

1. ESPACIO TEÓRICO

La obra y el resto (literatura y modos del archivo)

MIGUEL DALMARONI
UNLP - CONICET

Nuestros recuerdos no son, como lo pretenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración.

Juan José Saer, *La mayor*

Prolegómenos sobre literatura y memoria

El arte y la literatura –que no son variantes del discurso ni de las creencias de identidad– mantienen vínculos especialmente disimétricos y heterocrónicos con *cualquier* política de la memoria. Sería insensato, por supuesto, esperar que las políticas de las sociedades de sobrevivientes –por ejemplo durante las posdictaduras– se entregasen a la incertidumbre y la desubjetivación con las que, sin embargo, están obligadas a intimar aún en el ejercicio de memoria más *edificante* (y he allí su exterior, el de la política que se sale de sí cuando tropieza con el sueño, con la suspensión del yo, con el trance, con el *pathos*). A la vez, y aunque las pedagogías políticas del arte

sigan haciéndolo, debería resultar igualmente insensato esperar que la literatura regrese, mucho menos con un *aporte*, de la fuga en que succiona todo lo hablado, o que restaure los regímenes de lo decible y de lo imaginable que ha dejado abiertos por su energía de ajenidad, regímenes con los que sin embargo está obligada a intimar aún en el ejercicio artístico más drástico de desidentidad (y he allí su exterior, el de la literatura que se rehace en cultura, representación, identidad).

La literatura y el arte a la vez producen, recorren o dan voz al contra-tiempo que, desde su interior, no deja que una memoria se apacigüe o se establezca. La cultura siempre hace de la literatura una cantera de matrices de memoria (matrices subjetivantes, retóricas, ideológicas, institucionales), pero la literatura es siempre, a la vez, el acontecimiento en que esas matrices se destartalan y donde sus ejercicios civilizatorios vacilan, balbucen, enmudecen o se ahogan.

Me interesa recordar estos presupuestos por dos motivos que, como se verá, pueden reunirse en una misma inquietud: por una parte, los estudios más agudos que conozco acerca del problema del archivo insisten en advertir que su nudo es la sobra de un vacío, una carencia, una falta; por otra parte, las reflexiones sobre problemas de memoria que toman las experiencias de la literatura y del arte suelen interrogar con especial énfasis los alcances que se conceden a nociones como las de resto, síntoma, trauma. El carácter traumático puede ser considerado un rasgo excepcional, irregular o intermitente, por ejemplo, en las investigaciones que siguen un impulso historiográfico, politológico o etnográfico funcional a políticas de la socialidad, un impulso que –en grados diversos– siempre incluye un propósito terapéutico y edificante, que por supuesto responde a una necesidad social insoslayable y legítima, una necesidad de representación.

A su vez, en no pocos recorridos críticos donde la consideración del arte, la literatura, la experiencia poética o la escritura son centrales, alguna figura del trauma como irrupción o como energía restante ha sido pensada también casi como un sinónimo de la condición de la memoria (pienso, entre tantas, en investigaciones como las de Benjamin, Derrida, Agamben, Didi-Huberman; o, en teorías como la williamsiana de “tradicción selecti-

va”).¹ En estas teorías es recurrente alguna variante de la figura *sintomática* del *resto*, en tanto falta y vacío que el vestigio no colma. Por una parte, el vestigio ya no resta porque permite que la memoria inicie su construcción bajo la imagen de lo que un sujeto repone: con lo que el vestigio descubre, devuelve e inicia la restitución de algo afectado por la pérdida, el ocultamiento o el secreto. En cambio, el resto como falta supone, a la vez, que algo se sustrae siempre a la memoria en el trance de una contingencia incalculada e innominada que no obstante irrumpe: la inminencia del resto, lejos de llenar un vacío nombrable (totalizable), abre otro. Como señala Didi-Huberman cuando cita el libro de Arlette Farge, “el archivo no es un *stock* [y ...] representa constantemente una carencia” porque cada contingencia que nos descubre abre una grieta en algún relato, versión, estereotipo o expectativa previa, “una fisura en la historia concebida, una singularidad provisionalmente incalificable” (Didi-Huberman, 2004: 150). No se trata de algo que estuviese *antes* de su *ir abriéndose*, no antes de inquietar lo disponible y restar en el presentarse de su por venir aún ausente. Así, cierto tipo de acontecimientos –algunos de los que fue reuniendo el psicoanálisis, o los que se presentan en prácticas que la modernidad distinguió como “arte” y “literatura”, entre otros– darían a las nociones de trauma y de restancia del trauma los alcances de la más larga duración, casi antropológicos, y la pondrían en el papel de motor conflictual de la experiencia social histórica. En este punto, resultan especialmente convincentes estudios como el de Agamben, que mientras reafirma la tesis de Auschwitz como un *unicum*, sostiene mediante un trabajo teórico ejemplar que la “situación extrema” tiene la tendencia paradójica a convertirse en la “situación normal”, que Auschwitz representa así la situación “de la inmanencia absoluta, la de ser ‘todo en todo’” y que, consecuentemente, “la filosofía puede ser definida como el mundo contemplado en una situación extrema que se ha convertido en regla” (2005: 50-51). A este principio de análisis se arriba, a su vez, desde una teoría traumática de la subjetividad que recoge las lecciones de la filosofía del lenguaje y de la experiencia del poeta moderno: “la constituti-

¹ Las figuras de la energía restante y excedentaria proceden de un modo de leer (no demasiado frecuente pero conocido) algunos textos de Marx, especialmente los *Manuscritos de 1844* y las primeras páginas de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* (Marx, 2006; 1975).

va desubjetivación de toda subjetivación” (Agamben, 2005: 129). El sujeto y por tanto la cultura no se constituyen sino en y por la falta de eso que, por tanto, resta y trauma. No sé si teorías como ésta sean *siempre* preferibles; lo que quiero subrayar es que lo son en contextos donde se consideran experiencias como la literatura y el arte, o cuando tales experiencias se hacen intervenir para construir una crítica de la subjetividad que problematice sus dimensiones más opacas y perturbadoras (o, mejor, su *afuera*).

