

Diego Vigna
Lucía Céspedes
EDITORXS

ARCHIVERÍA CONTEMPORÁNEA

Revisiones, conjeturas, resistencias

COLECCIÓN PRISMAS


ediciones
CIECS

ARCHIVERÍA CONTEMPORÁNEA
Revisiones, conjeturas, resistencias

Vigna, Diego
Archivería Contemporánea : revisiones, conjeturas, resistencias / Diego Vigna; Lucía Céspedes. - 1a ed. - Córdoba : Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-47661-6-8

I. Ciencias Sociales y Humanidades. I. Céspedes, Lucía. II. Título.
CDD 020.9

Ediciones CIECS | Colección Prismas

Título

Archivería contemporánea
Revisiones, conjeturas, resistencias

Editores

Diego Vigna y Lucía Céspedes

Autores

Pampa Arán, Diego Vigna, Antonela Isoglio, Lisha Dávila, Lucía Céspedes, Victor Guzmán, Marcelo Casarin, Gabriela Macheret, Amandine Guillard.

Hecho el depósito que indica la ley 11.273.

Este libro, perteneciente a la colección Prismas de Ediciones CIECS, ha sido sometido a un proceso de evaluación por parte del Comité Editorial y de evaluadores anónimos.

Bajo Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Derivadas 3.0



AUTORIDADES

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS

Presidenta

Dra. Ana María Franchi

Vicepresidente de Asuntos Científicos

Dr. Mario Martín Pecheny

Vicepresidente de Asuntos Tecnológicos

Dr. Roberto Daniel Rivarola

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Rector

Dr. Hugo Oscar Juri

Vicerrector

Dr. Ramón Pedro Yanzi Ferreira

CENTRO CIENTÍFICO TECNOLÓGICO CONICET CÓRDOBA

Directora

Dra. María Angélica Perillo

Vicedirectora

Dra. Mónica Balzarini

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES. UNC

Decana

Mgter. María Inés Peralta

Vicedecana

Mgter. Jacinta Buriyovich

CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SOBRE CULTURA Y SOCIEDAD (CONICET Y UNC)

Director

Dr. Adrián Carbonetti

Vicedirector

Dr. Luis Alberto Tognetti

ÍNDICE

Sobre el título / 9

Presentación

Archivo y lengua: palabra propia y palabra ajena

Pampa Arán / 13

REVISIONES

Metamorfosis del archivo en la era de las redes

Diego Vigna y Antonela Isoglio / 25

Los paradigmas de la archivería en la producción científica.

¿Pistas, huellas o caminos?

Lisha Dávila, Lucía Céspedes y Víctor Guzmán / 85

CONJETURAS

Una literatura sin pretextos

Marcelo Casarin / 129

El malestar del malestar de las miradas en los archivos de artes
evanescentes

Gabriela Macheret / 179

RESISTENCIAS

Archivar, visibilizar, amparar. Desafíos, alcances y límites del archivo de
la producción artística en las prisiones argentinas

Amandine Guillard / 227

Sobre los autores / 255

Sobre el título

Toda palabra que se acuña en el seno de un grupo y que se comienza a utilizar de manera cotidiana se vuelve irremplazable: cumple, de algún modo, un mandato de necesidad. ¿Qué pasa entonces cuando tenemos que traspasar la frontera del uso interno y salir a expresar esa acumulación de ideas en público? Ese movimiento implica una pausa, un extrañamiento sobre los términos que a veces se dan por sentados de tanto utilizarlos, y que en nuestro grupo identificamos como “luminosos” solo al momento de compartirlos. De repente se torna necesario explicitar a qué nos referimos con nuestras palabras, operación desafiante porque ¿en qué punto del trabajo intelectual se fijan determinados sentidos a determinados conceptos que resultan plenamente operativos a un nivel de entendimiento mutuo, entre quienes vienen alimentando una discusión?

Tal extrañamiento es una oportunidad de dar consistencia a la lengua compartida. Esto ha sucedido con el concepto de *archivería*, que introdujimos en obras anteriores pero que decanta en este libro. Archivería como expresión que no es homóloga al término archivo (como indica el Diccionario de la Real Academia Española), ni tampoco a la archivación (según el uso que le asigna Jacques Derrida en su escritura original).

Para los manuales específicos de archivística, la *archivería* es sugerida como sinónimo de una mención en desuso, *archivalía*, que fue adoptada de las escuelas europeas como modo de nombrar al conjunto de materiales de consulta de un archivo, todo documento que éste construye y recibe. Alguna otra acepción que rastreamos no sin dificultad asocia archivería a “patrimonio documental”. Se trata de menciones aisladas, perdidas, al borde de la desaparición.

Por esta suerte de murmullo semántico concebimos, desde 2018, a la archivería como resultado de nuestro obrar colectivo, que fue ampliando la mirada desde lo que llamamos “prácticas teóricas”. La suma de los trabajos hizo que asociáramos el término *archivería* a una cosmovisión que engloba a los distintos actos de archivar, y que puede cristalizarse en diferentes modalidades según cada momento histórico, en esta ocasión bien definido. La archivería contempla tanto prácticas archivísticas sistemáticas (institucionales, organizacionales, ante todo formalizadas) como asistemáticas (públicas o privadas, macro o micro, pero sin objetivo concreto o definido de preservación e interpretación, más bien como gesto social) que habilitan las redes digitales de información; esto es, prácticas muchas veces contradictorias que comparten una condición digitalizada aunque no pertenezcan necesariamente a dicho universo. Partimos de la constatación de que todas las prácticas de archivo, formalizadas o no, han sido atravesadas por la lógica digital, a veces solo transparentada en los recursos de gestión, a veces como *ethos* procedimental.

Si cada época define de manera singular la tensión público-privado propia de todo gesto o política de archivo, la archivería que proponemos como matriz reúne la complementariedad de los paradigmas que dan cuenta de la época. Implicancias institucionales, corporativas, y también del orden de la intimidad y el arbitrio subjetivo: este marco interpretativo fue originalmente concebido por Víctor Guzmán como transversal,

gracias a la virtualidad, y capaz de ser analizado en tanto modalización posible de lo público.

Esta es la razón por la cual nombramos la acumulación de sentidos desde un término que no existe para la RAE y que para el *Page Rank* de Google merece apenas dos o tres resultados de búsqueda. Pretendemos dar cuenta de un compendio de actos, conscientes e inconscientes; formas y materiales heredados y actuales dedicados al hacer archivo; formas de generación del conocimiento según modalidades técnico-políticas de puesta en común. La época nos determina y la archivería es central en tal determinación.

Diego Vigna y Lucía Céspedes

Presentación

Archivo y lengua: palabra propia y palabra ajena

Este libro emerge, como en viejos relatos, de una palabra, “archivería”, cuyo sufijo, tan enigmático como polisémico, asume en este caso la traducción de un oficio ejercido de modo conjunto por un grupo de investigadores, nucleados en torno a un proyecto que registra varios años sin cesar de renovarse, tanto en sus oficiantes como en sus objetivos.

Y aunque la archivería aparezca como reapropiación de un término que, de tan encapsulado, suena a neologismo, resume una operación dialéctica que aproxima antiguo y nuevo, pulsión y razón, expansión y concentración y, sobre todo, cierta tensión artesanal, casi artística, en la práctica y en la búsqueda teórica consecuente. Por esa identificación conceptual que la breve descripción de los trabajos espera mostrar, hicimos nuestra esa palabra acuñada por un amigo querido que sigue viviendo en ella.

Urgida por la afirmación de los compañeros que me preceden de que la inquietud que produce la palabra “es para nosotros una oportunidad de dar consistencia a la lengua” que se construye al interior de los equipos de trabajo, me pregunto: ¿de qué lengua hablamos?, ¿con qué matices y variaciones la hablamos?, ¿con qué sismógrafo registrar sus movimientos en diferentes lenguajes? Y aunque por obra del azar mi

pregunta pueda remitir a un libro editado hace poco en torno a un tema semejante (Goldchluk y Ennis, 2021), lo transitamos de manera diferenciada¹ ya que en nuestro grupo de trabajo la lengua del archivo circula como diálogo entre lenguajes.

Sospecho que primordialmente lo que el grupo viene definiendo como tarea fue comprender la lengua memorizante del archivo, hecha de temporalidades con distinto espesor heterotópico, pero con la misma intención selectiva de guardar como documento la huella de una presencia humana en fuga: una letra, una imagen, un papel, una obra o un momento de la experiencia o de la acción. Y de esa comprensión primera fue naciendo una traducción interpretativa en trabajos orientados en direcciones variadas que siguieron las pautas del interés específico de uno o de varios integrantes, casi siempre movilizados por las políticas y usos del archivo. Trabajos que exploran la potencialidad arcóntica de diferentes materialidades discursivas modeladas en ciertos *corpus* representativos y vinculadas al cuerpo social, sin perder nunca de vista el eje de la investigación proyectada acerca de la multiplicidad de formas y tensiones que, especialmente en la actualidad, adquiere el conocimiento producido y vehiculizado mediante los archivos.

De manera breve, entonces, trataré de atravesar las producciones que alberga este libro, registrando las sintaxis espaciotemporales que construyen de los objetos y los matices subjetivos de sus lenguajes, siguiendo el orden que les asigna el índice. Me motiva tanto el valor cognoscitivo como afectivo de la palabra ajena que es, en un punto, también la mía.

1 “El archivo cuya lengua se interroga aquí es un espacio plural y diverso, son los muchos archivos físicos explorados por la crítica genética, la archifilología, la glotopolítica, la crítica textual, la historiografía lingüística, la sociolingüística crítica, la crítica literaria que expande su objeto más allá de la letra impresa y la lingüística que pone a trabajar la base material e histórica de su objeto en función de su estudio.” (Goldchluk y Ennis, 2021: 12).

El trabajo de Vigna e Isoglio se presenta como un enorme interrogante abierto sobre la evolución de los conceptos de *documento* y *prácticas del archivo* a partir de la transformación operada por la circulación de objetos digitales con la aparición de Internet. Es decir, buscan examinar el conflicto del pasaje, en los paradigmas de la archivística, producido por las sucesivas variaciones de las lenguas usadas para los registros documentales, desde las matrices analógicas a las digitales y a la dinámica en los lenguajes de la virtualidad documental, proliferantes en la cultura contemporánea. De allí claramente el título: “Metamorfosis del archivo en la era de las redes”.

La hipótesis de que el largo proceso del archivo analógico al digital, del poder arcóntico centralizado a la dispersión en el uso de *software* que va desplazando la agencia humana está argumentado de modo extenso, con apoyo en una bibliografía actualizada, multidisciplinar y muy bien seleccionada. Pero lejos de tratar ambos paradigmas como opositivos, son examinados desde las prácticas archivísticas en tanto complementarios en sus diferencias y singularidades, lo cual habilita la pregunta sobre un proceso cultural en curso en el que los objetos “nacidos digitales” introducen nuevas categorías para pensar “el futuro de documentos y archivos en red”.

El largo y denso recorrido diacrónico está estructurado en diferentes etapas que van desglosando los problemas con acento fuertemente teórico y metodológico, minucioso, preciso, exhaustivo. Ampliando la problemática en cuanto modo de construcción de la realidad, expresan y se expresan en el pasaje de la lengua natural a la artificial, describiendo una onto-lógica de los documentos de archivo hoy atrapados en las redes de modo directo o indirecto, que “define al objeto de archivo como una entidad pasible de ser construida, además de reunida y organizada según establece el método archivístico tradicional”. Lo cual lleva a una

serie acuciante de preguntas acerca de las condiciones regulatorias del mercado tecnológico a futuro para que exista lo que, en perspectiva antropocentrada, seguimos llamando archivo.

Y, a continuación, también son preguntas las que exploran de manera inteligente los límites narrativos de las publicaciones científicas que condensan los resultados, pasados en limpio, de investigaciones cuyo sinuoso proceso, hecho de azares, adversidades y logros, suele ocultarse. Hablamos de “Los paradigmas de la archivería en la producción científica”, en su intención descubridora de traducir la lengua de la ciencia a los varios formatos archivables que están en el origen mismo de la producción y difusión del conocimiento.

Combinando aspectos cuali y cuantitativos, Dávila, Céspedes y Guzmán trazan un recorrido temporalizado acerca de las formas que ha ido adoptando el poder arcóntico como medio de controlar la circulación y comunicación de la ciencia y sus lógicas archivadoras. Y cómo, sin embargo, ciertos formatos como los de Acceso Abierto resisten esa lógica y trazan caminos alternativos a la concentración mercantil de los grupos editoriales internacionales.

Creo leer, de manera subyacente, un llamado a flexibilizar el paradigma de la objetividad que rige el contrato de verdad de las ciencias duras y que ha colonizado en buena medida la producción intelectual, lo cual hace comprensible el novedoso encuadre gráfico compositivo del trabajo. Proponen finalmente el rescate indiciario de la lengua invisibilizada, acallada y humanizada de la ciencia para que ingrese por derecho propio a la lengua del archivo, quizás (se me ocurre) retomando las derivas narrativas de la crítica genética.

Rescato y aproximo ahora, en mi lectura, dos artículos cuyas energías se ven atraídas hacia el interior de su objeto, en este caso el objeto artístico. Las investigaciones individuales de Marcelo Casarin y Gabriela

Macheret hablan de los archivos *de y desde* la lengua del arte que es la de la íntima subjetividad, lengua creadora de nueva realidad, de espacios habitados por una alteridad de estatuto imaginario. Difieren, sin embargo, en la entonación emocional con la que consideran los registros del trabajo artístico, más versátil y lúdica en Casarin, más dramática y filosófica en Macheret.

Desde el título “Una literatura sin pretextos” sorprende lo que luego reconocerá el propio autor como una provocación, como un juego con las palabras, al colocar el prefijo tachado para dar a entender la clave de su imaginario: las huellas del proceso creador que antecede al texto publicado, ya sea de borradores archivados o de diferentes versiones editoriales. Lo expresa mejor cuando nombra “la condición inestable de los textos que forman parte de eso que llamamos literatura”.

Y lo desarrolla a manera de *patchwork*, inicialmente en un “Portal” trabajando con recuerdos y datos tomados de su propia experiencia de lector y escritor, conciencia escritural situada, biográfica en buena medida. Continúa con una “Introducción” que da cuenta de un trabajo de campo (en tiempos de pandemia) que califica como “netnografía”. Consiste en una serie de entrevistas a críticos/as y escritores/as para comprobar la hipótesis de la transformación operada en el trabajo de escritura creativa y modos de archivación a partir de la incorporación de diferentes dispositivos tecnológicos, en especial las computadoras: “En el digitoscrito, aparentemente, no hay palimpsesto ni pentimento. El escritor camina vadeando el río”. El muestrario de las “Entrevistas” conforma un valioso corpus con respuestas, en muchos casos, ilustrativas y jugosas, muy abiertas y explícitas en cuanto a recursos, aprendizajes y ansiedades. Cerrando su trabajo, Casarin deja para considerar un valioso neologismo, *pubelicar*, vinculado a todo lo que se escribe, prueba y desecha en las escrituras en red y sus derivas posibles, sin dejar de

observar que aún existe, por fortuna, algo llamado literatura que sigue sos-teniendo la materialidad del libro en papel.

Siempre en el ámbito del arte, Macheret desentraña el estatuto archivístico de las “artes evanescentes”, “como una forma de nombrar la condición paradójica del registro y el documento teatral alojados en el archivo” y lo hace desde su múltiple condición de actriz, estudiosa y guardiana de un equipo encargado del registro de una producción cordobesa singular². ¿A qué se refiere, en esta oportunidad, con “El malestar del malestar de las miradas en los archivos de artes evanescentes”? En un largo y hermoso ensayo de matriz filosófica, al tiempo que intensamente subjetivo, habla la lengua del archivo a través de la metonimia de las miradas, operación sensible que entraña cierta violencia arcóntica sobre el triángulo sostenido por el grupo archivador, la constelación actoral representadora (el objeto) y los espectadores remotos enfrentados a los registros digitales de una representación (siempre única e irrepetible, en tanto enunciado).

Apoyada en una amplia y dúctil bibliografía, que incorpora también la interpretación pictórica y cinematográfica, va pensando (ensayando) posibles preguntas y algunas respuestas siempre con las incertidumbres que depara el propio devenir del pensar con mucho de dialéctico. Y así vamos participando intelectualmente en la sucesión compleja de diferentes malestares y miradas, en temporalidades diferentes, en territorios diferentes: la mirada que se incomoda por el valor de verdad de lo que mira, que es, en cierto modo, el de la realidad de la ficción; la posibilidad de que el encargado del registro modalice su mirada construyendo como demiurgo un autor quizás a su imagen y semejanza, lo cual desde

2 En un trabajo anterior acuña el término “artes evanescentes” (Macheret, 2018) mientras efectúa la práctica archivística con la obra teatral de Paco Giménez.

otro ángulo es legítimo; el difícil borde de alienarse en una otredad que, a mi juicio, es una cierta tendencia esquizoide del artista creador; el despliegue, en el archivo, del mundo creado en cierto nuevo mundo creador en forma de ritual o pasaje cuasi límbico.

Dejo a los lectores la fruición de la lectura de esa propuesta que para mí resulta doblemente interesante en el deslinde conflictivo de la especificidad de la puesta teatral y el archivo de su registro filmado que, no sin conflicto, puede entenderse como reconfiguración en una nueva mirada, ya alejada del sensorio del cuerpo vivo de la puesta, ofrecida para la multiplicación futura en los rastros auráticos que ha dejado el acontecimiento. Y, por otra parte, los dilemas de una subjetividad performativa que mientras escribe no solamente mira, sino que intenta “ver” otra lengua, otro territorio al que accede por momentos con cierta epifanía.

Cabe observar en el índice que la serie de direcciones de la archivería que este libro alberga culmina con la demanda de Amandine Guillard, quien sigue profundizando en su rica investigación acerca del material gráfico y particularmente artístico producido en las prisiones clandestinas y concentracionarias de la dictadura³. Actualmente su interés se orienta hacia las políticas públicas sobre la memoria y en especial hacia el valioso material documental generado en dictadura, que se encuentra disperso en archivos particulares o bien en archivos parciales, sin que la ley registre con claridad el lugar que ocupan ni el modo en que pueden ser reunidos y protegidos o, como dice Amandine, “amparados”, dada la ambigüedad del estatuto de la producción artística carcelaria, resultado de una situación histórica penosamente fuera de lo común.

3 Puede consultarse el archivo virtual “Escritos en la prisión” en <https://escritosenlaprision.sociales.unc.edu.ar/>

La pregunta entonces es si no es legítimo pensar un modo de visibilizar y difundir ese material como parte del conocimiento de la historia o del arte para que, lejos de museificarlo, se transforme, por caso, en un valioso recurso motivador en el aula en su carácter de indicio, huella, testimonio, diferenciado de las fuentes que reclaman los estudios históricos o los cánones literarios, para que encuentre “un uso sociopolítico vivo/activo”.

Guillard narra con pasión su trayectoria con ese material que conserva el temblor de “la experiencia auténtica”, material siempre en el límite de su propia destrucción, fragmentario, creativo y diverso. Nos propone, en síntesis, hablar la lengua del archivo como lengua viva de la memoria colectiva.

Finalmente digo que, al mirar transversalmente y desde otro lugar expuesto, los sucesivos escenarios interpelando la lengua del archivo, reconozco una gran madurez crítica en la totalidad del grupo de trabajo, que en diferentes lenguajes y territorios dibuja una cartografía incipiente de inquietudes, transformaciones, propuestas, interrogantes, oscilando con cautela en la bisagra de alternativas para el archivo por venir.

Pampa Arán⁴

Julio de 2021

4 Profesora emérita de la Universidad Nacional de Córdoba. Es integrante del programa de investigación “Producción, preservación y circulación de conocimientos en América Latina (arte, ciencia y escritura)”.

Bibliografía

- Goldchluk, Graciela y Ennis, Juan Antonio (Coords.) (2021). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174>
- Macheret, Gabriela (2018). El archivo y las artes evanescentes. En Pampa Arán y Diego Vigna (Eds.), *Archivos artes y medios digitales. Teoría y práctica* (pp.119-144). Córdoba, Argentina: Edicea.

REVISIONES

Metamorfosis del archivo en la era de las redes

Diego Vigna
Antonela Isoglio

0. El archivo en la cultura contemporánea

Abrimos este apartado con un objetivo concreto: ofrecer una revisión de diversas perspectivas teóricas, metodológicas y filosóficas que, desde el análisis de las operaciones sociotécnicas involucradas, han intentado establecer y repensar —sobre todo en las últimas tres décadas— las nociones de *archivo* y de *documento de archivo*, a las que consideramos intrínsecamente vinculadas. Desde la complejidad que recubre a toda problemática centrada en el registro, la gestión y la preservación de documentos de cultura, y teniendo en cuenta que nuestro trabajo surge de la investigación sobre archivos, partimos del hecho de que estas nociones, en principio definidas por las prácticas modernas de la archivística, han sido cuestionadas a partir de la circulación de objetos digitales, sobre todo desde el cambio de siglo a esta parte, con la creciente presencia de Internet tanto en la dimensión institucional —pública o

privada— como en las prácticas de sujetos individuales. Este enfoque propone un diálogo entre paradigmas y disciplinas, y se basa en la pregunta por la naturaleza de los documentos y los archivos que se gestionan en la cultura contemporánea. Preguntas que modelan en presente, y a futuro, las prácticas y reflexiones sobre la preservación, la circulación y el acceso a los bienes, acontecimientos e inscripciones producidos en todas las esferas de la vida social.

La historia del archivo se vincula desde su origen con el mantenimiento de registros, y por lo tanto con la noción de documento. Desde el paradigma archivístico, las principales referencias teóricas destacan como punto cero que “no puede hablarse de archivos sin documentos” (Heredia Herrera, 1991: 121), ya que éstos han constituido desde siempre la materia prima a trabajar, sea para los archiveros mismos, en sus tareas profesionales (Heredia Herrera, 1991), como para cualquier otro tipo de aplicación empírica. Como ha sintetizado Pampa Arán en trabajos anteriores (2018), el nacimiento de la concepción moderna del archivo, en el seno del paradigma analógico, reunía una diversa variedad de documentos, objetos, “cosas”: desde metales hasta bienes de cambio, desde resoluciones o papeles administrativos hasta obras de arte. Antes de la explosión del vínculo entre archivos y obras de arte, fueron los documentos administrativos los que dieron cuenta de las formas clásicas del archivo que heredamos, marcada por las prácticas territoriales, espacializadas, en sus orígenes hasta amuralladas. Aquella figura del *arkeion* que custodiaba los archivos clásicos representa para el bagaje teórico la designación de un orden simbólico: figuras, en representación de estructuras burocráticas, encargadas de preservar las huellas de los humanos en su voluntad histórica de inscribir acciones y acontecimientos, y, junto con esa preservación, la potestad legitimada de interpretar lo archivado. La institución clásica del archivo fundó los cimientos que hoy han sido

puestos en discusión: en un contexto mutante de soportes, formatos y medios de almacenamiento, el problema del archivo y sus documentos sigue abocándose a las formas dedicadas a establecer las condiciones para decidir qué debe ser recordado, y qué no. Prácticas de conservación, criterios y métodos de preferencia y selección, herramientas para el establecimiento de una memoria institucional específica, procesos de gestión de esas memorias: hablamos del umbral inestable a lo largo del tiempo entre lo que se considera una huella pasible de ser convertida en documento y lo que se considera desecho de la historia; umbral que autores como Derrida han nombrado como el *poder arcóntico* —una forma de violencia original, que opera como principio— inherente a toda política de archivo.

El disparador que fundamenta esta revisión es que, con la aparición de nuevas formas de hacer archivo vehiculizadas por los medios digitales en red, esa matriz institucional o burocrática fue mutando velozmente hacia procesos y dispositivos tecnológicos, de propiedad pública, privada o estatal, que cada vez más definen los criterios de selección, circulación, exclusión y acceso a los registros al margen de la agencia humana. La intención es mostrar cómo la evolución en esos modos de registro, almacenamiento y acceso a los documentos —según el paradigma conectivo, datos— se ha diversificado desde la matriz de espacios gobernados centralizadamente, y custodiada por arcontes institucionales, a formas dinámicas, distribuidas y basadas en *software*, ¿custodiadas? por algoritmos (Ernst, 2013; Parikka, 2012; Kallinikos, Aaltonen y Marton, 2010; Chun, 2008).

En el intento por deslindar la complementariedad de los paradigmas analógico y digital, ubicamos las dimensiones que construyeron a lo largo del tiempo, e intersticialmente, las tensiones de la convivencia de soportes y las características de los objetos archivables. En este recorrido

se involucran elaboraciones teóricas de distintos orígenes y perspectivas¹, aunque ponemos énfasis en los presupuestos de la archivística para profundizar luego en ciertos enfoques centrados en el vínculo entre el archivo y los medios digitales, a partir de tres interrogantes específicos: primero, qué similitudes y diferencias se observan entre las propiedades de los documentos de archivo y los objetos digitales en red, algo que introduce el segundo interrogante: cómo esas observaciones han llevado a reformular el concepto de archivo a partir de las prácticas archivísticas² que se realizan en Internet. Por último, una pregunta de apertura: ¿qué desafíos teóricos y metodológicos pueden abrirse a futuro?

Una respuesta provisoria frente a los dos primeros interrogantes es que las propiedades específicas de los objetos y documentos digitales, a partir del entorno actual de redes, se diferencian notoriamente de las propiedades estudiadas durante el siglo XX que caracterizaron a los objetos y documentos analógicos, y por transitividad a los archivos.

1 Posiciones propias de la archivística (qué es un documento de archivo, desde el estudio de la gestión de los testimonios materiales y sus métodos de organización y preservación); posiciones filosóficas, políticas y artísticas que discutieron la naturaleza de lo archivable según cada época, y las condiciones para que exista archivo (cómo pensar al archivo y sus documentos más allá de los preceptos fundantes, no en tanto organismos dispuestos por un orden original sino como espacios sociodiscursivos de múltiple formas y posibilidades, desde el psicoanálisis a la “ley sobre lo dicho”, pasando por el montaje como acción artística de vanguardia para rediscutir la potencia de un corpus documental); posiciones desde las humanidades digitales, dedicadas al problema del soporte y las redes (la naturaleza del objeto digital y cómo ha repercutido en la archivística); y posiciones desde la arqueología de medios, como subdisciplina sociotécnica, si se quiere, que ha actualizado procesos, prácticas y nociones en torno al vínculo entre el archivo y los medios de comunicación y almacenamiento.

2 Consideramos a esta expresión la mejor adecuación conceptual ante la diversificación que sufrió, justamente, la pregunta sobre qué es un documento de archivo. Tomamos a las prácticas de archivo, o prácticas archivísticas, como referencias que conjugan el tratamiento documental y los procesos de archivo en medio de la convivencia de soportes.

Creemos que esa especificidad exige, de cara a una actualización conceptual, un tratamiento diferenciado en términos teóricos y metodológicos, como si estuviéramos en presencia de dos paradigmas reconocibles y complementarios.

La estructura que sigue contempla cinco partes. La primera introduce el enfoque disciplinar: por qué partir de los conceptos fundantes de la archivística para abordar la irrupción de las tecnologías digitales, para luego enfatizar el proceso que marcó la convivencia de objetos físicos con digitales y el vínculo hoy inescindible entre archivo y medios conectivos. La segunda expone las premisas teóricas y metodológicas en torno al concepto de *documento de archivo* desde la constitución del paradigma archivístico analógico, teniendo en cuenta que eso vertebrará lo que sigue. La tercera parte incorpora la irrupción de las tecnologías digitales de la información y la comunicación en el marco del paradigma archivístico analógico, que consolidó la convivencia de soportes. La cuarta revisa los presupuestos que dan cuenta del paradigma complementario, sostenido por los objetos nacidos digitales, que introduce a su vez las características distintivas de las prácticas de archivo de objetos digitales en Internet. La quinta, por último, convoca algunos conceptos para pensar el futuro de documentos y archivos en red. Futuro —presente— en el que las agencias poshumanas se imponen como dominantes a la hora de establecer criterios de archivo.

1. Del documento al dato, del archivo al medio

A fines del siglo pasado, la difusión masiva de las tecnologías de registro, procesamiento y comunicación digitales en todas las esferas de la vida social, y por ende también en las instituciones archivísticas, produjo un conjunto de cambios en el tratamiento y las formas de pensar las

unidades documentales. Eso implicó el desarrollo de nuevas operaciones sociotécnicas y la modificación de las existentes, lo que transformó también las funciones de los profesionales y especialistas encargados de llevarlas a cabo (Marín Agudelo, 2012). En la dimensión conceptual apareció un nuevo término, *documento electrónico*, para identificar la naturaleza de un objeto de estudio discernible de los documentos de archivo convencionales.

La expansión global de Internet, a su vez, y las operaciones resultantes, profundizaron eso que había comenzado a moverse al interior del paradigma archivístico, y que había establecido desde la cultura impresa sus bases teóricas y metodológicas. En este sentido, la noción de *documento de archivo* se vio trastocada en las diversas definiciones y prácticas que comenzaron a desarrollarse en el entorno de la Web (Kallinikos *et al.*, 2010; Pogačar, 2016), lo que afectó el tratamiento de esa “materia prima” con la que los archiveros desempeñan su labor profesional (Heredia Herrera, 1991). Desde las premisas fundantes de la disciplina, un documento de archivo no solo es portador de información, sino que además da testimonio del desarrollo de las actividades realizadas por una persona física o jurídica, de las que se obtiene como resultado. Desde esa perspectiva, abarcadora y a la vez restringida a ese campo de estudios, toda actividad humana forma parte de un potencial acto de archivo: los productos de los hechos —históricos, culturales, políticos, artísticos— merecen ser organizados y preservados a largo plazo como evidencia del presente y el pasado (Alberch i Fugueras y Cruz Mundet, 1999).

Precisamente, el proceso secuencial históricamente atribuido al tratamiento archivístico construyó el cimiento sobre el cual fue posible reconocer a los documentos de archivo como *testimonios materiales* de hechos o actos de la entidad productora en el ejercicio de sus funciones (Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995). Según las pautas

disciplinarios, la confianza se edificó sobre la estabilidad de los documentos con base en soportes analógicos, y también sobre el resguardo del valor archivístico. Partiendo de entidades fijas, la base metodológica de las prácticas de archivo procuró preservar y reconstruir las condiciones originales y situadas de la producción documental, más allá del paso del tiempo y de los traslados de espacio: las derivaciones y los cambios comenzaron cuando las propiedades de esa producción documental fueron desafiadas por el entorno de redes y la composición y los atributos de los objetos digitales en red que, como veremos, se ofrecen dinámicos y en muchos casos inestables (Hui, 2017). Eso exigió una reformulación en los procesos de gestión de las instituciones públicas y privadas (Voutssás, 2011), que hoy se hace cada vez más evidente.

Existen antecedentes de estudios dentro del campo que dieron cuenta de la irrupción tecnológica como elemento decisivo de cambio. Marín Agudelo (2012), por ejemplo, reconoce en la archivística un cambio de paradigma basado en los conceptos que fundamentaron históricamente sus prácticas: así como distingue a la disciplina en su importancia para la salvaguarda del patrimonio documental, ha destacado a su vez la necesidad de que las tareas de archivo sean abordadas en sentido *dinámico*, lo que exige frente a la omnipresencia digital una modernización de los métodos de trabajo y una ampliación en la accesibilidad de los públicos. Todo a partir de cómo la forma de los documentos, desde la convivencia de soportes, supuso un impacto en las premisas teóricas y metodológicas heredadas y, por ende, en la cultura documental.

