias más exitosas de las últimas décadas? ¿No es, acaso, cada *plataforma* o *red social* una máquina de archivo siempre vigente que se alimenta de fragmentos, heterogeneidades y discontinuidades pero que a la vez ejerce un silencioso principio regulador de la ley (sobre qué, cómo archivar y cuándo o cuánto ignorar), que excede a cada empresa y se constituye como cultura de los medios conectivos? La “evolución” a manos de la interactividad que significaron las plataformas sociales venía a consolidar la libertad “aumentada” del usuario, categoría que encierra a todos: hombres de a pie, políticos, empresarios, artistas, escritores, etcétera. El au(di)tor, en el marco

de los formatos digitales, puede publicar y comportarse como le plazca, siempre y cuando reproduzca con pericia ciertas “normas de buena conducta” que delimita cada servicio, es decir, cada máquina de archivar. La ley es estipulada por la máquina, porque la máquina impone una gramática de uso. Es allí donde se habilita un campo de acción.

En sentido más amplio, lo que incumbe a mi problema es reconocer cómo este segundo *modus operandi* descrito por Guasch ha sido una clave de éxito y eficacia para las rutinas de publicación, interacción y navegación por la web que hoy explotan las plataformas sociales, algo que, como dije, es transversal a todos los usuarios y a todos los campos de producción (en diálogo con este abordaje, Claudia Kozak [2012] propuso la estimulante categoría de *archivo blando* para analizar lo que llamó las tecnopoéticas argentinas: ciertas manifestaciones artísticas pasibles de ser abordadas en tanto regímenes de experimentación de lo sensible y potencia de creación). Es este *modus operandi* el que ha jugado a difundir una democratización de cierto hacer archivo, permitiendo a cada usuario experimentar procesos derivados de las contradicciones entre expresarse, inscribir su voz en una exterioridad, almacenar contenidos y, casi en el mismo movimiento, o poco tiempo después, dejar tapar esas huellas. Esa alimentación de un presente continuo, promocional y a veces voyeurista (un presente siempre en apariencia de expansión) es lo que sustenta a esta máquina tan popular que descansa también sobre el problema de lo que Guasch llama “carácter físico”: los dos modos de archivo se relacionan con la “cultura objetual y la lógica de los sistemas de memoria materiales”, para el primer caso, y con el archivo basado en “información virtual que sigue una racionalidad próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización” (2011: 16), para lo que me incumbe.

Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en plataformas sociales online

Vuelvo a Derrida para retomar la importancia de las condiciones para que exista archivo, que es en origen inacabado y transitorio. Según afirmó, estas condiciones pueden comenzar a discutirse desde el momento en que algo se deposita en una exterioridad. No habría archivo si no hay conservación en algún soporte por fuera de la memoria humana; es decir, no hay archivo sin topografía ni exterioridad (Derrida, 2013: 209). Esto es anterior al primer *modus*

operandi, esa forma convencional de archivo (material) que heredamos en el seno de la cultura impresa y el mundo analógico: es anterior porque cualquier gesto inicial de un autor sería previo a la constitución de un conjunto organizado de documentos, intervenidos y organizados. El gesto de un autor, por más espontáneo que sea, de consignar en un lugar exterior su palabra, implica una selección y un ejercicio de poder previo a cualquier operación crítica de selección e interpretación ejecutada por otro (Derrida, 2013: 210). Para Derrida, entonces, hay archivo desde el deseo mismo de consignación en un soporte, porque allí comienza a debatirse una contradicción inherente al que escribe: por un lado, no habría deseo de archivo sin la posibilidad de la pérdida y el olvido, que Derrida sintetiza en la afirmación “escribo para guardar” (2013: 76). Por otro, quien escribe desea proteger la originalidad de su exteriorización (para nuestro interés, su *texto*) pero sobre todo “tiene ganas de no protegerlo”, de que sea robado. “Cuando firmamos, queremos ser robados, y que el ladrón guarde la firma arrebatada”, afirmó (2013: 222). Desde esta posición, si pensamos el punto cero del hacer archivo desde la primera lectura de lo propio, quien intervenga luego eso *producido* no hará más que firmar sobre la firma de un autor (Derrida, 2013). Esto es central para comprender lo observado a partir de las gramáticas de las plataformas sociales. La condición digital, desde esta mirada, ha reactualizado ese “permanente peligro” constitutivo del deseo de archivar¹¹.

Los conceptos de *imperativo del decir* y *au(di)toría automatizada* nacen de la articulación entre la perspectiva sociotécnica, la literaria y el análisis de lo que publican escritores, artistas, intelectuales, políticos en las plataformas, algo que opera solo como un recorte parcial de un fenómeno observable con mucho más relieve en la dinámica periodística y mediática que aborda las nuevas formas de comunicación entre políticos, funcionarios y usuarios de las redes. En forma un tanto críptica, Derrida amplió esa idea de *firmas sobre firmas* y de ejercicios de selección y poder que nacen desde la inscripción misma de un pensamiento: dijo “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 [...]; la censura ha comenzado ya con la escritura” (2013: 224). La traducción de esta síntesis refleja que cualquiera que intervenga lo producido por *un otro* se convierte en un censor (incluso si *ese otro* es uno mismo). Y ese acto de intervención lo convierte a su vez en autor, por-

que firma sobre la firma original. A eso Derrida le llama *contrafirma*. Pensando en la dinámica incesante de producción de contenidos en las plataformas interactivas, esta variante del hacer archivo se sostiene a grandes rasgos por una suerte de supremacía de la contrafirma¹², que a su vez alimentaría la idea de Boris Groys sobre la constatación de que hoy *debemos* ocupar la posición del productor, esto es, el paso de una *vita contemplativa*, en el marco de la recepción, a una *vita activa* (2014). ¿Pero en qué tipo de productor podemos pensar?

La *au(di)toría automatizada* se compone así de tres conceptos fundidos en el primer término: autoría, auditoría, y el “di” que da cuenta del *imperativo del decir*. Lo automatizado remite a uno de los principios fundantes con que Manovich (2005) caracteriza a los medios digitales, central para comprender la fusión de estos conceptos según cómo operan las gramáticas de las plataformas, pero en esta síntesis tomamos al autor en su acepción clásica o romántica como productor de contenidos *originales*, jugando a oscilar entre la idea de creador y los interrogantes que el estructuralismo le opuso: quiénes crean a los creadores. Por su parte, la acción de *auditar* responde a la causa de la contrafirma: un examen crítico y sistemático. Etimológicamente el verbo viene del inglés “to audit”, que significa revisar, intervenir. El acto de intervenir explica cómo se desenvuelve la producción de ideas, textos e imágenes en el universo de la web interactiva, es decir, en el universo ubicuo del hacer archivo actual en soporte digital.

Si todo interviniente modifica el orden inicial de lo encontrado, podemos pensar que el universo de las plataformas sociales *online* ha multiplicado exponencialmente a esta figura, aunque quien interviene opera pero “desbarata” encorsetado porque define su intervención según la gramática de cada medio. Por eso hablo del carácter automatizado, siguiendo a Manovich (2005): una estructura y un abanico de acciones prediseñadas por los programadores de las plataformas que, por un lado, alimentan el flujo constante de contenidos en la red y permiten el registro inmediato de cada acción que ejecuta el usuario (2005: 77), y por otro elimina parte de la intencionalidad del proceso creativo al restringir el control de los usuarios sobre los procesos que tienen lugar en la plataforma¹³ (López y Ciuffoli, 2012: 28).

El que interviene en las plataformas sociales se somete a la interfaz, las funciones y las restricciones siempre a partir de un mandato común: el imperativo del decir, explícito en el caso de *Facebook*¹⁴. Esto se ofrece como el motor de las intervenciones de los usuarios. Quien

decide intervenir ejerce todo acto *de palabra* desde un imperativo inicial que es recibido como un llamado a la posibilidad: tener a mano la posibilidad de ejercer nuestra libertad de expresión, opinión, (auto)promoción, evaluación, revisión, porque cada voz “merece ser escuchada”. La “libertad” diseñada por cada plataforma de publicación e interacción es global y moral: por un lado, hay decenas, cientos, miles esperando ser escuchados; por otro, esto inaugura una moral propia de cada plataforma sintetizada en el *decir para ser* (visible). Y decir cuanto antes, porque así lo ponderarán los algoritmos.

Cada plataforma restringe la extensión de lo (re)producido y jerarquiza determinadas formas de textualización y expresión. No todos los sujetos, grupos, formaciones o instituciones que intervienen en las plataformas sociales comparten los mismos códigos de conducta (la misma ética), pero todos establecen uno. Y si algo atraviesa, desde cada gramática particular, a todos los códigos, es el solapamiento (el reemplazo) de los contenidos. Cada usuario-interviniente debe ser fragmentario y conciso para que el ritmo de las publicaciones sea eficaz; para que todas las voces tengan su visibilidad. Otros parecen estar esperando nuestra voz, mientras todos *decimos*. Pero ¿cómo se articula con esta dinámica la constatación de que todos los usuarios producen contenidos? ¿Cómo se resignifica la pretensión de originalidad, y el valor de dicha noción, en lo publicado? El au(di)tor, para ser autor en el minuto a minuto, se sostiene de la gramática. Las funciones de evaluación y revisión que propician las plataformas (la supremacía de la contrafirma) nos sumergen en la ilusión del autor desde una confluencia de miradas: la derrideana en torno a la constitución del arconte, y la del autor como artefacto cultural, colocando la atención no solo en el acto de (re)producir lo que circula por el medio, sino sobre todo por lo que implica como puesta en escena en el espacio virtual interactivo, entre pares. Como afirmó Heinich (2012), el clima de época obliga a poner la atención en la representación de escritores y artistas en “régimen mediático”, allí donde se pone en evidencia que el estatuto actual del autor tiene un carácter más negociado que nunca. En las plataformas sociales esto se agudiza, porque la misma dinámica hace que la visibilidad del usuario dependa de un reconocimiento y una “autorización cultural”, indisociable de la escenificación que permite el “proceso de la contrafirma” (Heinich, 2012). Somos autores porque producimos contenidos y también porque pasamos contenidos ajenos por el filtro de

nuestra subjetividad. El ejercicio aceitado de una autoría digital y performática es parte de un diseño que implica el acto de censar o auditar, porque eso alimenta la interacción¹⁵.

El autor-auditor con el decir impelido encabeza el ambiente conectivo donde la vinculación y la velocidad de los intercambios son valores máximos, a veces ignorando el sentido de lo dicho. El vértigo de la transmisión de datos es el colchón donde descansan los productos y prácticas sociales y artísticas, que se hacen visibles a través del discurso verbal o icónico y de un hacer archivo permanente¹⁶.