La indagación de esta perspectiva, así, puede proseguirse recordando ciertas iluminaciones de Benjamin, que conducen a no confundir la noción de lo restante con una idea plana, lineal o cronográfica de pasado. Desde un enfoque como éste (que considero establecido y no pretendo más que subrayar), lo restante puede pensarse como eso que el pasado deja siempre fuera de sí para constituirse como tal (y que, por tanto, lejos de haber pasado, acontece en su estar ocurriendo o, mejor, *que no termina de no ocurrir*, para ponerlo en una gramática lacaniana conocida); por tanto, lo restante está siempre entre el vacío de su presentarse y el por venir de su inminencia, precisamente porque no ha sido *sentido*, es decir no puede hablarse en participio pasado pasivo (porque sólo puede ser sospechado, entrevistado, temido o esperado en la gramática del futuro anterior, según el Lacan que cita Derrida: lo que habrá sido). Una perspectiva como ésta parece llamar a un uso espacial, y no temporal-lineal, de algunas figuras teóricas o psicoanalíticas conocidas. Por supuesto, la lengua y la narratividad nos acostumbran a decir que el pasado vuelve, que el pasado se hace presente. Lo que me interesa notar es que esa fórmula es, en un punto, autocontradictoria; nos obliga a tributar a una concepción cronicista de la temporalidad, según la cual algo reprimido un día de octubre del año pasado y que reemerge hoy, viene del pasado; lo que conviene razonar o figurarse, más bien, es que algo reprimido un día de octubre del año pasado es *lo inminente transcrónico, discrónico o heterocrónico*: lo que –*difiriente* más que diferido– interrumpe el curso y lo pone a inconsistir. Una figura crítica del “resto” que reúna lo que tiene en común con otras como la de “trauma” o la de energía excedentaria, nominaría no tanto lo que vuelve como lo que puja por advenir, lo que –sin sitio en la temporalidad articulada– *está estando por presentarse*.

Por supuesto, esta hipótesis cita al Benjamin que en “Sobre algunos

temas en Baudelaire” retoma a Freud mediante la distinción que hace Theodor Reik entre “recuerdo” y “memoria”. “El recuerdo” que apunta a la “desmembración de las impresiones” y “es destructivo”, hace las veces en Benjamin de lo que aquí he rodeado con las figuras del “resto”; mientras “la memoria”, que “es esencialmente conservadora”, se corresponde con lo que aquí anotamos como “pasado”, sentido, disponible (1999: 129). Para Benjamin, “recuerdo” son esas imágenes que, como en Proust, “no atienden a ninguna señal de la consciencia e irrumpen en ella de modo inmediato” (1999: 129). El recuerdo, estímulo o *shock*—esa irrupción inmediata e imprevista— es justamente “lo que no ha sido ‘vivido’ explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como ‘vivencia’” (1999: 129). En cambio, cuando “el *shock* quede apresado, atajado de tal modo por la consciencia, dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto. Esterilizará dicho incidente (al incorporarlo inmediatamente al registro del recuerdo consciente) para toda experiencia poética” (1999: 131). Y Benjamin explica esa esterilización en términos de una *reducción a pasado*: la “memoria” cumple su función defensiva y conservadora asignando “al incidente, a expensas de la integridad de su contenido, *un puesto temporalmente exacto en la consciencia*” (1999: 132, énfasis mío). La memoria es allí, entonces, una función del olvido, no viceversa. “En su defecto”, es decir cuando, como en Baudelaire, el incidente no es reducido a “vivencia”, “se instalaría el terror”. Baudelaire—el artista, el poeta— es quien precisamente, “antes de ser vencido, grita de espanto”. Es quien está “abandonado al espanto” de esa pura irrupción del recuerdo (1999: 132). En las “Tesis de filosofía de la historia”, Benjamin escribía que “todo el patrimonio cultural [...] tiene irremisiblemente un origen en el cual no [se] puede pensar sin horror” (1967: 46). Igual que en Proust o en las novelas de Julien Green, donde ninguna “vivencia”, donde nada “vivido” reemplaza la “presentización” de unas “visiones” que “*se quedan* ante la aterrada mirada del que despierta” (Benjamin, 1990: 120, énfasis mío).

Como esa frontera entre el sueño y la vigilia, lo que resta en la literatura—como en otras experiencias con que está emparentada—puja por dar habla a eso que el sujeto de la cultura no cuenta o que sigue dejando fuera cuanto más cree haberle puesto nombre y haberlo puesto en la cuenta.

