# La potencialidad del archivo

Raúl ANTELO

Universidade Federal de Santa Catarina

**DOI :** https://doi.org/eac.8465

**Resumen:** El término griego ἀρχή (arkhē) significa oficio, administración, esto es, fundar, regular o gobernar algo. Las teorías contemporáneas del archivo discuten la desconstrucción del sujeto, la cuestión de la autenticidad, una relectura de la ontología y el singular-plural (Jean-Luc Nancy). El concepto de contra-archivo cuestiona aquello que se considera archivable y lo que ha sido elegido para ser preservado de acuerdo con los archivos convencionales contemporáneos.

**Palabras clave:** Archivo – singular-plural – desconstrucción del sujeto

---

> La ambigüedad de la relación melancólica con el objeto era asimilada así a la manducación canibalesca que destruye y a la vez incorpora el objeto de la libido; y detrás de los "ogros melancólicos" de los archivos legales del ochocientos vuelve a levantarse la sombra siniestra del dios que se traga a sus hijos, aquel Cronos-Saturno cuya asociación tradicional con la melancolía encuentra aquí un fundamento ulterior en la identificación de la incorporación fantasmática de la libido melancólica con la comida homofágica del depuesto monarca de la edad de oro[1].
>
> Giorgio Agamben

Todos sabemos que el *flâneur* es el protagonista de la lectura urbana en la modernidad, el que recorre las calles en un proceso de transformación acelerado. En cambio, el archivista opera, en su espacio, la auténtica génesis de las posibilidades citadinas y de las propias potencias urbanas, actuando siempre como en una obra, a tal punto que podríamos decir que la obra (*chantier*) funciona como un archivo de la memoria ciudadana.

> La ciudad ha comenzado por las obras y no puede vivir sino gracias a ellas, incluso en ellas. La ciudad se construye deconstruyéndose. Al deconstruirse se desensambla para ensamblarse de otro modo, para ensamblar una

[1] Agamben, Giorgio, *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Editorial Pre-Textos, España, 1995, p. 55.

> incesante alteridad siempre transformable, siempre continuada, siempre renovada. Las obras sacan a la luz el equilibrio incesantemente metaestable de la urbanicidad. Carecen también muy a menudo de urbanicidad, son desagradables, agobiantes de ruidos y de polvo, cortando las inmediaciones, poniendo trabas al tránsito y al acceso, llenando de baches los trayectos, defraudando los hábitos, separando los barrios, sin hacer barrio[2].

Jean-Luc Nancy considera que este régimen "de obra" puede verse, en particular, en la imagen fotográfica, gracias a un aspecto peculiar que reviste, y que se une, a su vez, a la propia captura mecánica de imágenes, pero también distingue, sin embargo, la forma en que el elemento objetivo se separa del subjetivo. Entiende así Nancy que la técnica fotográfica es la desheredad del principio y del fin, interrupción interna de la existencia que se traduce en intervalo entre la producción y el producto. Esta separación de todo *autos*, todo sí-mismo, muestra que el orden natural, la *physis*, fue rasgada desde el principio y que está rota, alterada o tocada por una *tekné* o por la intromisión de un Otro, que no cesan de desbordarla y desdoblarla constantemente, en un proceso ilimitado de *impresión*[3]. En última instancia, la obra, la ciudad y, por extensión, el archivo son lo real, entendido, sin embargo, como sujeto y no como objeto. En última instancia, para Nancy, un autor es apenas una máquina, una obra, donde se efectúa la lógica del *con*, la sintaxis de las conexiones[4]. Un archivo.

*Das Buch der Bücher* (*El libro de los libros*, 2012) es un conjunto de libros que la *Documenta 13* encomendó a artistas como William Kentridge, Alejandro Jodorowsky y Abraham Cruzvillegas, o a filósofos como Christoph Menke y Suely Rolnik. El conjunto incluye notas preparatorias de Walter Benjamin al *Libro de los pasajes*, un volumen de correspondencia entre Theodor Adorno y Thomas Mann prologado por Enrique Vila-Matas, reproducciones facsimilares de los cuadernos Lukacs, cuando era alumno de Georg Simmel, o un conjunto de bocetos de William Kentridge para una de sus películas de *stop-motion* sobre el tiempo. En *Lexicon* (2011), este mismo artista sudafricano nos ofrece otro ejemplo elocuente de estas operaciones de obra. Sobre un ejemplar del *Graecum Lexikon*, publicado en Londres en 1825, Kentridge realiza una serie de impresiones sucesivas que se transforman en una máquina de café expreso, a partir de la página que el artista enumera, en rojo, con el número 20. Es la misma página en donde también leemos, por ejemplo, la entrada *euktaios,* o en latín, *optabilis*, esto es, deseable. Y esa cafetera italiana va definiéndose con más claridad en la página que define *eupistos*, fidedigno, y también *euplastos*, maleable, a tal punto que, girando

[2] *Cf.* Nancy, Jean-Luc (2002), "Tráfico / cliqueo", *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*, a.1, nº 1, España, p. 8-9.

[3] *Cf.* Faure, Nicolas; Lacoue-Labarthre, Phillippe; Nancy, Jean-Luc (2004), *Portaits-chantiers*, Musée d´Art Moderne, Italia.