Cada productor de contenidos es también auditor porque ejerce, en el acto mismo de lectura, la revisión y reproducción (si así lo quiere) de lo leído y visto. Cada cual puede administrar lo que recibe de otros au(di)tores: los puede silenciar, ignorar, recomendar. Cada usuario puede *ver el valor* de su intervención; si no puede *crear*, debe decir a qué vale atender, qué vale la pena *reverberar*. Ya no depende de quedar encerrados en la unicidad del acto creador, sino de la construcción que hace de sí el lector, a caballo de las posibilidades técnicas, para ubicarse lo más rápido posible en el lugar de una voz autorizada para contrafirmar¹⁷.

El círculo de velocidades y solapamientos de información que es producto de esta *forma de estar* en las plataformas tiene relación con el carácter autónomo de las conductas, por cómo y cuánto es alimentado, pero: ¿por quién es determinado? ¿Por la acción de los usuarios, por el diseño de la plataforma, por el tiempo mismo? Desde hace más de una década, estas estrategias de (re)producción y publicación de contenidos son concebidas como forma de construir un intercambio superador de la información, que para algunos teóricos amplía las capacidades de autonomización de los sujetos.

En el deseo intrínseco, contradictorio, y hoy tan compartido del “querer ser autores para ser robados” de Derrida, aquí traducido a querer ser autores para ser intervenidos, revisados, reproducidos, se transparenta este orden que alimentamos y que ha obligado a repensar formas de identificación, de vinculación, de estar en el mundo real: el hacer archivo automatizado como forma de ser considerado por el otro (un imaginario). En el universo de las pantallas, en medio de la lógica interactiva, solo existe lo que se ve. Así deviene la forma global y a la vez íntima de poner en juego la fiebre contradictoria de archivo, ese “mal” al decir de Derrida¹⁸: fiebre en la que no participan sujetos aislados en tensión con obras o instituciones, sino tam-

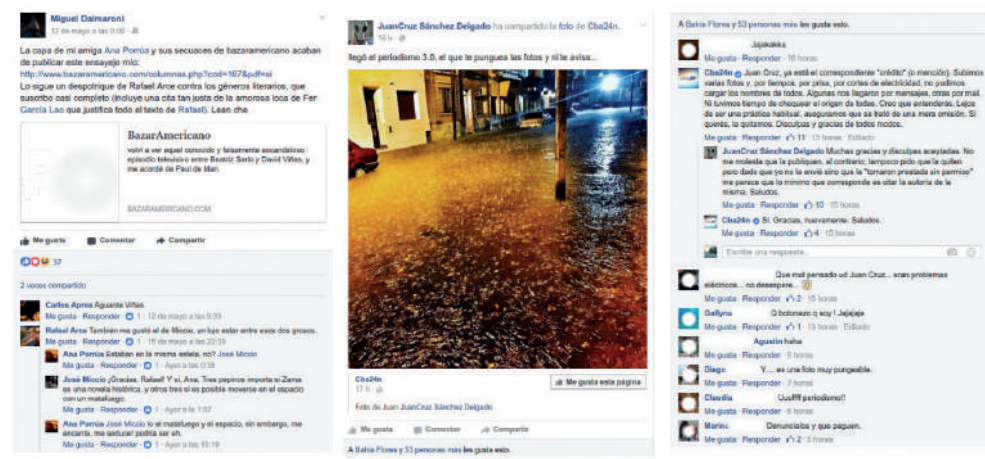
bién grupos, formas de acción con intereses específicos, aunque cada plataforma social proponga limar las jerarquías entre individuos y colectivos y se ofrezca como reflejo de la libertad de los usuarios. ¿Por qué apostar a hacer archivo minuto a minuto? ¿A quién le sirve que todos seamos productores y que los contenidos se solapen hasta invisibilizarse?¹⁹

La praxis capturada

Al comienzo mencioné dos aristas para el análisis de estas variantes de autoría concebidas a partir de la diversificación y popularización de las formas de hacer archivo: la que se despliega en el campo intelectual, artístico y literario desde una perspectiva sociológica, con sus agentes, luchas por la ortodoxia, búsquedas de rédito económico y de legitimación simbólica, y la que se expande en todo el ecosistema de medios, con preponderancia en las redes digitales, a partir del funcionamiento de agentes de prensa, agrupaciones políticas y operadores de marketing en un sentido que se traslada hacia un análisis cultural y político de la explotación de estos fenómenos. Es ostensible cómo estas formas de intervención se expanden en las dinámicas de estos universos, sea desde las publicaciones de escritores, artistas, periodistas e intelectuales como desde la lógica reproducida por cuentas partidarias y perfiles personales de políticos que interpellan permanentemente a los usuarios-lectores para compartir o comentar sus publicaciones.

Desde la perspectiva de la producción de contenidos originales, estas variantes parecen haber puesto en relieve una paradoja sobre jerarquías en las posiciones de campo. Por un lado, los autores utilizan las plataformas sociales para difundir lo que producen: el medio se ha constituido como canal de visibilidad y autopromoción, con un potencial alcance masivo, y con bajos o nulos costos. Por otro, esa posibilidad de llegar a tantos lectores con tanta agilidad, gracias a las gramáticas de uso descritas, iguala a todos, porque todas las voces se estructuran y muestran bajo la misma interfaz. La paradoja reside en la oscilación resultante entre la necesidad de visibilidad del trabajo del *creador* y la “frustración” que produce la estandarización de los contenidos. El autor acepta el juego de ser uno más para estar actualizado y *en zona*: lo que comenzó con los blogs se naturalizó en estas formas de intervención donde la contrafirma es el salvoconducto para hacerse visible.

El ecosistema de medios conectivos funde la producción y la reproducción. Desde la dinámica de posicionamientos en el campo de producción cultural y artística, los autores se autoperciben “distinguidos” por ser capaces, justamente, de crear, aunque a la vez son “fagocitados” por la dinámica del medio: bajo la premisa de la “libertad de circulación” parecen anularse las jerarquías no desde el análisis de los contenidos, sino desde las formas de reproducción. Las formas gráficas son iguales para un *post* del presidente de la nación, o de cualquier ciudadano, artista, político. La gramática *reúne* y difumina los matices. Ya no se percibe la lectura sin reacción. Con la lectura surge el imperativo de compartir (Van Dijck, 2016) o producir respuesta.



Izquierda: el ensayista y docente Miguel Dalmaroni comparte en su cuenta de *Facebook* la publicación de un ensayo propio. En el texto que escribe convoca, a través de etiquetas, a otros y otras intelectuales que intervienen su publicación en los comentarios [Captura de imagen, 12-05-2016]. Centro y derecha: un usuario de *Facebook* comparte en su cuenta una publicación del medio de prensa cordobés Cba24n, denunciando la apropiación de una fotografía de su autoría. Luego, el medio interviene la publicación (como otros usuarios) para subsanar el error [Captura de imagen, 15-02-2016].

Esto último es la base de las estrategias de comunicación política en la coyuntura actual de los medios masivos, en Argentina, con una notable articulación entre los medios de prensa y audiovisuales y las plataformas sociales *online*. Casi toda publicación partidaria, sea institucional, parainstitucional²⁰ o a través de cuentas de políticos y funcionarios, se sostiene en una interpelación directa al usuario/ciudadano para que exprese sus pensamiento o emociones a través de estos canales. Y dentro de dichas formas de intervención, la más capitalizada por los analistas políticos es la de la auditoría (si gusta o no, si se está de acuerdo o no) y su potencial reproducción (a través de la función “compartir”, en *Facebook*, o “retweet” en *Twitter*). Esto se materializa en las campañas de comunicación de gestión de los políticos, difundidas por sus equipos de marketing, y en las intervenciones de perfiles personales apócrifos que inundan las plataformas y sitios web con comentarios. En períodos de campaña política, estas rutinas se agudizan.

El imperativo del decir, en este sentido, es la premisa que sostiene la ilusión en las mismas condiciones de producción, lo que ayudaría a instalar la idea de que cualquier usuario (ciudadano, votante) puede estar a la par de los candidatos. Cada usuario-interviniente deduce por esa dinámica que su decir será escuchado. El au(di)tor cree ser un aporte a la vorágine de publicaciones que crece minuto a minuto en las plataformas gracias a la presencia de tantos otros au(di)tores que están allí interviniendo. El usuario autoriza, difunde y *dice*, y eso se constituye como la nueva tendencia de análisis de opiniones políticas e ideológicas en el ambiente digital en red. En mayor proporción a los fenómenos observados en la lógica del campo literario y artístico, estas conductas se acercan más a la paradoja de la palabra original diluida a manos de la firma. En las publicaciones de sectores, organizaciones y personajes de la política se hace casi imposible reconocer de dónde sale lo dicho: la autoría clásica es discutida por la atomización incesante de contenidos y firmas.



Publicación en *Facebook* de Mauricio Macri, presidente argentino, utilizando un recurso frecuente en su estrategia comunicacional: “tutear” a los usuarios de la plataforma y pedirles que intervengan [Captura de imagen, 16-11-2016].

Ironías y pesadillas *de autor* bajo el manto de la interactividad

Vuelvo al comienzo. Formas casi compulsivas de hacer archivo, y autores que llegan a tales por actos de revisión e intervención. Derrida supo definir al archivo como la conjugación del acopio, el uso, lo instituyente y lo conservador (1997). A primer ojo, podríamos suponer que las formas de inscripción, intervención y archivo en las que se debaten estos modos de autoría son contrarias a estos conceptos: basta revisar los rasgos de funcionamiento de las plataformas sociales *online*. Pero ¿esto es así? Los medios digitales, que eran tan nuevos hasta hace poco tiempo y que pugnan por seguir siéndolo a caballo de esa expansión del presente que fomentan: ¿no son, por esto mismo, conservadores en el intento de eliminar la conjugación a manos de un presente continuo? ¿No pretenden ser instituyentes en sus formas de estandarizar el uso de la lengua y las formas de publicación, en ese contexto temporal? ¿No son el uso por excelencia de las formas comunicativas actuales, aunque indesligables en el análisis de los medios masivos tradicionales? ¿No son los sostenes del registro, la organización y la

consignación “acompañada”, a la vez que adalides de la noción de obsolescencia aplicada a las ideas, al tratar cualquier intervención autoral como mera información?

Al menos podemos cuestionarlo. Luego, intervenir y compartir, exteriorizando y depositando lo propio como extraña y compulsiva forma de hacer archivo, conforman a esta altura la base de una suerte de idiosincrasia expandida por *Facebook* a todo el ecosistema de medios conectivos (Van Dijck, 2016). En sus orígenes, *Facebook* se presentaba como una base de datos generada por y para usuarios que daba forma a una “colección de colecciones y colectivos”, como afirma Van Dijck (2016). Para los usuarios, tener un perfil activo en *Facebook* era un modo personal de archivar y dar a conocer pensamientos, historias de vida, narraciones. La evolución de la plataforma estandarizó el ingreso de datos y apuntó su interfaz hacia características narrativas específicas, algo que ya se había insinuado en los blogs. El resultado fue la popularización de una “biografía” o “línea de tiempo” que estructura automáticamente cada publicación en una temporalidad personal, publique lo que se publique, se firme o se contrafirmar: cada usuario de *Facebook* debía aceptar la presentación narrativa de los contenidos, sea del universo literario o no, que “le confiere a la página de cada miembro la apariencia y el aspecto de una revista, una publicación profesional que tiene al usuario como protagonista” (Van Dijck, 2016: 92).