Fantasmas del archivo, mandatos de la obra

Si algo vino a advertirnos el texto de Derrida sobre el *Mal de archivo* cuando pensó el tema en torno de Freud y de alguno de sus exégetas, es que el archivo mismo, y no sólo nuestra compulsión de archivo, no tiene término, no termina nunca y siempre se difiere al resto, se abre a un resto que le es ajeno, latencia de lo que sospechamos podríamos pero no hemos aún acopiado (Derrida, 1995). El contenido del archivo, el *fondo* material de papeles y objetos que nuestra candorosa ilusión coleccionista sueña completar un día, no tiene fondo ni lo tendrá. Reunir lo archivable o abrirse paso por lo archivado es siempre, también, seguir archivando. La teoría derridiana del archivo es así una crítica de la idea según la cual las ciencias humanas tendrían un “objeto”: “Nunca se lo podrá objetivar sin resto” (1995: 38). El archivo es una construcción presente que nos incorpora y nos lanza siempre a su porvenir incierto. La figura del fantasma es allí emblema de ese descubrimiento, y nos afecta con varias interrogaciones a la vez perturbadoras e irresolubles: ¿Estamos en efecto ante un despojo mortal que desde ultratumba habla ahora y nos revela una verdad? Pareciera que el fantasma más auténtico es siempre una puesta en abismo: fantasma del fantasma, espectro del espectro, nunca el resto sino el vestigio que —si impedimos que el afán hermenéutico nos colmenos hace temer el resto, su huella y su promesa escurridizas, prospectivas, por venir. ¿Quién está obligado a admitir que lo que el archivero le da de ver, de tocar, de oler, signifique algo, diga qué verdad? Y suponiendo que fuese, en efecto, la letra cuya voz porta una verdad inscripta allí ¿hasta dónde nos lleva esa inscripción? ¿Debemos sobrepassar en qué medida la exégesis de las intenciones del autor? ¿Lo guardó para que se publicase post mortem, conjeturalmente desprendido de su evidente voluntad autoral? ¿O para que nos enterásemos de qué? ¿O, en cambio, no es menos relevante lo que el vestigio material pudiese revelarnos acerca de algo que de ningún modo habría sido intencional y, luego, se vuelve por eso mismo, cuanto más incierto, más significativo? ¿El archivo debería llegar, por tanto, hasta el *fondo* ya indocumentado de las pulsiones de alguien que en el vestigio, vuelto entonces mera metonimia mezquina, deja entrever al detective perspicaz algo empero incierto que de ningún modo podría darse definitivamente por archivado? Y allí la figura más extrema y eficaz del texto de Derrida, la que establece *en*

nosotros –y no sólo en el enunciado teórico– el parentesco entre archivo y horror, entre lo archivado y el muerto mudo que, aterrador, sin embargo habla, no es tanto la del espectro del padre de Hamlet, como la del contestador automático de un muerto: haremos bien en temer, diría Derrida, que en el registro, en la inscripción, en la impresión que queda en el archivo, el fantasma no responda pero hable.

La mitología de los archivos literarios conoce bien esta narrativa de vacilaciones y enigmas siempre abiertos: por supuesto, Kafka legando a Max Brod toda su obra inédita con el mandato de destruirla; pero sobre todo Kafka enviando a Milena, con la advertencia de no hacerla pública jamás, la “Carta al padre” nunca entregada al destinatario. No más los motivos no secretos por los que el artista conserva o lega manuscritos, borradores, bocetos, esquemas, garabatos, son muchos y diversos: ¿en qué documento está el vestigio de su voluntad y en qué otros, en cambio, no lo está? ¿En cuáles, la señal de una guarda azarosa, es decir de un olvido o de un descuido, de una destrucción omitida, en lugar de un acto de preservación? ¿Cuál de esos azares es, en cambio, *elocuente*? ¿Sobre cuáles de sus decisiones suponer que se trata sin dudas de mandatos denegatorios, prohibiciones donde se cifra en cambio la voluntad de lo contrario?

Desde hace décadas, el fantasma de la intención del autor, como sabemos, ha vuelto de mil maneras por sus fueros. En 1977 Edward Said escribió que en los comienzos –de un escritor, de un primer libro, de una primera estrofa, capítulo, párrafo– había que leer un proyecto de producción intencional de significado (Said, 1977). El problema del archivo, el problema “archivo” parece expandir y, otra vez, poner en abismo esa postulación: ¿por qué iba a ser más significativo “Llamadme Ismael”, o “La mañana en que Gregorio Samsa se despertó convertido en un bicho”, o “Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma”, o “No hay, al principio, nada. Nada”, que una carta donde Manuel Puig le cuenta a su familia cómo le está yendo en su empleo en Air-France? Tomando parte apenas en una discusión célebre de cuya comicidad se aprovecha, Derrida confesó haber olvidado al filólogo tradicional que protestaba contra el rescate indiscriminado de *escritos* de Nietzsche: “Terminarán por publicar sus notas de lavandería y desechos del género ‘he olvidado mi paraguas’” (1981: 95). Como

se sabe, el caso muestra cuán dilemático resulta decidir sobre las fronteras de un corpus y cuán arbitrario puede resultar hacerlo. Sin embargo, parece que dudar de que esa frase y otras más o menos enigmáticas del estilo, fueron en efecto escritas por un tal Friedrich Nietzsche, el mismo que firmó *Así habló Zaratustra*, es menos probable y en todo caso plantea otro tipo de discusión (qué es la autografía) en la que cae cualquier título de la “obra”, cualquier obra. Por supuesto, el sobreentendido de que los escritos que llevan la misma firma conforman un “corpus” es también una construcción cultural, pero no han sido Derrida ni los otros filólogos nietzscheanos los arquitectos de esa construcción, que también formaba parte de las creencias de Nietzsche y orientaba sus prácticas, como la de autografiar y editar bajo su nombre propio. Aun en un caso como ese, parece que nadie pone en duda la facticidad del corpus (es decir el hecho de que Nietzsche y otros construyeron un determinado corpus según el criterio “autor”) por más que sus fronteras sigan sometidas a una discusión ríspida y casi crónica. A estos problemas de las relaciones entre la autoría y la autografía, hay que sumar entonces los que se plantean entre la firma y la obra, la autoría y los límites de la obra que tambalean ante el azar de los descubrimientos archiveros. Para la crítica, es decir para el pensar que se da y propone lo que solemos llamar un corpus, el archivo obliga a establecer por lo menos dos parentescos disimétricos –próximos, lejanos o ilegítimos según los casos–: uno, entre el archivo y el corpus; otro, entre el archivo y la obra (cuando la haya). Lo que en otra parte he llamado corpus de autor (digamos, los textos que llevan la firma de Juan José Saer) se superpone no siempre pero a menudo, sobre todo durante la modernidad, con alguna noción de obra que deriva en mayor o menor medida de una voluntad autoral de creación o de invención singularísima, una intención de hallazgo único o de totalidad artística manifestada como tal con más o menos énfasis. Cuando se ha mostrado como voluntad de obra, ese proyecto intencional incluye la demarcación autoral de los límites: “Me comí las ciruelas que había en la heladera”, el tan citado poema de William Carlos Williams que segmenta en versos el enunciado de una esquila doméstica efímera, está en su obra por la decisión deliberada del autor, que incluyó ese texto en un poemario, y no porque un archivero la haya encontrado entre los trastos de la cocina del poeta o en un cajón de