[4] "'Marx' es, en primer lugar, en cierto sentido, una máquina potente que recorre y redistribuye todo un espacio *común* a una época (y común en todo sentido), el espacio común, precisamente, de la investigación de estos espacios comunes que son el económico, el social, el legal, el político, el ideológico, tal como emergen por sí mismos y, expuestos, en la época de la 'economía política' y de la clausura de sentidos (de la 'metafísica'). En lugar de escaparse hacia la 'originalidad', 'Marx' trata de mantener rezagado a Marx, operando desde esa distancia la puesta al día de lo que queda cuando vacilan las pretensiones de reinterpretar el mundo, una vez más. Lo que queda, un *chantier* [sitio, obra?] común (y el 'común' en tanto lugar, espacio destrozado, desordenado, ni construido, ni deconstruido)" (Nancy, Jean-Luc; Bailly, Jean Christophe (1991), *La comparution*, Christian Bourgois, Francia, p. 73).

sobre sí misma, la impresión, verdadera mancha-sombra del deseo, se convierte en un gato en la página 40 (también numerada 983), donde nos encontramos, por fin, con la galaxia de *kineo*, moverse, dislocarse[5]. Al igual que en el *Lexikon*, la ciudad, donde también impera la obra, se transforma en *sustancia extensa*, en función de esa condición *informe* de lo urbano, de la memoria y de la propia imagen del presente, una exterioridad a sí mismo, incesantemente fuera de sí, que no se concentra en ningún lugar, sustancia cuya consistencia es toda ella un retroceso y un retorno, la sustancia de dislocamiento constante, sistema de posiciones y movimientos incesantes que, en pocas palabras, podríamos llamar geometría analítica. En ellas no enfocamos más el vacío referencial que "se ve" en las imágenes, sino que captamos la plétora de sentidos y pasamos a ver, en esas imágenes (de la memoria y el archivo), una saturación plástica mediada por la técnica. En este punto, diríamos que las imágenes de archivo, por ejemplo, captan en su *desobra* (*des-oeuvrement*), el régimen dual de la visualidad. El historiador referencial cree poder activar en ellas el régimen del detalle, pero la visión que la máquina nos provee, en su zona de obras, postula, sin embargo, para el archivista, un régimen centrífugo de evocaciones, un régimen que tiende mucho más a la movilidad y a la crítica de toda sustancialidad de la imagen, a través de una de *gaya ciencia* de la imagen, indefinidamente lábil, nueva y afirmativa en su propia provocación[6].

A partir de la noción de *obra*, podríamos decir entonces que los archivos son espacios simbólicos semovientes, donde siempre hay metamorfosis y transformación, a pesar de que estas consecuencias no provengan de un gesto subjetivo externo, sino que sean un efecto del mismo material que allí se acumula. En el caso de la literatura, esta transformación no proviene de nada más allá que del lenguaje mismo. La modernidad de los archivos no estaría pues en la memoria (en la materia) acumulada, sino que residiría, más bien, en ese *olvido* del sentido simbólico de los materiales, a través de los cuales podemos, finalmente, tener acceso a la movilidad histórica. Por lo tanto, el trabajo de archivo es, en última instancia, *anarchivista* y podríamos incluso llegar a la conclusión de que el archivo, lejos de ser un mero depósito del humanismo, representa lo que, en la cultura occidental, tiene de propiamente inhumano, pues sabemos que la cultura se convierte en inhumana a medida que amplía sus museos y abandona los lugares de culto a sus muertos.

Ahora bien, sabemos que la situación actual es la de una diferenciación cada vez más pronunciada o el abandono de la *Biblioteca* en favor del *Archivo*. Si la biblioteca remite a la tradición, analiza el filósofo español Miguel Morey, esto se debe a que su tarea es la de preservar, militarmente, el presente, defendiéndolo ante cualquier crítica, y firmando, además, la verdad de ese presente en una serie de normas que, paradójicamente, se desprenden de la propia tradición. Es claro que esto pone límites a la propia acción histórica actual, porque estamos predestinados a continuar restringidos sólo al juego posible de una tradición particular. O, como explica Morey, no existe en el archivo, a diferencia de la biblioteca, un criterio de selección que diga que existen

[5] Kentridge, William (Kentridge Studio), "Seven fragments for Georges Méliès, Day for Night and Journey to the Moon": https://www.kentridge.studio/seven-fragments-for-georges-melies-day-for-night-and-journey-to-the-moon/ (consultado el 12/02/2023).

[6] *Cf.* Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe. Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Francia, 1995.

textos que merecen estar incluidos en él y otros que no tengan la suficiente dignidad para estar allí. Porque figurar en el archivo no implica ni requiere ninguna etiqueta de nobleza. Y, sin embargo, la experiencia del saber de una época solamente podrá ser cabalmente restituida si traemos a la luz todo lo que esa época produjo bajo el régimen de la palabra, sin ningún criterio de selección, que forzosamente se dejaría conducir por aquello que suponemos que esta época pensó, adivinándolo a partir del pensamiento presente. El ejemplo de Foucault, en sus investigaciones, es bien conocido: se trata siempre de analizar campos relativamente restringidos, pero siempre de forma completa, exhaustivamente. Se debe leer todo lo que se ha escrito sobre el tema en cuestión, en la época dada, examinar todos los archivos que hay sobre él, sin privilegiar algunos discursos, como aquellos que generan realmente una reflexión relevante, por sobre otros, que son mero material menos noble. Así, el santo y seña podría ser ahora: la exhaustividad y la suspensión de todo principio de selección por sobre la aristocracia de la biblioteca. En otras palabras, el discurso siempre antes y por encima del pensamiento[7].