Pero intervenir y compartir o (re)producir van más allá de *Facebook* e impregnan una lógica epocal de concebir la voz propia como una herramienta con más doble filo que nunca: singularizada como una marca a través de los diversos medios interactivos a disposición, donde no se puede desligar de la imagen y conforma un pilar identitario que opera así solo en la virtualidad; estandarizada por esos mismos medios, más allá de lo dicho, para responder al imperativo de la interacción y la visibilidad, esto es, de la producción de datos como salvoconducto para ser relevante en la lógica de los algoritmos.

Si vuelvo a las reverberaciones sobre los textos fundacionales que significaron la provocadora muerte o el más moderado cuestionamiento del autor, encuentro afirmaciones que dan cuenta de que el fenómeno aquí abordado no es rupturista, ni en el mundo del arte, ni en el campo literario ni en el terreno de las ciencias sociales. Ya destaqué la afirmación de Barthes, como pilar de su argumento y siguiendo el legado de Kristeva, del escritor que imita

un gesto siempre anterior (1987 [1968]), así como luego Derrida afirmó que no hay punto de anclaje fuera del texto que pueda servir para dilucidar su contenido (2013). Esto quizá sea una señal para comprender el éxito tan notable que han tenido quienes crearon estas formas de intervención y de interacción textual en plataformas sociales, de algún modo suscribiendo la teoría derrideana sobre la relación entre el hacer archivo y el funcionamiento del aparato psíquico freudiano²¹: pareciera ser que el objetivo fue imponer un ambiente multimedial que no pueda ser concebido por fuera de la escritura (Daniel Link ya había advertido en 2005 que la cultura digital no compite con la cultura audiovisual sino con la cultura letrada). Los módulos de información publicados por los usuarios, tan naturalizados por todos desde la noción original de *post* hasta las de *estado*, *historia* o *tuit*, nunca quedan por fuera del texto. Entonces, a la ironía barthesiana de una nueva muerte autoral puedo introducirla con una ironía derrideana: la dilucidación del sentido cada vez más parece quedar demorada, o atomizada al menos, dentro de un *texto total* e incesante, siempre en movimiento, siempre fragmentado, siempre solapado. Parte de la atracción que generan las plataformas sociales, con *Facebook* a la cabeza, no parece estar en dilucidar o no el sentido de una escritura tan velozmente difundida, sino en hacer creer que el sentido depende, justamente, del ejercicio éx-timo y casi performático de la intervención del lector, mientras lo que las plataformas propician, en ese mismo movimiento, es la mostración simultánea de textos y de posibles sentidos. La escritura hecha comunicación, la comunicación hecha tránsito. Es decir, la reproducción de un ambiente de escrituras múltiples que nunca se detiene y que por tanto atenta contra la interpretación. Tanto se dice que, por más que se diga algo preciso o conmovedor, lo efímero iguala la potencia de los distintos lenguajes.

La propuesta de Barthes fue ideológica pero ante todo institucional: buscaba, en ese contexto de producción de ideas, un cuestionamiento a las instituciones tradicionales de la crítica literaria, a la que solo le importaba, según decía, el sujeto-autor como instancia de legitimación de sus propias operaciones de lectura, y no el lector, entendido no como aquel que descifra o asimila un significado dado, sino como quien lo construye a partir del trabajo que supone recorrer el texto. Aquí puedo agregar: el lector construye sentido, y lo deforma, y lo maltrata, y lo discute, no solo con el trabajo que supone recorrer el texto, sino interviniéndolo

con su firma y a la vez permitiendo a un ecosistema de plataformas que *haga para sí* según cada gramática de uso y publicación. La lectura-revisión, y la lectura-reproducción, en esta problemática, parecen convertirse en actos también contradictorios en el choque con el tiempo. Actos que ven dañado su potencial hermenéutico a manos de un imperativo que “pide” al lector un reposicionamiento inmediato.

Barthes defendía un lector que fuera, como afirma Topuzian (2014), cruce circunstancial de códigos y textos. Para poder conectar siempre de manera diferente, singular, los múltiples códigos que atraviesan el texto, algo que va más allá del consumo y que tiene más de producción que de asimilación pasiva, según Topuzian (2014): la búsqueda de fundir los dos actos. Esto para Barthes era una utopía social, lo que excede a las incumbencias de la teoría literaria y me permite, como mostré, rozar otros campos donde se despliegan más estas conductas. La utopía implicaba, según Topuzian, el carácter siempre productivo del recorrido de la lectura del texto. Texto como espacio social en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro. Espacio en el que los lenguajes circulan, decía Barthes (1968): hoy analizamos los medios conectivos como el gran espacio inasible en el que los lenguajes no se jerarquizan, como tampoco las firmas, salvo que así lo defina la entidad superior: la *máquina* y su gramática. Ella *es* el lenguaje, con sus pautas y formas de asociación y reglas. ¿Esto es el fin de la utopía social barthesiana, o es una (in)materialización no imaginada de esos mismos deseos? ¿Esto se acerca a lo que Marie (1986) llamó el reemplazo del autor “clásico” por el sujeto ausente de escritura, que era también el deseo de Barthes?

Al plantear al texto como espacio social, Barthes buscó la refutación de la precedencia del sujeto respecto del lenguaje, y así discutir su *trascendentalidad*. Hoy, sujeto, autor y firma digital parecen reinventarse pero ante la ideología hecha programación por parte de los administradores del ecosistema de medios conectivos. Allí donde la socialidad es el valor máximo (Van Dijck, 2016), aunque la firma sea lo primero en “aparecer”, y donde la relevancia de lo publicado es calculada según una concepción algorítmica de las interacciones.

Incluso, si las interacciones se “miden” por la cantidad de firmas y contrafirmas publicadas, esto tampoco parece tener que ver con una decisión manifiesta de llenar el mundo de au(di)tores con base en un tipo de producción cultural sostenida por la democratización de

los medios. Ninguno de los dos *restos*, ni firmas ni contrafirmas, son decisivos más que por la cantidad: la “velocidad de la máquina” da cuenta de ello.

A diferencia del anterior, este posible nuevo “atentado” contra el autor es a manos del tiempo. En el universo virtual, al autor romántico está comenzando a darle muerte el presente y su ilusión de archivación, esa conducta entre la exteriorización del pensamiento y el deseo de atestiguar lo efímero que ejecutamos día a día. Un intento, compulsivo, de archivar un presente tan expandido por las plataformas que no deja lugar a ningún otro tiempo verbal. Lo que para Barthes era un cambio de perspectiva a manos del lector y del texto, hoy se encierra en un hacer archivo a través de ordenadores conectados en red, y a través, sobre todo, del tiempo de permanencia (¿con-vivencia?) en las plataformas. Es el ecosistema conectivo lo que ha traducido en este siglo a la máquina más eficaz: hoy la tecnología es concebida por los usuarios prácticamente como *lo que se ve*, como interfaz. Y como gramática de uso solo por aquellos que se detienen a reflexionar sobre sus prácticas. El au(di)tor del siglo XXI podría pensarse como un eslabón más de aquello que plantearan Barthes y Foucault a fines de los 60. Lo que varios estudiamos como un giro de exaltación del yo, hace diez años, con las primeras impresiones del mundo digital interactivo, hoy sigue desenvolviéndose aún con mayor velocidad, pero sobre todo con mayor complejidad: el decir permanente en pos de alimentar un presente continuo define a un tipo de autor que trasciende a todos los campos y que, en el abordaje específico de la literatura y la producción cultural e intelectual, ha corroborado lo que hace diez años auguró Josefina Ludmer (2006) como una búsqueda de territorios del presente a partir de ciertas prácticas situadas en “islas urbanas”, donde se alimenta un mundo *sin afuera*, de imágenes y palabras, discursos que fluyen en un movimiento perpetuo y efímero. En ese movimiento, lo que quedó atrás, lo exteriorizado y publicado que quedó por fuera de la vida útil del *tiempo en red*, no se pierde del todo: queda debajo, solapado, reactivando la pulsión por atestiguar, una y otra vez, la corroboración de lo olvidado. En esta lógica práctica y perceptiva, la vivencia de la finitud en el minuto a minuto está atada a una dimensión temporal que se contradice en su mismo devenir. Nunca cesa, pero a la vez no dura nada: los contenidos no persisten en *los muros* de lo virtual visible. La sensación es que se disuelven en pos de la renovación perpetua. Si eso no es una pesadilla barthesiana o foucaultiana, ¿qué es?

Notas

¹ Según Chartier (2001), el orden de los discursos solía establecerse partir de la materialidad propia de sus soportes: la carta, el periódico, la revista, el libro, el archivo, etc. No es lo mismo en el mundo digital, donde todos los textos, cualesquiera sean, se dan para leer en un mismo soporte (la pantalla) y en las mismas formas (generalmente las decididas por el lector).

² El usuario tiene acceso únicamente a la interface visible de un sitio, compuesta por botones, barras, íconos que dirigen las vinculaciones entre usuarios y contenidos. Las interfaces internas solo son accesibles para los programadores y propietarios. Estas vinculan el software al hardware y los usuarios humanos a las fuentes de datos (Van Dijck, 2016).

³ Partiendo de su definición lingüística como conjunto de reglas para el “buen uso” de una lengua, algo que incluye a determinadas pautas combinatorias de elementos, pensamos aquí en una gramática sostenida en un proceso de automatización (Manovich, 2005) que explicamos más detalladamente en nota 10. Manovich, en su desarrollo sobre la relación entre la condición modular de los medios digitales y su funcionamiento algorítmico, sienta las bases para explicar esto: a grandes rasgos, la gramática del medio se sostiene en las convenciones que utilizan los diseñadores para organizar los datos en la plataforma, y la estructuración resultante de la experiencia de los usuarios.

⁴ Como afirma Daniel Gigena (2017), la explosión tecnológica del siglo XXI alteró el campo literario menos con la llegada del libro digital que con el uso de plataformas sociales por parte de editoriales, escritores y lectores. *Facebook*, por caso, no es hoy solo una red de lectores, sino un espacio para el contacto con escritores en potencia, como veremos.

⁵ Foucault: “El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular” (1969).

⁶ Basta revisar al respecto trabajos en torno al concepto de *troll* y la acción de grupos de informáticos al servicio de sectores específicos para influir en la visibilidad y la tendencia de determinados temas en la web.