El relevamiento de Marín Agudelo (2012) reconoce características específicas de los documentos digitales, y desde ahí augura un cambio de mentalidad para concebir las prácticas a futuro. Ese cambio implica correrse de las *tipologías* de documentos tangibles para pensar en su *utilización*; limitar el énfasis en la cuestión del soporte para pensar más

en los contextos de producción de los documentos; y atender no solo al acceso y conservación de éstos, sino a su intervención. Estos elementos, centrados en el uso, los contextos de producción y las posibilidades de intervenir los documentos marcan el cambio de época. La mención de un cambio paradigmático dentro de la archivística hace pie necesariamente en la noción de documento de archivo, y eso involucra aspectos de gestión y de tecnologías de información.

Ahora bien, ¿por qué vinculamos esta perspectiva propia de la disciplina con un enfoque ampliado a los medios de comunicación? Porque consideramos que las prácticas de archivo basadas en técnicas burocráticas hoy se funden con formas y procedimientos que no pueden prescindir de los formatos digitales de registro, almacenamiento, reproducción y, también, interacción. La mirada sobre la evolución de archivo y de los documentos de cultura, en el contexto de las redes, no puede escindirse de la especificidad de cada medio (Hui, 2017; Pogačar, 2016), ya que todo ese bagaje está siendo repensado desde la interdependencia entre instituciones estatales y públicas y otros mecanismos de transmisión del patrimonio cultural. Se trate, por ejemplo, de archivos de sujetos colectivos o individuales, de estructuras académicas o científicas, la generación y la gestión de corpus documentales alcanzó a las prácticas informales y cotidianas, lo que lleva a registrar la complejidad creciente con el desarrollo de *software* y la codificación y decodificación de datos.

Como afirma Jussi Parikka (2012), los medios digitales en red no han restado poder a los archivos, si se compara la época actual con aquel origen clásico de los arcontes que custodiaban las huellas del “progreso” civilizatorio. Al contrario, han restituido la atención en los aspectos teóricos y prácticos de las condiciones para que exista archivo a partir del crecimiento de dispositivos asociados a políticas de recuperación, almacenamiento y acceso al patrimonio cultural. El punto es que los rasgos

de los documentos de archivo establecidos por la disciplina madre hoy se ven incrustados en arquitecturas de *software* en las que parten de una naturaleza material y procesual muy distinta. Se pueden seguir analizando estas dimensiones desde la especificidad del trabajo técnico, y desde la evolución de los métodos para el tratamiento documental, y también se las puede abordar desde las implicancias humanísticas, sociales y culturales que la época pide: por eso proponemos una apertura al diálogo epistemológico y teórico para complementar los orígenes con nuevas nociones del archivo fundadas en modos diversos de inscripción de la información y el patrimonio cultural. Medios, antes analógicos y hoy sobre todo digitales que están, como dice Parikka (2012), estratégicamente conectados a la estructura del sistema de producción y consumo que enmarca las relaciones sociales a partir de bases de datos y gramáticas narrativas, personales y de uso extendido.

La teoría archivística, atenta al trabajo de especialistas en patrimonio y memorias culturales, debe complementarse con enfoques que contemplen otras prácticas y discursos sobre el archivo. Tanto las instituciones, como los agentes dedicados al patrimonio cultural, como los usuarios de medios digitales, hoy se involucran en la pregunta sobre qué hacer con todo lo que producimos: la pregunta por el archivo de nuestras huellas hoy responde a la dimensión de las políticas públicas, a procesos técnicos basados en *software* y redes, y a procesos de participación y colaboración que se traducen en las culturas participativas ancladas a los procesos técnicos. Las formas de organizar y gestionar datos y documentos es materia de trabajo para la archivística y las humanidades digitales, con derivaciones como las de las arqueologías y estudios sobre medios.

2. Objetos y archivos analógicos. La constitución del paradigma tradicional

Todo archivo, según las premisas dominantes de la archivística, no responde a un interés de colección o de almacenamiento circunstancial. La constitución de un archivo implica la reunión, organización y preservación de documentos, de la más diversa índole, enlazados por su origen (Cortés Alonso, 1981). Por un lado, esto lo diferencia de otras unidades profesionales de información, como las bibliotecas, que crean colecciones con el propósito de responder a las demandas informativas de los usuarios (Lee, 2000). Por otro, también se lo distingue de simples cúmulos de documentos, ya que la existencia de un archivo supone una agrupación documental organizada a partir de principios teóricos y procesos metodológicos específicos.

De acuerdo con el *Diccionario de Terminología Archivística*, el archivo consiste en el “conjunto orgánico de documentos” producidos o recibidos por personas físicas o jurídicas, públicas o privadas, en el ejercicio de sus funciones (Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995). De igual manera como se desagregan las muñecas rusas, los archivos constituyen conjuntos complejos, compuestos de unidades de menor tamaño que, en último término, pueden alcanzar a reunir miles de documentos simples.

Atendiendo a la escala de lo general a lo particular, desde esta base se pueden distinguir tres unidades documentales fundamentales (Tanodi, 2015). En primer lugar, la unidad máxima y más completa es el *fondo*. Esta representa la totalidad de la documentación producida o recibida por un sujeto productor —individual o colectivo— en el desarrollo de sus funciones (Heredia Herrera, 1991). El fondo puede dividirse en secciones y subsecciones, teniendo en cuenta la estructura organizacional

del organismo o sus competencias. En segundo lugar, la unidad documental intermedia es la *serie*, que se compone del conjunto de documentos obtenidos por el desarrollo de una misma actividad y regulados por la misma norma de procedimiento (Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995). En tercer lugar, la unidad menor o pieza documental es el documento *simple*, de carácter indivisible (Cortés Alonso, 1981). Este consiste en “toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos” (Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995).

Sin embargo, a la hora de definir qué es un *documento de archivo*, este reúne para la archivística un conjunto de propiedades que lo distinguen de cualquier registro de información en un soporte material. Dichas propiedades radican, siguiendo a Schellenberg (1965), en el carácter seriado, génesis, exclusividad e interrelación. No se trata de documentos sueltos: los documentos de archivo surgen uno a uno en el desarrollo de las actividades del organismo productor, por lo que pueden identificarse series. Dado que el origen está estrechamente ligado con el agente o sujeto —individual o colectivo— que los produce, los documentos de archivo son resultado y reflejo de sus funciones desempeñadas. Además, la información que contiene cada uno es exclusiva, porque generalmente no se expresa con idéntica extensión e intensidad en otros documentos. Por último, desde este enfoque las piezas documentales no tienen sentido aisladamente, sino solo por su pertenencia a agrupaciones documentales mayores y las relaciones establecidas entre sí (Schellenberg, 1965).

Para Cortés Alonso (1981), los documentos de archivo presentan tres particularidades. En primer lugar, su unicidad. A diferencia de los documentos bibliográficos, la producción de documentos de archivo no es múltiple. Los documentos originales en soporte físico son únicos y su

eliminación representa la pérdida total. En segundo lugar, están situados espacial y temporalmente. Dado que se obtienen como resultado de una actividad pública o privada, esta los circunscribe y los hace semejantes a los que de ella resultan. En tercer lugar, no se tratan de modo aislado sino formando series de unidades documentales originadas por una misma actividad.

A diferencia de otros tipos de documentos, como los bibliográficos, los documentos de archivo son considerados según este paradigma como testimonios materiales de hechos o actos (Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995). De eso se desprende que, en algunos casos, sea posible reconocerles distintos tipos de valor: administrativo, como testimonio de los procedimientos y las actividades de una entidad administrativa; legal, por servir de testimonio ante la ley; histórico, por ser fuentes primarias para la historia; informativo, por servir de referencia para la reconstrucción de cualquier actividad de los sujetos productores y también como testimonio de la memoria colectiva, entre otros tantos. Con todo, dado el valor primario, que va unido a la finalidad inmediata por la cual el documento fue producido, y también el secundario, que depende de la utilidad que se pueda deducir al concluir la gestión administrativa del documento, la metodología del trabajo archivístico se ocupa de resguardar esas propiedades distintivas (Cruz Mundet, 1996).

El tratamiento archivístico de los documentos supone entonces la realización de un proceso secuencial integrado por, al menos, las siguientes fases u operaciones consecutivas: identificación, clasificación, ordenación, instalación, descripción, valoración, selección, difusión (Otárola Sáenz, 2018; Tanodi, 2015; Heredia Herrera, 1991). En primer lugar, busca restablecer el esquema organizacional o funcional que produjo el conjunto documental, distinguiendo grupos o secciones, subsecciones y series documentales. Una vez que fue reconstruido, se ordenan

internamente las unidades documentales que integran esos conjuntos. A continuación, los documentos son instalados en los depósitos, teniendo en cuenta el soporte material y las condiciones especiales requeridas para su conservación. Luego se procede a la descripción archivística para identificar y describir contextos y contenidos de los documentos, con el fin de hacerlos accesibles a los usuarios. La fase de valoración y selección implica un proceso de análisis de los valores primarios y secundarios de los documentos y la evaluación de las series documentales para determinar los plazos de conservación. Por último, la difusión busca promover la utilización social de los fondos documentales del archivo, a través de exposiciones, conferencias y eventos culturales, entre otras actividades.

En definitiva, el servicio archivístico no se restringe a procesar los documentos para ofrecerlos al público que los solicita, sino que implica, como dijimos al comienzo, un reconocimiento y un ejercicio de autoridad: la facultad de decretar su valor archivístico, que justificaría la conservación permanente (Cortés Alonso, 1981; Subdirección General de los Archivos Estatales, 1995). A su vez, existen otras operaciones que forman parte del proceso archivístico, como la restauración de documentos, pero las fases que mencionamos son las etapas mínimas del tratamiento documental, que no podrían ser alteradas en el orden ni suprimidas en su ejecución de acuerdo con el método de archivo (Cortés Alonso, 1981; Tanodi, 2015).

Los pilares conceptuales fundamentales sobre los que se sustenta esta metodología corresponden a los principios que emanan de la teoría francesa *Respect des fonds* y la alemana de *Registraturprinzip*. Por un lado, el *Principio de procedencia*, cuya formulación proviene de Natalis de Wailly en 1841, establece que los documentos producidos por una persona física o jurídica no deben mezclarse con los de otras entidades

productoras de documentos (Duchein, 1977). Por otro lado, el *Principio de respeto al orden original de los documentos*, enunciado por Henrich von Seybel en 1881 y difundido por el famoso manual de Muller, Feith y Fruin en 1898, dispone que los documentos de cada fondo deben mantenerse en el orden dado por la oficina de origen, en lugar de ser ordenados por asuntos, temas o materias (Cruz Mundet, 2011). Desde fines del siglo XIX, al menos en Occidente, estos postulados han orientado el desarrollo teórico, la praxis y las políticas archivísticas, a tal punto que llegaron a reconocerse como un paradigma de la comunidad disciplinaria internacional (Cruz Mundet, 2011), siempre en el vínculo con las aspiraciones del trabajo historiográfico que encabezó el empuje más concreto en pos de este establecimiento. Desde ese vínculo disciplinar, los principios centenarios de procedencia y de respeto al orden original de los documentos le aportaron solidez y sistematicidad al campo de conocimiento científico y de saber profesional.

A su vez, este paradigma ha sido complementado con la teoría del *ciclo de vida de los documentos* (*Records Lifecycle*), propuesta por Philip Coolidge Brooks en 1940 (Cruz Mundet, 2011), que lleva al extremo el posicionamiento epistemológico del archivo como entidad que reflejaría algo dado de antemano; esto es, una existencia material que podría evidenciarse en un estado previo a cualquier agencia humana de tratamiento archivístico *a posteriori*. Esta formulación teórica establece relaciones analógicas entre los documentos y los organismos biológicos —la condición orgánica, cuestionada desde otras posiciones teóricas—, sosteniendo que el documento de archivo nace —fase de creación—, vive —fase de mantenimiento y uso—, y muere —fase de eliminación—. Esto ha dado justificación a la gestión de los documentos (*Records management*) desde la creación de dichas unidades, ya que permite contar

con estas para la toma de decisiones en el desarrollo de actividades de la entidad productora (Cruz Mundet, 2011).

En síntesis, estos fundamentos teóricos y metodológicos, pensados para abordar espacios de almacenamiento, conservación, clasificación y acceso que instituciones estatales, públicas y privadas desarrollaron para la preservación de la cultura moderna, se sostienen desde hace varias décadas a partir de dos fundamentos reconocibles. Por un lado, la naturaleza material del registro en tanto capaz de ser concebido como *cuerpo*, cuyo derrotero puede ser identificado y restablecido según técnicas específicas. Por otro, la especificidad que no puede desligarse, contextualmente, tanto del desarrollo de la gestión burocrática y administrativa de los registros como de la incidencia que tuvo en este paradigma el pensamiento historiográfico (Tello, 2018). El punto es que la constitución del paradigma archivístico dominante se produjo a partir de procesos de producción documental soportados analógicamente, lo que le brindó esa solidez y estabilidad que ha sido puesta en cuestión durante las últimas tres o cuatro décadas.

3. De los documentos electrónicos a los archivos digitalizados. Consolidación de la convivencia de soportes

El siguiente punto a relevar, a partir de la irrupción de las tecnologías digitales de la información, es el de la emergencia del documento electrónico, su intento de normalización y su impacto en las tareas vinculadas al archivo. Desde 1980, la expansión de tecnologías y dispositivos digitales en diversos ámbitos productivos habilitó el surgimiento de nuevas operaciones archivísticas, así como la reformulación de algunas ya existentes. Por ejemplo, a partir de la práctica sociotécnica de captar y almacenar información en formato imagen, emergió la *digitalización*

documental (Mena Múgica y González Crespo, 2013). Si bien el procedimiento ya existía desde tiempos muy anteriores (Gille, 1953), el rasgo novedoso de la operación radicaba en la conversión de información existente en soportes analógicos, como el papel, las cintas de casete, las películas fotográficas o los discos de vinilo, en flujos de bits: lo que se comenzó a nombrar como *datos*.

Así y todo, la incorporación de nuevas operaciones sociotécnicas en las prácticas de archivo no implicó una transformación de los fundamentos teóricos y metodológicos. El proceso de digitalización, por ejemplo, se orientó a garantizar la conservación preventiva de los documentos originales, para evitar la manipulación de los soportes físicos durante las consultas y a su vez brindar una mayor rapidez y precisión en la recuperación de información, lo que sí produjo un quiebre en las formas de facilitar a los usuarios el acceso simultáneo y deslocalizado a los documentos, a través de computadoras (Mena Múgica y González Crespo, 2013; Sistema Nacional de Documentación Histórica, 2019).

En el orden teórico, algunas discusiones se desarrollaron a partir de los cambios observados en la producción documental en soporte digital desde la fase de la *creación* de los documentos (Álvarez Rodríguez y Rodríguez, 2005; García-Morales, 2013; Térmens Graells, 2014; Voutsás, 2011). A diferencia de los documentos analógicos digitalizados, los *documentos digitales* —también llamados *electrónicos* por ciertos autores (Álvarez Rodríguez y Rodríguez, 2005; Martín-Pozuelo Campillos, 2003)— nacen en un soporte numérico que les confiere determinadas características específicas. Según Kallinikos *et al.* (2010), se trata de documentos que tienen un doble modo de existencia, ya que están compuestos por la disposición del contenido que median y a su vez por las

operaciones a través de las cuales se ensambla y mantiene ese contenido³. Por lo tanto, la práctica de archivo de este tipo de documentos exige atender a los atributos y la textura compositiva de tal funcionamiento.

En relación con el tratamiento documental específico, el concepto de la *continuidad de los documentos* (*Records continuum*), propuesto por Frank Upward (1996; 1997) a mediados de la década de 1990 buscó superar la separación taxativa entre las etapas del ciclo vital que mencionamos en el apartado anterior, desarrollado por Coolidge Brooks. Con la intención de buscar un marco superador de aquella concepción predominante, esta perspectiva —influenciada por el pensamiento posmoderno— sugirió el abandono del control *secuencial* en la gestión documental, postulando que los sistemas deben en cambio, por el nuevo contexto, adoptar un enfoque de *continuidad* (Cruz Mundet, 2011).

Por su parte, el Foro DLM (*Données Lisibles par Machine*) de la Comisión Europea consensuó una definición para los documentos electrónicos de archivo (*electronic record*), afirmando que cuentan con los siguientes elementos: *contenido*, *estructura*, *contexto* y *presentación* (DLM-Forum, 1997). Teniendo en consideración que el registro de la información es independiente de su instancia de presentación u *output*, se determinó que los elementos a archivar serían los tres primeros (DLM-Forum, 1997).

En relación al *contenido* del documento electrónico, la definición de Foro ya establecía antes del cambio de siglo que puede incluir diferentes tipos de datos: textos, números, tablas, imágenes, gráficos, audio y video, y enlaces hipertextuales. Respecto del segundo elemento, la *estructura* lógica del documento puede ser muy diferente de la estructura física

3 La cita textual, cuya traducción nos corresponde: “[...] digital documents have a double mode of existence, being composed by the content arrangement they mediate plus the operations by which this content is assembled and maintained”.

del registro —lo que otros autores, como veremos, llaman la *inscripción*—, y además puede estar incorporada en él, en la base de datos, o encontrarse por separado. Por último, el *contexto* debe describirse en un documento asociado, incluyendo los metadatos técnicos —entorno de *hardware* y *software*, incluidos los números de versión, estructura de archivos, una descripción de los datos y un historial de enlaces con otros registros— y una descripción del contexto administrativo involucrado (DLM-Forum, 1997).

Las discusiones conceptuales del Foro que en esos años se resolvían en el ámbito regional europeo llevaron a la creación del *Model Requirements for the Management of Electronic Documents and Records (MoReq)*, un instrumento normalizador que fijó los requerimientos básicos para programas de gestión de documentos electrónicos de archivo (Gómez, 2010). Se trata de un modelo de requisitos para el desarrollo de Sistemas de Gestión Electrónica de Documentos de Archivo (SGDEA), publicado por primera vez en 2001 y reeditado en 2008 y 2010 (MoReq, 2020). Lo que queda claro con lo anterior, no obstante, sobre la búsqueda de definiciones en torno al documento electrónico y sus posibles tratamientos archivísticos, es que hasta ese momento el abordaje no había salido de la órbita de lo que nombramos como documento de archivo desde el paradigma tradicional. Esos nuevos términos y la adecuación de instrumentos buscaron extender y adecuar los fundamentos teóricos y metodológicos existentes a la evidencia de la creciente producción documental en soporte digital.

3.1. La materialidad en la inscripción digital

Más allá de la evolución de la definición metodológica y de los intentos de normalización de las prácticas forzadas por esa *otra* naturaleza de

los objetos archivables, se pueden mencionar otros intentos de asimilar el problema de la materialidad y el soporte, que incluso llegan hasta el presente. Por ejemplo, desde los estudios abocados a la historia de los medios técnicos y las inscripciones, hoy se enfatiza que todo documento de archivo, dentro del ámbito cultural o no, sea efímero o no, deja en sí un registro físico. Un interrogante que sintetiza esto es el que enuncia Parikka en clave metodológica: cómo se puede abordar, y también archivar, algo que en su esencia parece tan fluido, dinámico y a veces efímero que “no se adhiere a esas redes metodológicas que tienen por objetivo capturar sólidos en lugar de procesos”⁴ (Parikka, 2012: 128).

El relevamiento de las operaciones sociotécnicas en torno a la materialidad de los documentos parece proponer, ante todo, una prudencia teórico-metodológica: atender a las formas de inscripción de los registros más allá del soporte y no poner la atención en un solo paradigma, sino en la consideración relacional de una ontología de los objetos documentales. Kirschenbaum (2008) y Parikka (2012), por ejemplo, abordan la problemática del registro, el almacenamiento y las prácticas de archivo con documentos electrónicos/digitales desde las formas técnicas previas de inscripción. Toda metodología de lectura de registros documentales en la esfera informática se remite a los viejos almacenamientos de base magnética, algo que los autores ubican entre la naturaleza analógica de los objetos tangibles y la naturaleza digital⁵. El quiebre que

4 “How do you research something that at its core seems to be so fluid, so ephemeral, so dynamic that it fails to stick to those methodological nets that are aimed at capturing solids instead of processes?”.

5 Algunas posiciones vinculadas a la arqueología de medios conciben a las computadoras como eslabones insertos en una evolución de las técnicas de registro, es decir, sin proponer una ruptura en su condición maquínica y procesual. Las computadoras, para Parikka (2012), forman parte del linaje que une a papiros con papeles, e incluso como partes evolutivas del tránsito de la impresión a los sistemas más avanzados de

inaugura la cultura digital está representado por una complejidad mayor, a partir de esos cuatro elementos citados, a la hora de almacenar objetos. Los objetos nacidos digitales, e incluso los digitalizados a partir del soporte tangible, se mueven, se reelaboran cada vez que son convocados por operaciones de *hardware* y *software* y sus procesos temporales son distintos a los del sustrato material (Parikka, 2012), pero eso no quiere decir que se ejecuten en un limbo metafísico. Para ciertas corrientes de las humanidades digitales, todo objeto digital al que se puede acceder a través de una pantalla no deja de ser una constelación de información material (Parikka, 2012) compuesta por mapas de bits, metadatos, configuraciones de visualización y operaciones de regeneración que implican, en conjunto, elementos técnicos, computacionales e interpretativos al momento de afirmar “cuál es el objeto de nuestro deseo de archivo” (Parikka, 2012: 127). Todo objeto lógico, digital o no, inscripto en soporte magnético, debe ser recuperado a través de dichas operaciones, que pueden tener relevancia analítica tanto como los abordajes interpretativos de los objetos, más allá de la posición epistemológica adoptada. Esto fundamenta, para Kirschenbaum (2008), la mirada relacional en la ontología de los objetos culturales que pueden nacer o no digitales, pero sí convertirse en documentos de archivo.

De modo que la relevancia analítica de las prácticas archivísticas con documentos analógicos o digitales nunca prescinde de la dimensión material, y por ende tampoco del deterioro de los objetos. La relación entre lo virtual y lo tangible muestra que los objetos digitales también

gestión documental. La necesidad creciente de organización de documentos impresos fundamenta esto, y la computadora es pensada desde esta perspectiva, en su originalidad, como una internalización, por parte de los sujetos, de la historia mediática posanalógica, algo que fue mucho más allá de su función inaugural como unidad de almacenamiento de información para organizaciones.

dependen de las imprevisibilidades de los materiales, porque los flujos de datos se apoyan en dispositivos de almacenamiento que sufren deterioro físico, aunque hace algunas décadas se haya insistido en que esa era una diferencia sustancial, quizás paradigmática, entre soportes.

La dimensión temporal que puede hacerse palpable en rollos de papiro, papeles, películas fotográficas o celuloideas, por ejemplo, a partir de la reacción a la humedad, los microorganismos o la contaminación, se constituye como una dimensión mediadora, para ciertos teóricos (Pariikka, 2012; Ernst, 2011, 2013; Chun, 2008), entre el mundo y la forma en que se instituye la memoria cultural. Sin embargo, a la hora de pensar los documentos y archivos digitales, con objetos definidos por contextos procesuales operados por máquinas —que incluyen al almacenamiento—, también debe atenderse al deterioro que genera el paso del tiempo. La descomposición, según afirman otros autores (Swade, 1998; Thibodeau, 2002) sigue siendo un “problema de archivo” en la era del almacenamiento basado en operaciones informáticas, desde las formas de inscripción magnéticas hasta los contextos de *hardware* y *software* de los dispositivos digitales, y exige un mantenimiento continuo de cualquier proceso archivístico. Incluso posiciones como la de Wendy Chun (2011) argumentan, acerca de la naturaleza de los documentos para generar formas de permanencia, que, así como los medios informáticos y digitales fueron desarrollados para saldar en parte problemas en la temporalidad de los registros y las memorias analógicas, también se desatendió el hecho de que todo almacenamiento digital es limitado, y nunca dejará de serlo. Eso llevó en muchos casos al error metodológico de homologar la noción de *memoria* con la de *almacenamiento* (Chun, 2011).

Frente a eso, Chun propone una categoría —un oxímoron— para caracterizar la naturaleza de lo digital: la de *efímero perdurable* (2008). Algo que no es eterno pero que tampoco es efímero en su mayor

expresión. Según dice, lo *efímero perdurable* es la figura conceptual con la que intenta explicarse la naturaleza específica de los medios digitales en relación con la lógica archivística de la cultura contemporánea. Este terreno será abordado a continuación, a partir del quiebre que significó la popularización de Internet.

4. Objetos digitales en red y formas dinámicas de archivo. El nacimiento de un nuevo paradigma

Las huellas de la producción cultural, que hoy atestiguamos y que imaginamos a futuro eminentemente digitales, sostienen la pregunta sobre cómo preservar o ignorar lo que producimos y produciremos, desde las estructuras administrativas hasta las múltiples y globales expresiones de la ciencia, la cultura, el arte. Hablamos de atender a posiciones teóricas y metodológicas que se dedican a estudiar los millones de registros e intervenciones de funcionarios, científicos, académicos, artistas, intelectuales o simples usuarios de medios digitales, no solo desde la complementariedad de soportes, sino sobre todo partiendo de lo que nace digital e inaugura una dimensión multiforme para las formas de hacer archivo en Internet.

Esto repercute en la consideración de una ontología de los objetos digitales que pueda dar cuenta de tal especificidad, porque se impone un modo distinto de afrontar las nociones anteriores. La memoria cultural que creció a merced del universo del archivo y sus presupuestos fundantes, y del paradigma que estableció los métodos para gestionar y consignar por parte de los especialistas, ahora está atravesada por las plataformas tecnológicas y los medios conectivos de inscripción, registro, almacenamiento, circulación y acceso (Parikka, 2012). De ahí que los procesos de archivo desarrollados íntegramente en Internet durante

las últimas décadas planteen cambios radicales frente a las prácticas sociotécnicas de lo que llamamos el paradigma dominante (Kallinikos *et al.*, 2010; Ernst, 2013). De hecho, como lo habían anticipado las directrices del DLM-Forum europeo, “el contexto descrito en la documentación puede ser extremadamente complejo si el registro está integrado a una arquitectura de red” (1997: 13)⁶.

Las prácticas de archivo de objetos digitales en red se alejan de los fundamentos sostenidos en la archivística que fueron formulados para documentos de naturaleza analógica. Esto repercute especialmente en la noción de documento de archivo, y en la consideración de las diversas prácticas archivísticas en el contexto de Internet. Intentamos a continuación responder a la pregunta sobre cuáles son las características específicas de dichos objetos, y cuáles son sus cercanías y diferencias con la noción original establecida por la disciplina. Después profundizaremos en otras dimensiones, como el problema de las temporalidades, los lenguajes y la transmisión de objetos digitales, y al final sintetizaremos el apartado en los desafíos teóricos y metodológicos que se abrieron a partir de la omnipresencia del entorno de redes en las actividades humanas, siempre desde la perspectiva cultural. Es decir: por qué vale la pena extender el relevamiento conceptual y su aplicación empírica al presente, para ver cómo se definen las condiciones técnicas del hacer archivo en Internet.

6 La cita textual, cuya traducción nos corresponde: “The context described in the documentation may be extremely complex if the record is integrated in a network architecture”.

4.1. Ontología de los objetos digitales en red (o la distancia entre reunir documentos y construirlos)

Para considerar las particularidades del archivo de objetos digitales en Internet recuperamos un ejemplo que agrupa los elementos centrales de este apartado: la investigación empírica realizada por Kallinikos *et al.* (2010) acerca del proyecto *Internet Archive*, gestionado por una organización sin fines de lucro y dedicado a la preservación de objetos digitales surgidos de la Web.

Internet Archive nació en 1996 a partir de la iniciativa del ingeniero informático Brewster Kahle. Se aloja todavía en el dominio *archive.org* y fue pensado, inicialmente, como una iniciativa para que todo objeto digital dedicado a la producción cultural que navegara por la Web —sitios web, películas, libros, obras musicales, incluso distintas versiones de *software*— no llegara a desaparecer sin dejar rastros. El método para alcanzar ese objetivo se basó, y aún lo hace, en la generación de copias de respaldo —a la manera de capturas, como si se tratara de fotografías— de cada documento publicado a partir de su Localizador Uniforme de Recursos (URL, según su sigla en inglés). Esta operación la realiza un motor de búsqueda creado por Kahle, denominado Alexa, que copia cada objeto digital en una base de datos para su indización. De ese modo, *Internet Archive* contempla una arquitectura de miles de colecciones documentales, cada una correspondiente a un dominio web, que se nutren de capturas con cada modificación de código HTML que van sufriendo las páginas.

Cualquier usuario puede buscar documentos digitales almacenados en *Internet Archive* y acceder a ellos a través de una interfaz del motor, *Way Back Machine*, que se ofrece públicamente para la consulta. Así, mediante este buscador, los usuarios desde cualquier parte del mundo

pueden recuperar esos contenidos nacidos *online* que, por distintas vicisitudes, se han vuelto inaccesibles a lo largo del tiempo. Estos objetos digitales fueron organizados en la base de datos según cada dominio original y etiquetados con la referencia temporal de su captura.

Teniendo en cuenta, entonces, que dichos objetos se producen y circulan *online*, el estudio de Kallinikos *et al.* (2010) señala que el proceso de archivo ocurrido en *Internet Archive* requiere necesariamente contrarrestar algunos de los atributos propios de la condición en red, para obtener objetos digitales que persistan en el tiempo. Concretamente, esto es lo que se busca con la realización de las capturas tomadas a partir de los distintos URLs. Lo que permite cada captura es congelar el contenido de los documentos *online* en una entidad fija y preservable. Siguiendo a los autores:

Una página web dinámica, por ejemplo, consiste principalmente en instrucciones sobre cómo generar una página web real para que se muestre a un usuario. Procesadas por un servidor web, estas instrucciones recopilan el ensamblaje de varias partes encontradas en varias fuentes. La instantánea tomada no parte de estas instrucciones, sino de la página resultante ensamblada temporalmente y representada como una página HTML para un usuario determinado. (Kallinikos *et al.*, 2010, traducción propia)⁷

Por lo tanto, el documento archivado en *Internet Archive* no es la página web que se presenta dinámicamente frente al usuario, sino un objeto

7 La cita textual: "A dynamic Web page, for instance, mostly consists of instructions how to generate an actual Web page to be displayed to a user. Processed by a Web server, these instructions compile the assemblage of various parts found in various sources. The snapshot taken is not of these instructions, nor can it be, but of the resulting page temporarily assembled and rendered as a html page for a given user."

digital estático, cuya constitución no depende del acceso a las fuentes originales para obtener información actualizada. Asimismo, la temporalidad del documento es establecida en el momento en que se realiza el proceso de captura de la información. Más aún, los objetos digitales en red no presentan una existencia diferenciada previa a su archivo: es el proceso mismo de captura el que los torna documentos de archivo, para retomar la noción que nos incumbe. Es en este sentido que tomamos el trabajo de Kallinikos *et al.* (2010) como antecedente para formular un interrogante central: ¿cuál es el modo de existencia real de los objetos digitales, y cuáles son sus propiedades distintivas?