Sin embargo, esta cuestión del archivo que vino a ocupar el espacio y la función de la biblioteca abre un límite, ya no al Iluminismo, sino a la mera posibilidad de una acción pedagógica. Si aceptamos el diagnóstico de Morey, nos vemos conducidos a concluir que, para Foucault, el saber existe para interrumpir la presión del pasado, y cuando esto sucede, lo que se obtiene no es la materialidad de nada acumulable, que pueda llamarse conocimiento, sino la disponibilidad de un espacio de experiencia, ahora totalmente abierto gracias a la intervención arqueológica. Las cosas que nos decían serían imposibles, desde el momento en que se corta con la memoria que dictaba esa imposibilidad, se convierten en abiertamente disponibles. Desde este punto de vista, la biblioteca tradicional cumplía una función que ya no puede cumplir, y este hecho tiene mucho de libertad, pero también tiene algo de inquietante. En este punto, ya no es necesario insistir en la libertad que se promueve a través de la crítica, pero quizá sea oportuno señalar que el reemplazo de la biblioteca por el archivo conduce a un punto crítico, tal vez el más violento de la sociedad occidental, al fracaso educativo, verdadero fracaso formativo con el que nos amenaza. Si saber es cortar, ¿cuál es el saber que todavía podemos enseñar en las escuelas? La promesa que acompañaba la sustitución de la biblioteca por el archivo era una promesa de des-aprendizaje, gracias a la cual hemos sido capaces de desaprender, aprender a desprendernos de viejas ataduras que ligaban nuestra experiencia y nuestra conducta a los dictados de una tradición enormemente engañosa, interesada y sectaria. En cambio, ahora tenemos el espacio abierto del archivo. Pero de este espacio abierto no se deduce necesariamente ninguna pedagogía. No está claro, sin embargo, si lo que se deduce es incluso imposible para cualquier pedagogía. En todo caso, lo que el archivo hace, de hecho, es otorgar a la pedagogía un gran carácter problemático.

## 1 La sombra de Saturno

El archivo podría caracterizarse, en definitiva, como una zona de obras, como un espacio de incesante deconstrucción y reconfiguración axiológica. Al respecto, Françoise

[7] Morey, Miguel (2007), "El lugar de todos los lugares", en Lara Almárcegui (coord.), *Registros imposibles: el mal de archivo,* Comunidad de Madrid, España, p. 23.

Le Penven, apoyándose en una idea de Gianfranco Baruchello y Henri Martin, sostiene que si Marcel Duchamp puede considerarse como el fundador del arte contemporáneo es precisamente porque cambia la manera de producir arte. Ya no es un artista produciendo obra sino un archivista, un hombre de proyectos y conjeturas, para quien lo inacabado se opone a lo acabado y las notas, el texto, ya no funcionan más como un texto de comunicación, sino como un protocolo de trabajo[8]. Se crea, a partir de ahí, una situación particularmente inquietante. ¿Es el artista el que produce la obra o, por el contrario, es la obra la que produce al artista? En uno de los fragmentos de *Espantapájaros* (1932), el poeta argentino Oliverio Girondo se pregunta:

> ¿Nos olvidamos, a veces, de nuestra sombra o es que nuestra sombra nos abandona de vez en cuando?
>
> Hemos abierto las ventanas de siempre. Hemos encendido las mismas lámparas. Hemos subido las escaleras de cada noche, y sin embargo han pasado las horas, las semanas enteras, sin que notemos su presencia.
>
> Una tarde, al atravesar una plaza, nos sentamos en algún banco. Sobre las piedritas del camino describimos, con el regatón de nuestro paraguas, la mitad de una circunferencia. ¿Pensamos en alguien que está ausente? ¿Buscamos, en nuestra memoria, un recuerdo perdido? En todo caso, nuestra atención se encuentra en todas partes y en ninguna, hasta que, de repente advertimos un estremecimiento a nuestros pies, y al averiguar de qué proviene, nos encontramos con nuestra sombra.
>
> ¿Será posible que hayamos vivido junto a ella sin habernos dado cuenta de su existencia? ¿La habremos extraviado al doblar una esquina, al atravesar una multitud? ¿O fue ella quien nos abandonó, para olfatear todas las otras sombras de la calle?
>
> La ternura que nos infunde su presencia es demasiado grande para que nos preocupe la contestación a esas preguntas.
>
> Quisiéramos acariciarla como a un perro, quisiéramos cargarla para que durmiera en nuestros brazos, y es tal la satisfacción de que nos acompañe al regresar a nuestra casa, que todas las preocupaciones que tomamos con ella nos parecen insuficientes.
>
> Antes de atravesar las bocacalles esperamos que no circule ninguna clase de vehículo. En vez de subir las escaleras, tomamos el ascensor, para impedir que los escalones le fracturen el espinazo. Al circular de un cuarto a otro, evitamos que se lastime en las aristas de los muebles, y cuando llega la

[8] Le Penven, Françoise, *L'Art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites et de ses Boîtes*, Jacqueline Chambon, Francia, 2003.