su escritorio. Sólo por esa decisión es obra y no vestigio enigmático o banal del archivo. Las creencias y las prácticas de la autografía y de la autoría, tanto como la voluntad de obra y la construcción consiguiente de los límites de la obra, plantean uno de los principales problemas con que se enfrenta el “archivo de autor”, un tipo de archivo de escritor en torno del cual (o a veces en su interior) pesa un ejercicio intenso de autoría y de autoridad del yo que firma, y que suele incluir una fuerte voluntad de obra. El problema con estos archivos es paradójico cuando el archivo mismo ha sido organizado y legado por el escritor, sobre todo si lo que guarda no confirma siempre lo que sabíamos por lo publicado: ¿por qué no hacer pesar sobre lo escondido pero atesorado la misma autoridad atribuida a la voluntad de obra que tomó decisiones sobre lo édito? En el archivo de escritor y en el (des)orden en que se deja o se lega, hay un reparto, una partición que siempre difiere de la obra y se abre a la restancia. Pero tal vez el archivo de autor se vuelva más dilemático aun cuando la crítica toma una decisión arqueológica y sale a buscar lo que llamaré el archivo posible, un archivo conjeturado pero aún no reunido –ni por el escritor, ni por sus herederos–. Es el caso de lo que hemos llamado la sección argentina de los fondos Juan José Saer, un escritor que dejó un arcón de manuscritos en su mesa de trabajo de París, pero también una serie de materiales diversos que nunca reunió ni imaginó reunidos, y que se hallan más o menos perdidos u olvidados en manos y en lugares también dispersos de la Argentina.²

Si algo parece consensuado en la crítica saeriana, es que se trata de un escritor con una fuerte y constante voluntad de obra, sobre la que el propio Saer insistió a lo largo de toda su carrera mediante figuras como las de la “búsqueda”, la “exploración”, la deliberada tenacidad negativista, “el asctismo”, “el proyecto”, la “obra lograda”, la “consumación” del arte (Saer, 1997: 146; 1986: 14; 2003: 7).³ Pero la voluntad de obra, por supues-

² Con Sandra Contreras, Analía Gerbaudo, Alberto Giordano, Rafael Arce, Valeria Sager y Mariana Catalán llevamos a cabo desde 2009, en el marco de un Proyecto de Investigación Plurianual del CONICET, la investigación que hemos titulado “Archivos Juan José Saer”.

³ Hasta Nora Catelli parte de este acuerdo crítico acerca de la construcción de la “obra” al inicio de un trabajo sobre *La grande* en que sostiene que la novela invierte la ecuación

to, es mudable. Se sabe que Borges llegó a negar durante un tiempo la existencia misma de su libro de 1926 *El tamaño de mi esperanza*. Parece que dijo “estamos perdidos”, cuando un estudiante inglés –candoroso o insolente, da lo mismo– le replicó durante una conferencia que en la biblioteca de su universidad había un ejemplar. Todos los escritores conocen anécdotas como esa, o sus tantas versiones invertidas: el psicoanálisis, o el surrealismo, vinieron nomás a secularizar y fortalecer el mito principal sobre el acto creativo que la literatura conoce desde siempre: sean las musas, el genio o el inconsciente, quien escribe, parece, no es el escritor voluntarioso o de firmes intenciones, que no puede hacer otra cosa que disponerse, entregarse a ese trance donde *yo* se ausenta para que Otro hable en su lugar. Se sabe: todo escritor guarda lo que ignora si alguna vez dará a la imprenta, porque teme que –contra toda evidencia– sea allí, y no en lo que publica, donde estén sus auténticos encuentros con lo que, contra sí, buscó toda su vida.

A su vez, la voluntad y las intenciones representan para la crítica un nivel más de la recursividad interminable del problema, porque también están atravesadas por determinaciones indeliberadas, herencias más o menos subterráneas, imperativos ajenos vueltos santo y seña del mundillo de las artes. El crítico archivero se ampara en esa frontera porosa y sueña revelarnos algo que nunca podríamos ver confinados en la obra, sino sólo *entre* lo publicado y su exterior secreto, oculto, perdido o banal. Pero además, el caso del escritor moderno alentaría aún más ese sueño, porque como recordaba Sontag en su ensayo de 1973 sobre Artaud, el modernista se toma en serio el proyecto heroico del “libro total”, a sabiendas de que ningún escrito podrá darle cumplimiento, es decir, advertido de que “la única obra que triunfa es la que fracasa”. Saer es un buen ejemplo, porque adhirió con aliento trágico, como se sabe, a ese “período heroico del modernismo literario” y lo veneró (Sontag, 2007: 24-25). La hipótesis metódica del crítico archivero (si se quiere, la particularidad de su narcisismo) dice que hay que ir al archivo a la vez como devoto y como sacrílego, porque es en el archivo donde podrían encontrarse indicios y vestigios para tasar la

que gobernaba “la obra anterior” (Catelli, 2006: 8). También, más tempranamente, César Aira (1987).