De acuerdo con Thibodeau (2002), un objeto digital es un *objeto de información* si su ontología presenta tres condiciones. En primer lugar, ser un objeto físico, como vimos en el apartado anterior: una inscripción del código en un medio de almacenamiento dado. En segundo lugar, ser un objeto lógico, como datos reconocidos e interpretados como tales por un *software* particular. Y, en tercer lugar, ser un objeto conceptual, es decir, lo que incumbe a la intención interpretativa: el *output* del proceso como se manifiesta en las pantallas, los parlantes, las impresiones, entre otros dispositivos. Lo que vemos, oímos, leemos.

Si se recupera lo que había planteado el Foro DLM acerca de la prescindencia del archivo de la presentación u *output*, la condición de *objeto conceptual* sería entonces desestimada en la práctica de archivo propiamente dicha (DLM-Forum, 1997), es decir, según los objetivos de la disciplina. Desde otra perspectiva, Kirschenbaum (2008) llegó a la misma conclusión al sostener que la tercera condición planteada por Thibodeau es necesariamente antropocéntrica, porque asume a la percepción humana como la única relevante. A partir de este argumento, Kirschenbaum reflexionó acerca de los objetos digitales desde la primera y la

segunda condición, partiendo de los conceptos de “materialidad forense” y “materialidad formal” respectivamente (2008: 10).

Por un lado, la materialidad forense es concreta y autográfica. Se basa en el principio de individualización que permite cada inscripción de un código en un dispositivo de almacenamiento dado, a partir de la idea de que no puede haber dos cosas exactamente idénticas en el mundo físico. En términos de la materialidad forense, entonces, podemos ver a un objeto digital dado como su realización física en términos de voltajes, de una distribución de orientaciones magnéticas en una superficie adecuada o de agujeros en un papel o un disco (Blanco y Berti, 2016). Desde esta perspectiva, hay tantos objetos como formas materiales de inscripción del código. Como consecuencia, toda copia “traiciona el principio autográfico” de la materialidad forense (Blanco y Berti, 2016: 202).

Por otro lado, la materialidad formal es abstracta y alográfica. Una misma materialidad formal —una secuencia de bits, por ejemplo— puede tener múltiples materialidades forenses. Desde esta perspectiva, todas las copias gozan de un mismo estatuto. Dicho con otras palabras, todas las copias constituyen un único objeto (Blanco y Berti, 2016).

Los conceptos presentados por Kirschenbaum (2012) permiten abordar aspectos que no aparecen caracterizados en el modelo tripartito de Thibodeau. Además, Kirschenbaum (2012) amplía la posibilidad de múltiples formas de existencia material de los objetos digitales. Sin embargo, esa propuesta no advierte un aspecto fundamental, que introducimos al mencionar las limitaciones presentes en el vínculo indisociable entre *hardware* y *software*: cuando una materialidad formal deja de ser interpretable, pierde su forma de existencia en tanto objeto. Por lo tanto, es el contexto el que determina las condiciones de posibilidad de que los objetos digitales existan como tales.

En este sentido, Yuk Hui (2017) hizo un aporte significativo acerca de los medios asociados en los cuales los objetos digitales existen y en función de los que se organizan. Según afirma, un objeto digital tiene sentido solo dentro de la red que lo incluye, por lo que propone aproximarse a los objetos digitales desde el concepto de *relaciones* (Hui, 2017). Desde esta perspectiva, la identidad misma de los objetos digitales solo puede considerarse a partir de un marco de referencia —un compilador o intérprete, un sistema operativo, una codificación de imagen o sonido—, por lo que el medio asociado resulta indisociable de su modo de existencia (Blanco y Berti, 2016).

Estas consideraciones sobre la ontología de los objetos digitales afectan directamente la discusión sobre las prácticas archivísticas en el contexto de Internet. En el estudio del proyecto *Internet Archive*, Kallinikos *et al.* (2010) señalaron que el archivo requiere contrarrestar algunos de los atributos propios de la condición en red para la obtención de objetos digitales persistentes. Esas operaciones que alteran los elementos propios de este tipo de objetos permiten observar, en definitiva, que todo objeto digital nacido en el contexto de las redes termina siendo *construido* durante el proceso de archivo, en lugar de hablar de unidades *reunidas*, como ocurre con los documentos en las prácticas de archivo analógicas.

Por otra parte, siguiendo la argumentación de Hui (2017), es necesario atender al hecho de que el contexto situado de estos objetos digitales reside en Internet. La red de redes es el medio asociado a partir del cual los objetos digitales se constituyen como tales. Por eso, dado que ahí su modo de existencia es dinámico y efímero, una práctica de archivo de este tipo de objetos supone separar la materialidad formal del medio asociado, para que eso permita la constitución de entidades estables y preservables a través del tiempo. Esto se ubica en las antípodas de los

presupuestos teóricos y metodológicos del paradigma archivístico analógico, dado que el contexto *original* y *situado* de producción debe ser aislado para constituir las unidades documentales y garantizar la perdurabilidad. La característica distintiva de un proceso de archivo de los objetos digitales en red, frente a los documentos de archivo analógicos, no radica solamente en su diferente inscripción en el soporte material, sino especialmente en la abstracción de su condición en red y la transformación a un modo de existencia fijo y accesible más allá del entorno de Internet (Kallinikos *et al.*, 2010; Ernst, 2013).

En relación con las propiedades de los objetos digitales estudiados, Kallinikos *et al.* (2010) proponen cuatro aspectos para dar cuenta de su naturaleza. Primero, el alto grado de *edición* que admiten —por ejemplo, páginas wiki u otras plataformas colaborativas—. Segundo, el grado de *interactividad* —ostensible en foros de discusión y, sobre todo, en las intervenciones de los usuarios en redes sociales—. Tercero, el grado de *apertura* —la capacidad de ser rastreados por motores de búsqueda— y, cuarto, el altísimo grado de *distribución* —páginas web dinámicas, por ejemplo, que toman contenidos de distintas bases de datos, así como las colecciones de imágenes. El contenido *online* se caracteriza entonces por ser altamente transfigurable y no se presenta, como afirma Hjørland (2000), en forma de documentos bien definidos, fácilmente identificables, con límites claros o evidentes.

Las propiedades de los objetos digitales en red y las operaciones necesarias para que puedan ser archivados implican una reformulación de aspectos teóricos, metodológicos y también ontológicos respecto del tratamiento documental sistematizado por el paradigma analógico. En el ejemplo de *Internet Archive*, el archivo no recoge entidades ya delimitadas, sino que busca construir los límites que demarcan y hacen un documento archivable (Kallinikos *et al.*, 2010). Desde 1996, *Internet*

Archive produce objetos digitales persistentes que se sustentan en procedimientos totalmente diferentes de los seguidos por las instituciones archivísticas. Así es posible advertir, en este caso, que los principios teóricos de respeto a la procedencia y orden original de los documentos no rigen el tratamiento de los objetos digitales en red, sino que estos son creados de manera tal de transformar los flujos de bits transfigurables en un documento de archivo identificable sin el grado de capacidad de edición, interactividad, apertura y distribución que el original ofrece (Kallinikos *et al.*, 2010).

Hay que señalar, no obstante, que la distancia entre métodos dedicados a la *reunión* o a la *construcción* del documento de archivo no surgió con el soporte digital y la irrupción de Internet. Si recurrimos a otras premisas del paradigma archivístico analógico no alineado con la base metodológica dominante —es decir, al margen de la condición orgánica sobre la que trabaja la archivística sus métodos de gestión documental—, puede sugerirse que las propiedades de los objetos digitales en red también ponen de relieve una naturaleza *anarchivística*, siguiendo el concepto de Derrida (1997), que se designa como inherente a todo “intento” de archivo. Esto se traduce en pensar que la esencia misma del objeto digital en red ejerce, como la inercia de cualquier otra inscripción, una resistencia de origen a la condición archivable: algo que parece estar más cerca de propiciar un “borramiento de huellas” (Derrida, 1997: 22) —por eso que, como veremos, Ernst (2013) o Parikka (2012) definen como *generación y degeneración* de un código— que de una estabilización para la preservación documental. Andrés Tello también considera esa condición potencialmente *anarchivística* al margen de la discusión ontológica sobre los documentos de origen digital, porque implica al trabajo primigenio de quien interviene en la construcción del objeto archivable: aquel agente o grupo especializado que interviene los grupos

documentales buscando construir —y discutir— un método. El anar-chivismo, para Tello (2016), puede pensarse como un movimiento que altera cualquier sistema normalizado de registros⁸.

De cualquier modo, la afirmación de Kallinikos *et al.* (2010) respecto a la naturaleza del objeto digital en tanto objeto construido, cuyo valor se *realiza* a partir del aislamiento de sus condiciones originales de producción y circulación, recupera los complejos intentos de definir qué es un documento archivable y cuándo y de qué modo se despliega su condición. Si un objeto digital en red se construye necesariamente a partir de las propiedades de su entorno, y se convoca —es ensamblado— cada vez que un usuario lo demanda, tal raíz ontológica no puede desligarse de la noción de *intervención*: eso que Derrida (1997) afirmó, en los albores de la popularización de Internet, bajo la idea de que la práctica de archivo *produce* tanto como *registra* el acontecimiento.

Puede pensarse que las redes de información y comunicación refuerzan el cuestionamiento a la disciplina archivística sobre la entidad documental y la consecuente naturaleza orgánica del archivo, pero también puede advertirse la posibilidad, como proponemos, de estar frente a asuntos paralelos. El archivo de objetos digitales en red requiere de una intervención sobre el contexto de la materialidad formal para constituir al objeto en cuanto tal y preservarlo en el tiempo, y este argumento es consistente para discutir si el modo de existencia de los objetos digitales en red, y sus propiedades distintivas, no presentan una especificidad tal que exija tratarlos bajo fundamentos teóricos y metodológicos diferentes de los que rigen para los documentos de archivo analógicos.

8 Para conocer más sobre la potencia anar-chivística siempre presente en la construcción del objeto archivable, ver el trabajo de Amandine Guillard en el último apartado de este volumen.

4.2. Características de los archivos digitales en red y sus modos de gestión desde los estudios sobre medios

Relevamos la naturaleza dinámica de los objetos digitales, de ese *efímero perdurable* que explica, según Chun (2011), la lógica archivística sumergida en el contexto digital de las redes, y de cómo el encuentro de dos paradigmas complementarios define al objeto de archivo como una entidad pasible de ser construida, además de reunida y organizada según establece el método archivístico tradicional. Ahora buscamos complementar estos conceptos sobre el objeto digital atendiendo a la consecuente naturaleza del archivo digital en red, cuya lógica, como dijimos, exacerba la tensión entre la herencia analógica y los modos de concebir las prácticas a partir de flujos de bits.

Primero nos remitiremos a referencias propias del enfoque matemático-técnico, que ha ganado atención junto a los estudios de *hardware* y *software* en las humanidades digitales y la arqueología de medios, y luego ampliaremos la revisión contemplando un aporte hermenéutico sobre esas mismas características.

El trabajo de Wolfgang Ernst (2011; 2013), dedicado al primer enfoque, busca fundamentar teóricamente el valor complementario de los dos paradigmas desde los elementos fundantes de los dispositivos informáticos. Lo primero que muestra, a la hora de caracterizar la naturaleza de un archivo digital en red, es su dependencia de las programaciones algorítmicas, sencillamente porque toda arquitectura informática se basa en eso (2013). Ernst marca las distancias evidentes entre archivos clásicos y digitales a partir de los modos de definición de los criterios clasificatorios que se involucran en cada paradigma, lo que define, a grandes rasgos, como un paso de archivos físicos que nacieron orientados a las *fuentes* y prácticas materiales, a prácticas de archivo que se orientan

al *uso* (2013). Para dar cuenta de ese “uso”, Ernst marca el quiebre entre archivos analógicos que se ofrecen como de solo lectura, al desarrollo del archivo digital en tanto forma generativa de pensar la práctica archivística, que además puede ser participativa (2013). Los elementos más significativos que recuperamos de este trabajo, y que fundamentan esa distancia, pueden enumerarse así: la distinción entre *archivos estáticos y dinámicos* que involucra a las diversas temporalidades de los modos de archivo; las formas disímiles de *generar, degenerar y regenerar* los documentos de archivo; la distancia de los códigos involucrados en los objetos, desde el *lenguaje verbal y visual* al *matemático*; y por último, una síntesis marcada por el paso de protocolos de catalogación y almacenamiento, en los archivos analógicos, a protocolos de transmisión.

Comenzamos por la concepción dinámica que Ernst asocia con la naturaleza relacional del archivo basado en datos, ya que su arquitectura solo es posible por el enlace de diferentes nodos de información (2013). Esto parece una continuación del elemento relacional con que Hui (2017) caracteriza al objeto digital. Lo que en un archivo tangible se entiende por una estructura de unidades documentales que son objeto mismo de la práctica, y que desde las premisas dominantes se pugna por reconstruir en su orden primigenio, en el archivo digital es distinto: no se busca “reactivar” esos nodos sino ponerlos en distintos grados de relación. Para el enfoque matemático-técnico de Ernst (2013), las operaciones primarias de un archivo digital no tienen que ver con los contenidos en sí, sino con la interconexión logística de los componentes. La misma web no se definiría por los contenidos que reúne sino por los protocolos que permiten vincular sus nodos de información, lo que es ejemplo de cómo esa lógica se distancia, en esencia, de cualquier capacidad de procesamiento humana, por las temporalidades que se involucran en las operaciones algorítmicas.

Esto es lo que justifica, para Ernst (2013), que un archivo digital en red no deba ser homologado a un archivo “clásico”. Para los primeros habla entonces de *microarchivos*, o de archivos *metafóricos*, porque las temporalidades que rigen a los archivos tangibles, que se conservan en un “macro tiempo histórico” de los archivos (Ernst, 2013: 87), poco tienen que ver con las microtemporalidades con que las computadoras definen las operaciones de registro, almacenamiento, codificación y decodificación (Parikka, 2012), de un modo inconcebible para los especialistas. Todo archivo digital depende del desarrollo de procesamientos de datos traducidos en formas de búsqueda que se superponen al tiempo material de los archivos analógicos. Las microtemporalidades, inconcebibles para nosotros, son intrínsecas a la máquina, y producen por ende microarchivos si se los coteja con las estructuras heredadas (Ernst, 2018). El énfasis cultural construido a partir de las labores en bibliotecas, museos, incluso edificios históricos, se reformula para Ernst (2011) por los medios basados en el cálculo y la transferencia permanente de datos. La agencia algorítmica y dinámica produce una economía diferente, de retroalimentación permanente. Un archivo digital acoge una flexibilidad propia de su condición al almacenar y procesar objetos que siempre están regenerándose, a diferencia de cualquier serie de documentos fijos que para ser conservados no deben reproducirse (Parikka, 2012).

Esto introduce el punto de la flexibilidad —e inestabilidad— propio de esta lógica. Según estas definiciones, no solo los documentos digitales se ensamblan, desensamblan y regeneran en pantalla: los archivos, por ende, también, debido a que dichas operaciones modifican cada vez la forma y la estructura de los documentos. Como dice Ernst (2013), todo archivo digital está a una orden de comando de ser regenerado en pantalla. Y esa distancia entre estabilidad y flexibilidad del documento trasladada al archivo se apoya en otro elemento fundamental de la

práctica, como son los lenguajes involucrados y la complejidad adosada de la dualidad binaria. Lo que en la dimensión analógica se transparenta inevitablemente por lo que componen los lenguajes verbal e icónico, sea desde los documentos en sí, desde los vínculos entre ellos o desde los mismos métodos de selección, catalogación y gestión, en la dimensión digital se agrega la dualidad del código binario, con el bit como unidad mínima, que se encarga mediante las operaciones mencionadas de convocar en una pantalla palabras, imágenes, sonidos y tiempos archivables. De ahí que Ernst define su enfoque: el componente esencial de un archivo digital es, desde esta posición, genuinamente matemático, a través de las operaciones que los algoritmos llevan a cabo. El archivo digital, para Ernst, está en el primer plano de lo que se considera información. Primero está el dato y después sus potenciales contextualizaciones e interpretaciones (2013).

Este es un punto interesante a la hora de pensar una perspectiva ontológica para los archivos digitales en red, en tensión con los conceptos que fundaron las prácticas. Varios autores dedicados a la arqueología de medios (Hoskins, Parikka, Pogačar) han tratado de responder a las preguntas que genera Ernst sobre el hacer archivo desde esa mirada, incluso como estadio anterior a cualquier enfoque sociodiscursivo y por lo tanto político. El poder de los archivos, en este contexto, “¿radica principalmente en que aseguran la materialidad de los documentos (un patrimonio jurídico o cultural, por ejemplo), o se trata de su información almacenada, para que esté a disposición de un uso actual?”, pregunta Ernst (2013: 88). ¿La fortaleza de un archivo es la materialidad o la disponibilidad del acceso?

Como vimos, la archivística se arraiga en la función testimonial de los archivos, siempre desde la originalidad de los documentos. La archivística prioriza la materialidad y el mensaje del objeto archivable, pero

la condición digital hace que ese valor intrínseco deba complementarse inevitablemente con su composición numérica y binaria. Todo archivo en Internet es una entidad propia de una conjunción de aplicaciones de *software* y de protocolos de transmisión, al mismo tiempo que reúne contenidos de la índole que fuere.

Esta tesis es destacable por el hecho de que la microtemporalidad del archivo digital en red prioriza la *selección* —de objetos, documentos— por sobre el *almacenamiento* propiamente dicho, antes de cualquier intervención o interpretación humana. Desde este enfoque, el viejo orden de los archivos parece reemplazarse por la dinámica de los archivos fundida en el entorno de los medios de comunicación (Ernst, 2013). Se propone así una economía específica de la circulación de datos, basada en transformaciones y actualizaciones permanentes. Ya no hay memoria en sentido enfático, según Ernst (2018), si uno se dedica a las prácticas digitales: la misma terminología del archivo se convierte por eso en una metáfora de su origen, una función de procesos de transferencia. El ciberespacio, de hecho, no debería ser abordado conceptualmente en torno a la problemática de la memoria de los registros culturales, en presente y a futuro, sino que el valor de análisis se impone en su existencia como “registro performativo de la memoria como forma de comunicación” (2013: 99). Un ejemplo son los repositorios virtuales, de cualquier origen, que no se piensan en tanto destinos definitivos de la producción social, cultural, académica, científica, jurídica, sino como sitios de acceso frecuente.⁹

Este enfoque es indiferente de los contenidos archivados, tanto que destaca a las microtemporalidades del procesamiento digital como un

9 Para ahondar más en este terreno, recomendamos leer el trabajo de Lisha Dávila, Lucía Céspedes y Víctor Guzmán en este volumen.

sistema de mando arcóntico (Ernst, 2013), es decir, como una autoridad de selecciones, exclusiones, formas de acceso a los documentos: como una autoridad consignataria, al decir de Derrida. En palabras textuales de Ernst (2013: 84): “Más allá del principio de procedencia de los archivos, el dispositivo cibernético propio de Internet funciona como un sistema de mando (*arché*) mucho más crítico, en el tiempo que exigen las operaciones algorítmicas, que los archivos clásicos”. Con todo, otras posiciones amplían y cuestionan esto dentro de los mismos estudios sobre medios.

4.3. Condiciones técnicas e implicancias socioculturales en las prácticas de archivo digitales en red

El enfoque matemático-técnico hace un aporte evidente a la revisión de las premisas tradicionales en torno al pensar y archivar documentos de cultura. Como afirma Parikka (2012), las formas dinámicas de archivo han propiciado una de las grandes bisagras de la época en términos culturales, como son los modos interactivos y colaborativos de producción documental y la diseminación de redes de artefactos y comunidades de trabajo. De hecho, Parikka destaca la posición de Ernst para dar cuenta de que, desde la mirada interesada en cálculos y procesos más que en contenidos —eso que Pogačar (2016) o Chun (2011) mencionan como el *detrás de las pantallas*— la forma de red en sí misma es un modo de preguntar por la noción de archivo y por la forma en que se está re-produciendo la cultura en cada ámbito específico (Parikka, 2012).

Desde las perspectivas que consideran a los medios digitales como sustrato de los archivos a futuro, se exalta a las computadoras, *tablets* y teléfonos móviles como dispositivos que, a través de operaciones de *software*, pueden concebirse como una infraestructura archivística en sí

a partir de las formas en que las memorias digitales permiten almacenar, buscar y encontrar objetos y contenidos digitales. Ernst (2011) piensa a la computadora, por ejemplo, como medio de producción, almacenamiento y recuperación, sea para usuarios individuales como para la condición programable de la memoria cultural en sentido amplio: eso que Pogačar (2016) llama, pensando en el crecimiento exponencial de documentos, la *era posterior a la escasez*. La consideración de la máquina como entidad de archivo coloca a la agencia algorítmica en primer término, respecto de los relatos basados en las experiencias discursivas y los acontecimientos que estructuran y encadenan los registros del patrimonio cultural.

Existe, entonces, una dimensión que pone en primer lugar a las condiciones técnicas del archivo digital en red, y existe todo lo que eso propicia en términos empíricos, desencadenante de problemáticas en el orden práctico de cualquier esfera.

Como afirma Parikka (2012), aunque esa primera dimensión se dedique a los medios técnicos como constelaciones que exceden largamente a las herramientas culturales desarrolladas por las personas, el campo de los estudios sobre medios de comunicación e información no se limita a las discusiones sobre la responsabilidad de la irrupción digital en la “cadena evolutiva”. El punto, siempre, es reflexionar sobre las mutaciones que sobrevinieron a las condiciones para que exista archivo: el impacto fenomenológico, ético, político, de las nuevas formas en la producción y reproducción del conocimiento; lo que vemos a través de los medios, lo que escuchamos, lo que filtramos y recordamos atravesados por las entidades con las que administramos —y dejamos administrar— el patrimonio común, más atomizado y deslocalizado que nunca. En suma, lo que trasladamos al pensamiento. El punto es cruzar dimensiones para tratar de explicar el proceso que nos lleva a confiar y dar lugar a las

herramientas informáticas que se ocupan de descifrar, analizar y procesar las expresiones colectivas.

La priorización de un enfoque matemático-técnico, de base informacional, produce una especie de choque epistemológico que clarifica los dos paradigmas. El hecho de pensar a la forma de redes como estructurante de las prácticas de todo archivo cultural parece alejarse pero en realidad completa la pregunta sobre los modos en que evolucionan las políticas —las violencias— que dan cuenta del poder arcóntico en sentido histórico. Si, como afirma Parikka (2012), los medios de almacenamiento conectados a través de protocolos de red pueden convertirse en una forma en sí, o ilusión de archivo, la pregunta que resta es quién consigna, en términos derrideanos, o quién deslinda la autoridad de lo que puede ser dicho y conservado en el futuro, en términos de Foucault. Para eso, las dimensiones económica y política son importantes a la hora de pensar qué hacemos y qué haremos con las huellas de nuestros pasos. Los enfoques de este punto 4 pretenden, como dice Parikka, dar sentido a las capas técnicas de medios, tanto para la preservación documental como para su interpretación, pero no responden todos los interrogantes. Tampoco los enfoques sociales y humanísticos en la clave estricta —a veces romantizada— de la cultura impresa alcanzan para comprender integralmente las experiencias de archivistas y sujetos, hoy librados a semejante vértigo de producción documental.

5. Presente y futuro de las agencias poshumanas a la hora de establecer criterios de archivo

Mencionamos antes una forma expresiva de Martin Pogačar (2016) para referirse a esta época que nos toca habitar: la era posterior a la escasez. Tal mención surge de la consideración de un quiebre cronológico

compuesto por todo el derrotero que abordamos antes, necesario para comprender, a criterio del autor, las consecuencias que acarrearán las prácticas digitales de registro y archivo, basadas en prácticas *con* archivos: una abundancia inmanejable de documentos y contenidos en permanente circulación. Pogačar (2016) también resalta al archivo contemporáneo como un estado que excede el paradigma de la recolección y preservación de documentos tangibles, eso que se alimentaba de una correspondencia entre la noción y un *lugar contenedor* (la domiciliación). El quiebre cronológico marca, ante todo, la aparición de prácticas más amplias y, según dice, menos vigiladas de ordenar, editar, montar o publicar (2016). Veremos a continuación qué procesos se implican a la hora de vigilar las prácticas de archivo en red, que algunos piensan más democráticas y otros enfundadas en una opacidad de gestión documental mucho más influyente que lo que fueron las prácticas archivísticas analógicas. Pero en esta última parte del recorrido queremos abordar la problemática más acuciante del presente, y de cara al futuro, que es la *abundancia*. El qué hacer con todo lo producido, eso que desnuda a la agencia archivística heredada como incapaz de organizar o manejar todo lo que supuestamente sería pasible de ser archivado y, naturalmente, canonizado, lo que repercute en el establecimiento de la autoridad de archivo que mencionamos antes.

Lo posterior a la escasez es entonces, para Pogačar, la “facilitación ampliada del uso y accesibilidad de la tecnología” y el “diluvio de contenidos” resultante, que habilita una idea de archivo “profanada” (2016: 62), algo que se ofrece en línea con el cuestionamiento que hace Ernst al intento de homologación de las nociones de archivo clásico y archivo digital. El sintagma de la *profanación del archivo*, para Pogačar (2016), se sostiene en la aparición de colecciones personales que se hacen públicas a través de plataformas y formatos, una suerte de reacción o respuesta

implícita al *archivo abovedado* que mencionamos como mito-realidad de origen. Después volveremos sobre esto. El punto es que ese diluvio de contenidos que atestiguamos minuto a minuto en la convivencia con tecnologías digitales expone, para Pogačar (2016), la historia de los problemas de gestión de los registros, con las preguntas que siempre cuesta responder: quién debería recordar qué, cuándo y por cuánto tiempo, con qué propósitos y en qué circunstancias.

Stiegler (2014) también ha hecho aportes fundamentales a la reflexión sobre el efecto de las tecnologías de la información y comunicación en la evolución de los archivos, al repasar, por ejemplo, la instalación de las *tecnologías del cálculo* como soporte decisivo de la vida industrial durante el siglo XX. La instalación del cálculo, para Stiegler, colocó a lo mnemotécnico en primera línea, y luego la digitalización extendida ayudó a construir sobre esa base lo que llamó el capitalismo cognitivo. Si articulamos una revisión como la de Stiegler con trabajos como el de Chun (2008; 2011) o Ernst (2011; 2013), queda a la luz la necesidad de abordar la agencia algorítmica, universo encargado en nuestros días de resolver la abundancia de registros, la actualización permanente de datos y la combinación de procesos de almacenamiento con procesos de búsqueda. Si citamos antes la definición de archivo digital en red como “función de *software*” basada en “protocolos de transmisión más que de contenidos” (Ernst, 2011: 85), el vínculo que se impone es la influencia de lo que Striphas (2015) llama “cultura algorítmica” como dimensión para comprender la agencia poshumana a la hora de establecer criterios de archivo.

En principio, Striphas define a la cultura algorítmica, y por ende a toda agencia basada en tecnologías de cálculo informático, siguiendo la línea que ya expusimos desde el pensamiento de Ernst, con una salvedad importante: para Striphas (2015), la cultura algorítmica parte de *procesos*,

no de *esencias procesuales* como las que desarrolla Ernst. Javier Blanco ha destacado esta salvedad para clarificar conceptos: el trabajo de Ernst expone una definición de la naturaleza algorítmica en general, rasgo y condición de cualquier operación informática¹⁰ más allá de la condición digital, mientras que la remisión de Striphas pretende destacar el abordaje específico del uso de la capacidad algorítmica para la producción, el acceso, el consumo, la valoración y la búsqueda de documentos y objetos culturales (Blanco, 2016). Un ejemplo inmediato de esto último es el desarrollo del consumo cultural en plataformas como Google, Facebook, Twitter, Netflix, Spotify, entre tantas otras, donde el devenir del pensamiento humano, la expresión individual y a veces hasta distintos aspectos conductuales son traducidos a la lógica informacional, y a la captura, el procesamiento y la generación de patrones de datos.

Para fundamentar lo anterior, Striphas (2015) parte entonces de una consideración del trabajo cultural que prioriza la dimensión semántica intrínsecamente asociada a los fenómenos tecnológicos, es decir, vinculada a cómo las personas han comenzado a delegar clasificaciones y jerarquizaciones de sujetos, lugares, objetos e ideas a los procesos computacionales, para el uso intensivo de datos. Y pone especial énfasis en atender al contexto en que se produce la agencia algorítmica, partiendo del concepto de *información* como elemento sustancial de esa construcción signifiante. El uso de algoritmos, desde este enfoque, puede responder a un conjunto de procedimientos matemáticos en busca de verdades, tendencias o patrones, pero también puede responder a la generación de sistemas de codificación que revelan tanto como ocultan operaciones estrechamente vinculadas a la producción cultural.

10 Vale asentar una descripción contemporánea y extendida de lo que es un algoritmo, en este caso enunciada por Striphas (2015): un proceso formal, o conjunto de procedimientos no ambiguos, que se produce paso a paso y que se expresa matemáticamente.

Uno de los modos más comunes de afectación que describe Striphas en términos culturales está vinculado a los movimientos que expusimos en torno a las prácticas arcónticas en el entorno de redes. La diversificación conceptual del término aplica a su extensión, por causa de la agencia algorítmica, a esferas múltiples pero siempre deudoras del consumo: lo “cultural” hoy remite a todo lo que resulta de las tareas de procesamiento de información (Striphas, 2015). Uno de los puntos críticos de lo anterior es que el abordaje de toda lucha histórica —hablando en términos bourdeanos— sobre los procesos que construyen y definen la autoridad cultural parece ser absorbido por agencias reproductoras de operaciones y (micro)temporalidades ajenas a toda capacidad humana que pueden encargarse tanto de reensamblar dinámicas sociales, cuando se trata de aspectos institucionales o estatales, como de establecer al consumo como paradigma homogeneizante. Lo que el contexto de expansión de la cultura algorítmica ha puesto en juego, según Striphas (2015), es la privatización de los procesos de toma de decisiones que conforman las luchas —siempre en curso— para determinar valores y prácticas. Esto habla de lo que nos compete, si recuperamos la fusión entre las prácticas archivísticas y los medios digitales que incrustan esas luchas en el seno del problema.

La privatización o el desarrollo autónomo de las tomas de decisiones culturales afecta en la actualidad no solo a operaciones o estrategias de archivo aplicadas al consumo más naturalizado, a través de corporaciones dedicadas a la extracción y gestión de datos, sino también al desempeño y la ejecución de políticas de archivo de instituciones artísticas, académicas, científicas y gubernamentales¹¹, entre otras. Uno de los

11 El 6 de noviembre de 2020, en el marco del evento científico “Noviembre HD”, organizado por la Asociación Argentina de Humanidades Digitales, nuestro equipo de trabajo condujo un encuentro virtual titulado “Sujetos de y sujetos al archivo digital. Corpus en

modos que destaca Striphas (2015) como estructurante de esta lógica es el de *filtrado colaborativo*, expresión que designa el análisis de los resultados de historiales de navegación y registro de contenidos por parte de usuarios que se correlacionan con otros abismales paquetes de resultados para determinar patrones. Desde esta mirada económico-política, por ejemplo, puede arriesgarse que el algoritmo central del motor de búsqueda de Google, denominado *Page Rank*, puede ser pensado como un principio archivístico global (Striphas, 2015) y a la vez singular según la experiencia de cada usuario: una arquitectura que “aprovecha” las conductas de millones de sujetos para determinar qué es significativo y qué no lo es, y por lo tanto qué vale la pena ser mostrado y almacenado, en el vértigo de la web.