> hora de acostarnos, la cubrimos como si fuese una mujer, para sentirla bien cerca de nosotros, para que duerma toda la noche a nuestro lado.[9]

Girondo nos confirma una característica de la sombra que comparte más con la obra que con el archivo. Al mostrarse, es el monstruo lo que en ella vemos:

> La obra es un monstruo que se parece a la vez a la hidra (multiplicidad de cabezas y de cuellos torvos que renacen enseguida al ser cortados) y a la esfinge (composición de león, toro, águila y hombre). Bulle, como la primera, y como la segunda, vela inmóvil por su propio enigma: es decir, por su Idea misma, cuyo aspecto enturbia [*brouiller*; confundir] mientras la apuntala y ajusta los esquemas.[10]

## 2 El archivo y el *protoliving drawing*

En 2003, en la primera instalación de *7 Fragments for Georges Méliès* [*7 fragmentos para Georges Méliès*], en el Centro de Arte Báltico, en Visby, Suecia, William Kentridge ensaya lo que él denomina *protoliving drawing*, dibujo potencial generado por sus especulaciones sobre la reversibilidad del tiempo. Frente a una invasión de hormigas, el artista admite:

> Había estado pensando mucho en la reversibilidad pero, hasta ese momento, solo en términos de reversibilidad temporal, antes que en términos de reversibilidad tonal. Invertí la película, el blanco del papel se convirtió en la oscuridad del cielo nocturno, y el negro de las hormigas en puntos blancos que se fundían en las galaxias o constelaciones. Por el resto de la semana continué filmando hormigas, tres de los fragmentos cortos que se utilizaron en *Journey to the Moon*. [...] Un cohete con forma de bala se estrella contra la superficie de la Luna, un cigarro grueso se hunde en una cara redonda. Cuando vi la película de Méliès por primera vez al comienzo de este proyecto, me di cuenta de que yo conocía esta imagen desde muchos años antes de haber oído hablar de Méliès. Había avanzado mucho en la elaboración de los fragmentos para Méliès. Me había resistido a cualquier presión narrativa, siguiendo la premisa de la serie: lo que llega cuando el artista se pasea por su estudio. Lo que llegó fue la necesidad de hacer al menos una película que se rindiera al impulso narrativo. Los diversos accesorios que se habían acumulado durante las seis semanas de rodaje de los otros fragmentos se lanzaron hacia delante. La cafetera y la taza de *Tabula Rasa* se convirtieron, respectivamente, en el cohete espacial y en el telescopio, los paisajes borroneados de *Moveable Assets* fueron la base para el paisaje lunar, los movimientos de captura invertidos de *Auto-Didact*, en

[9] Girondo, Oliverio, *Obra Completa*, ALLCA XX, España, Francia, 1999, p. 88.

[10] "Le chantier est un monstre qui tient à la fois de l'hydre (multiplicité de têtes et de cous torves, renaissants aussitôt que tranchés) et du sphinx (composition de lion, de taureau, d'aigle et d'homme). Comme la première, il grouille, comme le second, il veille immobile sur sa propre énigme : c'est-à-dire sur son Idée même, dont il brouille l'aspect alors qu'il en étaye et ajuste les schèmes". (Nancy, *op. cit.*, p. 36).

> una metáfora de la ingravidez, y la forma oscura que se convierte en la ventana del cohete fue una de las hojas desordenadas de *Tabula Rasa II* ("buena limpieza"), que necesariamente significaba que el interior del estudio era el interior del cohete. La luna de Méliès es por supuesto una luna colonial de finales del siglo XIX, la imagen de un terreno difícil y de salvajes. Mi paisaje lunar es Germiston, en las afueras de Johannesburgo; de hecho, el mismo paisaje desde el que despega el cohete.[11]

La estrategia de William Kentridge nos permite pensar no sólo en una literatura portátil, como la de Vila-Matas, sino, fundamentalmente, en una literatura potencial, cuya virulencia no estaría en la materia positivamente acumulada, sino en ese olvido del sentido simbólico de los materiales, en ese retorno asimétrico e invertido de sus marcas, a través de las cuales tenemos acceso a la propia movilidad histórica. Volver a la dinámica del archivo puede indicarnos entonces una manera de hacerlo. Recordemos, así, que en el año 1922, una escritora italiana, célebre por sus traducciones al inglés, Ada Salvatore, en el prefacio a su propia traducción de *Tristram Shandy*, señala que:

> A Sterne è stata fatta ripetutamente l'accusa di plagio. Il dottor Ferriar di Manchester há avuto la pazienza di recercare tutte le fonti alle quali Sterne aveva attinto; e nelle sue *Illustrations of Laurence Sterne* (oggi introvabile) rivelò che, oltre ad aver avuto a "collaboratori" Rabelais, d'Aubigné, Scarron, ed altri scrittori meno noti del XVI secolo, egli si era servito senza alcuno scrupolo dell'*Anatomia della Malinconia* di Burton (1624).
>
> Il plagio di alcuni brani è innegabile; ma si può dire che da questa tendenza ben pochi grandi ingegni sono stati immuni. Nessuno di noi ha certo dimenticato le accuse fatte in questi ultimi anni ad Emilio Zola, e quelle che Enrico Thovez scrisse, documentandole, contro il più grande poeta italiano vivente. Del primo diceva il Daudet: "Zola non tolera il talento negli altri: lo prende e lo mette nei suoi libri, e alla fine s'immagina che sia suo". Lo stesso potrebbe forse dirsi dello Sterne, senonchè dobbiamo convenire ch egli seppe cosi bene scegliere i materiali del suo mosaico e seppe disporti con tanto buon gusto da farsi quasi perdonare la indelicatezza; ed aggiungiamo che i passaggi plagiati hanno indubbiamente minor valore di quelli che sono dovuti alla sua osservazione diretta e all'arte somma ch'egli aveva nel dipengere con pochi tratti figure umane, cogliendo soprattutto il lato ridicolo d'ogni attegiamento e d'ogni caso, anche doloroso, della vita dei suoi personaggi.[12]