distancia entre el proyecto y lo escrito, para tomar pesos y medidas del fracaso. Por eso, es posible que haya que pensar menos en estos archivos de autor como preservados que como *archivos no destruidos*, es decir menos en alguna voluntad que en un bloqueo, una imposibilidad de destruir. Para ir apenas más lejos, convendría examinar la hipótesis que dice que en el escritor moderno la voluntad de obra incluye un fuera de sí, que puede comenzar a perseguirse en la figura material de la libreta de notas o el cuaderno. Sergio Delgado y Julio Premat creen que al revisar el archivo de Saer en París se hace evidente que el cuaderno era para el escritor la unidad de trabajo, yo diría el cuerpo material del trabajo, de su curso interminable y de su horizonte en fuga. Que Saer haya dejado esos materiales en cierto orden convoca la cita de Virginia Woolf, para quien también todo libro es ya no obra sino cuaderno en guarda donde la obra maestra siempre queda diferida al porvenir y a los otros:

Parece que sería sabio que los escritores del presente renunciaran a la esperanza de crear obras maestras. Sus poemas, dramas, biografías, novelas no son libros, sino cuadernos, y el Tiempo, como un buen profesor, los tomará en sus manos, advertirá sus manchas y garabatos y erosiones, y los rasgará al través; pero no los arrojará al cesto de papeles. Los guardará, porque otros estudiantes los encontrarán muy útiles. *Es de los cuadernos del presente que están hechas las obras maestras del futuro* (Woolf, 1993: 30-31, énfasis mío).⁴

Sentido y domicilio

Preguntándose qué es una institución filosófica, Alain Badiou escribe

⁴ “It seems that it would be wise for the writers of the present to renounce the hope of creating masterpieces. Their poems, plays, biographies, novels are not books but notebooks, and Time, like a good schoolmaster, will take them in his hands, point out their blots and scrawls and erasions, and tear them across; but he will not throw them into the waste-paper basket. He will keep them because other students will find them very useful. It is from the notebooks of the present that the masterpieces of the future are made.”. Nuestra la traducción.

sobre lo que llama “la inscripción y su glosa”, la “marca subsistente” del pensamiento que en “los archivos, las lecciones retranscritas, el desorden dominado de las notas y de los papeles” representa para la filosofía no sólo su posibilidad de “resistencia en el tiempo” sino además, aunque sólo “a menudo”, su “resistencia *al* tiempo” (Badiou, 2002: 76-77, énfasis mío). Pero lo que resiste y subsiste inscrito en esa marca que se ofrece a todos y se guarda, es la “dirección vacía” del pensamiento, su “ausencia de dirección”: en el juego de Badiou con la palabra *adresse*, el pensar no va en un sentido, no se dirige a nadie, y al mismo tiempo no tiene domicilio de destinación. “Todo texto filosófico está en lista de correos, y hay que saber por anticipado que está allí para encontrarlo, puesto que no nos ha sido *enviado*” (2002: 76). Pero sin una institución que preserve, entre otras condiciones, la inscripción y sus glosas, es decir los papeles y los libros –sin una institución que salvaguarde el marcaje subsistente del vacío– la filosofía carecería de historicidad y “no sería más que el punto de indistinción del pensamiento y del ser”. La institución es así para Badiou “la guardiana” de la historicidad de la filosofía, y esa guarda reviste tres figuras anudadas: es una extraviada lista de correos para el encuentro con lo no enviado [lo no dirigido], es una casa abierta o casa de paso para la transmisión, y es una imprenta, esta última “clandestina” porque la rige un principio de innovación no previsto en las leyes vigentes y ajeno a las finitudes del mercado editorial y del público de ese mercado. En suma, una teoría radical y emancipatoria del archivo como institución innovadora y como lugar de tránsitos para la guarda del vacío. Mejor: para preservar la posibilidad de perdernos en la falta y decidir, contra toda evidencia, que nos ha sido enviada, destinada.

Por su parte, *Mal de archivo* insinúa dos teorías a primera vista opuestas acerca de la relación entre archivo y domicilio, residencia, lugar de guarda o localización. Por un lado, el archivo es siempre la casa de una autoridad, una institución que impone un orden. Por el otro, el archivo se desperdiga en numerosas residencias hasta volverse atópico, pues ha de perseguírsele no sólo en las marcas del cuerpo del escritor, el de Freud en este caso, sino también en la secuencia difriente y abismal que va de los implícitos y los fraseos ambiguos, incompletos o enigmáticos del autor, hasta –para decirlo

rápido— sus vergüenzas entrevistadas pero calladas para siempre, sus vacilaciones secretas, sus deseos ocultos, reprimidos, inconscientes. La domicialización es histórica, empíricamente verificable, y políticamente necesaria, pero calza mal en una teoría *crítica* del archivo: el único archivo no migrante es el archivo an archivado, uno que fuese para siempre clausurado, cancelado, infranqueable a todo acceso. Para Derrida, en cambio, el psicoanálisis es una teoría del archivo y representa algo así como el maximalismo del archivo, la radicalización infatigable de su compulsión arqueológica. Diferimiento incesante o, como quiere Badiou cuando califica la inscripción: in-finitud. Es la vía que, a su manera, siguió ejemplarmente la llamada crítica genética, pero bajo la figura invertida de la excavación que, por supuesto, también tiene algo de freudiano: el mecanograma *debajo* del texto publicado, el manuscrito debajo del mecanograma, la versión anterior debajo de la tachadura del manuscrito, las intenciones correctivas pero sobre todo los olvidos, los lapsus, los temores, los pudores detrás de la tachadura de la tachadura de la tachadura, y así hasta el cuerpo meramente caligráfico en que centellea la autenticidad científicamente certificable o el fraude, y más, hasta la huella meramente corporal y aleatoria del dactilograma sospechado en la mancha. Siempre, más allá de lo decible dicho en la inscripción, lo que tenemos delante es la marca subsistente de un vacío, un resto que, irremediamente, vuelve a escaparse y a restar.