Esta última deriva del problema introduce, ya lejos del paradigma analógico original, el último punto que consideramos importante para comprender la época: la forma en que la construcción cultural en torno

el capitalismo arcóntico”, en el que se profundizaron estos aspectos gracias a la participación de Javier Blanco (Universidad Nacional de Córdoba) y Ana Bugnone (Universidad Nacional de La Plata). Allí se puso énfasis, como disparador de la discusión, en el concepto de poder arcóntico, dentro de lo que Andrés Tello designó como capitalismo arcóntico (2018): esto es, la institución de diversos tipos de organización de las inscripciones de signos (y también de cuerpos) que operan en un espacio-tiempo determinado. Esto implica la aparición de nuevas relaciones que se derivan de lo que Tello llama la *máquina social* del archivo, en origen asociada a la dimensión estatal pero hoy puesta en funcionamiento a partir de modalidades de gobernanza que exceden estratégicamente a las pautas heredadas de normalización y control de las huellas inscriptas en el seno de la vida social. Coincidimos con Tello en que no se analiza la máquina social del archivo al margen de los procesos que emergen en el seno del sistema de producción y consumo. La acumulación de cuerpos no puede desligarse de la acumulación de capital, y no sería posible un modo capitalista de producción de la vida sin esa máquina de gestión y distribución de los registros que permite administrar las huellas de los cuerpos. El poder arcóntico, en la era de los medios conectivos, es capaz de restringir el acceso a la información y las huellas de la acción individual, que se convierten cada vez más en huellas digitales.

al desarrollo y el funcionamiento de algoritmos inauguró un universo de prácticas y experiencias privadas e individuales que amplió y reformuló las variantes burocráticas del poder arcóntico.

5.1. El tiempo del usuario administrado por algoritmos: pos-archivos de la intimidad pública

Autores como Martin Pogačar o Joanne Garde-Hansen se dedicaron a revisar las tensiones que han surgido a partir de la convivencia empujada por las tecnologías digitales entre la agencia institucional o burocrática del archivo y la agencia individual. La pregunta por el ejercicio del poder arcóntico, en este sentido, se extiende al individuo en un terreno que antes estaba reservado y administrado solo para instituciones u organizaciones. Desde los archivos y las colecciones públicas y privadas pero establecidas por grupos especializados de trabajo, a los “microarchivos” según la denominación de Pogačar (2016), los cambios han llegado a las prácticas involucradas con la memoria individual e íntima, y a la reflexión sobre las formas de registrar, preservar e interpretar experiencias y acontecimientos “mundanos”, o “menos oficiales” al decir de Parikka (2012), antes desatendidos por los intereses del campo disciplinar.

La pregunta por el ejercicio del poder arcóntico, traducido a criterios de “elegibilidad” o consignación en ámbitos privados e informales enmarcados en plataformas sociales de extracción de datos, se encuentra atravesada por el funcionamiento visible u opaco de las arquitecturas algorítmicas. La popularización de las tecnologías digitales como herramientas para archivar hizo que la agencia individual tuviera a mano una alternativa antes desconocida para todo proceso de canonización, cultural e institucional: hoy cualquiera de nosotros puede dedicarse a registrar, recolectar, buscar o archivar los objetos culturales que se

encuentran a disposición en Internet. Esto afirma, según Pogačar (2016), el alejamiento del usuario de los archivos clásicos, lo que exigiría renombrar estas experiencias como propias de un *pos-archivo de la intimidad pública* —vale recordar, con esta categoría, aquella mención de la metáfora de archivo de Ernst para designar a las variantes dinámicas de archivo digital en red— materializado en acciones individuales: posteo en blogs; objetos multimediales alojados en plataformas como Youtube o Vimeo; posteo de estados, difusiones e interacciones y otros contenidos en Facebook, Twitter, Pinterest, Instagram, Tik Tok o decenas de otras plataformas.

La pregunta que surge de esta estructura de medios, y que ya recoge casi dos décadas de antecedentes, es cómo se vinculan los usuarios con los objetos digitales que pretenden archivar o hacer circular, y cómo impacta esa situación en la evolución de las plataformas que cada vez más alimentan una reconfiguración del patrimonio cultural (Parikka, 2012). Visto desde una perspectiva derrideana del problema, esa pregunta se traduce otra vez a *quién consigna en medio del funcionamiento algorítmico*: quién o qué entidad define los criterios y las gramáticas de uso y navegación para que las huellas de los usuarios se preserven, circulen o se desechen en medio del flujo de datos —hemos trabajado esto en un texto anterior (Vigna, 2018). La agencia algorítmica, asociada antes de la “cultura conectiva” (Van Dijck, 2016) al funcionamiento de los medios informáticos aplicado a usos burocráticos, se traslada en este marco a la discusión sobre la supuesta democratización de los servicios y las herramientas de registro y archivo traducidas en operaciones de *software* al alcance de cualquier usuario: esto es, el fenómeno más global de las prácticas archivísticas contemporáneas vinculadas al consumo y la producción de documentos de cultura.

Otro elemento que distingue a los microarchivos de gestión privada e individual es la dimensión temporal e informal: estas formas propiciadas por los medios digitales conectivos se asumen subsidiarias al funcionamiento propio de las plataformas, y por lo tanto reproducen intervenciones cotidianas por parte de los usuarios. Así se funden aspectos propios de las libertades de los agentes, que aprovechan las herramientas de registro e inscripción, con el sometimiento a la agencia externa a los saberes y capacidades humanos: cuando hablamos de agencias pos-humanas que definen criterios es porque los archivos individuales, no oficiales, cotidianos solo son posibles por las operaciones inherentes a estas tecnologías de construcción y gestión de objetos basados en información. Lo inmanejable de la información digital, su fluidez y evasión permanentes, es lo que define, como dijimos, el cambio paradigmático de las prácticas de archivo como un paso de la dimensión *espacial* a la *temporal* —según Ernst— y también desde la perspectiva de la agencia, de las instituciones a los individuos (Pogačar, 2016). El pos-archivo de la intimidad pública, en este sentido, puede pensarse como la popularización de las herramientas de archivo para establecer variantes de comunicación y conectividad entre usuarios, lo que ha generado nuevas formas de validación de conocimientos y de reproducción de sentidos siguiendo el pulso de la inestabilidad de la circulación documental. Eso reposiciona la generación y el mantenimiento de huellas como práctica colectiva, a veces co-creativa, que también dinamiza tanto al archivo como sus posibles aplicaciones (Pogačar, 2016).

La categoría de microarchivo sirve como referencia metodológica para abordar analíticamente las nuevas experiencias individuales, al margen de instituciones u organizaciones. Esto implica una mirada necesaria para comprender las derivaciones que las prácticas archivísticas han tomado, y permite armar conceptualmente un abordaje a historias

“desmotivadas”, si se quiere, pensando en las formas por-venir para preservar y construir conocimientos, patrimonios desconocidos, intervenciones y legados descanonizados. El poder arcóntico se mueve, las políticas se descentralizan y renombran, y se requiere una creatividad metodológica acorde a estas ramificaciones, en medio de la convivencia de soportes.

El trabajo de Pogačar es importante porque, como el de Garde-Hansen (2009) sobre la evolución de las memorias digitales individuales en plataformas conectivas, permite pensar desde las prácticas de archivo digitales a objetos e intervenciones que en principio parecen reticentes a la idea de preservación y reuso. Desde el enfoque de la archivística, probablemente este tipo de objeto no debiera recoger demasiado interés teórico ni empírico por la inestabilidad e informalidad inherentes a un posible tratamiento documental; sin embargo, las intervenciones de usuarios en formatos y plataformas digitales en red recogen el potencial de dar voz a experiencias subjetivas que protagonizan cada vez más debates culturales acerca de las formas de exteriorización individual de la memoria, como dice Pogačar (2016), en sus facetas más privadas e íntimas.

En un nivel más macro, la pregunta sobre cómo se canoniza y cómo se canonizará la cultura del futuro, y cómo se administran o mueven las formas de custodia y autoridad arcóntica, habilita limitaciones observables en el abordaje de microarchivos, tanto a nivel metodológico como económico y político. Un abordaje de estas variantes, como dijimos en el punto 4.3, debe articular las condiciones técnicas con las implicancias socioculturales y por ende políticas del presente. En ese sentido, la opacidad en el desarrollo, la creación y la gestión de las operaciones algorítmicas que estructuran estas prácticas, que dependen estrictamente de las corporaciones, parece hacer uso de la condición digital en red para

dominar o neutralizar todo criterio especializado en torno a las prácticas archivísticas clásicas. El corolario de esto no es solo la necesidad de una revisión crítica en términos disciplinares, teóricos y hasta filosóficos, sino lo que destacan varios arqueólogos de los medios digitales: la necesidad de mirar esta dimensión del problema desde una economía política de los medios, que define la tensión entre las formas de ejercer los criterios de archivo, uso, circulación e incluso de pérdida de documentos y objetos archivables.

Por un lado, es evidente que, en la cultura inaugurada por los motores de búsqueda y los formatos y plataformas interactivas, los documentos y objetos son cada vez más rastreables, como afirman Pogačar (2016) y Parikka (2012), y cada vez más rápido. La evolución de las operaciones ejecutadas por los motores y las bases de datos sigue en esta dirección, en paralelo al crecimiento exponencial de los objetos digitales. Esta es una de las razones por las que creció tan rápido el interés en la digitalización de documentos como complemento de otros métodos de preservación y recuperación, además del interés por la gestión de metadatos, sea cual fuere el objetivo de una búsqueda. Pero a su vez, en esa misma cultura conectiva los modos de producción, organización y —las políticas de— acceso a contenidos se alejan irremediabilmente de los procedimientos de gestión de documentos heredados de la cultura impresa. Las prácticas de etiquetado, la búsqueda semántica programada, los modos de enlace hipertextuales y la cultura del “compartir” rompieron con la lógica de la convivencia de soportes en tanto herramienta complementaria de preservación documental. Todo eso se inserta, además, en una lógica de operaciones algorítmicas que a través de estas cualidades impugna la comprensión humana sobre los procedimientos: ya no estamos en condiciones de saber y comprender cómo se almacenan, generan, regeneran y circulan objetos y documentos entre usuarios y máquinas (Ernst,

2013). Estas agencias ponen de manifiesto la preocupación genuina, de origen archivístico, por la disponibilidad a largo plazo de los documentos digitales en red, o la pregunta sobre qué sería hoy la *sostenibilidad de la información* y los documentos de archivo en medio de una estructura de transmisión permanente (Hoskins, 2018).

A su vez, todo microarchivo incrustado en arquitecturas de gestión algorítmica de datos también obliga a interrogarse por la consideración, la naturaleza y visibilidad de ciertos tipos de conjuntos o series documentales, atados a las gramáticas particulares de cada medio o servicio web. Si volvemos a la discusión conceptual y tenemos en cuenta todas las ramificaciones que las tecnologías digitales en red propiciaron, ¿qué consideramos, entonces, dentro del universo del archivo? Al comienzo del trabajo esto parecía bastante bien delimitado. Asimismo, Pogačar (2016) formula otra pregunta que complementa la anterior y remite a la otra noción que nos incumbe: ¿qué tipo de exteriorización podrá ser considerada en el futuro un objeto cultural abordable, analizable, archivable?

En los medios digitales conectivos, que están en permanente movimiento, se requiere bastante esfuerzo para reencontrarse con documentos no tan viejos, y aún más para sistematizar información valiosa, confiable, y hasta creíble, teniendo en cuenta la proliferación de datos falsos. La sobreabundancia de información es tan ostensible como también la importancia cada vez menor del conocimiento acumulativo (enciclopédico). Según Pogačar, esto repercute en nuevos modos de atención flotante, a la luz de la conectividad instantánea, y eso debería afectar a las prácticas de inscripción y archivo: el resultado puede ser un compromiso social evanescente y una atención fragmentada que derive en intervenciones semejantes. ¿Todo microarchivo que nace en la transitoriedad digital y conectiva deberá entregarse irremediamente a las

corporaciones de datos, o se podrá contar a futuro con ciertas figuras éticas, quizás reguladoras, de las prácticas de inscripción, archivo y circulación? ¿Cuál será el campo de acción a futuro en el que se construirán, almacenarán y desecharán documentos —y también identidades culturales— por fuera de la base comercial y corporativa de los medios?

6. Coda

Estos autores dedicados a los estudios sobre medios afirman que, por todo lo revisado, la noción de archivo se ha ido banalizando conforme los medios digitales en red evolucionaron hasta lo que hoy conocemos. El argumento para tal afirmación se basa en la expansión teórica de este proceso: lo que antes se discutía teórica y metodológicamente dentro de la evolución de los medios técnicos de registro y almacenamiento en el campo archivístico, hoy refiere de manera más o menos general a nuestras necesidades de almacenamiento diarias (Parikka, 2012), y a los diversos dispositivos con los que convivimos: computadoras, teléfonos móviles, *tablets*, unidades de memoria flash portátiles, discos de almacenamiento externo, espacios virtuales de almacenamiento en la web ofrecidos por servicios como Google Drive, Dropbox, etcétera. La banalización del archivo sería así empujada por un movimiento que bien conocemos: la apropiación de todo acontecimiento, proceso o episodio vinculado con la cultura digital a manos del sistema global de producción y consumo, que hace del almacenamiento en soportes informáticos en red un negocio incalculable que nos atraviesa, y en el que no tenemos la más mínima injerencia —algo que vale incluso para ciertos Estados—. Se trate de archivos, documentos, fotos familiares, colecciones personales; archivos de música, literarios, de organizaciones; archivos de arte, colecciones de museos o cesiones autorales, es difícil quedar inmune

a semejante presión. Esto que algunos autores encuentran como una banalización, otros lo han encerrado bajo la llamada *democratización del archivo*, que como lo anterior tiene sus claroscuros traducidos en interrogantes: ¿qué debería implicar una democratización real de los medios para hacer archivo? ¿Cómo se deberían analizar en términos de acceso, de soberanía de datos o de “alfabetización” las condiciones para que exista archivo?

Siempre es problemático no establecer precisiones a la hora de abordar objetos de distinta naturaleza, sea a partir de infraestructuras materiales o de procesos y procedimientos. No se puede homologar conceptualmente un archivo en tanto espacio físico de preservación documental con la definición —o indefinición— de una política pública de gestión de recursos y preservación patrimonial; o con las acciones ejecutadas por un artista que produce, registra y almacena intervenciones y fragmentos de obra en formatos y plataformas de la web; o con las derivas de sentido que surgen del impulso de archivar la vida cotidiana a partir de esos servicios ofrecidos por corporaciones hegemónicas de extracción de datos. Desde la perspectiva cultural, estos últimos fenómenos encerrados en la convivencia con dispositivos informáticos encierran uno de los desafíos más grandes en términos analíticos, más allá del campo disciplinar con que se aborde. La cultura de los medios parece haber llegado a un cenit de interrogantes que no empezaron con la cultura digital conectiva, sino con la evolución misma de los medios técnicos de inscripción y registro, como la fotografía o el video (Parikka, 2012).

Este recorrido avanza desde una concepción del archivo en tanto espacio de organización y preservación del patrimonio cultural acumulado, a la complejización de los objetos que conforman esos archivos y que se han vuelto entidades dinámicas y en permanente circulación.

Un repositorio de documentos analógicos comparte hoy su designación léxica con un repositorio digital que es pensado, desde su origen, como recurso para la remezcla, la reutilización y la circulación de novedades documentales. Un repositorio es tanto la unidad básica de los archivos tangibles como la expresión pura y utilitaria de la cultura digital en red. Los archivos digitales se multiplican y expanden cada día y son cada vez más accesibles para los usuarios, pero al mismo tiempo sus intereses y políticas de funcionamiento son cada vez más opacos por la indefinición legal y los vericuetos de las condiciones de dominio y uso establecidos por algunas corporaciones.

La ontología mediática del archivo no se restringe, entonces, a su fundamento técnico, justamente porque las aristas de un abordaje cultural están cada vez más condicionadas por los aspectos económicos, legales y políticos de la reutilización y la transformación de los objetos archivables. Una revisión teórica y metodológica no puede prescindir de esos condicionamientos, porque la naturaleza distribuida de todo objeto digital se traduce en un poder arcóntico distinto, bastante más inasible, que se incrusta en arquitecturas de *software*. Si abordar nociones como la de *archivo* y *documento de archivo* conduce inevitablemente a pensar la estructura y el funcionamiento de los medios digitales, con corporaciones que brindan los mismos servicios a usuarios individuales como a instituciones o Estados, y cuyas fuentes de ingresos se basan en la recopilación y el análisis algorítmico de datos y patrones de navegación e intervención a partir de las miles de millones de contribuciones diarias en la red —preferencias, usos, vínculos, insistencias, modos de consumo, tiempo de atención—, entonces parece necesario considerar también la importancia de una economía política del archivo digital en red, como propone Parikka (2012), basada en la ontología de los objetos digitales y,

por transitividad, en la complejidad y opacidad del desarrollo algorítmico que ejecutan estos medios.

Bibliografía

- Alberch I Fugueras, Ramon y Cruz Mundet, José Ramón (1999). *¡Archívese! Los documentos del poder. El poder de los documentos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Álvarez Rodríguez, María Luz y Rodríguez, José David (2005). “El documento electrónico: ¿qué características debe cumplir de cara a las organizaciones del siglo XXI?” *Revista Códice*, 1(1), 105-116.
- Arán, Pampa (2018). “Escribir desde el archivo.” En Pampa Arán y Diego Vigna (Comps.), *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica* (pp. 87-102). Córdoba, Argentina: Edicea.
- Blanco, Javier y Berti, Agustín (2016). “No hay hardware sin software: Crítica del dualismo digital”. *Quadranti. Rivista internazionale di filosofia contemporânea*, 4(1-2), 197-214. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/96809>
- Chun, Wendy (2008). “The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory”. *Critical Inquiry*, 35(1), 148-171. Disponible en: <https://doi.org/10.1086/595632>
- Chun, Wendy (2011). *Programmed Visions. Software and Memory*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Cortés Alonso, Vicenta (1981). “Los documentos y su tratamiento archivístico”. *Boletín de la Anabad*, 31(3), 365-381.
- Cruz Mundet, José Ramón (1996). *Manual de archivística*. 2da edición. Madrid: Pirámide.
- Cruz Mundet, José Ramón (2011). Principios, términos y conceptos fundamentales. En José Ramón Cruz Mundet (Dir.), *Administración*

- de documentos y archivos. Textos fundamentales* (pp. 15-35). Madrid: Coordinadora de Asociaciones de Archiveros.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DLM-Forum (1997). *Guidelines on best practices for using electronic information. How to deal with machine-readable data and electronic documents*. Office for Official Publications of the European Communities. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:5239db3c-d76e-459c-be4b-8df60150bc91/gdlines-dlm-forum.pdf>
- Duchain, Michel (1977). “Le “respect des fonds” en archivistique: principes théoriques et problèmes pratiques”. *Gazette des archives*, (97), 71-96. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1977_num_97_1_2554
- Ernst, Wolfgang (2011). Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media. En Erkki Huhtamo y Jussi Parikka (Eds.), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (pp. 239-255). Berkeley: University of California Press.
- Ernst, Wolfgang (2013). *Digital memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- García-Morales, Elisa (2013). *Gestión de documentos en la e-administración*. Barcelona: Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Garde-Hansen, Joanne (2009). My Memories?: Personal Digital Archive Fever and Facebook. En Joanne Garde-Hansen; Andrew Hoskins y Anna Reading (Eds.), *Save as... Digital memories* (pp. 135-150). Londres: Palgrave MacMillan.
- Gille, Bertrand (1953). “Esquisse d’un plan de normalisation pour le microfilmage des archives”. *Archivum*, (3), 87-104.

- Gómez, Ruth (2010). "MoReq: Modelo europeo de requerimientos para un sistema de gestión de documentos electrónicos de archivo". *Anuario Escuela de Archivología*, (2), 71-73. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuario/article/view/4208>
- Heredia Herrera, Antonia (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. 5ta edición. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Hui, Yuk (2017). "¿Qué es un objeto digital?". *Virtualis*. 7(15), 81-96.
- Hjørland, Birger (2000). "Documents, memory institutions and information science". *Journal of Documentation*, 56(1), 27-41. Disponible en: <https://doi.org/10.1108/EUM0000000007107>
- Hoskins, Andrew (2018). The restless past. An introduction to digital memory and media. En Andrew Hoskins (Ed.), *Digital memory studies. Media pasts in transition* (pp.1-24). Nueva York: Routledge.
- Kallinikos, Jannis; Aaltonen, Aleksy y Marton, Attila (2010). "A theory of digital objects". *First Monday*, 15(6). Disponible en: <https://doi.org/10.5210/fm.v15i6.3033>
- Kirschenbaum, Matthew (2008). *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Lee, Hur-Li (2000). "What is a collection?". *Journal of the American Society for Information Science*, 51(12), 1106-1113.
- Marín Agudelo, Sebastián Alejandro (2012). "Estado de la archivística en América Latina 2000-2009. Perspectivas teóricas y aproximaciones conceptuales". *Investigación Bibliotecológica*, 26(57), 77-101. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iibi.0187358xp.2012.57.33840>
- Martín-Pozuelo Campillos, María Paz (2002). Los documentos electrónicos: oportunidades para el profesional de la archivística. Jornada Técnica La administración electrónica y los archivos: amenazas y oportunidades para la archivística, Toledo, España, 10 de julio, (paper).

- Mena Múgica, Mayra y González Crespo, Arien (2013). Una imagen, mil palabras: la digitalización como estrategia de preservación de documentos archivísticos. En Alicia Barnard Amozorrutia (Coord.), *Archivos electrónicos. Textos y contextos II* (pp. 9-36). Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Moreq (2020). *MoReq*®. Disponible en: <https://sysresearch.org/moreq/>
- Otárola Sáenz, Mellany (2018). *Descripción de documentos*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura y Juventud, Dirección General del Archivo Nacional.
- Parikka, Jussi. (2012). *What is Media Archaeology?* Malden, Massachusetts: Polity Press.
- Pogačar, Martin (2016). *Media archaeologies, micro-archives and storytelling. Re-presencing the past*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Schellenberg, Theodore Roosevelt (1965). *The Management of Archives*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sistema Nacional de Documentación Histórica (SNDH) (2019). *Guía general de digitalización de documentos*. Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/guia_general_de_digitalizacion_de_documentos_vf.pdf
- Stiegler, Bernard (2014). *Symbolic Misery, Volume 1: The Hyperindustrial Epoch*. Malden, Massachusetts: Polity Press.
- Striphas, Ted (2015). "Algorithmic culture". *European Journal of Cultural Studies*, 18(4-5), 395-412. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/1367549415577392>
- Subdirección General de los Archivos Estatales (1995). *Diccionario de Terminología Archivística*. 2da edición. Madrid: Ministerio de Cultura, Gobierno de España. Disponible en: <https://www.culturay-deporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/portada.html>

- Swade, Doron (1998). Preserving Software in an Object-Centred Culture. En Edward Higgs (Ed.), *History and Electronic Artefacts* (pp. 195-206). Oxford: Clarendon Press.
- Tanodi, Aurelio (2015). *Manual de Archivología Hispanoamericana*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.
- Tello, Andrés Maximiliano (2016). “El anarquismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia”. *Aufklärung*, 3(2), 55-68. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.18012/arf.2016.30949>
- Tello, Andrés Maximiliano. (2018). “Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico”. *Síntesis. Revista de filosofía*, 1(1), 43-65. Disponible en: <https://doi.org/10.15691/0718-5448Vol1Iss1a234>
- Térmens Graells, Miquel (2014). *Preservación digital*. Barcelona: Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Thibodeau, Kenneth (2002). Overview of Technological Approaches to Digital Preservation and Challenges in Coming Years. En *The State of Digital Preservation: An International Perspective* (pp. 4-31). Washington DC: Council on Library and Information Resources. Disponible en: <https://www.clir.org/pubs/reports/pub107/thibodeau/>
- Upward, Frank (1996). “Structuring the records continuum part one. Post-custodial principles and properties”. *Archives and Manuscripts*, 24(2), 268-285.
- Upward, Frank (1997). “Structuring the records continuum part two. Structuration theory and recordkeeping”. *Archives and Manuscripts*, 25(1), 10-35.
- Van Dijck, José. (2016). *La cultura de la conectividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Vigna, Diego (2018). Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en plataformas sociales online. En Pampa Arán y Diego Vigna, *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica* (pp. 181-213). Córdoba, Argentina: Edicea.

Voutssás, Juan (2011). “Factores culturales, económicos y sociales de la preservación documental digital”. *Investigación Bibliotecológica*, 25(55), 107-150. <https://doi.org/10.22201/iibi.0187358xp.2011.55.33010>

Los paradigmas de la archivería en la producción científica. ¿Pistas, huellas o caminos?

Lisha Dávila
Lucía Céspedes
Víctor Guzmán

Es difícil imaginar a un Premio Nobel ahogándose. Tal vez la imagen aplicaría como metáfora de las tortuosas vidas de algún que otro laureado con el de Literatura, pero resulta mucho más ajena si se piensa en quienes recibieron el galardón en el ámbito científico. Pináculo del conocimiento certero, cumbre de los descubrimientos pioneros que luego serían replicados y verificados por huestes de obreros de la ciencia cotidiana, el Nobel se presenta como la culminación de un trayecto. Sin embargo, rara vez la ciencia opera de esa manera lineal. Pero si lo que se publica y lo que se premia son los resultados acabados y las teorías prolijas, ¿qué rastros quedan de esos senderos que tantas veces se bifurcan y tantas otras confluyen?

Hacia el año 1949, el flamante Instituto de Investigaciones Bioquímicas Fundación Campomar llevaba apenas dos años de actividad, pero ya

daba de qué hablar dentro de la comunidad científica argentina. Bajo la dirección de Luis Federico Leloir, el grupo de trabajo venía ensayando algunas líneas de investigación que probaron ser callejones sin salida, hasta dar con el desafío de estudiar los mecanismos de degradación de la glucosa, desconocidos hasta el momento. En los procesos químicos que el equipo analizaba era importante caracterizar la estructura molecular de ciertos componentes denominados nucleótido-azúcares. Determinar cómo están formadas las moléculas de una sustancia química es similar a armar un rompecabezas: no solo hay que encontrar las piezas, sino que también hay que saber colocarlas en la posición correcta. Leloir y sus colaboradores ya tenían algunas de esas piezas: un residuo de glucosa, dos fosfatos, pero la tercera... la tercera pieza desafiaba sus interpretaciones, ya que los análisis que desde el Instituto estaban en condiciones técnicas de realizar no coincidían con los datos disponibles acerca de compuestos conocidos hasta el momento. Sin ese eslabón, no se podía completar la estructura de aquel primer nucleótido-azúcar (Parodi, 2012).

¿Existe algún documento capaz de transmitir la frustración y la ansiedad de estar al borde de completar algo valioso, pero verse incapaz de dar ese paso decisivo? Ese ahogo quedó retratado por el propio Leloir. En este dibujo de 1949, el barco de la investigación se está hundiendo pero aún iza la bandera del CoCo; PA intenta salvarse dando señales de auxilio; Leloir está a punto de desaparecer sepultado bajo las aguas.

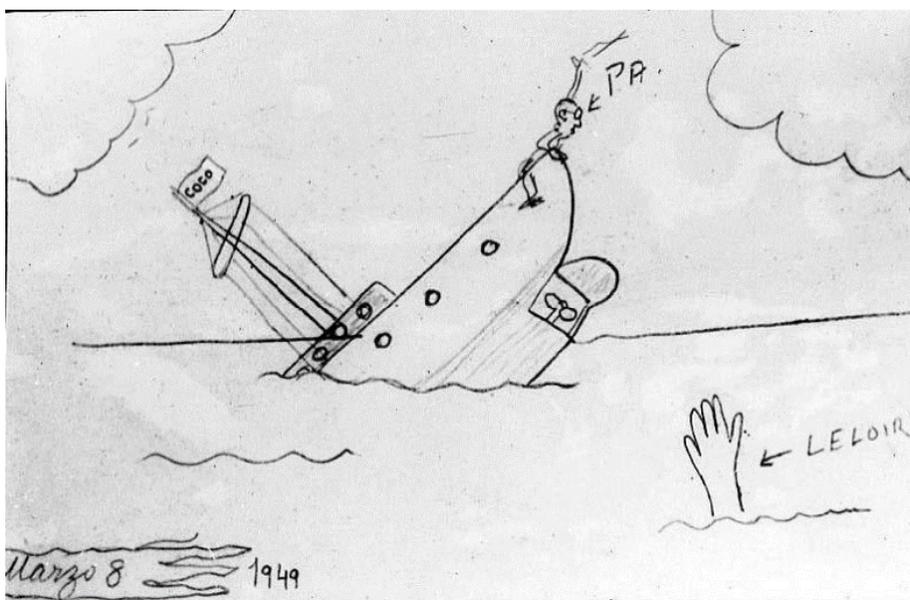


Imagen 1: “Dibujo de Leloir en el cual describe la desesperanza del grupo en resolver la estructura del UDP-Glc. PA se refiere a A. Paladini y CoCo precisamente al UDP-Glc, el segundo cofactor involucrado en la transformación de glucosa en galactosa (el primero era la glucosa 1,6-diP, también descrita por el mismo grupo)”. Fuente: Leloir, 1949.

La historia tiene un final más que feliz: ese mismo año, James Ploeser y Hubert Loring publicaron en *The Journal of Biological Chemistry* el espectro de absorción de luz ultravioleta de la uridina. Era idéntico al espectro que exhibía el compuesto que escapaba a Leloir y su equipo. Esto les permitió completar el rompecabezas de la estructura de, ahora sí, la uridina difosfato glucosa, o UDP-Glc, el primero pero definitivamente no el último de los nucleótido-azúcares identificados por el grupo de Leloir (Parodi, 2012). Por su descubrimiento de estos compuestos y su rol en la biosíntesis de carbohidratos, Leloir y su equipo no solo se salvaron del naufragio, sino que además él recibiría el Premio Nobel de Química en 1970.

Esta breve historia ilustrada ilustra, precisamente, la diferencia de estatus entre los diferentes materiales y documentos que se generan a lo largo de la actividad científica y que dan cuenta de sus sucesivas etapas. Bajo las condiciones de circulación del conocimiento que el campo científico históricamente se ha dado, el artículo científico se presenta como la condensación de un proceso, es el formato textual preferido que reúne aquello que sus autores eligen poner a consideración de sus colegas: un resultado, un aporte novedoso al acervo común de conocimiento científico. A través de la acción de publicación, el texto se inscribe como huella de un proceso creativo-intelectual en una determinada superficie de registro. Como dice Jean-Claude Guédon (2019), un artículo obliga a ejecutar las funciones de publicación, preservación y diseminación en un mismo momento.

Ahora bien, detrás de todo gran *paper* hay una gran cantidad de *papeles*¹: manuscritos, borradores, libretas de notas, croquis, recortes, es decir, todo aquello que puede documentar el ensamble de prácticas, de objetos y de discursos que rodean y acompañan la génesis de las ideas y los conceptos científicos (Bert, 2014). Estos papeles se ubican en la frontera entre lo público y lo privado. Si, por un lado, la ciencia de los *papers* se hace para publicarse, por otro lado los *papeles* corresponderían al ámbito doméstico del laboratorio, del taller, de la cocina de la investigación. Pero, en una concepción más amplia de la dimensión pública de la ciencia, es el propio conocimiento científico lo que se construye de forma intersubjetiva. En el caso del nobelizado Leloir, ¿qué huellas de ahogo, tan claramente plasmadas en su dibujo, pueden apreciarse en sus *papers*? ¿Esos sentimientos acaso no forman parte del proceso integral

1 El texto de Marcelo Casarin, incluido en este volumen, examina este concepto en el ámbito de la escritura literaria.

de hacer ciencia? ¿No merecen ser parte del relato científico oficial, teniendo en cuenta que, después de todo, el científico también es un ser humano (Kreimer, 2009) y la ciencia es un producto social?