⁷ Maingueneau (1993) recuperó la doble faceta autoral atribuida a Proust (por un lado un “yo profundo”, interior, fuente de la obra, y por otro un “yo exterior”, superficial, social, único plano al que podría acceder la crítica biográfica) para actualizar las implicancias sociales en torno al autor. Propuso la noción de *posicionamiento*, entendido como identidad enunciativa, algo que cada autor construiría siempre relacionalmente, sea con estéticas particulares, códigos lingüísticos, intertextos, etcétera. José-Luis Díaz (2007) consideró a la autoría como un dispositivo identitario en el que se superponen lo real, lo textual y lo imaginario. Esto sería producto tanto de los propios escritores como de la recepción, que reconstruiría la figura autoral a través de paratextos, manifiestos o escritos sobre otros escritores, biografías, críticas, etc. Díaz marca algo valioso: que la “escenificación de la autoría”, como lo nombra Pérez Fontdevila (2015), es decir, la doble faceta íntima y performativa del autor, es anterior incluso al período romántico. Díaz propuso la categoría de *escritor imaginario*, que sería producto de las elecciones del escritor, de sus

reconfiguraciones a lo largo de su trayectoria y del modelaje que realiza de esto el lector. Por su parte, J. Meizoz también articuló la doble faceta autoral con su concepto de *postura*, vinculado a la “presentación de sí”, vigente en la espectacularización de los medios masivos y digitales desde el cambio de siglo. La postura de Meizoz se define como una manera singular de ocupar una posición en el campo, pero no deja de atender a una puesta en escena o performance indisoluble del reconocimiento por parte del público lector y espectador (2007). Por último, Zapata propuso la noción de *proyecto autoral* para tratar de comprender, desde la perspectiva sociológica, las acciones que deben ejecutar los autores en el seno del campo para entrar en las luchas por la legitimación. El *proyecto autoral* se desprende claramente de lo anterior porque engloba, según Zapata, dos planos simultáneos en indisolubles: el plano textual y el comportamental (2011: 48).

⁸ La Web interactiva permitió que los servicios online se convirtieran en interactivos, y que se desplazara la idea de una “utilidad genérica” en pos de brindar servicios personalizados (Van Dijck, 2016: 21).

⁹ Según Van Dijck (2016), por debajo de la posibilidad de conexión, centrada en el usuario, se encuentra la lógica de la conectividad, orientada hacia los propietarios de las plataformas y sus intereses de *comoditización* de las interacciones.

¹⁰ Para ampliar detalles sobre estas obras se puede consultar este mismo texto de Guasch (2010), o también textos del mismo Benjamin (1987 [1935]) y de Susan Sontag (2005).

¹¹ Derrida: “Hay desposesión incluso en el soliloquio [...]. 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” (Derrida, 2013: 221).

¹² Derrida: “[...] 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 ese término. Por un lado, vienen a tratar de confirmar la firma, de autenticar, de reconocer, de analizar y al mismo tiempo, oponen una contra-fuerza, es decir que vienen a su turno a hacer elecciones. [...] En toda archivación hay firma y contrafirma. [...] Esto tiene un efecto de transformación sobre todos los que escriben” (2013: 218-219).

¹³ Lo automatizado explica la conjunción algorítmica que define lo que llamamos gramática de las plataformas, eso que “educa” necesariamente a cada au(di)tor. Cada intervención de un usuario en *Facebook* es supuestamente mostrada en su actividad (el *NewsFeed*), para todos sus contactos, pero la automatización define la relevancia de los contenidos publicados: las plataformas no muestran todo de la misma forma, con la misma insistencia o frecuencia. Como recogen López y Ciuffoli a partir de las ideas de Manovich (2005), el algoritmo que define el orden en que aparecen las publicaciones del usuario en *Facebook*, por caso, se llama *EdgeRank*. Ese algoritmo “decide” qué es lo más interesante *de y para* cada usuario, en cada momento. Ese grado de interés lo define a través de tres factores. La “afinidad”, que remite al grado de interacción entre el usuario y el creador del contenido: a mayor grado de interacción (de contrafirmas entre sujetos), mayor afinidad. La “relevancia” del contenido, en segundo

término, que se basa en que, para *Facebook*, cuanta más interacción hay entre usuarios y una publicación, mayor calidad tiene esta, y por tanto merece mayor relevancia; esta fórmula explica la búsqueda de intervenciones de los au(di)tores. Cuantos más “Me gusta” o comentarios o *shares*, más posibilidades de que el contenido aparezca en otros muros. Y por último, el tiempo: la velocidad impuesta por el medio. A mayor tiempo transcurrido desde que se publicó algo, en relación con la relevancia anterior, menor es la importancia del contenido. Según López y Ciuffoli, la vida útil de una publicación en *Facebook* no pasa las 24 horas (2012: 28).

¹⁴ *Facebook* plataforma recibe al usuario, en el sitio indicado para escribir o publicar otros contenidos, con una pregunta: ¿Qué estás pensando?

¹⁵ Derrida: “Creo que lo que está cambiando a toda marcha es esa relación firma/contrafirma; es el proyecto de la 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 archivación cambia [...]. El proyecto mismo de la firma, ese deseo de dejar una huella, ese primer gesto es afectado por la tecnología” (2013: 219-220).

¹⁶ Derrida: “Hoy 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 el efecto inverso: la pérdida por sobreabundancia” (2013: 219).

¹⁷ Desde el abordaje de la escritura digital y específicamente en relación a las manifestaciones poéticas, Kenneth Goldsmith (2015) fue uno de los pioneros en renombrar estos fenómenos: su famosa categoría de escritura no-creativa alude a esto. Dijo: “Durante los últimos años ha habido una explosión de escritores que emplean estrategias de copiado y apropiación, alentados por la idea de imitar el funcionamiento de la computadora. Ya incorporadas las funciones de cortar y pegar al proceso de escritura, sería una locura imaginar que los escritores no explotaran estas funciones de maneras extremas” (p. 26). Pero quizás su posición se muestra más claramente en esta premisa: “Cómo atravieso este matorral de información –cómo lo administro, cómo lo analizo, cómo lo organizo y cómo lo distribuyo– es lo que distingue mi escritura de la tuya” (p. 21). La salvedad, según mi planteo, es quién lo hace en el marco de las plataformas. Por su parte, desde el abordaje de las imágenes en este contexto, Joan Fontcuberta analizó en lo que llama la *postfotografía* estas cuestiones sobre el *ser artista sin producir*: “el artista [hoy] es más un prescriptor que un productor de imágenes”; y su paradoja ante la premisa de la *producción por sobre todo*: “el gesto de producir imágenes supera al gesto de consumirlas. Gastamos tanto tiempo en sacar fotos y compartirlas –reproducirlas– que no tenemos tiempo de mirar fotos” (2016).

¹⁸ Recupero esta idea de “mal”, con cimiento en el psicoanálisis freudiano, porque la pulsión de archivo que ha irrumpido en las mentes y las pantallas por su valor instrumental “coquetera” todo el tiempo con el ansia de conservación, pero no parece ser lo que importa. Lo que se ha exaltado es el enorme aparato de lo perdible, siempre en renovación.

¹⁹ Hay un elemento importante para comenzar a responder al menos tímidamente estas preguntas: la sobreabundancia de información es más efectiva para paralizar el *criterio*, o la capacidad crítica, o para alcanzar más rápido el olvido, que la supresión o censura de la información. La censura o supresión es un motor pulsional por conocer o por revertir ese estado: quien no puede acceder a la información está en movimiento. El que es sumergido en una avalancha de información encuentra obstaculizada su capacidad de selección.

²⁰ Es notable, en Argentina, la aparición y promoción de espacios partidarios supuestamente “no oficiales” que operan desde *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* y *Snapchat* a través de cuentas o *fan pages* para instalar una rutina de intervenciones que den cuenta del apoyo de los usuarios a determinadas ideas, figuras o políticas ejecutadas. Casi todas las publicaciones que difunden estas cuentas tienen como eje una interpelación al lector para que reaccione, apoye, condene o intervenga discursivamente en dichos espacios; desde los consultores políticos, hay consenso en afirmar que estas acciones tienen como objetivo analizar la incidencia las opiniones de los individuos “comunes” entre pares, como una forma ágil, alternativa y masiva de indagar en las repercusiones de las decisiones políticas adoptadas.

²¹ Derrida se preguntó en 1997, a raíz del texto de Freud (1925) sobre la relación entre la estructura del aparato psíquico y el funcionamiento del juego que conocimos como “pizarra mágica”, si dicho aparato no podría haber sido mejor representado por nuevos instrumentos tecnológicos de archivar y reproducir: las llamadas prótesis vivas de la memoria. Pregunta que este contexto parece rozar una evidencia: Guasch también recuperó la perspectiva psicoanalítica para preguntarse si las formas digitales de reproducción y archivación representan mejor al aparato psíquico, lo que llevaría a pensar en los servicios interactivos y el soporte digital en red como mejores “prótesis vivas de la memoria, o mejores simulacros de lo vivo” (2010: 16). Esto, teniendo en cuenta lo que Guasch rescata de la noción derrideana (psicoanalítica) de archivo: la insistencia en trabajar con documentos “desde el presente”, la voluntad de trabajar con fragmentos más allá de un intento de formulación teórica, y la constatación de que los archivos popularizados durante el siglo XX en el campo del arte no eran tanto un “puente entre el presente y el pasado, sino un recordatorio de que cualquier cosa podía ser archivada partiendo del supuesto de que era un material remanente, incompleto o fragmentario” (2010: 17).

Bibliografía

Altamirano, C.; Sarlo, B. (1984). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

Arán, Pampa (2016). “Presencia y uso contemporáneo de archivos”. Seminario de lecturas sobre teoría y práctica de archivos del *Programa de Investigación Nuevos Frutos de las Indias Occidentales: estudios de la cultura latinoamericana*. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Mimeo.