También Ludmila Da Silva Catela prefiere una noción heterotópica o multiespacial del archivo, cuando propone pensarlo menos como un “lugar de memoria” según la figura de Pierre Nora, que como un “territorio” de relaciones, un “proceso de articulación entre los diversos espacios marcados y las prácticas” de sujetos diversos que se involucran con la producción del archivo (2002). Esa figura territorial, como el paso que da Derrida desde el archivo localizado hasta el inconsciente como archivo, abre una red sin término, y nos impide así caer en los riesgos empiricistas de un pensamiento no obstante imprescindible acerca del archivo como institución domiciliada. Pero además, estas figuras abiertas o dinámicas del archivo posibilitan la distinción entre descubrimiento y construcción del archivo, y en particular la diferencia entre archivo dado y archivo posible. Hace unos años, le comenté a Graciela Goldchluk que estaba descubriendo la

existencia de una serie de textos críticos y de prensa sobre Juan José Saer que ninguno de los tantos estudios críticos publicados sobre el santafecino había mencionado nunca. “¿Y eso dónde está?” me preguntó Goldchluk. Vacilé un poco, y cuando creí entender qué me preguntaba le respondí: “Eso está en los muy diversos y distantes archivos y bibliotecas de donde los tomé, en las citas al pie de lo que estoy publicando, ... y en una caja de fotocopias, en mi casa”. Por supuesto, Graciela quería que yo advirtiese que cualquier investigación, aunque algunas más que otras, debería interrogar la decisión de no sólo acopiar la lectura y el saber de unos documentos, sino además la de reunirlos y darles domicilio público: ¿era éste el caso, el de un todavía inexistente pero construible archivo cuya ley de consignación fuese “Juan José Saer”?

El archivero que, en cambio, esconde y mantiene el secreto, es decir más bien el coleccionista que se niega a archivar, que se niega a pasar del secreto a lo público eso que tiene entre manos, estaría así afectado por una especie de inocencia teórica, como si creyese que ya nada habrá de restar ni de permanecer interrogable, perturbador e inconsistento una vez que se haya domiciliado y se muestre lo que él sueña esconder para sí y para siempre.

Aura y efecto de real

Hace unos años, una persona que comenzaba a investigar bajo mi dirección conjeturó la existencia de textos y papeles desconocidos, negados o perdidos que debían integrar el corpus hipotético de su tema. Le sugerí que consultara a otra persona, ya experta en el tema, porque yo sospechaba que algunos de esos papeles ya estaban descubiertos. No conservamos el mensaje de correo electrónico con que esta o este especialista respondió al pedido, pero decía más o menos esto y sólo esto: *me tomó muchos años y esfuerzos mi investigación sobre este tema. Que tengas suerte con la tuya*. Pensé, entonces, que nada de esos documentos conjeturales había sido descubierta sino, por el contrario, *anarchivado*, vuelto a esconder y privatizado ahora en un secreto reduplicado y deliberado. Por supuesto, la anécdota nos pone ante varios aspectos del problema archivo: por una parte, los relativos al narcisismo, al

instinto de apropiación y conquista, y a la libido sádica y obligatoriamente esquizofrénica del secreto (*yo te develo que no he de develarte el secreto que, en secreto, te develo poseer*). Por otra parte (no tan otra), los problemas relativos a las políticas de archivo, porque esta persona celosa de sus descubrimientos y acopios, los había hecho porque una institución del Estado le había pagado algo: un sueldo, una beca, un subsidio. Estaba a la vista que ese Estado se desentendía de si estaba financiando la tarea de un ciudadano democrático del conocimiento, o la de alguien ignorante de la ética de trabajo más básica con que debió haber estado comprometido de antemano.

El episodio nos conduce a otro de los lugares comunes del problema: lo que hace mucho Arlette Farge nombró con un título de Barthes, el “efecto de realidad”, y que en el caso de los museos y los archivos –donde la figura del curador es más decisiva y vigilante que en las bibliotecas– se asocia con el aura (Farge, 1991: 13). Con las trampas del aura pero también con su vicio: el fetichismo. En el archivo –donde lo particular único se sucede sin interrupción–, efecto de realidad y aura son opuestos complementarios. En aquel texto de Barthes, el piano del relato de Flaubert tenía un significado en la economía narrativa, era un indicio de clase y de cultura del personaje; pero el barómetro ubicado sobre el piano, en cambio, no: mera cosidad imaginada ahí por Flaubert, no significaba nada y, como en la vida real, únicamente estaba porque era y era porque estaba (Barthes, 1970). Efecto entonces no de realidad sin más, sino de lo *meramente* real, certeza de lo real menos discutible, es decir lo contingente, lo banal, lo ordinario, un punto del magma in-significante de lo cotidiano. Los archivos amenazan con aplastarnos bajo esa clase de materiales en que puede convertirse todo lo que guardan, pero a la vez es la fascinación aurática del archivero por tocar ese cuerpo auténtico, original y único del vestigio lo que nutre una creencia de archivo, la trampa de su efecto de verdad: que todo lo que se guarda ahí es atestación palpable de que el fantasma estuvo vivo, su mano activa sobre el papel que lleva ahora las marcas de la letra de su cuerpo. Raúl Beceyro me mostró hace poco la breve carta que Saer le envió desde Francia al enterarse de la muerte en 1991 del pintor Fernando Espino, uno de sus artistas más admirados. Si recuerdo bien la carta (la leí esa sola vez), dice lo mismo que un ensayo de Saer sobre Espino publicado unos nueve años después (Saer,