Ampliar voluntariamente la concepción de archivo de investigación (Bert, 2014), entonces, puede ayudar a restituir las condiciones de producción que dieron origen (y dan continuidad) a esa ciencia y reconstruir parte de la integralidad del proceso científico e intelectual que a veces se pierde ante la urgencia de mostrar resultados breves y claros, usualmente condensados en artículos de investigación. ¿Qué se archiva en la ciencia y bajo qué paradigmas? ¿Qué queda fuera del relato científico canonizado y preservado? ¿Cuál es el destino de todos aquellos documentos potencialmente archivables, pero no archivados, que no se incluyen dentro de los materiales propiamente científico-académicos a resguardar? ¿Cómo fueron cambiando las miradas sobre la relación entre la ciencia y sus archivos, sus papeles? ¿Qué lógicas se instauraron y cuáles emergen en contraposición? ¿Qué otros tipos de archivo se pueden gestar en vínculo con la ciencia? Ensayamos aquí algunas reflexiones, no como respuestas definitivas, sino como líneas que pueden sugerir las trazas de un camino.

1. La acumulación del conocimiento como base del sistema científico. Archivo y publicaciones científicas

Entre los procesos que trajo aparejado el advenimiento de las ciencias modernas, nos interesa poner énfasis en la importancia de la acumulación del conjunto de conocimientos como factor característico. Si consideramos que toda publicación involucra una forma de archivo, la práctica de archivo sería constitutiva de las ciencias. Desde el origen de lo que en Occidente definimos como ciencia, esta ha estado íntimamente

ligada a la posibilidad de conservación del conocimiento para su comunicación y su transmisión en el tiempo, pasando por diversas técnicas “de archivación, de impresión, de inscripción, de reproducción, de formalización, de cifrado y traducción de marcas” (Derrida, 1997: 22), con sus consiguientes “transformaciones jurídicas y, por tanto, políticas. Estas afectan nada menos que al derecho de propiedad, al derecho de publicar y de reproducir” (25). Con la institucionalización y profesionalización de la práctica científica, el campo se fue dando de sus propios instrumentos de archivo, hasta llegar a la revista académica actual como el soporte canónico y más extendido. Este despliegue instauró patrones de organización de los diálogos y de sus registros situados en un espacio-tiempo determinado.

Es, sobre todo, a partir de la consolidación (durante el siglo XX) del artículo y la revista especializada como los formatos preferidos de la comunicación endógena intra e interdisciplinar (Verón, 1998) que las publicaciones científico-académicas comienzan a proliferar. Ya en la década de los 60, Derek De Solla Price (1963) estipuló, en un estudio hoy clásico, que la cantidad de revistas académicas y trabajadores científicos se había ido duplicando aproximadamente cada quince años entre 1660 y 1960 (en estudios más recientes, la duplicación de la cantidad de artículos publicados desde 1985 se estableció en 24 años) (Jinha, 2010). Los textos (como principal código), en tanto documentos, deben ser conservados bajo cierto orden u organización. Así, la bibliotecología, la documentación y la archivística no solo fueron adquiriendo entidad propia como disciplinas científicas, sino que se tornaron herramientas indispensables para el desarrollo de las ciencias en general. Por ello, toda pregunta por las lógicas actuales de producción, circulación, comunicación y apropiación social del conocimiento académico y científico-tecnológico

necesariamente debe tomar en cuenta la dimensión archivística de esta actividad.

A lo largo de ese proceso, y acompañando los cambios de paradigma en cuanto a la práctica e institucionalidad de las ciencias, se fueron delineando e imponiendo determinadas modalidades de archivo y, en consecuencia, de acceso al conocimiento. Es decir, las ciencias se fueron dotando de un orden archivístico propio donde ciertos agentes se tornaron los arcontes del campo. Esta noción empleada por Derrida (1997) hace referencia a los arcontes como aquellos agentes que tienen el deber de resguardar los archivos, pero también el derecho hermenéutico de interpretarlos. Esta potestad sobre los archivos constituye el poder arcontico que, como todo poder, puede convertirse en hegemónico.

La importancia de la acumulación de conocimiento científico y el rédito generado por el ejercicio del archivo y la documentación impulsó el surgimiento de conglomerados de empresas de información científica y grupos editoriales que fueron constituyendo un orden informacional propietario, cerrado, exclusivo y excluyente en términos económicos y simbólicos, a la vez que la edición y publicación de revistas científicas se fue convirtiendo en un mercado cada vez más dominado por unos pocos agentes. Hacia fines del siglo XX, la revolución digital y las posibilidades inauguradas por las nuevas tecnologías de información y comunicación introdujeron cambios cualitativos y cuantitativos en el orden archivístico que, hasta el momento, se constreñía en los límites físicos del papel impreso. Si la digitalización mejoró el acceso y facilitó la búsqueda y vinculaciones entre artículos y revistas, el formato y gramáticas de lectura no se modificaron sustancialmente. Lo que sí cambió fue el aspecto económico de la edición y publicación académica, devenida un mercado altamente rentable y de estructura crecientemente oligopólica (Larivière, Haustein y Mongeon, 2015). En un campo donde las

revistas cambian de editorial al ser compradas, y las editoriales también se compran o fusionan con sus aliados (o competidores) comerciales, la concentración del mercado se refleja en el porcentaje de revistas, artículos y citas pertenecientes a los cinco grupos-conglomerados editoriales más grandes: RELX (anteriormente Reed-Elsevier), Wiley-Blackwell, Springer, Sage Publications, y Taylor & Francis. Tanto para las ciencias naturales y biomédicas como para las sociales y humanas, estas cinco editoriales dan cuenta de más de la mitad de las revistas académicas en la actualidad (Larivière *et al.*, 2015).

A la vez, la comunicación científica a través de la web inauguró nuevas prácticas de publicación y archivo, algunas de las cuales pueden considerarse como contrarias a este modelo comercial hegemónico. Nos referimos a las diversas modalidades de Acceso Abierto (AA), al surgimiento de redes sociales académicas, a los repositorios institucionales y de *preprints*, e incluso a sitios web que, operando al margen de los órdenes restrictivos de propiedad intelectual, pueden considerarse de “piratería” editorial y científica.

El decurso del tiempo no solo modifica la concepción, producción y validación del conocimiento científico, sino también su circulación y comunicación en tanto práctica humana. Por ello, con la transformación de la ciencia también se producen cambios en su estructura comunicacional.

1.1. Paradigma analógico de la archivería en la comunicación científica y su correlato histórico

Una serie de acontecimientos inauguraron la época moderna² y marcaron de manera particular ciertos procesos de la historia social y cultural —aunque algunos de ellos tengan un desarrollo mucho anterior a esta etapa. La nueva visión del mundo que se gestó en esta época fue alterando y modificando ciertas prácticas y pensamientos.

Es en este despertar donde la noción de archivo —y su significado— cobra relevancia y acrecienta su importancia, no solo como elemento fundamental de la maquinaria administrativa, de su función jurídico-política, o su carácter patrimonial, administrativo y su finalidad histórica, sino también porque responde al proceso científico de la época moderna, en el que el método científico se convierte en la forma elegida para comprender el mundo y al mismo tiempo se convierte en el medio a través del cual el conocimiento histórico y las formas de rememoración son acumulados, almacenados y recuperados (Tello, 2015).

En este contexto, es posible identificar ciertos factores determinantes que marcaron el desarrollo de la comunicación de la ciencia moderna: la gestación de la revolución científica; el desarrollo de la imprenta (que, como indica Rossi [2000], fue una innovación técnica que no solo facilitó el acceso al conocimiento sino también transformó la comunicación en un valor), y el proceso de institucionalización de la ciencia moderna, con la aparición de las sociedades científicas y un nuevo concepto de comunicación basado en la publicación impresa de *journals*. Fue así como

2 Arendt (citada en Hurtado, 2010) habla de al menos tres acontecimientos: el descubrimiento de América, la circunnavegación de África, la Reforma de Lutero (expropiación de los bienes eclesiásticos y acumulación de la riqueza), el telescopio y los descubrimientos científicos que marcaron la época.

el sistema de correspondencia de manuscritos, utilizado por la comunidad científica e intelectual, conocida como *République des Lettres*, se fue transformando progresivamente.

Al contenido intelectual se añadieron gradualmente comentarios, evaluaciones y juicios que se desarrollaron durante su tiempo en un método completo de expresión crítica. [...] Pero la producción creciente de materiales no era compatible con la capacidad de estos “hombres de letras” para escribir cartas. La solución para tal dilema surgió en la forma de la prensa (Sabbatini, 1999: 5-6).

La nueva visión científica requirió de la prensa para su comunicación, y con esta tecnología, como señala Marcelo Sabbatini (1999), la ciencia no solo dejó la privacidad de las cartas y pasó a la exhibición pública, sino que también adquirió mayor legitimidad y el privilegio de la conservación. Aunque los objetivos de esta apertura no solo se centraban en la comunicación escrita a través de libros, cartas o diálogos, sino también en la invención de espacios como gabinetes, teatros y conferencias (Polino, 2014), hubo una mayor significación de iniciativas tales como las revistas científicas y las publicaciones académicas.

Fueron las academias y sociedades científicas —creadas al margen de las universidades— quienes convirtieron la ciencia en una institución y fijaron entre sus principales objetivos la comunicación y transmisión de los resultados obtenidos y de los métodos utilizados en los experimentos. La incorporación de la publicación como parte del proceso científico realzó la importancia y legitimidad de la ciencia y puso de relieve la trascendencia de la comunicación científica. Esta transformación se sustenta, sobre todo, a partir la publicación de los trabajos y debates que dieron paso y origen a las revistas periódicas.

En 1665, [se produjo] la aparición del *Journal des Sçavans*, en Francia, seguido por las [*Philosophical*] *Transactions of the Royal Society of London*, en el mismo año. Luego, las publicaciones aparecieron en Italia, con la emergencia de *Litteratti de Italia* en 1668 y en Alemania, con la *Miscellanea Curiosa*, en 1670 (Sabbatini, 1999: 6-7).

Las revistas científicas no solo se convirtieron en transmisoras de información, sino que posibilitaron la generación de un sistema de protocolos, verificación, reproductibilidad, reconocimiento, revisión, conservación, documentación y archivo. Como señala Guédon (1996), comenzaron a construir jurisprudencia, memoria y registro de elementos y formas. Primero, a partir de la puesta en común de las correspondencias, reconvertidas en debates; posteriormente con descripciones y observaciones que intentaban dar cuenta del proceso, y más adelante desde una estructura organizativa denominada IMMRyD (Introducción, Materiales y Métodos, Resultados y Discusión) —que da origen a lo que hoy conocemos como artículo científico o *paper*. Como señalan Sara Mendoza y Tatiana Paravic (2006), se considera que fue *Philosophical Transactions* la primera revista en iniciar, en 1752, el sistema de revisión por pares, para determinar si los artículos que recibían merecían ser publicados.

Durante el siglo XIX, la ciencia y las prácticas de investigación comienzan a ser incorporadas en las universidades dando paso a la fase profesionalizadora de la ciencia. Este proceso coincidió además con la imposición de nuevos paradigmas científicos para la interpretación de la naturaleza (Polino, 2014) y vino acompañado con el crecimiento de las comunidades científicas y de las publicaciones periódicas especializadas. Cabe destacar que, durante este vertiginoso desarrollo de la ciencia y su comunicación, el principal objetivo era el intercambio y puesta en común del conocimiento, no el lucro ni rédito comercial. Si bien, como señala Ysabel Briceño (2013), algunas publicaciones se vendían al

público, casi siempre un miembro de una sociedad recibía sus publicaciones gratuitas a cambio de su suscripción y se realizaban intercambios con otros ejemplares entre personas e instituciones. Fue así que las sociedades, instituciones y observatorios desarrollaban sus colecciones bibliográficas de revistas especializadas, aunque todavía las ediciones eran limitadas.

Este rol de los intelectuales y científicos como gestores, productores y consumidores de las publicaciones científicas, su tarea como guardianes responsables de la seguridad física del depósito y el cuidado de estos documentos, junto al derecho de ejercer la competencia hermenéutica sobre ellos, colocaba a la propia comunidad científica en el rol de *arconte* y productor de conocimiento (hoy podríamos decir *prosumidores*). Si bien durante algunos años fueron las sociedades científicas y las universidades quienes controlaron y dirigieron sus publicaciones, desde pequeños grupos editoriales y organizaciones sin ánimo de lucro, en la segunda mitad del siglo XX las instituciones educativas empezaron a desvincularse de ese rol ante el progresivo avance de editoriales comerciales que vieron en la publicación científica una oportunidad para hacer negocios (Fresco, 2013).

Esta progresión hizo cada vez más evidente la importancia asignada al sistema de protocolos que se había definido con las primeras revistas científicas, y algunos se potenciaron y modernizaron como mecanismos de validación del conocimiento. Entre ellos se destaca el proceso de revisión por pares o *peer review* con la instauración de revisores externos al propio equipo editorial y anónimos para los autores (Briceño, 2013). Difundir los conocimientos sometidos a evaluación garantizaba transparencia, calidad científica y reconocimiento —cualidades que permanecen hasta ahora. El crédito otorgado a los descubridores y científicos, sumado al aumento de publicaciones, llevó a que los sistemas de

validación tomen como dato relevante el estudio de las citas a los artículos ya publicados y este dato se convirtió también en una forma de entender el desempeño científico (Fresco, 2013). A partir de este momento, tal como señala Guédon (2019), la naturaleza de las revistas se transformó: dejaron de tener como principal función la difusión de nuevos descubrimientos, y pasaron a crear un sistema de prestigio, organizado a través de métricas como el factor de impacto.

Sumado a ello, en esta nueva etapa de la comunicación científica y ante el aumento de las publicaciones acumuladas en un volumen de información inmanejable, junto a la necesidad de que el contenido de estos documentos pueda recuperarse para nuevas investigaciones, comprobaciones o aplicaciones prácticas, fue menester la creación de archivos que superaran las antiguas colecciones bibliográficas y recopilaran, organizaran y consignaran la mayor cantidad de escritos y conocimientos. Así apareció lo que hoy entendemos por colecciones de revistas y bibliotecas científicas.

Las editoriales universitarias y asociaciones científicas se vieron desbordadas e incapaces de competir con los nuevos actores, que ofrecían a los investigadores no solo un cauce de comunicación, sino servicios adicionales como la distribución rápida y puntual, contenidos de calidad, etc., por lo que muchas de ellas acabaron por ceder la gestión de sus publicaciones. (Fresco, 2013: 15-16).

Estos cambios y acontecimientos, lejos de generar una apertura, mayor distribución y puesta en común de las revistas científicas, sentaron las bases del manejo oligopólico y comercial de las publicaciones. Como señala Ana María Fresco (2013), en los años '80 las publicaciones científicas fueron concentrándose en manos de empresas privadas, que controlan y gestionan la mayoría de las revistas académicas, incluyendo las

creadas por instituciones educativas. El paso siguiente fue la creación de grandes conglomerados por parte de las principales empresas editoriales que ya habían dominado el mercado. El poder acumulado por estas grandes compañías, convertidas en los nuevos arcontes del conocimiento, les otorgó la posibilidad de fijar pautas en las distintas etapas del proceso de comunicación, sobre todo relacionadas con la distribución y el acceso.

1.2. Paradigma digital de la archivería en la comunicación científica. La dicotomía del acceso a partir de las TICs

El sistema de publicaciones científicas sufrió alteraciones a partir de los años '90 con el desarrollo e influencia de las tecnologías de información y comunicación (TICs), y en particular con la llegada de Internet. Así como había ocurrido con la imprenta, Internet facilitó el desarrollo de una nueva etapa de distribución del conocimiento. Las revistas científicas, ahora electrónicas, posibilitaron la restitución del rol de prosumidor³ y arconte a los científicos y autores, que además de crear pueden compartir información y a la vez ser editores, revisores y distribuidores, por lo que la mediación de editores comerciales se puso en tensión. Paulatinamente se fueron articulando nuevos modelos de comunicación científica al margen de las editoriales comerciales y se empezaron a plantear vías alternativas para mejorar el acceso y la difusión de los conocimientos científicos.

3 Guédon (2015) destaca que lo que está en juego (el *enjeu*) en el movimiento del acceso abierto es precisamente la posibilidad de colocar a los científicos en el centro de un sistema de comunicación integrado a la cadena de trabajo propia de la investigación y controlado por las distintas comunidades disciplinares. Volveremos a este punto más adelante.

El surgimiento de alternativas a la publicación académica “convencional”, personificado en la creación de repositorios, el avance del movimiento Open Access y la progresiva adopción de las tecnologías de la Web 2.0, ha permitido recuperar la competencia en un mercado cuyo principal activo —la información científica— estaba siendo monopolizado (Fresco, 2013: 24).

Estas consideraciones llevan a pensar en el paso del archivo científico analógico al virtual como un propulsor de prácticas que se perfilaban como contrahegemónicas, en oposición al modelo comercial sustentado en el ejercicio de poder arcóntico sobre las publicaciones y archivos físicos. Pero, si bien la digitalización creciente del conocimiento convertido en información da paso a la expansión de los archivos virtuales y facilita el acceso a mayor cantidad de personas, también constituyó un ambiente propicio para que se acentúe su comercialización y apropiación privada. Con todos sus beneficios, las TICs también forman parte importante del capitalismo cognitivo, caracterizado por el desarrollo y acumulación de diferentes formas de capital intangible y componentes inmateriales insertos en todo tipo de productos y procesos de producción. Por lo tanto, en el actual sistema global de puesta a disposición pública del conocimiento académico, encontramos que conviven diversas modalidades de ejercicio del poder arcóntico.

Para ordenar la conceptualización del estado del campo, decidimos desarrollar dos grandes categorías de modalidades para este fenómeno. Dentro de una primera tipología de arcontes, que definiremos como *corporativos*, podemos ubicar por un lado a las editoriales y revistas comerciales y, por otro, a los índices de impacto. Dentro de una segunda categoría, que definiremos como *accesibles*, encontramos revistas y plataformas no comerciales. Estas dos categorías comparten como fin la legitimación del conocimiento científico como tal. Cabe aclarar que

no aspiramos a brindar un listado exhaustivo de agentes identificados como corporativos o accesibles, pero sí un pantallazo del estado del campo y algunas de las principales iniciativas de publicación y archivo que pueden ubicarse en una u otra categoría.

Si bien encontramos un importante caudal de materiales disponibles en acceso abierto por fuera de estas dos modalidades, resolvemos mencionar este punto ya que entendemos que el poder de definición de los límites acerca de lo que es o no conocimiento científico se sostiene en las modalidades corporativas y accesibles. Puntualmente pensamos en lo que se definió como la “vía negra” del acceso abierto (Björk, 2017) y las plataformas privadas de autoarchivo. Esta vía negra es una de las modalidades de la puesta en común de modo abierto que brinda, a partir de aplicaciones o bases de datos de consulta *online*, acceso a artículos que se presentan como de consulta restringida, sujeta a pago previo o suscripción personal o institucional. Un caso paradigmático de base de datos no autorizadas es el portal Sci-Hub, que otorga acceso a más del 65% de los artículos de acceso restringido (Himmelstein *et al.*, 2018). Otro ejemplo de servicios bajo esta modalidad, esta vez de carácter autorizado, es la aplicación Unpaywall. Esta se puede instalar como extensión de navegadores e informa, en el momento en el que se lee un resumen de un artículo de acceso restringido, si se encuentra disponible en alguna plataforma en la web y brinda un vínculo de acceso en los casos en que aparece un hallazgo.

Tanto la modalidad arcóntica corporativa como la accesible están constituidas por distintas dimensiones: la calidad o pertinencia del trabajo académico, su accesibilidad pública y su impacto. Respecto de la calidad, los dos modelos arcónticos utilizan criterios similares. La herramienta más importante con la que cuentan, en este sentido, es la revisión por pares para el caso de los artículos académicos, los comités

editoriales para libros y la posibilidad de rendición de cuentas para la dimensión del autoarchivo.

En el caso de arcontes corporativos, algunas de las bases de datos bibliográficas más importantes son Scopus (perteneciente a la empresa Elsevier, del grupo RELX), Ebsco (perteneciente a Ebsco Publishing Inc.) y Web of Science (perteneciente a la empresa Clarivate Analytics). A su vez, algunas de las editoriales más importantes en esta modalidad son Sage Publishing (con más de mil revistas); Taylor & Francis Group (perteneciente a la multinacional Informa PLC y que cuenta con más de 2600 revistas); John Wiley & Sons, Inc. (con más de 1600 revistas) o Elsevier (con más de 2500 revistas).

Las bases de datos indicadas proponen ciertos criterios básicos para incorporar materiales académicos. Entre otros, incluyen la explicitación de políticas de evaluación de los artículos mediante la revisión por pares, la regularidad en la publicación, la corroboración de que incorporen contenido relevante de su campo de especialidad y la legibilidad para una audiencia global (idiomas de los artículos o resúmenes). Pero la particularidad de estas bases es que, además de estos criterios básicos, incorporan el impacto de las publicaciones. Lo importante en este punto es que este criterio para la inclusión de la publicación en la base no está relacionado con la calidad sino con la *performance* de sus artículos (básicamente, la cantidad y tipo de citas que reciben e incorporan como valor de la “calidad” de los trabajos). Mientras que para Ebsco y WoS la presencia de citas a otras revistas ya incorporadas a dichas bases es un criterio previo a la incorporación, Scopus evalúa el impacto una vez que ya se encuentra incorporada la publicación en la base de datos. Si no mejora su rendimiento luego de una revisión, esa publicación es retirada.

Respecto de la dimensión del impacto, en los arcontes corporativos encontramos dos empresas que dominan globalmente el campo. Por un lado, Clarivate Analytics, a través del Instituto para la Información Científica (ISI, por sus siglas en inglés). ISI produce el SCIE (Science Citation Index Expanded); el SSCI (Social Sciences Citation Index); el AHCI (Arts & Humanities Citation Index); el ESCI (Emerging Sources Citation Index); el BCI (Book Citation Index); el CPCI (Conference Proceedings Citation Index); el DCI (Data Citation Index); el DPCI (Derwent Patents Citation Index); el BIOSIS Citation Index; el Russian Science Citation Index; el Chinese Science Citation Index y el SciELO Citation Index creado a partir de un acuerdo de SciELO con WoS en 2014 (Packer, 2014).

Por otro lado, Scopus produce métricas de impacto propias y, en cooperación con otras empresas, diversos índices de impacto. El índice de Scopus es CiteScore Metrics y cuenta con otros en cooperación con empresas como, por ejemplo, SCImago, que nace como un grupo de investigación de la Universidad de Granada y que tenía como objeto las publicaciones científicas y la visibilidad regional y global de esta práctica. Hacia el año 2008, SCImago se asocia con Scopus y se constituye como empresa que brinda el servicio de la lectura y conformación, a partir de la base de datos Scopus, de índices de impacto de publicaciones e instituciones académicas. Se crean en este marco los índices SJR (SCImago Journal & Country Rank) y el SIR (SCImago Institutions Rankings). Otro ejemplo es el acuerdo que Scopus firma con la Universidad de Leiden, a partir del que se produce el SNIP (Source Normalized Impact per Paper). Vemos en este sentido una circularidad para la reproducción de la legitimidad de los arcontes corporativos, al imponerse globalmente como criterio de calidad dimensiones del proceso creativo científico ajenos a la propia práctica científico-académica.

Así, el dominio de las métricas corporativas como modo de evaluar la calidad de los trabajos generó la preocupación y reacción de esa otra configuración académica que reniega de la lógica corporativa para la definición de estos asuntos y que avanza de manera sostenida hacia una lógica arcóntica distinta. Dentro de este campo encontramos, por ejemplo, los manifiestos de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación y el de Leiden sobre Indicadores de Investigación. En este sentido, señala Dominique Babini (2019):

[...] se observa una tendencia a la revisión de los procesos de evaluación y sus indicadores, y al seguimiento de las recomendaciones de las principales declaraciones de la comunidad científica y académica en relación a los procesos de evaluación. Dos de las principales declaraciones internacionales que inspiran la revisión de los procesos de evaluación, y la incorporación de nuevos indicadores, son las declaraciones DORA y Leiden (120).

Estas manifestaciones se asientan sobre la estela del movimiento por el AA que, si bien encuentra raíces en la década del '70 y de manera más clara a principios de los años '90 (Moore, 2019), se puede decir que su nacimiento canónico se da con la Iniciativa por el Acceso Abierto de Budapest en 2002, la declaración de Bethesda, y la de Berlín de 2003. Estos tres momentos establecieron un marco general de principios alternativos a la lógica arcóntica corporativa de la comunicación científica. A partir de este punto se desarrollaron y desarrollan múltiples herramientas y estrategias para la implementación de políticas y prácticas orientadas a una comunicación abierta y libre del conocimiento científico académico. Con ese impulso inicial se lanza, en 2003, el Directory of Open Access Journals (DOAJ), una base de datos independiente con el objetivo

de incrementar la visibilidad, accesibilidad, reputación, uso e impacto de revistas en AA de calidad y revisadas por pares, independientemente de su disciplina, procedencia geográfica o idioma de publicación. Además, DOAJ muestra un fuerte compromiso con la transparencia de la información y las buenas prácticas en publicación académica. Al día de hoy, cuenta con más de 15000 revistas indexadas y vínculos con numerosas organizaciones, entre las que destacamos la presencia de Redalyc y Scielo.

Más recientemente, a partir de un estudio que demuestra que, con la coordinación de esfuerzos de las principales organizaciones científicas del mundo, es posible una transición sostenible a escala global de un modelo de publicación científica cerrada a uno abierto (Schimmer, Geschuhn y Vogler, 2015), se crea el consorcio internacional de organizaciones de financiación de la investigación Coalition S. Este consorcio desarrolló lo que definió como Plan S, para que 2021 sea el año en el que la totalidad de la investigación financiada por sus integrantes sea puesta a disposición pública. Esto da cuenta de una modalidad de trabajo característica de los arcontes accesibles: la sinergia y la unión de esfuerzos entre Norte y Sur global a fin de potenciar los recursos de cada uno y sumar peso al movimiento hacia una mayor apertura (en un proceso cooperativo no libre de tensiones). Otro ejemplo en ese sentido es la alianza entre la red de repositorios de AA latinoamericana La Referencia con OpenAIRE, proyecto europeo de infraestructura de acceso abierto para la investigación. Por el contrario, los arcontes corporativos se manejan bajo la lógica comercial de la fusión empresarial.

Incluso, en la 40° reunión de la Conferencia General de la UNESCO, realizada en París en 2019, se resolvió, entre otras cuestiones, reconocer “la necesidad de contar con un nuevo instrumento normativo sobre la ciencia abierta, en forma de recomendación”; por ello, se le pide a la

Directora General del organismo que organice una reunión intergubernamental en esta línea y que “adopte todas las medidas necesarias para garantizar un proceso de consulta inclusivo que conduzca a la elaboración de una recomendación sobre la ciencia abierta” (UNESCO, 2020: 33). A su vez, en el documento de trabajo presentado por el Comité Consultivo de la UNESCO (2019) que sirve de marco para la resolución presentada, se rescatan en su Anexo II ejemplos a nivel global que se encaminan en el movimiento a una lógica arcóntica abierta. Entre los ejemplos enumerados, encontramos mencionado el Plan S, La Referencia, la infraestructura interinstitucional de comunicación para la publicación académica y la ciencia abierta AmeliCA⁴ (impulsada por UNESCO, CLACSO y Redalyc), la AOSP (African Open Science Platform) y la COAR (Confederation of Open Access Repositories), entre otros. El punto importante en este sentido es que el trabajo y esfuerzo desde la UNESCO se orienta a una recomendación en la línea de una lógica arcóntica abierta que funcione como instrumento legal sobre el que los Estados miembros puedan desarrollar políticas en este sentido.

Por su parte, la Scientific Electronic Library Online (SciELO), iniciativa pionera de un modelo de publicación que busca indexar, preservar, mejorar y dar alta visibilidad a una colección de revistas evaluadas por pares, publicadas en forma independiente por sociedades científicas, asociaciones profesionales, universidades y otras instituciones de investigación (Packer, 2019), se encuentra en la implementación de un

4 Si bien coinciden en los objetivos últimos del Plan S, tanto La Referencia como AmeliCA se han manifestado en contra de algunos de los puntos concretos del Plan, especialmente en el modelo de AA basado en el cobro de APC a los autores, por considerar que van en detrimento de los avances, conocimientos y esfuerzos acumulados desde el Sur Global, especialmente desde América Latina. Debat y Babini (2020) e Istratii y Demeter (2020), entre otros, han emitido críticas e introducido precauciones a la implementación global del Plan.

estándar de procedimientos para la inclusión de revistas en su colección. Dadas las características de esta biblioteca, que funciona como un consorcio de instituciones nacionales de investigación científica, se establecen ciertos requisitos básicos que son los mismos que comparten los arcontes corporativos (revisión por pares, periodicidad, relevancia temática, etc.). Un punto muy importante que diferencia esta lógica arcontica es que especifica la obligatoriedad de que los materiales se encuentren disponibles en acceso abierto y promociona la alineación de las revistas con las prácticas de comunicación de la ciencia abierta (SciELO, 2018). Esta estrategia financiera y socialmente más sustentable para la difusión de las publicaciones científicas de las instituciones públicas y de sus comunidades de investigación fue adoptada también por otras bases de datos y repositorios institucionales, como Latindex, Redalyc o La Referencia (Aguado López y Vargas Arbeláez, 2016).

Por otro lado, en el marco de una mayor accesibilidad al producto de la comunidad científica global, avanza cada vez de manera más consistente la política de autoarchivo que incluye la posibilidad de poner a disposición de la comunidad los que se conocen como *preprints*. Esto es, versiones borrador o versiones todavía no revisadas por pares para acelerar los tiempos de visibilización de los trabajos a la vez que ponerlos en discusión abiertamente de manera previa a su publicación formal en una revista. En esa línea, si bien se advierten ciertas cuestiones de cuidado, cada vez más revistas aceptan estos procedimientos. Así, varios repositorios de *preprints* están funcionando de manera muy intensa. Están puntualmente los casos de arXiv, bioRxiv, PeerJ, CogPrints y socArxiv que trabajan en colaboración con el Centro para la Ciencia Abierta. Por su parte, SciELO habilitó en marzo de 2020 su servidor piloto de *preprints* como parte de su programa de cooperación internacional para el

desarrollo del acceso abierto a la comunicación científica en todas las áreas de conocimiento.