- Barthes, R. (1987 [1968]). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1987 [1935]). “Pequeña historia de la fotografía”. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chartier, R. (2001). “¿Muerte o transfiguración del lector?”. Edición digital. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, España. [En línea] <http://bib.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/recurso1.shtml>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid, España: Trotta.
- Derrida, J. (2013). “Archivo y borrador”. En G. Goldchluk y M. Pené (Comps.), *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL – CRLA-Archivos.
- Díaz, José-Luis (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies autoriales à l'époque romantique*. París: Honoré Champion.
- Fontcuberta, Joan (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1984 [1969]). “Qué es un autor”. *Revista Dialéctica* Nº 16. Buenos Aires.
- Gigena, D. (2017). “Leer en red: las editoriales tienen en Facebook una nueva vía para sumar lectores”. Diario *La Nación*, 28 de agosto. Buenos Aires, Argentina. [En línea] <http://www.lanacion.com.ar/2057144-leer-en-red-las-editoriales-tienen-en-facebook-una-nueva-via-para-sumar-lectores>
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Heinich, N. (2012). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. París: Gallimard.
- Kamuf, Peggy (1988). *Signature pieces. On the institution of authorship*. Londres: Cornell University Press.
- Kozak, C. (Ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Link, D. (2005). “Si a algo equivale Internet es a la escritura y, por lo tanto, a la cultura letrada”. Entrevista en *Educ.ar*, septiembre. [En línea] <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/daniel-link-si-a-algo-equivale.php>
- López, G. y Ciuffoli, C. (2012). *Facebook es el mensaje. Oralidad, escritura y después*. La Plata: Ediciones La Crujía.
- Ludmer, Josefina (2006). “Literaturas posautónomas”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, diciembre. [En línea] <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Maingueneau, D. (1993). *Le Contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*. París: Dunod.
- Maingueneau, D. (2006). *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*. París: Belin.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Colección Paidós Comunicación. Barcelona: Paidós.
- Marie, J.-N. (1986). “Pourquoi Homère est-il aveugle?” *Revue Poétique* N° 66, abril. Le Seuil.
- Meizoz, J. (2007). *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*. Genève: Slatkine Erudition. [Traducción de J. M. Zapata. Bogotá, Editorial Universidad de los Andes, 2015.]
- Pené, Mónica (2013). “En busca de una identidad propia para los archivos de literatura”. En G. Goldchluk y M. Pené, M. (Comps.), *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL-CRLA-Archivos.

- Pérez Fontdevila, A. (2015). “La autoría a debate. Textualizaciones del Cuerpo-corpus (una introducción teórica)”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N° 24. Universidad de Zaragoza, España.
- Pérez Parejo, R. (2004). “La crisis de la autoría. Desde la muerte del autor en Barthes al renacimiento de la anonimidad en Internet”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 26. Universidad Complutense de Madrid, España. [En línea] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151535.pdf>
- Proyecto451 (2017). “Informe Proyecto451: presencia de Facebook en editoriales argentinas”. En *Proyecto451. Expertos en publicaciones digitales*, 25 de julio. [En línea] <http://www.proyecto451.com/informe-proyecto451-presencia-en-facebook-de-las-editoriales-argentinas/>
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vigna, D. (2014). *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*. Córdoba, Argentina: Centro de Estudios Avanzados-Alción Editora.
- Zapata, J.M. (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y literatura*, N° 60, pp. 35-38. Universidad de Antioquía, Colombia.

Archivos y formatos digitales en la era de la información

Marina Prieto

Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incertidumbre; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación.

Charles Dickens

Introducción

Los formatos digitales hoy son utilizados en diversas actividades cotidianas, que implican casi todas las esferas de la vida social. Muchos consideran que los inmigrantes digitales¹ tuvieron un colapso al adaptarse a las nuevas lógicas de lo digital; sin embargo, quienes absorbimos el cambio desde pequeños también tuvimos nuestros cuestionamientos e inseguridades.

Los millennials, conocidos como la “generación Y”, experimentamos las nuevas formas de contenido que se presentaban en los formatos digitales. Tengo el recuerdo latente de mi infancia, en donde la máquina de escribir era una reliquia y me preocupaba pensar en la imposibilidad que tenían los periodistas de borrar sobre lo escrito. Imaginaba que, en un futuro lejano, como periodista que deseaba ser, tendría que contar con “un poder de concentración máximo” para no equivocarme al escribir. Los años pasaron y las computadoras comenzaron a formar parte de la vida de las personas. Cuando ingresé a la escuela primaria tuve una materia llamada “Computación”, allí nos enseñaban a escribir en el bloc de notas, en Word y hasta a usar Paint para agregar imágenes y colores a nuestros escritos. Así comencé a contar con una mirada para el periodismo más adaptada a la prueba y al error.

Ya estudiando en la Universidad analicé un libro escrito por Vittorio Sabin llamado *El último ejemplar del New York Times*, en el que afirma que los diarios impresos desaparecerán al ser reemplazados por la prensa digital. Lo que me preocupaba era pensar en la extinción del periodismo no solo en el papel, sino como concepto. De esta última afirmación nació una incertidumbre que me hizo plantear algunas preguntas: ¿qué formas ha adoptado el periodismo en su faceta digital, y cuánto tiene que ver con esto la popularización de los formatos web? ¿Los nuevos modos de producir, almacenar y difundir información pueden considerarse modos alternativos de “hacer archivo”? ¿El periodismo asimiló nuevas formas de pensar la archivación y la consignación a partir del uso de los formatos digitales? ¿Cómo puede repercutir esto a futuro?

Estas y otras preguntas son las que nos hacemos quienes presenciamos la aparición de las computadoras y de Internet. Así formamos parte de esta sociedad junto a una gran contradicción: vivimos en el mejor de los tiempos para el periodismo, y también en el peor. A raíz de esto es que aquí pretendo reflexionar sobre la forma que ha adoptado el periodismo en su faceta digital, sobre el uso de los formatos para la producción, el tratamiento y la difusión de información, y por ende sobre la utilidad de los archivos a partir de la transición entre lo analógico y lo digital.

El camino a la prensa digital

A lo largo de la historia el ser humano ha necesitado comunicarse con sus semejantes. Los egipcios grababan sobre diversas superficies signos que representaban seres y objetos de la realidad con la intención de exponer algo ante los demás, de “dejar huella”². Algo parecido a lo ocurrido con Chuck Noland, interpretado por Tom Hanks en la película *Náufrago*, quien luego de haber pasado varios años de soledad en una isla decide escapar en una balsa para reencontrarse con sus seres queridos. Sin embargo, antes de hacerlo escribe en una roca “yo estuve en esta isla”. Aquí se presenta el deseo del individuo en su máximo grado de soledad de poder dejar un mensaje para que otros puedan leerlo.

La intención de este texto no es considerar a los medios digitales como una ruptura radical, sino tener en cuenta que son producto de una historia previa y que llevan inscriptas

sus huellas. La necesidad de comunicarnos con otros existe mucho antes de la imprenta o la invención de la rueda. Volvamos a las épocas de las tribus originarias donde las familias se sentaban alrededor de un fuego. Este grupo de personas también tenía una suerte de “sed de información”, pero no existía la imagen del periodista como tal sino de narradores, personas capaces de contar historias inéditas. Tampoco contaban con fotógrafos, pero sí con especialistas en representaciones miméticas, en rocas y paredes. Con una gran historia de fondo, los periódicos han ejercido y siguen ejerciendo un gran poder. Junto a ellos estuvieron involucrados los gobiernos, las empresas privadas y los ciudadanos que mediante el consumo hicieron posible su funcionamiento.

A partir de la década de 1970 el vínculo entre las sociedades y los medios de comunicación comienza a modificarse. Si reflexionamos sobre los procesos políticos del período se podría decir que era confuso pensar en un político, en medio de un acto masivo, haciendo un discurso sólo para las personas que estaban físicamente en el lugar. Quien hablaba lo hacía para toda la sociedad porque sabía que su discurso iba a exponerse en los medios. Este proceso inauguró una función compleja porque se comunica para una persona presente en un determinado escenario, pero a la vez para un destinatario que va más allá del espacio físico-temporal.

“Los medios de comunicación, nacidos bajo el impulso de la modernización y el progreso, son parte constitutiva de un mundo contemporáneo volcado en la memoria”, afirmó Varela (2009: 211). A partir de esto una pregunta válida es ¿cómo entender la lógica de una sociedad mediatizada? Thomson (1995) caracteriza a las *sociedades en vía de mediatización* como aquellas en las que predomina el “cara a cara”, mientras que en las *sociedades mediatizadas* se produce un contacto con lugares y personas sin la necesidad de compartir un espacio físico. Un ejemplo son los pastores religiosos en Brasil que comenzaron a utilizar la televisión para sumar adeptos, por lo que tuvieron que cambiar la estructura de sus iglesias. En este caso no hay frontera entre lo real y lo mediatizado porque ya la realidad misma se prepara como un *espectáculo mediático*. Es decir: el mismo edificio religioso ya está pensado para ser mediatizado y el sermón y el estilo que usa el pastor ya es mediático. Por otro lado, hace unos años se afirmaba que la Iglesia católica no estaba preparada para ser mediatizada, y que construía un escenario independiente de la mediatización global. Sin embargo, con la actual presencia de

Francisco, el panorama de la Iglesia católica comienza a tener un tinte diferente. Lo más visible se refleja en el *Twitter* del Papa, que presenta un número de seguidores exorbitante.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando una intervención reemplaza a otra? y ¿qué características han adoptado las sociedades mediatizadas? Respecto al primer interrogante, Mirta Varela (2009) ha considerado que los viejos medios nunca mueren: son los instrumentos para acceder al contenido de los medios los que entran en desuso. Dichos instrumentos son tecnologías que algunos llaman *delivery* porque cuando se vuelven obsoletas son reemplazadas por otras (2009: 212). Los medios, en cambio, evolucionan (Jenkins, 2008).

Un medio es una tecnología que habilita la comunicación. Por otro lado, un medio es un conjunto de prácticas sociales y culturales que han crecido alrededor de esa tecnología. El contenido y la función de un medio puede cambiar o desplazarse de uno a otro (de contar historias en el radioteatro a la telenovela), su audiencia puede cambiar (la historieta tuvo lectores masivos en los años cuarenta y lectores vanguardistas a fines de los sesenta) y su estatus social puede ascender o descender (el teatro pasó de ser una forma popular a una elite), pero una vez que el medio se establece, continúa funcionando dentro de un extenso sistema de opciones comunicativas (Varela, 2009: 213).

Jenkins (2008) agrega que una vez que se volvió posible grabar el sonido, se han continuado desarrollando nuevos modos de registrarlo y reproducirlo. La palabra impresa no reemplazó a la palabra hablada, el cine no mató al teatro, ni la televisión a la radio. Cada medio se vio obligado a coexistir con el medio emergente, es decir que los medios tradicionales no fueron reemplazados pero sus funciones han ido cambiando por la aparición de las aún hoy llamadas *nuevas tecnologías*, que ya podríamos empezar a despojar de lo nuevo para hablar, directamente, de tecnologías digitales en red.

Respecto al segundo interrogante, referido a las características de las sociedades mediatizadas, el concepto de *broadcasting*³ es relevante para definir esta estructura comunicacional, teniendo en cuenta que se basa en pocos canales de emisión. La televisión, por ejemplo, contaba con tres canales de emisión y ante esta oferta nos encontrábamos con *audiencias masivas*⁴. Por esa razón, con pocos puntos de emisión y la presencia de audiencias masivas y heterogé-

neas, se buscaba que las programaciones satisficieran diariamente todo tipo de intereses (desde los intereses de un niño hasta los de un adulto).