2000); aunque por supuesto no puedo estar seguro todavía, me temo que cuando sometamos los dos escritos al trabajo de la crítica textual, mi conjetura decepcionante será confirmada. Por supuesto, los integrantes del proyecto “Archivos Saer” le estamos pidiendo a Beceyro esa carta o, por lo menos, una copia. ¿Para qué? Busco una razón y sólo se me ocurre una muy módica: la carta dirá algo acerca de los modos saerianos de trato con sus corresponsales (“Querido Raúl”, pongamos por caso), que por supuesto el ensayo sobre Espino no incluye. ¿Y qué más? No abandono el optimismo metódico y me digo: puede que la comparación abra una hipótesis genética, en la carta del 91 está la génesis del ensayo del 2000, y se sabe que la génesis no es lo engendrado, y entonces la diferencia entre uno y otro texto se volverá significativa. “¿Y qué más?”, insiste el escepticismo metódico del crítico antifetichista que mantiene bajo sospecha los excesos hermenéuticos. “Nada apremia y poco importa hoy para qué servirá el archivo –ironiza Farge–; lo urgente es recoger esa palabra viva” (1991: 54). Si algo tiene previsto la moral del archivo es su réplica contra la acusación de necrofilia y contra la vacilación ante lo irrelevante: nadie puede saber qué verdad podrá develar qué documento a ojos de quién, ni cuándo. *Debe*, pues, acopiarse y preservarse todo. Derrida explica con agudeza esta norma del archivo cuando postula su carácter de prótesis –se diría, su función de *parche* o de *antivirus*–: se envía al archivo no lo memorable, sino, precisamente, lo contrario, es decir aquello que se presume olvidable. Pero además, el efecto de realidad y el aura pueden hacer virtud del vicio fetichista mientras éste no nos absorba por completo al punto de ya no saber cómo interrogar el archivo: “la restitución fascinada” que nos hace entregarnos al archivo y vagabundear sin plan por sus laberintos a riesgo de quedarnos –como él– mudos, la restitución fascinada (decía) no basta, pero es “la base sobre la que se puede fundar el pensamiento” (Farge, 1991: 56), la condición para un porvenir del archivo. También, así, quien investiga o estudia el archivo –sin importar qué busque en particular– debería leerlo todo, verlo y tocarlo todo.

Discontinuidad, instalación

Precepto o compulsión de archivarlo todo y de revisar todo lo archiva-

do. Pero ¿qué es allí *todo*? ¿Acaso algo se totaliza en el archivo?

Suele suceder con la correspondencia y con los archivos fotográficos que, entreverados con las caras o los nombres reconocibles y más o menos significativos, hayan quedado fijados para siempre otros, con los que resulta inútil ponerse benjaminiano y pasar una y otra vez el cepillo a contrape-lo: ¿quién es ese calvo de anteojos que se asoma entre Borges y Victoria Ocampo? Uso ex profeso un ejemplo casi cómico de tan banal, porque la extrema perturbación *ante lo muerto* se patentiza precisamente ahí, en esa distancia ya excesiva entre lo que suponemos otrora cargado de experiencias significativas y este su devenir inane que es, por supuesto, muchísimo más perturbador que si el tiempo se lo hubiese tragado, lo hubiese suprimido. Son los *irredimibles* del archivo. “Excedente” que “no tiene nombre”, “una desgarradura en el tejido de los días”, anota Farge (1991: 28; 11). El archivo de la cultura contemporánea está repleto de esos “granos de real” (Lacan en Badiou, 2005: 141) que discontinúan la ley de consignación mejor burilada, pequeños y sordos *escándalos ontológicos* que nos separan del pasado, *souvenirs* de no se sabe qué. Son los testigos prensiles pero impenetrables de una forclusión:⁵ puntos donde puede que el resto improvise su madriguera.

Incluso si se tienen convicciones historicistas, no es difícil reconocer que el archivo defrauda las expectativas historicistas, narrativistas y hermenéuticas. Es cierto que la ley de consignación es la ley de “Lo Uno que se guarda de lo otro” y que por tanto acarrea “asesinato, herida, traumatismo” (Derrida, 1997: 44). Pero aun así, incluso si el archivador fue el espartano de la ley de consignación, el imperativo totalista del archivo (guardarlo todo) corroe sus posibilidades de totalización: restará siempre algo fuera de orden, aleatorio, heterogéneo; se irán dibujando en las extravagancias de sus usos senderos y consignaciones no previstas. Una ley no escrita del archivo dice que a mayor almacenamiento, a mayor capacidad

⁵ Por supuesto, apelo aquí al diccionario analítico como dispositivo figural de reflexión; si el lector quiere disponer de un control preliminar de “forcluido” para seguir leyendo sin vacilaciones demasiado vertiginosas, puede traducirlo simplemente por lo real que persiste fuera de la simbolización.

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. Un historicismo facticista se fastidiará viendo allí, seguramente, demasiado material de desecho. Por eso, no es en rigor la noción de “archivo” la que se asemeja a la categoría williamsiana de “tradición selectiva” (Williams, 1980; 2003); selectivos son sin dudas el archivador y su ley de consignación, y es innegable que el archivo tiene una dimensión patrimonial, pero se trata intermitentemente de un patrimonio vacío: “algo siempre sobra”, y cualquier decisión sobre esa sobra se difiere porque nadie sabe bien qué hacer con ella, cuál es su dirección: su sentido y por tanto su domicilio; el archivo le hace no tanto de hostería al paso como, más bien, de bóveda transitoria, de última morada sucedánea hasta que, vaya a saberse, aparezca el vengador capaz de resucitar el habla muerta del fantasma. El archivo se promete, en todo caso, como uno de los acervos en que más o menos sin quererlo o más bien autocontradiciéndose, la cultura le guarda a la teoría williamsiana de la tradición selectiva alguna de sus pruebas: allí puede haber algo de lo que las narrativas triunfantes eliminaron para imponerse. Es lo que sueña Robert Darnton en esa consigna suya, tan benjaminiana, sobre el examen de los documentos: “Cuando no podemos comprender un proverbio, un chiste, un rito o un poema, estamos detrás de la pista de algo importante” (Darnton, 1987: 12). Por otra parte, Williams y Derrida coinciden en destacar, cada uno a su manera, ese otro simple parentesco del archivo con “el mal”, es decir con la muerte, que Borges figuró en “Funes el memorioso”: olvidamos no sólo por eliminación, destrucción interesada o por represión, sino además por la fatalidad de la finitud, que es más radical que el olvido.