Este movimiento de resistencia a la lógica corporativa encuentra sin embargo diversos modos de reacción: es decir, el poder arcóntico hegemónico (ubicado en el Norte global, esa metáfora geopolítica para referir a los países del Primer Mundo, centrales, o desarrollados que se proyectan desde Occidente en el marco de procesos de globalización) está aplicando sus estrategias para no perder terreno ante el avance del acceso abierto. Por ejemplo, como puntualiza Luchilo (2018), en la promoción de oposiciones legales a prácticas de AA, con decisiones orientadas a entorpecer el depósito de artículos en repositorios institucionales, o con el desarrollo de grandes revistas de acceso abierto en el marco arcóntico corporativo que cobran altas tasas de procesamiento de artículos (APC, por sus siglas en inglés, *Article Processing Charges*). Es en este sentido que empieza a desarrollarse el modelo híbrido de AA (la llamada *vía dorada*), que libera los contenidos pero desplaza el origen de las ganancias desde las suscripciones para el acceso a los materiales al cobro por publicar ejercido sobre los autores. El costo y, por ende, la apropiación de ganancias de la editorial se transfiere del lector al autor. En vez de pagar por leer, se paga por ser publicado. Así, habida cuenta de que las instituciones oficiales incorporan estas erogaciones como parte de su política de visibilidad científica, a partir de la búsqueda de garantizar la participación de los trabajos de sus académicos en las bases e índices de impacto dominante, vemos que este modelo llamado híbrido se sustenta fundamentalmente en fondos públicos. Entonces, al tiempo que las casas editoriales preservan su rol de arcontes corporativos y conservan el poder de controlar la cadena de publicación, archivo y acceso, la vía dorada continúa creando y resaltando las inequidades presentes entre países e instituciones (Guédon, 2015).

2. El Acceso Abierto, ¿práctica alternativa y contrahegemónica de modelos dominantes de archivo?

Los fines del poder arcóntico hegemónico son de dominación, y se combinan con las formas y lógicas impuestas para el ejercicio de una ciencia para pocos y en beneficio del capitalismo cognitivo. Opuesto a este dominio, en los últimos años han cobrado relevancia diferentes modalidades de publicación en AA, especialmente desde la región latinoamericana, donde la mayoría de las publicaciones se encuentran libremente disponibles en las propias revistas o en repositorios institucionales crecientemente integrados e interoperables.

En una posición más radical, sitios web como Sci-Hub o LibGen enarbolan con orgullo la bandera de la piratería en una guerra donde sí se toman prisioneros, los *papers*, o más bien, se los libera de las ataduras de los arcontes comerciales. En este contexto, la emergencia de arcontes accesibles resulta una potencial transformación o nueva etapa por las que podría transcurrir la ciencia. Aunque estos cambios suelen llevar largos periodos, ciertos acontecimientos, que pueden parecer imperceptibles ante la potencia de las visiones dominantes, desencadenan procesos que ponen en tensión y cuestionan las formas “tradicionales” de producción, circulación y comunicación del conocimiento científico.

Sobre todo, es menester resaltar que la labor de los arcontes accesibles se convierte en una alternativa para la emancipación de una hegemonía instaurada. Consideramos que al menos tres fenómenos se convierten en temas de discusión: el primero, relacionado con las posibilidades de cuestionamiento e insumisión a las lógicas dominantes del sistema científico, la cienciometría, bibliometría y estándares de calidad y evaluación; el segundo, vinculado al desafío para universidades e instituciones de investigación como principales generadoras de la producción y

circulación del conocimiento científico; y el tercero referido al beneficio social y de la comunidad científica a partir de prácticas que posibilitan procesos de apropiación del conocimiento.

El primero de estos puntos se enmarca en una discusión geopolítica más amplia, cuyo desarrollo excede los alcances de este trabajo, pero que no podemos dejar de mencionar. Así como los marcos teóricos y epistemológicos originados en el Norte Global obtienen automático reconocimiento como la ciencia que produce conocimiento universal (y universalmente aplicable), las propias condiciones institucionales y materiales de operación del campo científico a nivel global se establecen y se exportan como modelo único. Al respecto, existen desigualdades estructurales innegables entre disciplinas científicas y entre las instituciones ubicadas en distintos puntos del mundo. Sin embargo, como el campo científico internacionalizado deviene un “universo epistemológico compartido” y el investigador científico se concibe como un “profesional internacional” (Vessuri, 2014: 266), los valores del campo y la carrera científica operan de forma global.

Las prácticas archivísticas y de ejercicio de poder arcóntico no escapan a este fenómeno. Como se desprende de este artículo, los arcontes corporativos operan desde el Norte Global, mientras que regiones como América Latina se consolidan como las principales impulsoras de modelos accesibles, que paradójicamente también surgieron en aquellas tierras, pero aquí se han reconfigurado e intentan adquirir perfiles contrahegemónicos. La fuerte adopción del acceso abierto en América Latina se ha planteado como una apuesta política que ha proporcionado mecanismos de reapropiación del conocimiento, entendido como “un modelo de acción a favor de estructuras y mecanismos propios y pertinentes para la generación, la comunicación y el uso del conocimiento científico” (Aguado López y Vargas Arbeláez, 2016: 87). No obstante, tal

como apuntan estos autores, para lograr el desarrollo adecuado y la expansión del AA en la región, persisten varios retos.

Por su parte, si las técnicas bibliométricas surgieron como herramientas para dar cuenta del movimiento de teorías, conceptos, métodos y herramientas; visualizar conexiones y colaboraciones entre redes de investigadores, y medir el impacto en tanto circulación de los artículos publicados (Vessuri, Guédon y Cetto, 2014), rápidamente se implementaron para la evaluación de individuos, instituciones y países enteros. En paralelo con la mercantilización de la publicación científica, “un estilo de escritura, una lengua, un tipo de revista científica, y una forma de evaluación [...] fueron ‘universalizados’ a imagen y semejanza del modelo estadounidense de ciencia y de científico” (Beigel, 2017: 9). Actualmente, un puñado de arcontes decretan cuáles son las publicaciones significativas, es decir, aquellas de mayor calidad científica y mayor capital simbólico dentro de la ciencia *mainstream*. Tal lógica toma a la calificación e indexación como un hecho objetivo y no como una forma particular y contingente de la métrica bajo una lógica de mercado, elaborada sin la participación de científicos periféricos (Vessuri *et al.*, 2014; Beigel, 2017). Ante ello, vale la pena preguntarnos acerca de las condiciones que deben darse para que modelos regionales pudieran convertirse en estándares válidos y reconocidos por la ciencia global, y cómo abrir el campo de publicación y archivo sin quedar atrapado por una lógica comercial (Guédon, 2019). Para ello, quizá un primer acercamiento puede estar dado por la reflexión y cuestionamiento acerca del tipo de documentos de archivo que se priorizan y destacan, también en las lógicas de acceso abierto. ¿Qué se archiva en AA y por qué? ¿Cómo se definen los contenidos?

3. AA y la supremacía de las publicaciones periódicas en el archivo. Repositorios digitales y contenido de los documentos de archivo

El movimiento de AA, como señala Víctor Guzmán (2018), generó a nivel internacional, desde principios del siglo XXI, una serie de acuerdos y declaraciones a fin de “regular” y orientar esta iniciativa a nivel global. Las bases donde se cimientan estos acuerdos son conocidas como las tres B, en referencia a los lugares donde se realizaron.

Tabla 1: declaraciones fundacionales del movimiento de Acceso Abierto.

Año	Lugar	Planteamientos
2001	Budapest (Hungria)	Plantea dos estrategias: el autoarchivo y libre acceso, vía Internet, a los textos científicos revisados por pares en archivos electrónicos abiertos, cuyos mecanismos de difusión son los repositorios digitales para que sean localizables y accedidos desde distintos motores de búsqueda u otros servicios. Y la publicación de las investigaciones en revistas de acceso abierto que no tengan el copyright como limitación.
2003	Bethesda (Estados Unidos)	Hace hincapié en los términos legales del AA. Derechos de autor, garantía a través de la generación de licencias, interoperabilidad y preservación a largo plazo.
2003	Berlín (Alemania)	Promueve el desarrollo de políticas institucionales de AA.

Fuente: Elaboración propia

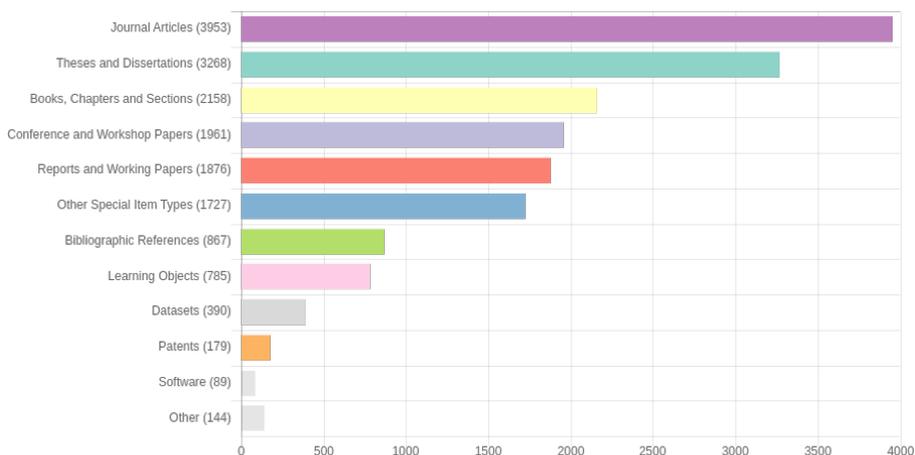
Si bien estos principios acuerdan en considerar el AA como la posibilidad de acceso libre, gratuito e inmediato y en línea a la literatura científica y académica (López, 2013; citado en Guzmán, 2018), existe una discusión sobre el alcance del tipo de documentos abordados por el movimiento AA. Según Pené, Unzurrunzaga, y Borrell (2015), para algunos autores solo incluiría los artículos de revistas revisados por pares y excluiría a otros tipos de documentos como libros y datos de investigación; y para otros la restricción no sería por el formato y género literario de la producción, sino por el consentimiento del autor.

En esta línea y en el marco de la discusión, proponemos avanzar con este análisis a partir de la estrategia bandera del movimiento de AA, en América Latina y Argentina, para la puesta en práctica de este modelo: los Repositorios Digitales. Como señalan Pené *et al.* (2015), estos no solo son una de las infraestructuras básicas para conseguir la difusión accesible de la producción científica, sino que también representan una oportunidad para visibilizar y preservar la producción local, constituir un registro de la actividad intelectual, generar una memoria documental de conocimientos, experiencias y productos del quehacer de cada institución y facilitar los procesos de evaluación de la productividad de los investigadores.

En los últimos años, las instituciones que cuentan con repositorios abrieron consenso respecto a considerar el término *producción científica* para hacer referencia a los contenidos a archivar. Pero según Pené *et al.* (2015), ese acuerdo no se hace evidente en cuanto a tipología se refiere, con lo cual puede incluir desde tesis, libros y capítulos de libros, artículos de publicaciones periódicas, trabajos presentados a eventos, patentes, “hasta documentación administrativa y normativa (reglamentaciones, memorias, documentos de archivo), incluyendo en algunos casos objetos de aprendizaje (guías y apuntes de clases), entre otros” (7).

Lo cierto es que, entre esta diversidad, es evidente desde hace varios años atrás, como era de esperarse, que la supremacía de los documentos de archivo que se registran en distintos repositorios académicos de acceso abierto son los artículos científicos —seguidos de las tesis y disertaciones—, tal como se puede observar en el registro de iniciativas del Directorio de Repositorios de Acceso Abierto (DOAR, por sus siglas en inglés).

Gráfico 1. Descripción general de los tipos de contenido incluido en repositorios de AA



Fuente: OpenDOAR (2021)

3.1. Marco regulatorio para los repositorios en Argentina. ¿Qué contenidos marca la reglamentación?

En Argentina, con la constitución del Sistema Nacional de Repositorios Digitales (SNRD) en 2011 y la sanción de la Ley de Creación de Repositorios Digitales de Acceso Abierto (N° 26.899) en 2013, se establece un marco regulatorio para este instrumento de difusión y acceso al conocimiento científico.

Los organismos e instituciones públicas que componen el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SNCTI), conforme lo prevé la ley 25.467, y que reciben financiamiento del Estado nacional, deberán desarrollar repositorios digitales institucionales de acceso abierto, propios o compartidos, en los que se depositará la producción científico-tecnológica resultante del trabajo, formación y/o proyectos, financiados total o parcialmente con fondos públicos, de sus investigadores, tecnólogos, docentes, becarios de posdoctorado y estudiantes de maestría y doctorado. Esta producción científico-tecnológica abarcará al conjunto de documentos (artículos de revistas, trabajos técnico-científicos, tesis académicas, entre otros), que sean resultado de la realización de actividades de investigación (Artículo 1, Ley N° 26.899, 2013).

El SNRD se armó con el propósito de que los repositorios digitales ya existentes trabajen en red y marquen protocolos, estándares y criterios comunes. A partir de 2016, con la Resolución 753 - E/2016, se estableció el Reglamento operativo para la aplicación de la Ley de Repositorios Digitales Institucionales de Acceso Abierto, donde se establece que el SNRD actúe como instrumento técnico-operativo de aplicación, a la vez que se crea el Repositorio del Sistema Nacional de Repositorios Digitales (Repositorio SNRD), con el objeto de promover y difundir las políticas nacionales de AA.

Es interesante observar que la definición que marca el reglamento de aplicación de esta Ley la menciona como modelo que pone el acento en la cuestión de la accesibilidad a la producción científico-tecnológica. Nuevamente aparece el término “producción científica”, pero más aún, en la definición se hace explícita la preponderancia de las publicaciones científicas como tipo de documento privilegiado.

[...] el modelo de Acceso Abierto a la producción científico-tecnológica implica que los usuarios de este tipo de material pueden, en forma

gratuita y accesible, leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar o enlazar los textos completos de **los artículos científicos**, y usarlos con propósitos legítimos ligados a la investigación científica, a la educación, a la gestión de políticas públicas, al desarrollo tecnológico y a la innovación sin otras barreras económicas, legales o técnicas que las que suponga Internet en sí misma. La única condición que plantea este modelo para la reproducción y distribución de las obras que se pongan a disposición es la obligación de otorgar a los autores el control sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocidos y citados. (Resolución 753 - E/2016, Anexo I, 2016, el destacado es nuestro)

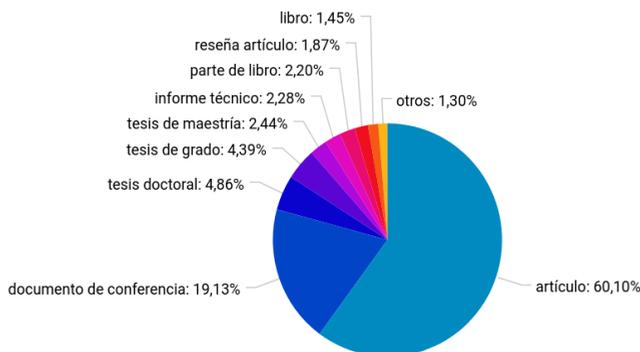
Por otro lado, en el artículo 21 del Reglamento se hace referencia a los contenidos que deberán depositarse en los repositorios, los cuales deberán ser “la versión final de aquella producción científica publicada o aceptada para su publicación y/o que haya atravesado un proceso de aprobación por una autoridad competente o con jurisdicción en la materia, incluyendo los datos primarios generados durante el proyecto de investigación y sobre los cuales se fundamentan los resultados científicos”.

Los tipos de documento pueden ser los siguientes, en su versión final de autor aceptada para su publicación, publicada o actualizada:

- Artículos científicos
- Obras monográficas
- Partes o capítulos de libros
- Documentos de conferencias
- Tesis doctorales
- Tesis de maestría
- Tesis de grado
- Conjuntos de datos, en este caso, también en sus versiones: borrador, sometida a evaluación para su publicación.

Al momento de esta revisión, marzo de 2021, el registro del SNRD señala que 44 repositorios se encuentran adheridos al Sistema. De ellos, 42 son cosechados por el SNRD, y en la actualidad dispone de 343.747 objetos digitales. Según las estadísticas del Repositorio del SNRD, de esta cantidad de publicaciones archivadas, más de la mitad —60,10%— son artículos científicos; seguidos de los documentos de conferencia en un 19,13%.

Gráfico 2. Cantidad de publicaciones según tipo de recurso, cargados en el SNRD.



Fuente: SNRD (2021).

¿Qué podemos interpretar de estos datos? ¿Este tipo de archivo que prioriza los repositorios institucionales y que está definido por políticas e instrumentos normativos, modifica o altera las lógicas imperantes del sistema científico? ¿Se pueden considerar como prácticas alternativas y contrahegemónicas?

En este marco político normativo, es interesante recuperar la propuesta interpretativa del capitalismo arcóntico planteada por Tello (2018), donde, si los cuerpos devienen *corpus*, y ambos son atravesados por relaciones de poder, podemos inferir que un agente productor de conocimiento científico se define y vale por lo que dicta su *corpus*

archivístico. Pero, como hemos visto, incluso en el ámbito de iniciativas de archivo que cuestionan la hegemonía de los arcontes corporativos, estos *corpus* no son tan diversos y no capturan la mayoría de los materiales documentales que dan cuenta del proceso integral de hacer ciencia: el artículo científico es el formato que goza de mayor archivación y conservación.

En parte, esto es consecuencia de factores estructurales del campo científico como los criterios de evaluación basados en el recuento de publicaciones y citas (Vasen y Lujano Vilchis, 2017), y la elaboración de *rankings* que miden la “excelencia científica” de las instituciones (ver Vessuri *et al.*, 2014, para una discusión de este término) con valores numéricos y métricas diversas. Ciertamente, los criterios de evaluación institucionales y el sistema de premios-castigos que establecen son uno de los principales factores que orientan las estrategias de los agentes en el campo en cuanto a sus prácticas de publicación y archivo, a la producción de conocimiento en sí, y a la valoración diferencial otorgada a los documentos producidos a lo largo de la actividad científica. En términos de Tello, se pueden interpretar como técnicas modeladoras de conductas que permiten “maximizar el rendimiento de los cuerpos individuales en pos de la aceleración industrial del proceso de acumulación capitalista” (2018: 229).

Dichas técnicas no solo hacen, como ya mencionamos, que la actividad científica se identifique únicamente con su resultado final, sino que fomentan este impulso de publicación por parte de los investigadores. Esta pulsión archivística, traducida en el ámbito de la práctica científica como el conocido adagio de “publica o perece”, termina generando el efecto de disociar a los productos del campo, las “verdades científicas” plasmadas en textos, de sus condiciones sociales de producción (Bourdieu, 1994). Como señala Derrida (1997), las huellas efectivamente

registradas son aquellas sobrevivientes de permanentes batallas por la producción de ese ordenamiento, de esa organización de discursos y cuerpos sociales en archivos. El resto de los papeles “menores”, los manuscritos, borradores, libretas de notas, croquis, recortes, que quedan fuera del relato lineal del *paper*, sucumben a la violencia archivadora del archivo mismo, a su pulsión de destruir sus propias huellas.

Apuntes finales

La idea de reflexionar sobre el poder que se hace manifiesto en el archivo de la producción científica no solo sirve para cuestionar las lógicas que persisten en modelos alternativos como los de AA, sino también para pensar sobre otras instancias de circulación y comunicación del conocimiento científico que quedan relegadas de las prácticas de archivo a la vez que son potenciales formas de subvertir sentidos y valores impuestos, tanto de la ciencia como de su archivo. Como hemos visto, el predominio de los arcontes corporativos reproduce y refuerza relaciones de poder dentro del campo con un inmediato correlato geopolítico y económico. ¿Qué tan pública podrá ser la ciencia si solo algunos miembros privilegiados de la comunidad científica pueden acceder a las publicaciones resguardadas tras prohibitivas barreras de pago?

Por otra parte, ¿es suficiente que un artículo sea publicado en una revista de acceso abierto para afirmar que es un bien público? ¿Los arcontes accesibles apuntan solo a investigadores y entendidos? ¿Se piensa en la posibilidad de que la difusión del conocimiento científico pueda ser asimilada e interpretada por cualquier persona, teniendo en cuenta que para gran parte de la sociedad los centros de investigación continúan siendo “cajas negras”? Artículos científicos, tesis, actas de congresos, informes, son formas e instancias de comunicación que contienen

lenguajes y códigos específicos, comprensibles solo por individuos que ostentan ciertas competencias: expertos, especialistas o que por motivos profesionales y específicos se interesan en el tema. Es decir, para las comunidades o ciudadanos que no forman parte del campo científico, tener acceso a estos documentos es necesario pero no suficiente, ya que de algún modo (lenguaje experto, contextos físicos y culturales) encuentran restricciones para su uso y, sobre todo, para su apropiación.

Un avance en este sentido sería no restringir la noción de archivo en el ámbito del conocimiento científico al registro, conservación y acceso de documentos que forman parte endogámica de la ciencia. Conocer y acceder otros materiales, como apuntes, manuscritos inéditos, borradores, libros anotados, dibujos, o todo aquello que conforma los archivos de los investigadores, también son instancias que acercan la ciencia a públicos no especializados y a su vez atestiguan la amplitud del proceso y de las formas de investigación, de la inventiva de los conceptos (Bert, 2014) y las dificultades por las que puede atravesar esta práctica social. Asociar los conocimientos científicos con la realidad vivenciada, comunicarlos, contextualizarlos y acercarlos a públicos no especializados es una de las tareas de la divulgación científica, otra instancia de comunicación que suele quedar dissociada del proceso de producción científica y de los documentos de archivo que forman parte de ella.

Abrir la discusión sobre la ausencia de políticas y prácticas de archivo relacionadas con el archivo de investigación o la divulgación científica es también una forma de quebrantar la tradición imperante que incluye o excluye ciertos documentos. Y, con ello, también deja de lado la conjunción cargada de promesas, de ampliación de posibilidades, de participación pública (Dias, 2014) y espacios de apropiación que se puede generar a partir de la conexión de arte y ciencia que se complementan en estas instancias. La ciencia no es solo sus resultados, sus *papers*. La

apuesta, entonces, es visibilizar las huellas de la ciencia como proceso, pues los *papeles* pueden apuntar en direcciones muchas veces inimaginadas, y, como supo decir un gran viajero, ni el más sabio conoce el fin de todos los caminos.

Bibliografía

Aguado-López, Eduardo y Vargas Arbeláez, Esther Juliana (2016). “Reapropiación del conocimiento y descolonización: el acceso abierto como proceso de acción política del sur”. *Revista Colombiana de Sociología*, 39(2), 69-88. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15446/rcs.v39n2.58966>

Babini, Dominique (2019). Las ciencias sociales de América Latina y la oportunidad de contribuir con indicadores de evaluación. En Manfred Acero Gómez (Comp.), *Sistemas de evaluación y edición universitaria* (pp.105-136). Bogotá: Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia.

Beigel, Fernanda (2017). “Científicos periféricos, entre Ariel y Caliban. Saberes institucionales y circuitos de consagración en Argentina: las publicaciones de los investigadores del CONICET”. *Dados, Revista de Ciências Sociais*, 60(3), 825-865. Disponible em: <https://doi.org/10.1590/001152582017136>

Bert, Jean-Françoise (2014). *Qu'est-ce qu'une archive de chercheur?* Marsella: OpenEdition Press. Disponible en: <http://books.openedition.org/oep/438>

Björk, Bo-Christer (2017). “Gold, green, and black open access”. *Learned Publishing*, 30, 173–175. Disponible en: <https://doi.org/10.1002/leap.1096>

- Briceño, Ysabel (2013). *El modo emergente de la comunicación de la ciencia: incidencias y gestión distribuida en América Latina*. Tesis de Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad de Los Andes. Disponible en: <http://eprints.rclis.org/28500/>
- Bourdieu, Pierre (1994). “El campo científico”. *REDES*, 1(2), 131-160.
- De Solla Price, Derek John (1963). *Little science, big science*. Nueva York: Columbia University Press.
- Debat, Humberto y BABINI, Dominique (2020). “Plan S en América Latina: Una nota de precaución”. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 15(44), 279-292.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dias, Susana Oliveira (2014). Configuraciones políticas de cultura e público na divulgação científica e cultural. En Oscar Alamo (Comp.), *Políticas Públicas en Ciencia y Tecnología. Divulgación y construcción de ciudadanía* (pp. 25-34). Villa María, Argentina: EDUVIM.
- Fresco, Ana María (2013). *Edición y Comunicación Científica: Evolución y tendencias actuales*. Tesis de Maestría en Bibliotecas y Servicios de Información Digital, Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en: http://eprints.rclis.org/24471/1/Scholarly_comm_and_publishing_Evolution_and_Trends_AFresco.pdf
- Guédon, Jean-Claude (1996). Electronic academic journals. From disciplines to seminars? En Teresa Harrison y Timothy Stephen (Eds.), *Computer networking and scholarly communication in the twenty-first-century university* (pp.335-350). Nueva York: State University of New York Press.
- Guédon, Jean-Claude (2015). “Le libre accès: quo vadis?”. *Ar(abes)ques*, 79, 4-7. Disponible en: <https://doi.org/10.35562/arabesques.799>

- Guédon, Jean-Claude (2019). “Plataformas (como Redalyc), revistas, libros y artículos digitales. ¿Cómo abrir el campo de cuestiones científicas sin quedar atrapado por una lógica comercial?”. *Palabra Clave (La Plata)*, 8(2), e064. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/18539912e064>
- Guzmán, Víctor Humberto (2018). El espacio de lo público digital y la institución de archivos en acceso abierto. En Diego Vigna y Pampa Arán (Comps.), *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica* (pp.145-161). Córdoba, Argentina: Edicea.
- Himmelstein, Daniel; Rodríguez Romero, Ariel; Levernier, Jacob; Munro, Thomas Anthony; Mclaughlin, Stephen Reid; Tzovaras, Bastian Greshake y Greene, Casey (2018). “Sci-Hub provides access to nearly all scholarly literature”. *eLife*, 7, e32822. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.7554/eLife.32822>
- Hurtado, Cristina (2010). “Hannah Arendt: Condición humana y crítica de la modernidad”. *Revista de la Academia*, 15, 179-185. Disponible en: <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/637>
- Istratii, Romina y DEMETER, Marton (2020). “Plan S and the ‘opening up’ of scientific knowledge: A critical commentary”. *Decolonial Subversions*, 13-21.
- Jinha, Arif (2010). “Article 50 million: An estimate of the number of scholarly articles in existence”. *Learned Publishing*, 23(3), 258-263. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1087/20100308>
- Kreimer, Pablo (2009). *El científico también es un ser humano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Larivière, Vincent; Haustein, Stephanie y Mongeon, Philippe (2015). “The Oligopoly of Academic Publishers in the Digital Era”. *PLOS ONE*, 10(6), e0127502. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0127502>

- Leloir, Luis Federico (1949). *CARTEL Naufragio (dibujo hecho por Leloir)*. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11336/121859>
- Ley 26899 de Creación de Repositorios Digitales Institucionales de Acceso Abierto (2013). Buenos Aires: Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26899-223459/texto>
- Luchilo, Lucas Jorge (2018). “Revistas científicas: oligopolio y acceso abierto”. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 14(40), 41-79.
- Mendoza, Sara y Paravic, Tatiana (2006). “Origen, clasificación y desafíos de las Revistas Científicas”. *Investigación y Postgrado*, 21(1), 49-75.
- Moore, Samuel (2019). “Revisiting “the 1990s debutante”: Scholar-led publishing and the prehistory of the open access movement”. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 71, 1-19. Disponible en: <https://doi.org/10.1002/asi.24306>
- Opendoar (2021). *Statistics*. Disponible en: https://v2.sherpa.ac.uk/view/repository_visualisations/1.html
- Packer, Abel (2014). *SciELO Citation Index en el Web of Science*. Disponible en: <https://blog.scielo.org/es/2014/02/28/scielo-citation-index-en-el-web-of-science/#.XqYZHZIRfIU>
- Packer, Abel (2019). *O modelo SciELO de publicação como política pública de acesso aberto*. Disponible en: <https://blog.scielo.org/blog/2019/12/18/o-modelo-scielo-de-publicacao-como-politica-publica-de-acesso-aberto/#.XqY71JIRfIU>
- Parodi, Armando (2012). “Luis Federico Leloir, or how to do good science in a hostile environment”. *IUBMB Life*, 64, 567-572. Disponible en: <https://doi.org/10.1002/iub.1031>
- Pené, Mónica; Unzuurrungaga, Carolina y Borrell, Marina (2015). Repositorios institucionales universitarios argentinos, un acercamiento

- a sus colecciones. Memoria académica de IV Jornadas de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología, La Plata, Argentina, 29-30 octubre. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5293/ev.5293.pdf
- Polino, Carmelo (2014). *El proceso de autonomización de la ciencia moderna y la construcción del discurso divulgativo (siglos XVI y XVII)*. Historia social y cultural de la divulgación, Módulo 1. Centro REDES.
- Resolución 753 - E/2016 de Sistema Nacional de Repositorios Digitales (2016). Buenos Aires: Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-753-2016-267833/texto>
- Rossi, Paolo (2000). *La nascita della scienza moderna in Europa*. Roma-Bari: Laterza.
- Sabbatini, Marcelo (1999). *Evolución histórica de las publicaciones científicas: de la République des Lettres hasta la World Wide Web*. Disponible en: <https://www.sabbatini.com/marcelo/artigos/1999sabbatini-republique.pdf>
- Schimmer, Ralf; Geschuhn, Kai Karin y Vogler, Andreas (2015). *Disrupting the subscription journals' business model for the necessary large-scale transformation to open access*. Max Planck Digital Library Open Access Policy White Papers. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.17617/1.3>
- SciELO (2018). *Criterios, política y procedimientos para la admisión y la permanencia de revistas científicas en la Colección SciELO*. Disponible en: <https://wp.scielo.org/wp-content/uploads/Criterios-Rede-SciELO-es.pdf>
- SciELO (2019). *Criterios, política y procedimientos para la admisión y la permanencia de revistas científicas en la Colección SciELO*

- Argentina*. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/avaliacao/Criterios%20SciELO.pdf>
- Sistema Nacional de Repositorios Digitales (2021). *Estadísticas*. Disponible en: <https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Content/stats>
- Tello, Andrés Maximiliano (2015). “El arte y la subversión del archivo”. *AISTHESIS*, (58), 125-143. Disponible en: <https://doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>
- Tello, Andrés Maximiliano (2018). *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo*. Adrogué, Argentina: La Cebra.
- UNESCO (2019). *Estudio preliminar de los aspectos técnicos, financieros y jurídicos relativos a la conveniencia de contar con una recomendación de la UNESCO sobre la ciencia abierta*. (40 C/63 + Add.). París: Conferencia General 40ª reunión UNESCO. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000370291_spa
- UNESCO (2020). *Actas de la Conferencia General, 40a reunión, París, 12-27 de noviembre de 2019, volumen 1: resoluciones*. (40 C/RESOLUTIONS VOL.1). París: Conferencia General 40ª reunión UNESCO. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000372579_spa
- Vasen, Federico y Lujano Vilchis, Ivonne (2017). “Sistemas nacionales de clasificación de revistas científicas en América Latina: tendencias recientes e implicaciones para la evaluación académica en ciencias sociales”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 62(231), 199-228. Disponible en: [http://dx.doi.org/10.1016/S0185-1918\(17\)30043-0](http://dx.doi.org/10.1016/S0185-1918(17)30043-0)
- Verón, Eliseo (1998). “Entre la epistemología y la comunicación”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, (4), 149-155.

Vessuri, Hebe (2014). The dynamics of transformation processes in global social knowledge. En Michael Kuhn y Kazumi Okamoto (Eds.), *Spatial social thoughts in global knowledge encounters* (pp. 263-284). Stuttgart: Ibidem.