Unos años más tarde, el escritor argentino Macedonio Fernández usaría este mismo pasaje de Salvatore para fundamentar una escritura potencial futura. Escribe Macedonio:

[11] Kentridge, *op. cit.*

[12] Salvatore, Ada (1922), "Prefazione", en Sterne, Laurance, *La vita e le opinioni di Tristano Shandy*, Bietti, Italia, p. XIII-XIV. Le agradezco enormemente a Ettore Finazzi-Agrò por la consulta de este ejemplar, que se encuentra en la Biblioteca de Filosofía de la Universidad de Roma (La Sapienza).

> A Sterne se le hizo repetidamente la acusación de plagio. El Dr. Farriar de Manchester ha tenido la paciencia de buscar todas las fuentes en las cuales Sterne ha bebido; y en su *Illustrations of Laurence Sterne* (hoy inencontrables) reveló que, además de haber tenido por colaboradores a Babelain, d'Aubigné, Scarron y otros escritores menos notorios del siglo XVI, él se había servido sin ningún escrúpulo de la *Anatomía de la Melancolía* de Burton (1624).
>
> El plagio de algunos trozos es innegable; pero se puede decir que de esta tendencia bien pocos grandes ingenios han estado inmunes. Ninguno de nosotros ha, por cierto, desmentido las acusaciones hechas en estos últimos años a Emilio Zola, y aquéllas que Enrique Thovez escribió, documentándolas, contra el más grande poeta italiano viviente. Del primero decía Daudet: "Zola no tolera el talento de los otros: lo toma y lo pone en sus libros, y al fin se imagina que es suyo." Lo mismo podría quizás decirse de Sterne, si no fuera que debemos convenir que él supo tan bien escoger los materiales de su mosaico y supo disponerlos con tanto buen gusto hasta hacerse casi perdonar su indelicadeza; y agregamos que los pasajes plagiados tienen indudablemente menos valor que aquéllos que se deben a su observación directa y al arte sumo que en el pintar con pocos trazos figuras humanas, cogiendo sobretodo el lado ridículo de cada actitud y cada caso, aun doloroso, de la vida de sus personajes.

Macedonio *transtrae*, como diría Guimarães Rosa, el comentario de Ada Salvatore, pero sin mencionarla, tal vez porque no era una crítica reconocida sino un traductora de libros de gusto popular, como *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell o las cartas de la monja portuguesa Mariana Alcofarado. Pero esta irrelevancia que Macedonio otorga a la figura del escritor (no necesariamente por ser mujer o traductora) es sintomática de una reconfiguración del propio trabajo de escritura, en el que el autor no es más alguien que produce una obra, sino un archivista, un hombre de proyectos y conjeturas, para quien lo inacabado se opone a lo acabado y para quien las notas, las *marginalia*, los bocetos y los apuntes ya no funcionan como textos de comunicación, sino como los protocolos de trabajo. Macedonio percibe entonces que más importante que el pensamiento es el discurso, y arroja, desde ahí, una hipótesis literaria de fuertísimas consecuencias:

> Podría no sólo legitimarse esta conducta sino realizar una gran escuela, o mejor, una revolución en el arte (pues el procedimiento puede extenderse de la literatura a las demás disciplinas artísticas). […]
>
> El modo de satisfacer este designio de literatura infinita, de acrecentamiento indefinido del arte, consiste en aprovechar de las experiencias ajenas no sólo en cuanto a ejemplos de voluntad de experiencia sino en adoptar los productos mismos, los hallazgos difundidos en las grandes obras que no han podido librarse totalmente de la impura realidad, que esconden aún

demasiado cosmos oxigenado y rutilante o tenebroso, que aún no han colmado la creación circular e inalienable del paramundo de la Literatura. Hay antologías que del soneto más perfecto de un autor de genio sólo estiman recordables uno o dos versos; es un criterio brillante, de alta civilización poética. Si un nuevo poeta pudiera sin crítica apropiarse de esos dos versículos que son lo excelente de toda la vida creadora de un gran poeta y, relacionándolos, según su genio, con otros dos o tres de otro poeta y algunos más de poetas de otros países, realizar un poema perfecto, o por lo menos dueño de un instante de perfección, la literatura progresaría sin sigilo, elocuentemente. Tal obra perfecta sería reelaborada por generaciones sucesivas que irían reperfeccionándola –enmendando una palabra, un acento, una puntuación– como un Mallarmé infinito. Como en economía política se practican los procesos de integración horizontal y vertical de explotación industrial, así en arte: o generaciones sucesivas perfeccionando los mismos productos concretos (no los arquetipos literarios o famosos "thèmes" franceses), o bien colectividades de artistas trabajando fervorosos sobre un mismo poema ponencia, ensayando y reensayando y entrecriticándose (incluso bajo la forma de proceso judicial y con un Fiscal que representara la severidad de la Eternidad), con método semejante al único que ha podido inventar la naturaliza para la resolución de sus prodigios: el "ensayo en número abrumador" (Jacob) o el método de "la prueba y el error" (Yeonings).