Sin advertirlo, supongo, y por la negativa, el traductor de Farge al castellano deja planteada una figuración artística del archivo: algo de instalación, de montaje vanguardista, le resta siempre al archivo, por más que el historiador haga su debida labor no de “repetición” del archivo sino de “desinstalación” (Farge, 1991: 60).

Bajo la especie de una narración ajena a la narratividad y gobernada por

un montaje circular pero discontinuo, Saer imaginó un archivo poblado sólo de esas sobras sin nombre. En “Recuerdos”, el breve texto de donde tomé el epígrafe de este trabajo, Saer admite que la cultura no hace otra cosa que tomar por asalto nuestros recuerdos. Incluso esos recuerdos que parecen escapársele, “martilleantes [...], de anécdota mínima, sin contenido narrativo aparente”, que “vuelven una y otra vez [...] neutros y monótonos: a esos también los encarcelamos, es decir “terminamos por ponerle[s] un nombre”, como lo hacemos con ese “perro vagabundo, que pasa a contemplarnos mudo, todos los días, ante nuestra puerta”. Al contrario, sería posible estructurar una narración

mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Harían falta para eso lectores sin ilusión. Lectores que, de tanto leer narraciones realistas que les cuentan una historia del principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija (Saer, 1982: 137-138).

Coda: crítica del archivo, políticas de archivo

Comencé subrayando que entre la literatura y la política hay una incongruencia y unos contratiempos que no deberíamos soñar con suprimir.

Tampoco se puede esperar a que las interrogaciones que abre una teoría crítica del archivo obtengan sus respuestas para tomar luego, entonces, decisiones sobre el archivo. Esas decisiones son precisamente políticas de archivo, y es casi seguro que algunas contradigan conjeturas y hasta convicciones de la teoría. El crítico que trabaja con el archivo sabe, por ejemplo, que la imagen de artista que resultará de ese trabajo modificará en algo la que había dejado construida el escritor al término de su vida y de sus decisiones sobre lo que mostraba, publicaba, declaraba. Cualquier crítico ar-

gentino que tenga entre manos la posibilidad de influir en la domicialización del archivo de un artista local, sabe que las instituciones que pueden asegurar a la vez la una preservación técnicamente irreprochable y un acceso responsable a los documentos, están casi todas fuera de la Argentina. Los dilemas son muchos y de diverso tenor. Pero una ética que, por estos y otros tantos motivos, se diga ajena al archivo y que se niegue a trabajarlo no sería tal, porque representaría no sólo una renuncia a deberes y morales de la responsabilidad cultural, sino –más que eso– una renuncia al pensamiento, su trueque por el culto, igual que una crítica de la obra que enmudeciera al término de la lectura.

Bibliografía

- Aira, César (1987): "Lo mejor de Juan José Saer. Zona peligrosa". *El portero*. Buenos Aires: Abril.
- Agamben, Giorgio (2005): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos.
- Badiou, Alain (2002): *Condiciones*. Traducción de Eduardo Lucio Molina y Vedia. México: Siglo XXI editores.
- (2005): *El siglo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, Roland (1970): "El efecto de realidad". Barthes et al.. *Lo verosímil*. "Col. Comunicaciones". Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 95-101.
- Benjamin, Walter (1999): "Sobre algunos temas en Baudelaire". *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- (1967): *Ensayos escogidos*. Traducción de Héctor A. Murena. Buenos Aires: Sur.
- (1990): "Tres iluminaciones sobre Julien Green". *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Catelli, Nora (2006): "El presente de la escritura. Sobre *La grande* de Juan José Saer". *Punto de vista*, XXIX, 84, abril, pp. 8-11.
- Darnton, Robert (1987): "Introducción". *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: FCE, pp. 9-14.
- Da Silva Catela, Ludmila (2002): "Territorios de memoria política. Los archivos de la represión en Brasil". *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Da Silva Catela, Ludmila y Elizabeth Jelin, compiladoras. Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI Editores, pp. 15 y ss.
- Derrida, Jacques (1981): *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Traducción de M. Arranz Lázaro. Valencia: Pretextos.
- (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Francisco Vidarte. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (2002): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós.
- (2006): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Farge, Arlette (1991): *La atracción del archivo*. Traducción de Ana Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, Institució Valenciana

d'Estudis i Investigació.

- Lacan, Jacques (2007): *El seminario. Libro 10. La angustia*. Paidós: Buenos Aires.
- Marx, Karl (1975): *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Anteo.
- (2006): *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. "Colihue Clásica", traducción de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue.
- Said, Edward (1977). *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books.
- Saer, Juan José (1982): "Recuerdos". *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 137-139.
- (1986). *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.
- (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel
- (2003). *En la zona*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sontag, Susan (2007): "Una aproximación a Artaud". *Bajo el signo de Saturno*. Traducción de Juan Utrilla Trejo. Buenos Aires: Debolsillo/Sudamericana, pp. 21 y ss.
- Williams, Raymond (2003): *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1980): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- (1979): *Politics and Letters. Interviews with "New Left Review"*. London: New Left Books.
- Woolf, Virginia (1993): "How it Strikes a Contemporary". *The Crowded Dance of Modern Life*. London: Penguin.