Vessuri, Hebe; Guédon, Jean-Claude Y Cetto, Ana María (2014). "Excellence or quality? Impact of the current competition regime on science and scientific publishing in Latin America and its implications for development". *Current Sociology*, 62(5), 647-665. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1177/0011392113512839>

CONJETURAS

Una literatura sin pretextos

Marcelo Casarin

PORTAL: EXPERIENCIAS

Lectura: variantes en unos cuentos de Horacio Quiroga

Hacia 1983 o 1984, yo cursaba la carrera de letras modernas en la Universidad Nacional de Córdoba, y con unas compañeras, Selma y Clara, preparábamos un trabajo práctico para Literatura Hispanoamericana; era sobre un cuento de Horacio Quiroga, “Los mensú”. Debíamos hacer una monografía, ese género inasible, intentando descubrir algunas de las claves que el profesor nos había marcado en clase y, sobre todo, demostrar una aceptable lectura de la bibliografía crítica que nos había recomendado.

Cada uno de nosotros tenía una edición diferente: si mal no recuerdo, dos ediciones de *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, y una antología

de cuentos de Horacio Quiroga, que publicó en los años sesenta el Centro Editor de América Latina.

La somnolencia de siesta cordobesa, el desinterés que provoca la lectura obligada y la indudable falta de expresividad del lector de turno, hizo que pasara inadvertida la primera divergencia de los textos. La segunda no: no recuerdo quién, pero lo más probable es que fuese Selma, la más atenta, la más inteligente de los tres, quién notó que el texto suyo difería del que había sido leído en voz alta. Fue un llamado de atención y, enseguida, advertimos que cada uno de nosotros tenía una versión diferente del mismo cuento. Eran pequeños cambios, ajustes estilísticos, quizá resultado de revisiones del autor; los editores, en definitiva, habían publicado tres versiones del texto en cuestión.

El hallazgo nos maravilló. Hasta entonces teníamos la idea de los textos escritos de una vez y para siempre, donde el autor entregaba al editor un texto definitivo e inmutable. Dedicamos una parte de nuestro trabajo al contraste de las variantes, sin ningún elemento teórico y sin experiencia: nuestro regodeo estaba en el descubrimiento más que en las interpretaciones posibles del fenómeno y en la certeza de que estábamos asomándonos a la cocina escrituraria de Horacio Quiroga. Nuestro trabajo no contó con un entusiasmo especial por parte del profesor, de modo que allí se detuvo nuestro ímpetu geneticista. Varios años después, apareció el volumen de Archivos, coordinado por Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, que puso luz al asunto que nosotros apenas vislumbramos¹.

1 En la introducción del texto se lee la siguiente explicación: “Hay una problemática textual compleja y reveladora en casi todos los cuentos que integran el corpus central de la presente edición. Estos relatos —con alguna rara excepción— fueron escritos para y publicados por periódicos y revistas, y, en general, pasaron varios años antes de que su autor los recogiera en volumen. Al hacerlo, Quiroga introduce modificaciones sustanciales al texto de la primera edición. Esta zona de su obra, que comprende todos

Escritura: casos

La historia de la literatura está llena de casos interesantes que pueden ilustrar la condición inestable de los textos que forman parte de eso que llamamos literatura. Permítaseme que empiece por un caso que conozco bastante: mi propia relación con la literatura, el intento de convertirme en un escritor de textos ficcionales, que empezó a finales de la

sus libros de cuentos, a excepción del primero: *Los arrecifes de coral*, y de la *nouvelle: Los perseguidos*, plantea de cara a una edición crítica, numerosas interrogantes y no pocas dificultades. [...] Si, como se consigna más adelante, la falta de notas, manuscritos, pruebas de imprenta y cualquier otro tipo de material pre-textual impide reconstruir el proceso desde las primeras etapas, las modificaciones registradas en esta segunda instancia —el libro—, constituyen un verdadero *avant texte* [...] esas metamorfosis que experimentan los textos desde que aparecen en publicaciones periódicas hasta la última edición en libro aprobada por el autor, son una ventana abierta a ese ámbito cerrado e íntimo que es el proceso creador. Nos permiten observar, sorprender a Quiroga en el taller de su prosa. De más está decir que ellas son la piedra angular de esta edición crítica. Muy otro es el panorama de los cuentos no recogidos en volumen. Estos textos, dispersos y perdidos en numerosas publicaciones periódicas de ambas capitales del Plata, no fueron reeditados y, por lo tanto, tampoco retocados por su autor. Quedaron al margen del afán perfeccionista que exhibe en los del primer grupo. Al igual que en el caso de aquéllos, carecemos de materiales relativos a las etapas previas a la primera y única edición, por lo que su génesis, excepto por las referencias para-textuales, nos es desconocida. Constituyen sistemas cerrados, aislados. [...] recordar que ediciones muy recientes y que circulan en otros ámbitos de la lengua, reproducen los textos y multiplican los errores, imperfecciones y manipulaciones [...] no solamente se violenta el proyecto definitivo del volumen, tal cual lo elaboró su autor, sino que además se desprecian las modificaciones que éste pueda haber introducido [...] Esta realidad pone de manifiesto la necesidad de establecer de manera definitiva los textos de Quiroga, distinguiendo las variantes de autor de las manipulaciones arbitrarias. [...] Conviene señalar que, aunque la mayor cantidad de variantes se registra entre la primera edición del cuento en publicaciones periódicas, y su segunda, en libro, el autor continúa el pulido del mismo en las siguientes. ‘El arte de escribir consiste en hallar para cada idea, la palabra justa que la expresa; y en disponer estas palabras con el summum de eficiencia’. Del estudio de variantes se desprende con qué tenacidad y entrega vivió Quiroga estas, sus palabras” (Baccino Ponce de León, 1996: XLV-LI).

adolescencia, cuando comencé a escribir poemas a mano en una de las hojas de una carpeta tamaño Rivadavia. De esos documentos, para fortuna de los lectores, no guardo registro, no tengo archivo. Pero sí de las primeras narraciones que escribía y publiqué.

Cuando tenía 20 escribía cuentos y soñaba con que alguien se interesaría en publicarlos. Por esa época, en junio de 1982, escribí un texto que tenía más de prosa poética que de narración. Su título era (es) “Después de la noche, la noche”. Entonces yo pensaba que la escritura era el resultado, sino de una inspiración, al menos de un impulso más o menos sostenido y auténtico que era capaz de producir efectos sorprendentes y definitivos. Sorprendentes a los ojos del propio autor, primero, y de los potenciales lectores, después. Y definitivos: creía firmemente en la autenticidad iluminada de ese impulso escritural original y pensaba que la corrección de los textos era una ocupación subsidiaria, de segundo orden y, fundamentalmente, muy poco placentera, muy poco creativa. No es que no admitiera la perfectibilidad de los textos por efecto del trabajo de revisión, sino que no soportaba la idea de “tarea” que la tal revisión implicaba; y, más sintomáticamente, creía que ese texto, hijo de mi sangre, era intocable.

El texto en cuestión tuvo varias publicaciones en diarios y revistas a lo largo de más una década. Cierta vez, a finales de los años ochenta, cuando todavía era estudiante de letras tenía como profesor a un encumbrado escritor, Emilio Sosa López. Sosa López era un escritor de tiempo completo que se ganaba la vida dando clases de Estética en la universidad. Una tarde, luego de la clase, me dijo que sabía que escribía cuentos y que le gustaría conocerlos en vistas a la posible publicación en una revista, *Mundi*, que dirigía junto al también profesor y escritor Armando Zárate. La invitación me conmovió y perturbó en proporciones iguales, pero, en respuesta a su pedido, a los pocos días le llevé una media

docena de textos lo mejor dactilografiados que pude (yo era entonces amigo de su hijo Martín Sosa, también escritor, y conocía de su rigor y exigencia al momento de juzgar textos ajenos). A la semana siguiente Emilio me llamó por teléfono y, luego de una serie de comentarios que encomiaban la calidad de mis cuentos, dijo que había elegido uno, y que lo quería publicar, pero que tenía alguna observación que hacerme.

Convenimos un encuentro al que acudí lleno de temores. Ocurrió algo que no me sorprendió (ya me había pasado): de entre cuatro o cinco cuentos inéditos eligió “Después de la noche...” y luego vino lo peor: las observaciones que quería poner a mi consideración. En su versión dactilográfica el texto ocupaba una página y él me entregó la copia intervenida por su barroca caligrafía: no había una línea del texto que no tuviera anotaciones que sugirieran cambios léxicos, sintácticos o tachaduras, aunque en ese momento yo solo veía una hoja borroneada; me dijo que lo leyera tranquilo y que le llevara nuevamente el texto cuando estuviera corregido. Salí de la reunión con la sensación de haber sido ultrajado (yo y mi texto, la misma cosa). Me tomó varios días reponerme y ponerme a revisar sus anotaciones. Acepté todas las sugerencias, no de puro obediente sino por admitir la precisión y justeza de sus correcciones. En ese momento no puede agradecerle a ese hombre experimentado y generoso el trabajo paciente que se había tomado con ese joven inseguro y engreído que era yo. El texto salió en el número 8 de la revista *Mundi*, en noviembre de 1990; luego, y por última vez, en el libro de cuentos al que le prestó un parte de su nombre: *Después de la noche* (Córdoba, Alfa, 1993).

Escritores y originales

El mencionado Emilio Sosa López, escritor reconocido, polígrafo —poeta, ensayista y narrador—, había publicado una porción importante de su obra en editoriales de primera línea como Losada, Joaquín Mortiz y Sudamericana, entre otras; sus poemas y ensayos aparecían regularmente en los suplementos literarios más importantes de los años ‘90, padecía y se quejaba del desdén de los editores; y se había decidido a publicar, a su cargo, sus obras completas. Seguro de que los libros no circularían, decía: “publicar en Córdoba solo sirve para preservar los originales”.

La preservación de los originales, su rescate para la posteridad, tiene muchos ejemplos en la historia de la literatura, tantas veces condicionados por las circunstancias vitales de los escritores y el contexto en el que les tocó vivir. Puede pensarse sino en el caso de Benjamin, quien puso a salvo una parte de sus textos enviándoselos por correo postal a sus amigos; Fernando Pessoa, solitario y olvidado por sus contemporáneos, eligió un baúl para guardar una cantidad importante de sus textos que fueron publicados (se empezaron a publicar, fueron exhumados), muchos años después de su muerte; Kafka, cuya obra fundamental se salvó gracias a la desobediencia de su amigo y albacea, Max Brod, quien hizo caso omiso al pedido de destruirla.

Podría agregar varios ejemplos más a esta lista, pero prefiero detenerme en algunos escritores locales que me interesa rescatar. Los de Romilio Ribero y Glauce Baldovin son dos casos llenos de coincidencias y también de diferencias. Ambos fueron (son) poetas; ambos nacieron en ciudades “del interior” de Córdoba y ambos vinieron, siendo muy jóvenes, a vivir a la capital; tuvieron comunidad personal.

Romilio Ribero nació en Capilla del Monte, en 1933, donde tuvo una vida poco estimulante para la formación intelectual. Pero supo hacer de

la carencia fortaleza y se convirtió en pintor y en un poeta reconocido en su época. Publicó su primer libro, *Tema del deslindado* (1961), antes de los 30. Apenas alcanzó a publicar un segundo poemario, *Libro de plantas, bodas y amuletos* (1963) y ningún libro más: falleció en 1974. Aldo Parfeniuk² y Juan Maldonado, de Alción Editora, entre los años 1994 y 2005 dieron a conocer trabajos críticos sobre la poesía de Romilio; y la editorial fue publicando, de año en año, más de veinte títulos que el poeta dejó inéditos y que Susana Sumer, su compañera de vida, conservó.

Destino similar el de Glauce Baldovin, que nació en Río Cuarto en 1928, autodidacta como Romilio, tuvo un entorno familiar más propicio para desarrollar su vocación literaria aunque, como ha señalado Livia Hidalgo (2011), en su casa no había libros. Su primer libro apareció recién cuando estaba cerca de cumplir 60 años: se trata de *Poemas* (1987), nombre inespecífico que contiene a su vez tres poemarios: “Libro de Lucía”, “El fuego”, “El combatiente”; más adelante vinieron *Libro de la soledad* (1989), *De los poetas* (1991), *Libro del amor* (1993), *Con los gatos, el silencio* (1994). Estos fueron publicados bajo responsabilidad de Julio Castellanos, el primero en Alción y los siguientes en Argos. En 2018 apareció en la editorial Caballo Negro, bajo el nombre *Mi signo es el fuego*, su poesía completa: todo lo publicado hasta el momento, más algún material inédito; allí, el prologuista Julio Castellanos da cuenta de la dispersión de la obra de la poeta, de su reticencia a reunir los poemas en libros, y de la circulación paraeditorial de los textos, una parte importante de los cuales estaba en manos de amigos; se dice, incluso, que es posible que algún poemario haya quedado fuera de la mencionada edición y se encuentre “al cuidado” de alguna de las amistades o discípulos de Glauce.

2 Es autor del que quizá sea el trabajo más importante sobre su obra: *Mundo Romilio* (2006).

Se puede decir que, en ambos casos, los textos, manuscritos o dactiloscritos se salvaron gracias a la consistencia y nobleza del soporte: el papel, y al cuidado de sus celosos depositarios.

Otro caso de interés para mí es el de la recientemente consagrada escritora Camila Sosa Villada. Cuenta la leyenda que en los primeros años 2000 ella escribía a mano y en papeles ocasionales los textos de un blog que por las noches tipiaba en un *cyber* porque no tenía computadora propia; el blog llevaba por nombre “La novia de Sandro” y además de textos contenía fotos inconvenientes, por lo que un día decidió cerrarlo y perdió todos los escritos. Al tiempo, un seguidor (¿este será el nombre más adecuado para los lectores en las redes?) le hizo saber que conservaba, que había bajado, todos sus textos. En esos textos, en esos posteos, estaba el germen de su primer libro, el poemario *La novia de Sandro*³. Esto describe también un hecho fortuito de rescate de una serie de escritos que no tenía otra existencia que la virtual en un blog, en Internet, y que

3 Hay un detalle interesante que vale la pena destacar: la primera edición de *La novia de Sandro* (Caballo negro, 2015) contiene 21 textos; en cambio la segunda (Tusquets, 2020) agrupa 30; este engrosamiento del libro podría deberse (la edición no lo informa) a que la autora haya producido una serie de textos (o recuperado del corpus del blog) que decidió agregar en esta edición (un caso de “corregida y aumentada”) o una imposición editorial (la primera edición solo tenía 50 páginas, en cambio esta tiene 79). En la primera edición son 20 textos en verso y una prosa que hace de portal, que es idéntico en la segunda edición, solo que aquí los textos que se repiten están intervenidos [corregidos], muchos son nuevos y alguno que estaba en verso está prosificado. Las dedicatorias son diferentes. En definitiva, aunque tienen el mismo título y un aire de familia, son dos libros diferentes. Recordemos el caso de Borges que, en otros términos, también da cuenta de una suerte de voracidad de las editoriales a las que los autores (o sus derechohabientes) suelen ser refractarios u obedientes: me refiero a la suerte corrida por *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928) que fueron excluidos por Borges de las *Obras completas* de 1974 y reeditados a su muerte con el acuerdo de su heredera, María Kodama (Casarin, 2007).

se salvaron gracias a un lector interesado que le devolvió los “originales” a su autora.

Daniel Moyano, un renacido digital

Para Daniel Moyano su encarcelamiento y salida abrupta del país en 1976, al exilio, tuvo entre otras consecuencias negativas el extravío (olvido o decisión de deshacerse momentáneamente) del original de una novela que acababa de escribir. Al tiempo, unos curas amigos visitaron su casa riojana y encontraron el documento y, como les pareció peligroso y que podía comprometer más aún al escritor, decidieron enterrarla en los fondos de la casa, donde Moyano había armado una huerta. Cinco años después, en 1981, el escritor volvió a La Rioja con un equipó de la TVE (Televisión Española) que filmaba una película sobre su vida. El propio autor contó varias veces que fue a buscar el manuscrito y que no pudo encontrarlo: al regresar a Madrid se dispuso a reescribir esa novela —hija del lopezrreguismo, según sus propias palabras— que llevó por nombre *El vuelo del tigre*.

Quienes comenzamos a pensar, en 2006, la posibilidad de hacer una edición crítico-genética de alguna de las obras de Daniel Moyano, poco sabíamos acerca de sus prácticas escriturales, de su relación con los borradores, las notas preliminares, las versiones; es decir, los pre-textos. Sin embargo, teníamos noticias por los propios dichos del autor y otros testimonios de que tenía una técnica (¿de pre-escritura?) que aplicaba a sus narraciones breves: contar las historias oralmente antes de escribirlas, o mientras las escribía. Si lo invitaban a leer, él prefería narrar sin papel en la mano: probaba versiones, finales, tonos, semblanteando a la audiencia y tratando de escrutar el efecto que producía, para recién después pasar la historia a la escritura.

El propio Moyano ha dicho en alguna oportunidad que Ricardo Piglia le había observado, con respecto a sus primeros libros de cuentos, que “corregía poco”. Es difícil determinar cuál es la dosis aconsejable en cada caso, pero lo cierto es que cuando empezamos a conocer el archivo de Daniel Moyano supimos, tuvimos conocimiento cabal, de la tarea en la que estaba empeñado: corregir una porción de sus textos publicados como la novela *El trino del diablo*⁴ y varios cuentos.

Más adelante, al acceder al archivo del escritor tuvimos la posibilidad de conocer en detalle su peculiar modo de trabajar (nunca de manera uniforme ni repetida: como si cada proyecto le impusiera un método) a partir de acercarnos a un texto, el que al final se llamó *Tres golpes de timbal*. El ejemplo viene al caso porque de alguna manera ilustra la incidencia que tuvo la incorporación de la computadora personal en las rutinas de un escritor en el último tramo del siglo XX; de hecho, puede decirse que los pre-textos de esta novela, a los que tuvimos acceso, dan cuenta de una incorporación de herramientas tecnológicas de manera espectacular (Casarin y Vigna, 2015).

A continuación, presento distintas versiones del comienzo de esta novela, según consta en el archivo del autor (Moyano, 2012).

Versiones del comienzo de TGT

Primera versión [manuscrito en folio suelto]

23-9-85

Intensidad y altura

4 En 1988 apareció una edición española de la novela sustancialmente modificada con respecto a la que publicó originalmente en 1974 la editorial Sudamericana.

Me gusta oír el aleteo de los cóndores antes de lanzarse hacia abajo en busca de sus presas. Es un ruido extremadamente libre, como si no tuviera origen, que surge de sí mismo. El cóndor lo usa para abrirle un camino a sus alas y a sus ojos, y dentro de ese camino sin desperdicios se va desplegando el vuelo que lo lleva directamente al movimiento de vida percibido allá abajo, invisible a ~~para~~ mis ojos, patente para los de él, habituados a mirar el sol de frente como una mancha ~~insignificante~~ pasajera.

Segunda versión [dactiloscrito en máquina mecánica]

Intensidad de la altura

Me gusta oír el aleteo de los cóndores antes de lanzarse hacia abajo en busca de sus presas. Es un ruido extremadamente libre, como si no tuviera origen, que surge de sí mismo. El cóndor lo usa para abrirle un camino a sus alas y a sus ojos, y dentro de ese camino sin desperdicios se va desplegando el vuelo que lo lleva directamente *hacia* al ~~movimiento~~ [palabra sobrescrita ilegible] de vida percibido allá abajo, invisible a mis ojos, patente para los de él, habituados a mirar el sol de frente como una mancha pasajera.

Tercera versión [manuscrito en cuaderno]

18-9-86

Capítulo I (Minas Altas)

~~Intensidades de la altura~~

A más de cinco mil metros de altura, las mulas andinas trepan salpicando la nieve con las gotas de sangre que se les escapa por la nariz. Mulitas tan livianas y ligeras que parecen nubes. Pero dentro de esas liviandades aparentes un corazón late tan fuerte que los jinetes pueden oír su golpeo. También las palabras, en el refugio cordillerano donde escribo [esta historia] habitan una desmesura. ~~Sienten fríos; [son] como criaturas de la nieve.~~ y llegan a mí de la misma manera que los fuertes latidos de la mula al preocupado oído del mulero.

Cuarta versión [dactiloscrito en máquina mecánica]

Intensidades

A más de cinco mil metros de altura, las mulas andinas trepan salpicando la nieve con las gotas de sangre que se les escapan por la nariz. Mulitas tan livianas y ligeras que parecen nubes. Pero dentro de esas liviandades aparentes su ~~un~~ corazón late tan fuerte, que los jinetes pueden oír su golpeteo. También las palabras, en el refugio cordillerano donde escribo, [esta historia] habitan una desmesura, y Y llegan a mí de la misma manera que los fuertes latidos de la mula al preocupado oído del mulero.

Quinta versión [dactiloscrito en impresión de punto]

A más de cinco mil metros de altura, las mulas andinas trepan ~~salpicando~~ dejando señales rojas en la nieve, hechas con las gotas de sangre que se les escapan por la nariz. Mulitas tan livianas y ligeras que parecen nubes; ~~P~~ pero dentro de esas ~~liviandades~~ liviandad el corazón les late tan fuerte que los jinetes pueden oír su golpeteo. También las palabras, en el refugio cordillerano donde escribo [esta historia,] ~~habitan~~ suenan como latidos, una desmesura y llegan a mí de la misma manera que el ruido del corazón de las mulas ~~los fuertes latidos de la mula~~ al preocupado oído del mulero.

Sexta versión (publicada en Alfaguara, 1989)

Intensidades

A más de cinco mil metros de altura, las mulas andinas trepan dejando señales rojas en la nieve, hechas con las gotas de sangre que se les escapan por la nariz. Mulitas tan livianas y ligeras que parecen nubes; pero dentro de esa aparente liviandad el corazón les late tan fuerte que los jinetes pueden oír su golpeteo. También las palabras, en el refugio cordillerano donde escribo esta historia, suenan como latidos; y llegan a mí

de la misma manera que el ruido del corazón de las mulas al preocupado oído del mulero.

La transcripción de este primer párrafo en sus distintas versiones pretende mostrar las huellas del trabajo escritural, un trabajo que se puede ver gracias a la existencia de un archivo que sobrevivió al propio autor por el cuidado de su familia y por la naturaleza del soporte en que se conservó: el papel.

El caso de Daniel Moyano, además, ilustra de manera incipiente la incidencia de la incorporación de la computadora personal en el trabajo del escritor. Esta maniobra tuvo efectos en la economía de la escritura y en el modo de concebir, de intervenir y de conservar los originales. Acabo de mostrarles una versión del texto TGT, un dactiloscrito en impresora de punto, que prueba el uso temprano de una computadora personal en el último tramo de los ochenta del siglo XX.

INTRODUCCIÓN

El título de este trabajo es una provocación, una provocación amistosa en todo caso o una invitación a reflexionar acerca de cómo se escribe en la actualidad y cómo los escritores construyen sus archivos. En forma de preguntas: ¿de qué manera incidió la transformación tecnológica que se desarrolló vertiginosamente desde la última década del siglo XX en la escritura creativa —ensayo, narración, teatro y poesía? La pregunta se refiere a la materialidad de la escritura, es decir, a la práctica mediada por dispositivos tecnológicos. Y en estrecha vinculación con la primera pregunta, esta que es complementaria: ¿en qué medida se han modificado los modos de conservación y la construcción de archivos personales de escritores a partir de dicha transformación tecnológica?

La hipótesis que orientó el trabajo apunta a que la incorporación de la computadora personal (y otros dispositivos similares como tabletas y teléfonos móviles) afectó la rutina del trabajo escritural; y es posible adelantar que esa incidencia es evidente aunque no lo sea tanto en sus consecuencias últimas (nunca serán últimas, creo): afecta el proceso mismo de escritura en cuanto, en principio, si no desaparecen los “pasos” (planes, borradores y versiones —pre-textos, en definitiva) al menos se condensan o solapan; y también se ha modificado la relación con los soportes materiales: manuscritos y dactiloscritos, gracias a la intervención de la memoria informática, parecen quedar subsumidos en una categoría derivada: el *digitoscrito*, cuya característica principal es que se trata de un texto inestable pero muy seguro de sí mismo: no ostenta las huellas del trabajo de corrección y revisión porque se sobrescribe. En el digitoscrito, aparentemente, no hay palimpsesto ni pentimento. El escritor camina vadeando el río.

La modificación en los modos de desarrollar el trabajo que se han dado los escritores a partir de la incorporación de la computadora personal también ha alterado los modos de archivación: menos papel y más documentos digitales.

Sobre la metodología: hice una netnografía o, más modestamente, una entrevista por correo electrónico a actores clave. Lo que viene a continuación es lo que algunos dicen sobre lo que saben o creen que ocurrió y ocurre con la escritura a partir de estas transformaciones tecnológicas.

La serie de entrevistas se dirigió a dos grupos diferentes de informantes vinculados a la escritura creativa: escritores/as y críticas/os. Cada individuo de cada grupo fue elegido de modo arbitrario; o mejor decir que se trató de una muestra intencional armada a partir de “conocidos”, que no excluye “amigos”. La franja etaria de los informantes va de - 30 a + 90. Las que se leen a continuación son sus opiniones; y esta es quizá la

parte más importante de este trabajo: vaya mi reconocimiento por sus generosos testimonios.

ENTREVISTAS

CRÍTICA/OS

Seis (con experiencia en archivos de escritores y crítica genética): Ana-lía Gerbaudo, Carolina Repetto, Diego Vigna, Fernando Colla, Graciela Goldchluk, Verónica Bernabei.

El cuestionario y las respuestas

1. Explique cómo cree/sabe usted que funciona el trabajo de los/las autores/as en relación al proceso escritural en la actualidad (compárelo con casos que conozca de otras épocas previas al uso de la computadora personal); piense especialmente en los medios y soportes que utiliza: escritura a mano, grabación de voz, tipiado en máquina de escribir, tipiado en computadora, etc.

AG

No tengo datos sociológicos como para generalizar, de modo que voy a emitir algunos comentarios sostenidos en lo que observo en los escritores y en las escritoras jóvenes que dirigen colecciones en una editorial cartonera universitaria que dirijo. Si bien nunca les he preguntado esto con este detalle, los veo muy pegados (uso el masculino porque esto lo observo en especial en algunos varones) a las *tablets*, al punto que incluso cuando tienen que escribir notas manuales, usan ese dispositivo. Uno de los escritores acaba de tener un accidente importante que le complicó

la escritura, y me contaba que grababa primeros borradores de textualización de la experiencia del accidente, del hospital, de la operación y el posoperatorio vía grabación. No sé cómo corrigen. No me imagino a nadie que no corrija en papel... pero seguramente acontece...

CR

Tengo tres fuentes de las que traer a esta respuesta algunos datos. La convivencia con un escritor, mi propio trabajo con la disciplina genética y la dirección de una tesis sobre escritores en Facebook.

En el primer caso, el proceso de un escritor de 63 años parece en un principio ser muy parecido al tradicional, con la posesión de libretas viajeras, pequeñas, en las que se toma apuntes. El momento intermedio de la escritura en un cuaderno, aun para recalcitrantes, creo que es el que se ha ido borrando para dar paso a la escritura en la computadora o en las redes. En el caso de mi conviviente es en documentos de Word, con sucesivas versiones que me envía para que se las comente y que guarda en discos externos o en la nube.

En cuanto a los escritores posadeños a quienes he pedido manuscritos, Pucho Laurito, Francisco Linares, Javier Chemes, Santiago Morales, gente de entre 40 y 50 años, salvo el primero de más de 60, me han enviado siempre documentos de Word por correo o por Whatsapp, o eventualmente alguna que otra impresión de esos documentos. Preguntados sobre el uso de libretas o pre-redaccionales de algún tipo, si bien hay alguno que escribe en libretas o cuadernos algún apunte, suelen hacerlo en las redes o en sus dispositivos. Una de ellas ni siquiera usa su laptop o PC, sino directamente el teléfono celular, cuyas funcionalidades permiten una excelente convivencia entre la imagen y la palabra, y un inmediato *feedback* de los seguidores, que a menudo inciden en las modificaciones de contenidos, creando “versiones” posteriores.

En cuanto a la tesista, Valeria Rodríguez, su idea acerca del uso de las redes y su relación con el libro lleva a una dimensión diferente que es la de la visibilización, distribución y legitimación, que podría pensarse como un pasaje en un sentido benjaminiano. Si bien son variadas las actitudes ante el libro, los escritores de las redes (Francisco Garamona, Malagrida, etc.), en general siguen eligiendo (salvo algunos como Hernán Casciari) la publicación en papel como modo de legitimar las escrituras en la red. La aceleración del proceso de cambio hacia el universo digital, sin embargo, hace que un problema como este se vaya volviendo apenas una anécdota, un momento sobrepasado aunque, creo, digno de ser descripto. Esto no es un mero detalle para quienes escribimos para el ámbito académico y hemos estado pensando en esto.

DV

No tengo demasiada información, la verdad. Pero a partir de lo que puedo charlar con algunos autores, creo que el protagonismo de los procesadores de texto, para lo que podríamos llamar textualización, es cada vez más importante. A su vez, creo que hay salvedades según las formas textuales. Sé de narradores, intelectuales, gente de prosa por decirlo de algún modo, que trabajan la textualización de ideas y tramas en la computadora, con el Word. Y todo el proceso de escritura, reescritura y “pulido” se hace en ese plano. También sé de autores que toman apuntes en Word, a la manera de un fichado convencional, en archivos paralelos, y después vuelcan eso en un archivo “titular”, donde deviene la escritura que se considerará seria, protodefinitiva (valga ese contrasentido). Pero decía que las formas textuales discuten la proporción de uso de los procesadores de texto. En los poetas, creo que el uso de útiles escolares (lápices, lapiceras, cuadernos, blocs, anotadores, recetarios, etc.) debe ser fundamental para fijar el comienzo de alguna idea, o de algún

verso disparador. Este debería ser el comienzo de una indagación rigurosa sobre cómo comienzan los poemas, en qué soporte, con qué medio de inscripción. Imagino que los poetas deben realizar lo que solemos llamar reescritura en soportes informáticos, y que los primeros indicios de textualización se deben realizar a mano, o quizás también informáticamente, pero en dispositivos móviles o portátiles. Otro punto a considerar luego.

Naturalmente hay narradores que toman notas. Creo que el acto de anotar o apuntar ideas, frases, posibles tramas, sigue vigente y es, quizás, lo que continúa comunicando el acto creativo con el soporte material, antes de las obras publicadas. Pero también creo que, como dije antes, los dispositivos móviles empezaron a ganar mucho terreno en esa dinámica de la espontaneidad y las epifanías del lenguaje, sencillamente porque tenemos el teléfono a mano, casi siempre, o cerca del cuerpo. Los blocs de notas de los teléfonos se han empezado a llenar de apuntes. Y, sobre todo, otro elemento que nos devuelve un poco a la fragilidad oral, pero valiosa en tanto primer gesto de archivo: grabarse a uno mismo contando una idea, explicando una trama, fijando una frase inspiradora.

En síntesis: si hay algo que no creo que haya cambiado es la rutina inconstante, anárquica o no, de tomar apuntes. Pero creo que el soporte digital ganó terreno en ese reflejo de tomar apuntes. Creo que en la actualidad conviven libretitas o papelitos con grabaciones de voz o notas en los teléfonos. Y que se asocia a los procesadores de texto más con la instancia seria de textualización, ese acto más solemne y egocéntrico de “disponerse a escribir”.