"El alquimista Mallarmé extrae lentamente de los abismos del lenguaje el producto de fusiones misteriosas y llena apenas al hueco de nuestras manos de cristales al estado insostenible y helado…

"El mago Mallarmé sondea y tortura las palabras mismas, las somete a las más singulares combinaciones y a las más insólitas temperaturas, para forzarlas a abandonar un poco de sus poderes más secretos, de sus virtudes más insecuestrables." (Thierry Maulnier).

Y aún así, melancólicamente, el demiurgo Mallarmé a veces desfallece o dormita (Horacio). ¿Por qué? Porque es un solitario. (¿O es que la fatalidad del arte es la obra absolutamente individual y absolutamente falible?) Cuando poetiza, en uno de sus más famosos poemas ("Brise marine"), que figura en las antologías más rigurosas:

Je partirai! Steamer balançant ta mâture,

Lève l'ancre pour une exotique nature![13]

o

[13] "¡He de partir al fin! Zarpe el barco, y sereno / meza en busca de exóticos climas su arboladura. Traducción de Alfonso Reyes" (De Campos, Augusto; De Campos, Haroldo; Pignatari, Décio (1974), Mallarmé, Perspectiva/EDUSP, Brasil, p. 45).

Et peut-être, les mâts, invitant les orages

Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages

Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots…[14]

quizá el gran Mallarmé, el extraordinario inventor de aquel "cisne de otro tiempo" que recuerda que es él:

Magnifique mais qui sans espoir se délivre

Pour n'avoir pas chanté la région où vivre

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui…[15]

y

Tout son col secouera cette blanche agonie

Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie…[16]

subpiensa que los hombres no merecen tan laborioso desconsuelo, que no hay lector suficientemente pausado y artista como para prepararse con un día de ocio y noble silencio a leer extáticamente ese soneto, y a sólo retornar a las labores o imaginaciones cotidianas después de haber merecido el don de ese poema. Por eso el mago renuncia a dominar alguna última fuerza del mal o de la languidez, aquella "*exotiquenature*" o aquellos "mâts invitant les orages" y a los que "un vent penche sur les naufrages perdus". Si la especie humana lo merece, podría alguna vez, en memoria de Mallarmé, intentarse el poema infinitamente perfectible, de generación en generación de poetas[17].

El modelo literario Macedonio no es por ende la memoria, sino el olvido. No nos propone una literatura de biblioteca, sino una ficción de archivo, un poema infinitamente perfectible: "si un nuevo poeta pudiera sin crítica apropiarse de esos dos versículos que son lo excelente de toda la vida creadora de un gran poeta y, relacionándolos, según su genio, con otros dos o tres de otro poeta y algunos más de otros poetas de

[14] "¡Quién sabe si los mástiles, tempestades buscando, / se doblarán al viento sobre el naufragio, cuando /perdidos floten sin islotes ni derroteros!…" (*Idem*).

[15] "Magnífico pero que sin esperanza se rinde / Por no haber cantado la región donde vivir / Cuando del estéril invierno resplandeció el hastío." (*Ibidem*, p. 63).

[16] "Todo su cuello agitará esta blanca agonía / Por el espacio infligida al ave, que lo niega" (*Idem*).

[17] Ricardi, A.J. (pseud. Macedonio Fernández) (1944), "El plagio y la literatura infinita", *Papeles de Buenos Aires*, nº 3, Argentina, p. 5.

otros países, realizar un poema perfecto, o por lo menos dueño de un instante perfección, la literatura progresaría sin sigilo"[18]. *Sin sigilo y sin siglo.* Enlazando a Sterne y Mallarmé, como esa máquina de la que nos hablaba Jean-Luc Nancy, Macedonio nos está dando una peculiar línea evolutiva de la ficción, aquella que va de Machado de Assis[19] a Augusto de Campos[20]. Pero más allá de eso, el texto de Alberto J. Ricardi-Macedonio (indirectamente, Ada Salvatore-Macedonio, o incluso Sterne-Macedonio), anticipa aquello que François Le Lionnais (que frecuentaba los círculos de Max Jacob y Jean Dubuffet, siendo también cercano a Marcel Duchamp y Raymond Roussel, lo cual, en última instancia, conduce al frente del Collège de Pataphysique) promovería desde 1960, el *Ouvroir de littérature potentielle* (OULIPO), en el que se destacarían Georges Perec e Italo Calvino.

## 3 Repetitividad de los medios de comunicación, impresión del archivo

Jean-Luc Nancy nos habla del archivo como *chantier* (zona de obra). Le Lionnais o Queneau prefieren el *ouvroir*, el taller. Pero, en cualquier caso, el archivo permanece ligado a la noción de productividad, de repetición, de iteración y estos modos se vinculan [están vinculados], en última instancia, con [a] la tecnología contemporánea, cuyo modo de producción y circulación es esencialmente repetitivo y reproductivo. La obra de arte, tal como Benjamin detectara, sólo puede ser analizada en términos de su *reproducibilidad* intrínseca (una potencialidad), y no necesariamente [en términos de] su reproducción (un producto final, un efecto)[21]. Duchamp llegó a creer que una pala era el objeto estético más deslumbrante que se haya visto jamás (*In advance of*