La reformulación de este sistema se produce cuando aparece el sistema de *narrowcasting* a partir de la presencia del cable. Masivamente todos los hogares acceden a una oferta multiplicada y esta propuesta llegó a tener su éxito porque los canales se especializaban. Si se seleccionaba un canal deportivo ya teníamos la posibilidad de una segmentación de canales de fútbol, golf, básquet, entre otros. Lo mismo en el caso de la radio: al fragmentarse la oferta una gran cantidad de FM comienzan a competir entre sí para satisfacer a segmentos de oyentes. Esto causó una ruptura del concepto de audiencias masivas y el éxito de este sistema no se relaciona con llegar a la mayor cantidad de personas, sino acceder a pequeños grupos que comparten intereses a partir de la oferta temática ofrecida.

Si bien estos sistemas tienen sus diferencias, también tienen un punto en común y es que hay un centro emisor y varios centros receptores. Este es el modelo de difusión que sufrió una reformulación notable con la llegada de Internet. Tal como han afirmado varios autores, entre ellos Urresti (2008), a finales del siglo XX los medios comenzaron a articularse con una *cibercultura* que se caracterizó por la aparición de nuevos objetos tecnológicos en la vida cotidiana. El consumo de Internet comienza a ser *multitarea* en el sentido que permite realizar muchas actividades al mismo tiempo⁵. Lo que viene a hacer Internet es lo que Varela (2009: 220) contempla como una *transformación ritual*: las personas, por ejemplo, dejan de ir a ver televisión de manera discontinua a la casa de un pariente avalado por un horario de transmisión limitado. Asimismo, en los hogares comienzan a aparecer varias computadoras en diferentes espacios, haciendo que lo que era un lugar de encuentro común se transforme en un entorno que atestigua una práctica individualista.

Frente a este panorama, el periodismo ha tratado de adaptarse ya que se produce un acceso a la información instantánea y la posibilidad de manejar motores de búsqueda. A partir de esto la manera de acceder a la información en formato digital implica tener en cuenta el rol activo que los sujetos implementan para contribuir en procesos de desarrollo social. Es decir que, mediante la participación de los sujetos con diversas tecnologías de la comunicación, contribuyen a un espacio común de significaciones sociales. Además, la *digitalización*

brinda la posibilidad de poder acceder a la información en cualquier momento y lugar. De esta manera los sujetos pueden acceder dentro de un mismo espacio a todos los contenidos y los servicios que deseen. Esta nueva jerarquización y distribución de la información permite que se realicen nuevos pactos de lectura.

Con la presencia de lo digital se produce *el paso de la intermediación a la desintermediación* (Orihuela, 2008). El rol de los editores, de los *gatekeepers* en función al manejo de la *agenda setting*, eran fundamentales a la hora de construir las noticias que se publicaban; con la aparición de Internet la función del periodista de buscar información, editarla y publicarla comienza a cambiar. A través del acceso a Internet, los usuarios tienen la posibilidad de acceder a contenidos que no fueron producidos ni “fiscalizados” por comunicadores profesionales, y además pueden incorporar contenidos dependiendo de sus gustos e intereses del momento. A partir de esto, la red de redes, como se llama a Internet, fue lo que reformuló las formas de producir y de reproducir la información en el mundo del periodismo.

Dentro de este contexto *se multiplica el número de voces* y se producen cambios en el acceso a la información. A partir de esto se puede acceder a los servidores donde radica la información y además pueden comunicarse entre sí utilizando el mismo sistema con el que acceden a los medios. Según Orihuela (2008), las nuevas simetrías emergentes permiten a los medios en línea convertirse en foros y generar comunidades, al tiempo que abren a los propios usuarios la posibilidad y las herramientas para acceder como productores a un espacio comunicativo universal. De esta manera se *genera una interactividad entre usuarios* aumentando el *feedback* de forma inmediata, dinámica y global. Asimismo, *el hipertexto* entra en juego exigiendo destrezas comunicativas. La presencia del hipertexto⁶, que es constitutivo del uso de archivos digitales ya que se basa en agrupar contenidos de acuerdo a diferentes lógicas, utilizando enlaces cruzados entre nodos⁷.

Juan Varela (2005) sostiene que los sujetos reaccionan de otra manera frente a la información digital ya que irrumpen en el espacio público para informar directamente o comentar informaciones. Pueden entrar en contacto inmediato con fuentes y testimonios directos. También ha afirmado que en los actuales formatos digitales se sustituye el patrón unidireccional de la comunicación de masas por un nuevo patrón de “muchos a muchos” y que la informa-

ción, también, se convierte en una conversación durante la cual cambia el mensaje, con un alto grado de comunicación interpersonal.

De esta manera, en la etapa de auge del periodismo digital, se constituyen *narrativas digitales* no solo teniendo en cuenta la adaptación de un lenguaje a otro, sino de una “estrategia que va mucho más allá y desarrolla un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes” (Scolari, 2008: 25). Es decir que los contenidos se distribuyen por medio de diversos dispositivos tecnológicos y, en palabras de Scolari, (2008: 151), “la producción comprende más de un medio y todos se apoyan entre sí a partir de potencialidades específicas”. Así es que lo digital pone en primer plano *la presencia de usuarios*. “El término abarca toda la experiencia del receptor en los medios digitales. La lectura de información es solo una de las tantas experiencias o actividades del usuario” (Fajardo Caballero, 2004: 197). Asimismo, el concepto de periodismo digital se relaciona con el de *usuario* para definir el *feedback* que se produce entre los sujetos en la web.

Quien condensó todas estas nuevas funciones y comportamientos de los *usuarios* en la web bajo un concepto fue Manuel Castells, con la *autocomunicación de masas*. Remite a que, en el desarrollo de las plataformas web, los usuarios pueden interactuar enviando y recibiendo mensajes de un modo distinto a la comunicación de masas tan estudiada en el siglo pasado, como dije, en que los mensajes se abordaban de uno a muchos. La *autocomunicación de masas* busca en cambio caracterizar la comunicación de *muchos a muchos*, con base en que la digitalización permite la producción de contenidos desde múltiples usuarios, con la intención de un *feedback*.

Según Castells (2009), en los últimos años se han producido cambios relacionados a la comercialización generalizada de los medios de comunicación, la globalización y concentración de las empresas de comunicación de masas mediante conglomerados y redes, la segmentación, personalización y diversificación de los mercados, con especial hincapié en la identificación cultural de la audiencia. La formación de grupos empresariales multimedia ha abarcado, en este proceso, todas las formas de comunicación, con especial desarrollo en las redes de información. Además, ha crecido notablemente la convergencia empresarial entre operadores de telecomunicaciones, fabricante de ordenadores, proveedores de Internet y empresas propietarias de medios de comunicación.

Si tenemos en cuenta lo explicado sobre el sistema de *broadcasting*, con la radio y la televisión a la cabeza, se define una estructura en donde encontramos una fuente emisora y muchos receptores. En una década y media, aproximadamente, con la popularización de las computadoras domésticas y el desarrollo de la web, se presentaron cambios en los sistemas de comunicación. Lo digital se instaló para perdurar en el tiempo, instalando nuevas lógicas de acción en aquellos que vivimos el día a día junto a las tecnologías.

“Cambio de época, época de cambio”

Inmersos en este contexto, en el que las tecnologías digitales en red marcan su presencia en diversos escenarios sociales, comenzamos a vivenciar nuevas formas de vida. Podría decir que vivimos una especie de *metamorfosis* en la que debemos enfrentar la época junto a todos los cambios que trae aparejada.

Así, al igual que Nietzsche podemos preguntarnos: ¿cómo se llega a ser lo que somos?; ¿qué relación ha asumido el yo con las tecnologías digitales desarrolladas?

Lo que se puede dilucidar es que mientras más aumentan los canales de comunicación, mayor es la posibilidad de exposición. Las personas queremos mostrar un recorte de nuestra realidad y elegimos la manera de hacerlo, ya sea omitiendo información, exagerando, siendo imparciales, etc. El espacio entre lo privado y lo público comienza a desdibujarse. Somos conscientes, por ejemplo, de los horarios en que se realizan las publicaciones en redes sociales para que la vean la mayor cantidad de personas posible; queremos gustar, ser aceptados por medio de *likes*. Vivimos a partir de la mirada del otro.

¿Acaso todo gira alrededor de lo que nos pasa a nosotros mismos? Estamos en la era de la *cibercultura digital* y en presencia de un mercado que transparenta el funcionamiento actual del capitalismo y por tal motivo a nuestra vida diaria la complementamos con la presencia de estas tecnologías. Hubo un enorme paso del *broadcasting* al fenómeno de computadoras conectadas entre sí. De la misma manera que en épocas anteriores se hacían rituales frente al fuego, en la actualidad los rituales son variados y se realizan en todas partes del mundo. Buscamos mostrar lo que hacemos, nos exponemos frente a otros por medio de dispositivos elec-

trónicos. Aquí es donde podemos encontrar una relación entre lo que plantea Sibilia (2008) sobre el concepto del yo utilizado por Nietzsche frente a un cúmulo de tecnologías:

Primero fue el correo electrónico, una poderosa síntesis entre el teléfono y la vieja correspondencia, que sobrepasaba claramente las ventajas del fax y se difundió a toda velocidad en la última década, multiplicando al infinito la cantidad y la celeridad de los contactos. Enseguida se popularizaron los canales de conversación o chats, que rápidamente evolucionaron en los sistemas de mensajes instantáneos del tipo MSN o Yahoo Messenger, y en las redes sociales como MySpace, Orkut y FaceBook. Estas novedades transformaron a la pantalla de la computadora en una ventana siempre abierta y conectada con decenas de personas al mismo tiempo (Sibilia, 2008: 15).

Internet propone un modelo de funcionamiento en el que los usuarios no solo son protagonistas, sino también productores de contenido (por ejemplo, por medio de foros y grupos de noticias). Entre la aparición de todos estos formatos encontramos al blog, que presentó nuevas características de escritura y difusión, con la particularidad de mostrar la escritura personal y así, eventualmente, la intimidad, para ser expuesta a un público. Desde sus inicios, el blog presentó diferencias frente a otros formatos de publicación web que dieron visibilidad a Internet (como diversos sitios web). Presenta la propia intimidad como lo hace un diario íntimo, o como plantea Sibilia (2008) a partir del término de Lacan, un diario “éxtimo”. “En todo caso, no hay duda de que estos flamantes espacios de la Web 2.0 son interesantes, aunque más no sea porque se presentan como escenarios muy adecuados para montar un espectáculo cada vez más estridente: *el show del yo*” (Sibilia, 2008: 33).

Las personas creamos “vidas paralelas”, ya que por un lado exponemos en el mundo cibernético una faceta del yo personal y por otro lado actuamos con una *faceta en ausencia*, virtual. Lo que resta preguntarnos es ¿cómo influyen estos cambios tecnosociales en los *modos del ser*? En los blogs, por ejemplo, nos encontramos con noticias actualizadas constantemente, priorizando la novedad y permitiendo que el usuario acceda a contenidos publicados anteriormente a partir de diferentes motores de búsqueda. Los hechos ocurren en todo momento y las características del medio permiten una aproximación al objetivo inalcanzable de una si-

multaneidad entre el hecho y su divulgación (Canavilhas, 2007: 139). Palabras como “hoy”, “mañana”, tienen diferentes lecturas dependiendo del punto de acceso en que se filtra la información y las noticias que aparecen en el blog están señalizadas con fecha de publicación. A diferencia de los archivos tradicionales, la digitalización permite la actualización constante de contenido escrito, imágenes y videos, es decir, mezclando distintos lenguajes.

El surgimiento del blog tuvo sus semejanzas con la creación de otros formatos digitales, pero también cuenta con sus particularidades para analizar. “Por un lado, los blogs como posibles espacios de vinculación entre autores y lectores; como nuevas formas de problematizar variantes establecidas, géneros y estéticas de producción; como espacios de diálogo y, por otro lado, como terrenos de debate y oposiciones en torno a un mercado editorial dominante; como espacios de marcas personales” (Vigna, 2012: 14).

Además de todas estas herramientas, que van mostrando sus actualizaciones y novedades, existen otros formatos donde los usuarios pueden ser los propios productores de contenido, como los foros y los periódicos digitales. John Carlin, periodista del diario *El País*, hace una distinción entre diversas corrientes de opinión que podemos encontrar a partir de la era de las tecnologías: “los blogueros”, quienes consideran que el periodismo gráfico impreso se extinguirá. Los “viejos roqueros”, defensores del antiguo orden, que consideran que tras una época de transformaciones constantes el periódico sobrevivirá. Y finalmente los “mentes abiertas” que observan los cambios y no se atreven a sacar conclusiones específicas sobre lo que está pasando. Si bien estas categorías parecen contrarias unas con otras, también tienen algo en común: que Internet ha trastocado gran parte de los paradigmas que hasta ahora nos ayudaban a entender los procesos de comunicación en la red.

En la actualidad todas estas corrientes interactúan a partir de que las personas transitan nuevos hábitos en las formas de relacionarse con la información. Para Orihuela (2008), dentro de estos cambios nos encontramos con la universalización del lenguaje multimedia, la exigencia del tiempo real, la gestión de la abundancia informativa, la desintermediación de los procesos comunicativos, las diversas dimensiones de la interactividad y el hipertexto como gramática del mundo digital. Estos diferentes enfoques se contemplan a partir de que no se puede separar a los medios de su función comercial. Hoy en día los medios consideran que su negocio se

basa en brindar contenidos y lo hacen a través de servicios multiplataforma a los que el usuario accede desde múltiples terminales en función de su situación y necesidades.

Este negocio influye en el cambio de soporte: ¿por qué pagar un periódico impreso cuando en el soporte digital se puede conseguir la información que deseamos? El paso del soporte impreso al digital, y a los formatos multimedia, tiene relación con la posibilidad que brinda la tecnología digital para integrar todos los medios expresivos (como el texto, los audios, videos, fotografías, animaciones, entre otros). El espacio que se dispone en la prensa gráfica impresa es menor al que otorgan los medios digitales. Se multiplican los canales disponibles, transmitiendo mayor cantidad de información en menor tiempo y a escala universal permitiendo que la información se convierta en conocimiento a partir de la actividad mediática, en donde el uso de diversos soportes sirve para mostrar un abanico de contenidos a los usuarios.

Una de las preguntas que brota a partir de esto es ¿cómo comunicar la misma información en el papel de un diario impreso, en la pantalla de una PC o en el celular? Esto lleva a pensar en el nuevo desafío de ofrecer un diseño funcional en los diversos soportes. Si vamos a una aplicación práctica, deberíamos contrastar lo descrito en torno al formato blog, tan instalado entre los medios digitales, con otras formas que han tenido éxito: por ejemplo, la prensa digital. Si pensamos en ejemplos cercanos a nuestro lugar de producción, *La Voz del Interior Online* es el diario digital más leído en Córdoba, algo acorde con su poder hegemónico en el mercado de la prensa en papel. Su segmentación discursiva, y su estructura, se conforman a partir de diversos formatos periodísticos como noticias, crónicas, notas de opinión, entre otras. A su vez, el diario cuenta con un vínculo a redes sociales propias del diario y las noticias publicadas en blogs.

Las noticias más importantes se colocan como tales ocupando el centro del impacto visual. Esto muestra cómo funciona la *agenda setting* y cómo un tema se transforma en “el tema del día” a partir del espacio dedicado en el diario, las fotografías utilizadas y las noticias vinculadas que se presentan. A diferencia del diario en formato impreso, las noticias se van actualizando, de algún modo reproduciendo esa misma dinámica que los blogs volvieron costumbre. Es de esta manera que, en esta reflexión, me parece importante detenerme en la

posible utilidad de estos formatos, considerando a los diarios digitales y al blog como ejemplos de *archivos alternativos*.

Formatos digitales, archivos alternativos: un nuevo *modus operandi*

Un bebé en brazos de su madre se enoja porque cuando desplaza su dedito sobre las páginas de un libro no consigue pasar a la siguiente como en una pantalla táctil. Un profesor decide explicar a sus estudiantes conceptos básicos y sus tutoriales grabados en el living de su casa a las dos de la madrugada en una escenografía que solo incluye una pizarra y un marcador, llegan a tener más de noventa y dos millones de visitas en YouTube.

Silvia Bacher

Alrededor de 1945, año en que mi abuela comenzó la universidad, las cosas eran muy distintas a lo que son en la actualidad. Para estudiar solo se contaba con la ayuda de los libros y los apuntes tomados en clase. La peor tragedia para aquellos curiosos era tener una duda y no siempre contar con la bibliografía necesaria para subsanarla. Hoy es casi imposible no *googlear* instantáneamente cuando nos surge alguna inquietud. Es difícil tener una duda y esperar hasta el día siguiente para recurrir a una biblioteca. Para mi abuela, sin embargo, no fue difícil imaginarlo y tampoco fue difícil vivirlo.

¿Cuánto han cambiado las formas de acceder a la información en relación a la forma hegemónica de saber, es decir, a las formas enciclopédicas tan discutidas?; ¿esta composición permitiría, por ejemplo, pensar en las estructuras de los diarios digitales y de los blogs como *archivos alternativos*⁸? Anna María Guasch (2011) se interroga en su libro *Arte y Archivo* sobre la estructura del aparato psíquico y el sistema que Freud asoció al juguete de la pizarra mágica pensando si este podría resistir a la evolución de la tecnociencia del archivo y a la vez preguntándose si el aparato psíquico podría estar mejor representado por diferentes instrumentos tecnológicos de archivar y reproducir. Asimismo, expone que las nuevas prácticas de archivo se relacionan con intervenciones digitales que proponen un nuevo *modus operandi* (Guasch, 2011) de procesos de almacenar y guardar alternando y variando las estructuras preestable-

cidas⁹. Es así que estamos en presencia de diversos sistemas de significación, como el verbal, el icónico, que componen lo que se ha denominado como *formas narrativas transmedia* (Scolari, 2004: 15). Este nuevo *modus* ha alterado en varios modos lo convencional y nos ha empujado a adaptarnos a las formas flexibles de presentar la información de manera virtual.

Ahora bien, si volvemos a la historia de vida de mi abuela y además retomamos la definición de *archivo* podríamos preguntarnos ¿qué formas adoptan los archivos digitales en el marco de la definición heredada de *archivo*? Si bien no es posible que todo sea guardado (Derrida, 1997: 154), lo factible es que la posibilidad de digitalizar manuscritos permite que diversos documentos puedan consultarse desde cualquier lugar físico, como si tuviéramos los papeles en nuestras manos. Esto constituye una nueva escena de “domiciliación” de la que cada día participan más documentos, en la que se configuran nuevos archivos:

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 (Goldchluk y Pené, 2013: 34).

El desarrollo tan brusco y tan global, en las urbes, de las tecnologías digitales en red, y sus formatos de utilización tan popularizados, entran en crisis con los *archivos* en el sentido de que todas las producciones pueden ser escritas en un código digital y compartidas públicamente. Entonces, con la implementación de los nuevos dispositivos de administración y navegación, la estructura social de los archivos comienza a cambiar creando un *nuevo modus operandi*. En Internet, los símbolos, palabras e imágenes están asignados a algún lugar y esto ocasiona la posibilidad de que los *archivos individuales* puedan ser distorsionados, interpretados diferentemente o hechos ilegibles. También pueden ser infectados por un virus, ser borrados y desaparecer. De este modo los *archivos* en Internet se convierten en héroes de su propio relato, el que, como cualquier relato, es principalmente uno de pérdida posible o real (Groys, 2012: 19).

Asimismo, el momento actual en el que debemos pensar el funcionamiento de los sistemas informativos y los “domicilios” del periodismo en su faceta digital nos obliga a los periodistas a adaptarnos frente a la actualización constante de la información para luego reproducirla. La imagen del *archivo tradicional*, naturalizado desde la estabilidad de la escritura y la imposibilidad de sufrir cambios, ha comenzado a transformarse a partir de la presencia de estas nuevas dinámicas de consumo y de intervención de los usuarios.

Existe, entonces, una relación entre las formas actuales y movedizas del periodismo digital con las formas de concebir la información. Aquí entra en juego la evolución del concepto tan cambiante de *archivo*. De la misma manera en que Guash (2011) describe un *modus operandi* específico para el abordaje de los archivos digitales aplicados al arte, podemos pensar que la inestabilidad de ese modus será la marca histórica de los sistemas de información del periodismo en su naturaleza digital:

Podemos pensar que acaso sea el propio cambio tecnológico el que pasó 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 solo la técnica, sino también las estructuras sociales del archivo cambian en una mutua implicación (Goldchluk y Pené, 2013: 43).

Este nuevo *modus operandi* genera en los periodistas nuevas formas de interactuar con el entorno. Lo mismo es estudiado desde otras disciplinas; recordemos, por ejemplo, el archivo en su relación con el mundo del arte, que en condiciones de modernidad delimitaba una serie de restricciones en cuanto a qué cosa podía ser o no considerada una obra de arte. Más bien, el arte consistía en un conjunto de objetos limitados, que cualquiera con un poco de atención podía identificar como tales (Costa, 2012: 100). Pero en la actualidad, los periodistas nos encontramos frente a otro escenario. El gran *boom* de las tecnologías info-comunicacionales ha producido otro manejo del tiempo y espacio, una capacidad de revelar y archivar datos, imágenes o testimonios.