[18] *Idem.*

[19] *Bras Cubas* es una novela sterniana en la que Machado opta por la forma libre del predecesor. Sin embargo, José Guilherme Merquior destaca dos rasgos que serían diferencias en relación a Sterne, uno es "la función *filosófica* y *sardónica* del humorismo machadiano. Esa ironía álgida, plagada de 'rabugens de pessimismo', como confiesa el finado autor, es muy distinta del humorismo eminentemente *simpático* y *sentimental* de *Tristram Shandy*. El regusto amargo y angustiante que nos deja la 'burla' de Machado nada tiene que ver con el licor amable de Sterne; pero la naturaleza inquietante del humor machadiano deriva justamente de su propensión inquisitiva y filosófica, de su cualidad de visión problematizadora. La segunda diferencia es la naturaleza *fantástica* de la situación narrativa. Sterne regurgita excentricidades, pero todas ellas son, en última instancia, atribuibles a las andanzas desordenadas del espíritu de Tristram. Según cuenta su autobiografía, Sterne quería explorar en la novela la teoría de Locke sobre la asociación de ideas, clave del proceso psíquico; de allí que contenga una gran cantidad de fantasía, pero no sea fantástica. Decididamente fantástico, sin embargo, es el marco narrativo de *Brás Cubas,* empezando por el hecho de que es la novela de un difunto, 'memorias' radicalmente *póstumas…*" (Merquior, José Guilherme, *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*, José Olympio, Brasil, 1977, p. 166-167).

[20] En 1955, Augusto de Campos afirmaba, en "Poesía, estrutura", que "Mallarmé es el inventor de un proceso de organización poética cuyo sentido para el arte de la palabra es comparable, estéticamente, al valor musical de la serie, descubierta por Schoenberg, purificada por Webern y, filtrada por éste, legada a los jóvenes compositores electrónicos, para presidir los universos sonoros de un Boulez o um Stockhausen. Ese proceso podría expresarse con la palabra *estrutura*". Y en "Poema, ideograma", concluye que "las subdivisiones prismáticas de la Idea de Mallarmé, el método ideográmico de Pound, la simultaneidade joyceana y la mímica verbal de cummings convergen en un nuevo concepto de composición —una ciencia de los arquetipos y las estructuras, en un nuevo concepto de forma— una ORGANOFORMA— donde las nociones tradicionales de comienzo, medio y final, silogismo, tienden a desaparecer ante la idea poética-gestáltica, poético-musical, poético-ideográmica de ESTRUCTURA". Antes de eso, sin embargo, en la revista *Macedonio*, podía leerse también "Ensayos sobre la música I" (*Papeles de Buenos Aires*, 2 de noviembre de 1943) y *II* (en la misma revista, N ° 3, abril de 1944), de Juan Carlos Paz y más tarde, en 1950, también podía rastrearse en las páginas de otra revista de Buenos Aires, *Arte Madi*, la defensa de los mismos principios reivindicados por Augusto de Campos, esta vez, de la pluma de Hans Joachim Koellreuter (*Cf.* "Carta aberta" *Arte Madi*, No. 4, octubre de 1950; "Un nuevo mundo sonoro", *ibid*, párrafo 6, octubre de 1952).

[21] Weber, Samuel, *Benjamin´s abilities*, Harvard University Press, Gran Bretaña, 2008.

*the broken arm*, 1915). En 1924, Breton confió a Artaud la Oficina de investigaciones surrealistas, con el fin de conformar un archivo del inconsciente. Más que sondear el registro de lo imaginario, muchos artistas exploraron a partir de entonces [de ahí en adelante] la dimensión de lo real, como *Card File* (1962) de Robert Morris, *Lament of Images* (2002) de Alfredo Jaar, la exposición de Jenny Holzer, *Arquivo* (Galería Cheim & Read, Nueva York, 2006; galería Barbara Krakow, Boston, 2007) o la obra de Luis Camnitzer, *Memorial* (2009). Luc Boltanski es quizás uno de los más representativos en cuanto a la transformación del artista en archivista, como lo demuestran sus exposiciones *Migrantes* o *Flying Books*, que excavan el tiempo a contrapelo. El curador Dieter Roelstraete concibió la exposición *The Way of the Shovel: Art as Archaeology* (*El camino de la pala [shovel]: el arte como arqueología*), en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2013-2014), como [una] manifestación de este impulso archivístico que hoy podemos observar en el trabajo de artistas como Pamela Bannos, con los negativos rescatados de la basura; Brunen Derek; Mariana Castillo Deball como su instalación *Stellae Storage*; Tacita Dean o Mark Dion. El artista tailandés (nacido en Buenos Aires) Rirkrit Tiravanija utiliza un archivo periodístico y una mala traducción para validar la hipótesis de Guy Debord en *The Days of This Society is Numbered* (2012). En todos ellos encontramos, en suma, no ya la simple reproducción mecánica sino la *reproductibilidad* técnica, en la medida en que, cuando pensamos en la reproductibilidad, estamos pensando en inscripción, marca, vestigio. En términos artísticos: fotografía, cine o video. Pero no olvidemos, sin embargo, que quien dice *video*, produce *Witz* (ingenio) y, al mismo tiempo, *Wissen* (sabiduría). Pero el *universel reportage*, la *doxa* diaria, incluso cuando es antesésica, también se instala en nuestras vidas en términos de repetición, o más bien de repetibilidad, en el centro mismo de nuestra vida. Los medios de comunicación electrónicos son precisamente esa potencialidad futura, esa virtualización que separa constantemente el *hinc et nunc* del *far away and long ago,* renunciando, sin embargo, a la potencia del lenguaje, esa misma que habita en el archivo. Walter Benjamin intuyó esta cuestión en su ensayo sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica (1936) y, por el mismo camino, Giorgio Agamben señaló, en *El hombre sin contenido* (1970) que:

> Sea cual sea el lugar en el que hoy día se produce y expone una obra de arte, su aspecto *energético*, es decir, el estar-en-obra de la obra, se borra para dejar sitio al carácter de estimulador del sentimiento estético, de mero soporte de la fruición estética. Es decir, el carácter dinámico de la disponibilidad para la fruición estética oscurece bajo su propia forma, en J a obra de arte, el carácter energético de su estado final. Si esto es cierto, entonces la obra de arte, en la dimensión estética, también tiene, como el producto de la técnica, el carácter de la δύναμις, de la disponibilidad para…, *y el desdoblamiento de la condición unitaria de la actividad productiva del hombre señala, en realidad, su paso de la esfera de la* ἐνέργεια *a la de la* δύναμις*, del estar-en-obra a mera potencialidad.*

El surgir de las poéticas de la obra abierta y del *work-in-progress*, que se basan en una condición no energética sino dinámica de la obra de arte,

> significa precisamente este momento extremo de escisión entre la obra de arte y su propia esencia, el momento en que —convertida en pura potencialidad, el mero estar-disponible en sí misma y por sí misma— asume conscientemente sobre sí su impotencia de poseerse en el fin. Obra abierta significa: obra que no se posee en su propio εἶδος; como en su propio fin, obra que nunca está en obra, es decir (si es verdad que obra es ἐνέργεια): no-obra, δύναμις, disponibilidad y potencia.[22]

Más tarde, en 1996, en un pasaje de *Medios sin fin. Notas sobre la política*, el propio Agamben resumirá esa condición con una cuestión que atravesará sus últimos escritos y que define, en suma, la potencialidad del archivo:

> La política es lo que corresponde a la inocupación esencial de los hombres, al ser radicalmente sin obra de las comunidades humanas. La política existe porque el hombre es un ser *argós*, que no se define por ninguna operación propia; es decir un ser de pura potencia, que no puede agotarse en ninguna identidad y ninguna vocación (éste es el genuino significado político del averroísmo, que vincula la vocación política del hombre al intelecto en potencia). ¿En qué modo podría asumirse esta *argía*, esta inocupación y potencialidad esenciales, sin convertirla por ello en una tarea histórica? ¿En qué modo, pues, podría ser la política nada más que la exposición de la ausencia de obra del hombre, y hasta de su indiferencia creadora frente a cualquier tarea, y quedar integralmente asignada a la felicidad sólo en este sentido? He aquí lo que, a través del dominio planetario de la economía de la nuda vida y más allá de él, constituye el objeto de la política que viene.[23]

## Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Editorial Pre-Textos, España, 1995.

Agamben, Giorgio, *Mezzi senza fine: Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Italia, 1996.

Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Italia, 1970.

De Campos, Augusto; De Campos, Haroldo; Pignatari, Décio (1974), *Mallarmé*, Perspectiva/EDUSP, Brasil.

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe. Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Francia, 1995.

Faure, Nicolas; Lacoue-Labarthre, Phillippe; Nancy, Jean-Luc (2004), *Portaits-chantiers*, Musée d´Art Moderne, Italie.

Girondo, Oliverio, *Obra Completa*, ALLCA XX, España, Francia, 1999.

Kentridge, William (Kentridge Studio), "Seven fragments for Georges Méliès, Day for Night and Journey to the Moon": https://www.kentridge.studio/seven-fragments-for-georges-melies-day-for-night-and-journey-to-the-moon/ (consultado el 12/02/2023).

Kentridge, William, *Lexicon*, Distributed Art Publishers, Estados Unidos, 2011.

[22] Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Italia, 1970, p. 99.
[23] Agamben, Giorgio, *Mezzi senza fine: Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Italia, 1996, p. 109.

Le Penven, Françoise, *L'Art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites et de ses Boîtes*, Jacqueline Chambon, Francia, 2003.

Morey, Miguel (2007), "El lugar de todos los lugares", en Lara Almárcegui (coord.), *Registros imposibles: el mal de archivo*, Comunidad de Madrid, España.

Merquior, José Guilherme, De Anchieta a Euclides. *Breve história da literatura brasileira*, José Olympio, Brasil, 1977.

Nancy, Jean-Luc (2002), "Tráfico / cliqueo", *Desobra* [Pensamiento: Arte: Política], a.1, nº 1, España.

Nancy, Jean-Luc; Bailly, Jean Christophe (1991), *La comparution*, Christian Bourgois, Francia.

Ricardi, A.J. (pseud. Macedonio Fernández) (1944), "El plagio y la literatura infinita", *Papeles de Buenos Aires*, nº 3, Argentina.

Salvatore, Ada (1922), "Prefazione", en Sterne, Laurance, *La vita e le opinioni di Tristano Shandy*, Bietti, Italia.

Weber, Samuel, *Benjamin´s abilities*, Harvard University Press, Gran Bretaña, 2008.