Entonces un blog, un periódico digital, pueden considerarse *archivos* en el sentido de

que la urgencia por atender la ubicuidad de las pantallas interpela a la sociedad y los dispositivos que se desarrollan en el día a día. Esto enmarca un cambio de estructura muy complejo y por el cual la definición de *archivo tradicional* comienza a adaptarse integrando los sistemas virtuales. Es de esta manera que el periodista no solo debe conocer apropiadamente las problemáticas sociales que ocurren a su alrededor, sino también debe adaptarse a los formatos digitales actuales. Es aquí donde los *archivos alternativos* toman su importancia de la mano de lo digital en el sentido que pueden pensarse como una unidad integradora a partir de la intervención de las personas, esto es, de cómo se realiza la consignación; y también por la característica de lo simultáneo, sostenido por la velocidad que caracteriza a la digitalización.

Como señala Vigna (2008), en un libro impreso, por ejemplo, los vínculos entre las personas no se perciben con la intensidad o la fuerza que se toman en las publicaciones colectivas en general, y sobre todo en las digitales. “Se puede encontrar un cambio significativo: la cualidad relacional asignada a una obra publicada en cualquier formato impreso, hoy ‘explota’ y parece obtener una fuerza inusitada en la inmediatez que proponen los formatos Web” (Vigna, 2008: 16). De esta manera, frente a esta época de cambios, el periodista debe zambullirse en el espacio virtual y saber interactuar con los formatos digitales para poder interiorizarse y reproducir información para sus usuarios. El concepto de *archivo alternativo* no está asociado a reemplazar un *archivo ya existente*, sino a aquello que se define como la opción entre dos o más cosas, aquello que se dice, hace o sucede con alternación. Es, entonces, desde el concepto de *alteridad* que los periodistas buscan pensar en las formas de reproducir información involucrándose en los nuevos formatos digitales, para incidir y transformar.

Vivir en una época de grandes cambios implica adaptarse a las nuevas maneras de enfrentar el conocimiento y las nuevas formas de relacionarnos con “el otro”. Las diversas comunidades en la historia han experimentado en carne propia procesos en los que, en primera instancia, dudamos si involucrarnos, pero que luego pasan a formar parte de nuestra vida diaria. De esta manera, si bien somos las diferentes generaciones las que emprendemos estos procesos, considero que llegar entender y vivenciar la conservación y el acceso a la información en medio de este universo de ubicuidades no depende solamente de una cuestión generacional o de convergencia digital, sino de la manera en que cada uno de nosotros decida resolver los

procesos evolutivos de la vida. Como dice un gran filósofo chino: “aquello que para la oruga se llama fin del mundo, para el resto del mundo se llama mariposa”.

Notas

¹ La expresión *digital natives* fue lanzada por Marc Prensky en oposición a *digital immigrants* (los inmigrantes llegados tarde a las TIC), en un ensayo publicado en 2004 con el nombre de *The death of command and control*. En este ensayo, además, se deja explícito que los inmigrantes digitales son los “menos jóvenes” en relación a los nativos digitales. Según Francis Pisani (2005) la mayor diferencia es que los nativos son capaces de crear los instrumentos que utilizan y cuando no los crean, utilizan de manera particular los que están a su alcance.

² Graciela Goldchluk y Mónica Pené (2013: 220) consideran que el deseo de dejar huella es el primer gesto afectado por la tecnología en donde se pone en práctica otro modo de socialidad.

³ Según Mirta Varela (2009), *broadcasting* es una palabra que no se traduce al inglés para hablar de los medios de comunicación. Agrega que cuando se hace la traducción se utiliza el término transmitir o emitir, lo cual traduce *casting* pero deja a un lado el sentido presente en *broad* que refiere a la amplitud de audiencia a quien estos medios dirigen su programación.

⁴ Aquí hago referencia a la ausencia de fragmentación de públicos.

⁵ Idea también trabajada por Eugenia Mitchelstein y Pablo Boczkowski (2017), bajo el concepto de “cultura ambiente”, para dar cuenta de que el acceso incidental a la información en redes sociales nos permite acceder a diversos conocimientos complementando los hábitos informativos preexistentes.

⁶ Según Scolari (2004) en el caso específico de los entornos digitales la diferenciación entre texto-paratexto desaparece a partir del concepto de hipertexto.

⁷ Para João Canavilhas (2007) los nodos son piezas informativas que permiten al usuario el contacto con más informaciones sobre los hechos y tienen la característica de funcionar como elementos de desarrollo de contenido.

⁸ Derrida (1997) expresó que el archivo tiende a agrupar, unificar, identificar, clasificar, y que su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un corpus dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración determinada. Si usamos la definición de Guasch (2011), un archivo es un lugar neutro que almacena registros, documentos y que permite a los usuarios retornar a las condiciones en las que estos fueron creados, a los medios que los produjeron y a los contextos de los cuales formaban parte (2011: 16).

⁹ Se trata del *segundo modus operandi* descrito por Guasch (2011) relacionado con el cambio de soportes y que se caracteriza por su heterogeneidad, discontinuidad, y fragmentariedad. Mientras que para la autora (2011) el primer modus operandi se relaciona con la continuidad y homogeneidad. Yo tendré en cuenta aquel archivo basado en la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización.

Bibliografía

- Canavilhas, João (2007). *La webnoticia*. Covilhã: Editorial Labcom.
- Castells, Manuel (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Editorial Alianza.
- Castillo, A.; Gomez Moya, C. (2012). *Arte, archivo y tecnología*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Costa, F. (2012). “Poéticas tecnológicas y pulsión de archivo”. En Alejandra Castillo y Cristian Gomez Moya, *Arte, archivo y tecnología* (pp. 93-110). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Fajardo Caballero, D.I. (2004). “Entendiendo al usuario digital”. *Pedal*, sitio de la Asociación de Periodistas Digitales de América Latina. [En línea] http://netpedal.net/contenido/noticias/historial/2004/mayo/entendiendo_al_usuario.htm
- Goldchuluk, G.; Pené, M. (2013). *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL y CRLA-Archivos.
- Groys, B. (2012). “De la imagen al archivo-imagen-y de vuelta. El arte de la digitalización”. En Alejandra Castillo y Cristian Gomez Moya, *Arte, archivo y tecnología* (pp. 13-25). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

- Jenkins, H. (2008). *La cultura de convergencia en los medios de Comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mitchelstein, E. y Boczkowski, P. (2017). "Smartphones: el aire que respiro". *Revista Anfibia*, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/smartphone-aire-respiro/>
- Orihuela, J.L. (2008). "Internet: la hora de las redes sociales". *Nueva Revista*, N° 119, pp. 57-62.
- Pisani, F. (2005, 27 de octubre). "Los nativos del mundo digital y el futuro de las TIC". *El País*. [En línea] <http://bit.ly/XPOvR>
- Sabadin, V. (2007). *El último ejemplar del New York Times. El futuro de los periódicos en papel*. Barcelona: Editorial Sol90.
- Scolari, C. (2004). *Hacer click. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona: Gedisa.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones: Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, J. P. (1995). *Los media y la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Toffler, A. (1981). *La Tercera Ola*. Bogotá: Editores Plaza & Janes.
- Urresti, M. (2008). *Ciberculturas Juveniles: los jóvenes, sus prácticas y sus representaciones en la era de internet*. La Plata: Crujía Ediciones.
- Varela, J. (2005). "Periodismo 3.0 la socialización de la información". Cuaderno Central de la *Revista Telos* N° 65, Segunda Época. [En línea] <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/cuadernoinprimible.asp?idarticulo=7&rev=65.htm>
- Varela, M. (2009). *La dinámica del cambio en los medios*. Buenos Aires: Icrj' inclusiones.

- Vigna, D. (2008). “Nuevos escenarios y lenguajes convergentes”. XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación Escuela de Comunicación Social Facultad de Ciencia Política y RRH, Rosario.
- Vigna, D. (2012). *Blogs de escritores en el campo literario argentino de la última década*. Tesis doctoral en Estudios Sociales de América Latina. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados (CEA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Sobre los autores

Pampa Arán

Doctora en Letras Modernas y profesora emérita por la Universidad Nacional de Córdoba. Es docente de posgrado e investigadora del Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Facultad de Ciencias Sociales (UNC). Es también codirectora del programa *Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (estudios de la cultura latinoamericana)*, afincado en el CEA.

aranpampa@gmail.com

Diego Vigna

Doctor en Estudios Sociales de América Latina por la Universidad Nacional de Córdoba. Es docente e investigador del Centro de Estudios Avanzados (FCS-UNC), e investigador asistente de CONICET (lugar de trabajo: Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad). Es también coordinador del programa *Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (estudios de la cultura latinoamericana)*, afincado en el CEA.

diegovigna@gmail.com

Marcelo Casarin

Licenciado y doctor en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Es docente e investigador del Centro de Estudios Avanzados (FCS) y de la Facultad de Derecho de la UNC. Es también director del programa de investigación *Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (estudios de la cultura latinoamericana)*, afincado en el CEA.

mrcl.casarin@gmail.com

Analía Gerbaudo

Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesora titular con funciones en Teoría Literaria I y Didácticas de la Lengua y de la Literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Es investigadora independiente de CONICET.

analiagerbaudo@hotmail.com

Amandine Guillard

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es becaria posdoctoral de CONICET (lugar de trabajo: Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad) e integrante del programa *Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (estudios de la cultura latinoamericana)*, afincado en el CEA.

amandine.guillard@hotmail.fr

Verónica Bernabei

Doctora en Letras por la Université de Poitiers (Francia). Es docente en la Facultad de Asuntos Internacionales de la Université de Le Havre (Francia), e investigadora del Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos de la Université de Poitiers. Es también miembro del Centro de Crítica Genética y Archivos de Escritores de la Universidad Nacional de La Plata.

veronicabernabei@hotmail.com

Gabriela Macheret

Licenciada en Teatro y doctoranda en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Es docente e investigadora del Centro de Estudios Avanzados (FCS-UNC) e integrante del programa de investigación *Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (estudios de la cultura latinoamericana)*, afincado en el CEA.

gpcmacheret@gmail.com

Víctor Guzmán

Doctor en Estudios Sociales de América Latina por la Universidad Nacional de Córdoba. Es docente e investigador del Centro de Estudios Avanzados (FCS-UNC) y becario posdoctoral de CONICET (lugar de trabajo: Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad). Es también integrante del programa de investigación *Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (estudios de la cultura latinoamericana)*, afincado en el CEA.
victor.h.guzman@gmail.com

Carolina Repetto

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es investigadora y profesora titular de las cátedras de Introducción a la Literatura y Literaturas Europeas en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM). Es también directora del proyecto de investigación *Un mundo escrito* (FhyCS-UnaM), dedicado al diseño, organización y puesta en línea de Archivos Virtuales Literarios y al estudio genético de manuscritos de escritores contemporáneos.
carepetto@gmail.com

Marina Prieto

Licenciada y doctoranda en Comunicación por la Universidad Nacional de Córdoba. Es becaria doctoral de CONICET (lugar de trabajo: Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad). Es también integrante del programa de investigación *Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (estudios de la cultura latinoamericana)*, afincado en el CEA.
marina_prieto_89@hotmail.com