Si pienso en mis experiencias de trabajo con obras de otros autores, podría sacar algunas otras conclusiones que, creo, pueden sostenerse en el tiempo. Estamos de acuerdo con que la escritura es un ejercicio de una transitoriedad tan evidente como el amor o la ira. Y que es muy difícil

reconocer cuándo comienza la escritura, y sobre todo cuándo termina. Pero sí hay un gesto que no ha cambiado durante cientos de años y es el impulso del registro. Y no creo que vaya a cambiar, porque la escritura, en tanto tecnología, llegó para quedarse, y para ser un complemento ineludible de la oralidad. En esta línea, los autores del siglo XX, que atravesaron la explosión de herramientas tecnológicas que facilitaron tan notoriamente la inscripción, solo se han dedicado a maravillarse, desencantarse, reemplazar o expulsar dispositivos de inscripción textual, pero siempre bajo la misma premisa de “escribir para guardar”. Se escribió muchísimo a mano, después se intentó ser más eficiente con las máquinas de escribir, después se intentó ser más rápido y visual con las computadoras. Pero ninguno de esos sistemas ha desaparecido, porque incluso algunos siguen escribiendo con herramientas mecánicas. El problema de la velocidad es fundamental. La velocidad que hace chocar el tiempo del pensamiento y el tiempo de los dedos.

Lo único que un autor no negocia es la trascendencia. Hace todo para que quede registro, bajo la ilusión de que alguien, en algún momento de calma, se interese por sus señales o garabatos. La informática ha puesto en seria discusión la perdurabilidad de esos garabatos que nacen digitalmente, lo que atenta contra el futuro de esos registros, pero los autores se las ingenian siempre para expandir fantasías en este sentido: tratar de proyectar cómo será leído cuando nadie más quede en el mundo, fantasear con la pregunta acerca de quién se podrá interesar en sus registros cuando ninguno de sus contemporáneos quede vivo. Y en ese regodeo va, e inscribe algo en algún soporte. Imagino que los que abusan de los dispositivos electrónicos necesitan, en algún momento, rayar un papel. Y al revés, los que viven la morosidad de la escritura a mano deben pasar por la computadora para formalizar un manuscrito. No parece que eso vaya a cambiar, mientras se siga respetando el arte de la escritura.

FC

Los especialistas consideran que las prácticas escriturarias que resultaron predominantes y habituales hasta la difusión generalizada de la computadora personal se forjaron en los albores de la era cristiana con la invención del códice de pergamino. Este determinó, sin duda, una manera de concebir y realizar la escritura, que resultaba imposible con los soportes imperantes hasta ese momento: en particular, el rollo. Pero me parece a mí que, en la perspectiva de esta investigación, mucho más importante resulta la difusión en occidente del papel, como soporte privilegiado de la escritura. Hasta ese entonces, en Occidente, lo habitual era que el autor dictara su obra a un secretario. Esto quiere decir que la formulación de cada fragmento de texto se hacía y se retocaba “in mente”. Como el pergamino era una materia cara —había que diezmar un rebaño para poder fabricar un libro—, si el autor consideraba que la frase no estaba totalmente lograda, el secretario la escribía en una tableta de cera, en la que la escritura podía ser borrada raspando la superficie con una espátula, con lo cual se podía corregir y pulir la frase varias veces. Solo cuando se consideraba que la redacción era satisfactoria, se trasladaba la frase a la hoja de pergamino escribiéndola con pluma y tinta. La introducción del papel —soporte mucho más barato que el pergamino (y más liviano, flexible y fácil de acumular)— permitió la aparición de un elemento desconocido hasta entonces en el acto creativo: el borrador. La elaboración de una obra se externalizó (en una cierta medida) y quedó consignada en una serie de fajos de papel, que la filología se tomó el trabajo de clasificar (caracterizándolos según el lugar y la función que ocupaban en la génesis de la obra). Para cada página impresa de un libro, los autores borroneaban en hojas de papel intentos variados, versiones, pasadas en limpio, recomienzos y redacciones alternativas, que con el

tiempo se fueron acumulando y constituyendo los tan mentados “archivos de escritura” o “archivos literarios”.

La difusión generalizada de la computadora personal no afectó, en una primera etapa, ni las fases, ni los procesos psíquicos del acto creativo. Facilitó procedimientos y aceleró actividades. Los escritores que habían iniciado su aprendizaje y su vida activa con el papel y la máquina de escribir, trasladaron sus hábitos a la nueva tecnología y siguieron imprimiendo versiones, alternando las correcciones manuscritas en estas versiones impresas con correcciones hechas directamente en el teclado. Muchos autores confiesan incluso redactar los primeros borradores a mano, con lapicera y cuaderno, y pasarlos a la computadora solo cuando lo escrito va tomando forma y consistencia. A veces, una campaña de corrección de una versión impresa da lugar a la redacción de un añadido en forma manuscrita, que el entusiasmo creativo puede prolongarlo a lo largo de muchas páginas.

Creo que las nuevas generaciones de escritores —los que han nacido cuando la “era informática” ya estaba consolidada— utilizan mucho menos el papel. El soporte encuadernado —carnet, libreta, cuaderno— sigue teniendo vigencia para la redacción de notas preparatorias, redaccionales, de lectura, etc. por la facilidad con que puede ser transportado y abierto. Pero la escritura y la rescritura, la lectura y la relectura, se realizan por lo general directamente en pantalla.

El registro vocal —grabar oralmente ideas, pasajes, reflexiones sobre lo que se está escribiendo— es un procedimiento utilizado por algunos creadores, bastante común a partir de la difusión del grabador con casetes, y no creo que las nuevas tecnologías hayan creado prácticas innovadoras; han facilitado las cosas, como en tantos otros aspectos de la elaboración de una obra escrita.

GG

He conocido en profundidad el archivo de Manuel Puig, que abarca la segunda mitad del siglo XX (desde 1956 a 1990), y ahí prima una combinación entre máquina de escribir y anotaciones manuscritas, a lo que agregaría la importancia (hoy en declive) de las fotocopias. Hay también una grabación que sobrevivió de entrevistas a un obrero de la construcción que utilizaría en su novela *Sangre de amor correspondido*. La materialidad de la escritura en este archivo incluye casi siempre hojas ya utilizadas sobre las que se escribe en el verso, cosa que también disminuye en este siglo de mayor disponibilidad de papel. Hacia los últimos años Puig recibe traducciones impresas en formulario continuo, pero él no utilizó computadora ni máquina eléctrica, aunque algunas hojas aparecen tipadas así, se supone por otros indicios que son escritas por otras personas.

En la actualidad trabajo con el archivo de Mario Bellatin, que se encuentra entre el siglo XX y el XXI, con importante utilización de procesadores de escritura. En particular Bellatin ha escrito algunas de sus novelas en su Iphone, para después enviarlas a su computadora donde las corrige y desde donde realiza impresiones para seguir corrigiendo.

Bellatin no es un “nacido digital” sino que comenzó a escribir con una máquina Underwood portátil, modelo 1915, y pasó luego a la computadora y a la escritura directamente en el Iphone, para algunos libros como *El libro uruguayo de los muertos*. La escritura a mano, con una letra difícil de descifrar incluso para quien la escribió, aparece como corrección y también en libretas japonesas donde anota estructuras, frases, reflexiones. Allí aparece por ejemplo el catálogo de la Diana, la máquina plástica para fotos con que construyó parte de su archivo.

Bellatin es un escritor particularmente consciente de los materiales de escritura, que necesita de un sistema de impresión, una prótesis de

escritura, para su creación. Ha reflexionado sobre eso, sobre ver aparecer las palabras a través de la máquina. Esto puede ser una característica de los escritores que podríamos llamar anfibios, que viven a la vez el mundo digital y el mundo analógico, y lo viven conscientemente, aunque en su caso la conciencia del medio apareció antes que la existencia de la computadora. Sin embargo, podemos ver en su archivo que en los primeros tiempos de uso de la computadora experimentó con impresiones en diferentes tipografías y también apaisado, con renglones larguísimos. En esa línea están también algunos de sus proyectos como Los cien mil libros de Bellatin, o su participación con Eloísa cartonera, cuando envió el texto de *La jornada de la mona y el paciente* antes de ir al aeropuerto de México que lo llevaría a Buenos Aires, para participar en la Feria del libro, donde encontraría ya impreso el libro enviado.

En suma, una característica que considero importante es que hoy no se puede pasar por alto el medio en que se escribe, ha dejado de ser algo natural para ser algo elegido. Hay quien escribe a mano, y quien alterna. En la actualidad, desde hace unos meses, pero especialmente en el momento en que escribo esto que es de confinamiento social por la crisis del COVID-19, Bellatin está escribiendo con su Underwood portátil, lo que podría generar un error de clasificación en algún despistado que quiera ordenar cronológicamente de acuerdo al instrumento utilizado para la escritura. Para compartir lo que escribe envía fotos desde su celular, pero eso habrá que volver a pasarlo si se quiere publicar en formato tradicional; no así si fuera otro modo de publicación, incluso en papel, como *Retrato de Musolini con familia* cuya edición (tapa dura con formato de libreta de almacenero) se compone de fotografías de tiritas de escritos a máquina pegadas con cinta adhesiva.

Otra característica que me parece que influye más en general es la facilidad por “publicar” textos. Se ha complejizado qué significa publicar,

pero si lo entendemos como hacer pública una cadena de enunciados, eso es constante no solo a través de las redes sociales y de blogs, sino que hay múltiples editoriales donde los escritores envían textos que después reescriben. La noción de texto definitivo está en entredicho, no solo desde un punto de vista teórico, sino que socialmente comienza a percibirse la escritura de autores contemporáneos como un devenir de producciones, muchas veces textuales en sentido tradicional, pero también por otros medios. El texto como cosa inamovible se reserva, por ahora y como un concepto ideológicamente construido, para los clásicos.

Las huellas que hoy deja la actividad escritural son muchas y muy diversas, pero también son menos duraderas que los cuadernos de escritura o las hojas que dominaron los archivos hasta muy avanzado el siglo XX. Más que la preocupación por guardar “todo” tenemos la de proteger lo que podamos, organizarlo y hacerlo accesible, incluso para el escritor. En el caso de Bellatin, más de una vez se ha reunido con el equipo de investigación de La Plata, y ha tenido reuniones de trabajo con Juan Pablo Cuartas a fin de explorar su propio archivo de escritura, inaccesible para él sin un orden y un espacio físico que permita revisitarlo.

VB

Archivos Saer: el anteúltimo capítulo de la última novela fue escrito parcialmente en la computadora. Esto se distingue de la metodología de trabajo de Saer que escribía a mano, en cuadernos, luego de un largo proceso de escritura mental.

Cito a su editor: “Saer escribía la novela a mano, cada capítulo en un cuaderno separado. Luego hacía pasar el manuscrito a máquina o lo dictaba y lo revisaba sin hacer más que algunas leves correcciones. De hecho trabajaba como un poeta, es decir, componía mentalmente, y la primera versión de sus textos no necesitaba en general cambios ni

modificaciones sustanciales. El capítulo 6 ('El Colibrí') empezó a escribirlo a mano, pero luego de las primeras cinco páginas del cuaderno y de cinco pequeñas hojas sueltas redactadas en el hospital y añadidas, pasó a hacerlo directamente en la computadora. No hay diferencias estilísticas entre el comienzo de esa jornada en el manuscrito y la continuación escrita a máquina, pero debemos señalar que Saer no revisó este capítulo ni lo imprimió para leerlo" (Alberto Díaz, entrevista 2017).

Creo que una de las diferencias que existen entre la escritura a mano y el tipiado en computadora es el tiempo de la elaboración mental. La celeridad de corrección instantánea y (esto que voy a decir parece irrelevante, pero un TOC lo entiende) la prolijidad del trabajo al final de la redacción permite un menor trabajo de elaboración mental. En el caso de Saer, esta elección fue hecha porque estaba internado y su muerte se aproximaba.

2. Describa cómo imagina/conoce que son los archivos de las/los autores en la actualidad (si conservan notas, borradores, versiones preliminares, etc.).

AG

Nunca me atreví a mirar las portátiles de estos y estas jóvenes. No los/las imagino usando el papel.

En la editorial trabajamos con sucesivas correcciones y ediciones, todas digitales. Hasta hace un tiempo incluso en la editorial de la universidad, a los correctores les daban los textos en papel para que trabajen y apunten sus notas. Ahora eso desapareció. Supongo que los escritores deben funcionar de un modo parecido.

Miro con cierta melancolía todas las exhumaciones realizadas vía la crítica genética... descubrir el trazo, la letra, la obsesión de la

hipercorrección. Adoro los libros que se imprimen y agregan fotos de borradores de la escritura. Me parece otro modo de traer al autor a la vida.

CR

Los autores y autoras que conozco personalmente o por motivos profesionales, tienen una actitud variada ante los borradores. Con frecuencia he llegado tarde a la hoguera de manuscritos. Creo que quedan archivos, pero cada vez menos, dada la escritura en dispositivos digitales. Como decía antes, me parece que el momento liminar de la escritura, los pre-redaccionales, las preparaciones, tienen aún algo del placer con los antiguos instrumentos de la escritura. El trabajo de textualización, en narrativa y ensayo, creo que difícilmente sea en papel. La poesía, por lo que veo en mi Whatsapp con los amigos poetas, es con frecuencia puesta a prueba y en ese acto también conservada, en las redes. Es decir, la acción de enviar un poema o un fragmento narrativo (y digo fragmento porque la gente como ya sabemos se va acostumbrando a escribir breve en la red) tiene la doble función de recibir un retorno de algún tipo, icónico o verbal, pero también una ilusión de tenerlo guardado en alguna parte.

DV

Me encantaría saber cuántas versiones guardan los autores de los textos que, en algún momento de hastío o urgencia, deben considerar terminados. Me encantaría saber, por ejemplo, cuántas versiones de un poema guarda un poeta, y en qué soporte lo hace. Me encantaría saber, también, cuántos autores guardan el compendio de objetos, archivos o medios donde comienzan a soltar sus ideas. Si todos guardan los cuadernos viejos, las libretitas, las boletas de la luz donde se apuntó un agregado, un

diálogo, una resolución de un texto. Ese es el trabajo más apasionante a realizar, una suerte de proyección sincrónica de cómo serán los archivos del futuro. Si hay algoritmos (inteligencias artificiales) que se dedican a prever qué es lo que uno querrá mirar, consumir o buscar en una computadora, también puede haber un equipo de investigación que se proponga hacer un diagnóstico proyectivo sobre cómo van a estar conformados los archivos de escritores del futuro, y cuán accesibles van a poder ser.

No sé, sinceramente, cuántos autores trabajan en varios documentos digitales, por ejemplo, y van guardando versiones correctamente nombradas (en orden, quiero decir), o cuántos trabajan sobre un mismo documento que van modificando una y otra vez.

FC

La conformación de los archivos de escritura varía lógicamente conforme a la evolución de los hábitos: para los escritores más viejos, la mayor frecuencia con que imprimen y corrigen o rescriben manualmente las versiones a medida que las componen conforman un archivo que difiere a veces muy atenuadamente con respecto al de los escritores que han utilizado máquina de escribir y papel carbónico como única tecnología. En lo que respecta a los escritores más jóvenes, los documentos impresos se reducen con frecuencia a un conjunto mínimo, fragmentario y a menudo insignificante. El verdadero archivo puede estar representado por las pocas versiones sucesivas que, por algún motivo, el escritor ha querido guardar en una carpeta de su procesador de texto, pero por sobre todas las cosas, ha quedado prisionero en los circuitos cerrados de la memoria cibernética (razón por la cual, algunos representantes de la escuela de genética textual promueven la utilización de las herramientas informáticas que emplea la policía para hurgar en los discos

duros secuestrados en los allanamientos, para examinar los archivos durmientes en las computadoras de los escritores estudiados). Es en esos archivos ocultos donde queda registrada la historia de la conformación del texto, en sus variadas campañas de reescritura, pulido y corrección. Queda también, en parte, en las computadoras de amigos, colegas y profesionales que han aceptado leer, total o parcialmente, el texto, durante o al final de su proceso de creación.

GG

Por un lado, existe una genética forense que se ocupa de discos rígidos de escritores (en el Institut des Textes et Manuscrits modernes [ITEM] hay un grupo trabajando con los de Derrida), esto se basa en que cada acción en la computadora deja una marca física en el disco que es posible rastrear. Una vez más, ese trabajo está destinado a unos pocos escritores. Para la mayoría el problema es la sobreabundancia de material, la cantidad de carpetas que hay en una computadora, la enorme cantidad de documentos que no es posible analizar, o que puede hacerse con programas y con minería de datos, pero ahí surge una cuestión teórica que analizo en un trabajo reciente. El trabajo con archivos es un trabajo que repone el cuerpo de la escritura, si lo reducimos a un algoritmo lo homogeneizamos y sustraemos el cuerpo, inclusive el cuerpo de un procesador de textos y del manejo de esos textos. Creo que se abre una nueva problemática que es necesario pensar. Un acercamiento posible, que ha realizado Bénédicte Vauthier, es leer la estructura de la organización de archivos de un escritor mediante captura de pantalla de las carpetas. Hay un archivo cambiante y es nuestra responsabilidad pensar formas propias de salvarlo y organizarlo, o de dar a conocer la organización dada por los productores de esos archivos. Parte de eso es Facebook,

una parte de la salvaguarda del archivo de Bellatin fue pasar a PDF sus intervenciones en Facebook, y algunas de las discusiones sostenidas en los comentarios. Las intervenciones a veces se borran, como las discusiones, y en eso el PDF ayuda a reconstruir. Es un trabajo que realizó un adscripto (en donde tuvo que seleccionar las discusiones que salvaba) y que abarca un período limitado de tiempo, pero en definitiva es una producción de restos no tan diferente de conservar papeles sueltos. También conservamos las impresiones hechas por Bellatin y algunos mails en formato PDF.

VB

Voy a hablar de Diego Ruiz Díaz (Germán Beloso, *El llanto de Kiepja*, Chirimbote, 2014 y *Confines de la luz*, Malisia, 2019).

Etapa pre-redaccional: durante la preparación de una novela, Diego tiene dos soportes diferentes para la recopilación del material pre-redaccional. Por un lado, recopila artículos y videos en la computadora. Por otro lado, recoge notas y citas a mano, en pequeñas libretas.

Etapa redaccional: estas libretas pasarán a ser el soporte de la redacción de la/s novela/s y de sus múltiples correcciones.

Una vez que la redacción es suficientemente consecuente, comienza a pasar todo en la computadora para luego imprimir. Hasta ahora, cada vez que esto sucede, el orden de la escritura sufre un último gran cambio ya que en general termina recortando párrafos y reordenándolos. Los borradores pasan a ser una suma de hojas tipiadas abrochadas ya que son dispares en cuanto al tamaño. Este nuevo orden es el orden definitivo, aun cuando existirán las últimas correcciones de redacción.

ESCRITORES/AS

Doce: Agustín Ducanto, Alejo Carbonell, Cristina Bajo, Daniela Martín, Pampa Arán, Javier Quintá, José Luis Arce, Lucila Grossman, María Teresa Andruetto, Noé Jitrik, Ricardo Irastorza, Luis Quinteros.

El cuestionario y las respuestas

1. Describa el proceso de escritura de sus textos: indique especialmente los medios y soportes que utiliza: escritura a mano, grabación de voz, tipiado en máquina de escribir, tipiado en computadora, etc.

AD

Mi proceso de escritura no siempre se da de la misma manera, pero, en la mayoría de los casos, inicialmente implica algún tipo de nota previa o pequeño esbozo de escritura. Esto suele ser en unos cuadernos que tengo para eso, o en algunos casos en las notas del teléfono. Ahí puedo delinear la idea general del texto, o una escena, hacer algunas anotaciones que complementen eso; o puedo escribir una frase o un párrafo de texto y esbozar algunas ideas alrededor. Después eso generalmente se va alimentando durante unos días, va creciendo. Hasta que en algún momento me siento e intento escribir algo, si es un texto corto intento llegar hasta el final de una sentada, pero no pasa nunca. A partir de ahí se mezclan las anotaciones en el cuaderno con la escritura del texto en sí. Una vez que está terminado en su primera versión, suelo pasarlo al Kindle para leerlo de corrido. Ahí suelo marcar correcciones. En el mejor de los casos hay una impresión del texto, posterior a eso, donde reviso el texto haciendo anotaciones a mano. Hacia el final, pero no siempre, hay una

lectura en voz alta para ver cómo suena. Creo que pocas veces me he grabado en esa parte.

AC

Muy pocas veces hago anotaciones a mano, cuando no estoy trabajando sobre un texto, pero surge algo. Por lo general hago anotaciones en la PC (anotaciones quiere decir versos; uno, dos o tres, no más que eso, pero siempre versos) que se van acumulando bajo una idea hasta que me siento definitivamente a trabajarlo como poema. Un poema por archivo

CB

En primer lugar, preparo un cuaderno con el título del trabajo y comienzo tomando notas a mano. Que luego pasará a un archivo, en mi computadora, con el título del libro. Lo mantengo abierto y sigo incorporando notas —generalmente de historia, detalles de costumbres de época, textos literarios que usaré en epígrafes, mapas, detalles curiosos, dichos o diferentes formas de hablar o escribir, ya sea del Clero, el Estado, la Justicia o la gente de diferentes grupos sociales. Uso alternativamente ambos soportes, generalmente hasta terminar la obra.

DM

Sobre la escritura teatral

La mayoría de los textos en los que he trabajado son el resultado de procesos de creación escénica colectiva. En estos casos, los procedimientos son variados, y responden a las necesidades y singularidades de cada proceso, no están estandarizados ni son sistemáticos. Por ejemplo, en el caso de las obras *Griegos*, *Quienquiera que seas*, *Aquel bosque comienza a moverse*, *Debajo del silencio*, *La fatalidad de los detalles*, *Bilis negra*, *Recetaria*, el registro de ensayos a través de su grabación (video, audio)

y posterior desgrabación fue fundamental. También la toma de notas en cuadernos, que indicaban en qué ensayos había material que era necesario desgrabar.

Pero también esto está acompañado de trabajos colectivos de escritura de mesa, como se le suele decir, en el que una vez desgrabado el material, se lo lee, se lo recorta, se decide qué. En esos casos se trabaja sobre las desgrabaciones y bocetos impresos, o en [Google] Drives (en la última obra trabajamos mucho con el Drive). También hay trabajo de escritura individual, que, en mi caso, siempre es realizado en computadora.

A las obras que primero he escrito individualmente (*Idiota; Un largo, accidentado, insólito y maravilloso viaje*) y luego han sido compartidas al grupo para su puesta (textos que siempre han sufrido modificaciones, porque el trabajo actoral indicaba que había que hacer cambios) han sido escritas siempre en computadora, con muchas notas previas, generalmente hechas en cuadernos.

Como mencioné, estos procesos de escritura, tanto individuales como colectivos, siempre son acompañados por cuadernos de notas, notas hechas a mano. Siempre vuelvo a esos cuadernos y son iluminadores, son una parte importante de cada proceso, el trabajo con el cuaderno, los registros que allí se van haciendo.

Otra diferenciación que puedo realizar tiene que ver con la existencia, o no, de un texto previo. Muchas de las obras de Convención Teatro [el grupo que dirige DM] son versiones libres de obras clásicas, pero también modernas/contemporáneas. Digo obra y no me refiero solo a teatro. Hemos versionado novelas, cuentos maravillosos, etc. Esa relación organiza y guía esos procesos de escritura. Pero casi nunca esos textos-fuente son tomados como un material incuestionable, sino más bien como un disparador que provoca resonancias, que se desarma y se da vuelta. Ese desarmado se da, generalmente, a través de las improvisaciones con

actores y actrices, donde van surgiendo nuevos sentidos, ideas impensadas, posibilidades inimaginadas antes.

En el caso de *Recetaria*, obra estrenada en el 2018, nos propusimos que fuera el proceso el que nos indicara para dónde ir. El único interés claro que teníamos al comienzo era un deseo de trabajar con el mundo de los placeres, de la cocina. Pero eso se fue diseminando en muchas preguntas, aparecieron muchos otros temas y situaciones que nos interesaban, y fuimos sumando algunos textos de autores/as a la obra. Pero claro, fueron textos que se sumaron durante el proceso, no estaban antes.

Tengo, en mi computadora, muchos textos poéticos escritos, sueltos, que a veces encuentran un lugar en alguna obra. Es parte de una escritura más íntima, personal, que no tiene destino, que no tiene pretensión de salir fuera de la computadora. A diferencia de eso, las escrituras teatrales nunca puedo pensarlas sola, inclusive las obras que he escrito en soledad, siempre están atravesadas por una idea más colectiva del hacer (ya sea porque estoy pensando en un actor/actriz específica mientras escribo, o porque voy imaginando ciertos espacios escénicos...). Me interesa mucho, de hecho, me parece apasionante, cómo en la creación escénica la autoría se diluye, se multiplica, ya no se sabe de quién es cada texto, y no importa tampoco. Eso proceso de desautoría es fascinante.

Sobre la escritura ensayística

Esta modalidad siempre es realizada en computadora, con bocetos en proceso de lo que se va escribiendo, pensando. Suelo tener varios archivos, algunos con las ideas principales sobre las que quiero escribir, otros con el escrito en proceso, otro con bocetos de una posible estructura.

Los ensayos que he escrito siempre están vinculados a mis procesos de investigación, ya sea los que desarrollé con el Grupo de Investigación en artes escénicas, o los vinculados a mi tesis doctoral, o a escritos

que fui desarrollando para ponencias y congresos. En todos los casos, son reflexiones que están pensando la práctica teatral, en general y la mía, personal. Por eso en esos procesos la relación con los cuadernos de dirección, con las notas escritas a mano en las discusiones del Grupo de Investigación han sido fundamentales. En todos los casos, las notas tomadas a mano suelen tocar puntos neurálgicos de lo que ando pensando. Como si en esa escritura a mano hubiera una capacidad para dar menos vueltas, ir al centro de la cuestión.

PA

Normalmente voy componiendo el texto en la pantalla, tirando ideas o referencias importantes. Cuando creo tenerlo listo como si fuera un borrador, abro otro archivo con nombre parecido y allí voy desarrollando el texto definitivo, siempre con la mirada puesta en el archivo borrador que suelo guardar con ese nombre. A menudo se aleja bastante del borrador inicial, pero en el futuro me permite recuperar el proceso que siguió la idea originaria. Difícilmente utilizo la escritura a mano, es como que me inspira más el espacio de la pantalla y puedo ir acomodando o cambiando el orden de los párrafos sin tachaduras ni enmiendas, que luego me cuesta entender.

JQ

En los comienzos, lo hacía a mano, en cuadernos de espirales, aunque llevaba notas y apuntes en agendas o cuadernos tamaño Rivadavia. Luego, esos textos eran llevados a la computadora y guardados en carpetas de acuerdo a temas, años, en fin, algún criterio que nunca entendí del todo.

En la actualidad, escribo en el teléfono también, donde apunto detalles para futuras historias, o simple toma de notas que luego llevo a la

computadora, donde sí, trabajo prácticamente todo tipo de texto, como único formato. Quizá deje el teléfono para textos breves o poemas o comienzos de algo que luego se verá en qué decanta. Pero ya no uso papel. Tal vez pueda tener algo en la agenda, pero solo para recordar de pasar o corregir algo.

JLA

Paseos, lecturas, viajes, entrevistas, googleos, expediciones a buscar voces, sonidos, suspensiones (*epojé*), gestos, ejercicios grupales, estados especiales para la epifanía y el *insigth*, *runnings* de charloteos solitarios (a su manera un estado de flujo profundo que revela o libera pensamientos), libreteos de palabras, frases, ideas, plagios re-escritos. Por si fuera poco, hay un ámbito de intuiciones, de sueños, de retazos de fábulas arqueológicas que golpean cuando emergen a la conciencia...

Para ello, siempre una libreta a mano o una mnemotecnia para apuntar las ideas rumiadas, a la vuelta a casa. (Intenté grabar, pero la desgracia transgrede los tiempos de acrisolamiento de una idea; en todo caso, es más para la prosa). Mi vida se divide en dos: cuando era un papeleo caótico de proyectos y desechos de obras ya hechas, y cuando 'me saqué en limpio' gracias a la computadora. Tendencia hacia un punto asequible de 'dar testimonio'. Lo otro, la primera etapa era olvido en sí mismo, pérdida y desmemoria. El sacarme en limpio me habilitó a una forma, a un intercambio y hasta me permitió publicar, escribir artículos para medios digitales, presentarme a concursos, ser abordado por otros, y que, por eso, a uno 'que hace teatro', se le llame 'dramaturgo' en un sentido que resulta separador.

LG

En general utilizo como primera instancia las notas del celular y las grabaciones de voz. De ahí surgen los retazos que después se convierten en texto por medio de la computadora. No uso más Word desde que perdí una novela casi entera porque se me rompió el disco de la computadora. Uso Google Drive, diría que lo que más me importa en la vida está dentro de mi Drive, lo que significa que, en definitiva, mi vida depende de la buena voluntad de los *hackers* mundiales que podrían borrar las bases de datos de la nube y por ahora no lo hacen. En algunas ocasiones especiales, por ejemplo, cuando me voy de viaje, me llevo algunos cuadernos y escribo a mano. También cuando pienso más en términos de estructura de trama o de hilo argumental lo hago a mano y trazo mapas.

MTA

Escribo directo en la computadora, incluso los borradores más rústicos. A mano solo algunos apuntes para mi columna radial, esto porque en general lo hago lejos de la PC (trabajo en una computadora fija, solo en mi escritorio, no me gustan las portátiles), alguna vez en alguna libreta puede que aparezca el esbozo de un poema. Pero ensayos o ficción, que es donde y como más trabajo, siempre en la PC. Como digo, siempre en computadora fija, siempre en la misma habitación.

NJ

Las cosas empiezan para mí caprichosamente; una frase desencadena una opción; si la línea es un poema escribo en un papel lo inicial y luego sigo y cuando ya tiene forma lo paso a la computadora; si siento que empieza una narración no anoto nada, pero conservo la frase en la memoria y cuando siento que puede desarrollarse voy a la máquina y no

salgo de ella aunque, episódicamente, y para colaborar con la narración, puedo anotar en un papel la ocurrencia...

RI

Aunque no llegué a usar el estilo sobre tablillas de arcilla (me gustaría haber sido el primero en describir el diluvio), cuando empecé a escribir lo hacía a mano, en hojas usadas de apuntes o de impresoras de punto, y luego lo pasaba a letras de molde en alguna máquina de escribir prestada —yo no tenía, pero había estudiado dactilografía en la Academia Pitman, lo que además de capacitarme para un promisorio futuro, según decían, me habilitó para escribir velozmente usando todos los dedos y sin mirar el teclado (lo sigo haciendo). Los cuentos de mi primer libro, *¡Qué va a haber en la Francia!*, fueron hechos así, con las correcciones — párrafos, frases o incluso palabras— escritas en una hoja aparte, recortadas y pegadas con Plasticola, con lo que, puesto que corrijo mucho, la versión final tenía en partes un considerable espesor. Luego tuve acceso a una computadora y me acostumbré a crear mi obra en la pantalla. Sí tomo apuntes en libretas, que siempre llevo conmigo, o incluso utilizo una aplicación del celular que transforma la grabación de voz en texto.

LQ

Trabajo en computadora porque me resulta mucho más práctico editar, reescribir, corregir con el teclado. Además de que la computadora posibilita tener todas las versiones que se van realizando, pudiendo compararlas y verificar si las decisiones tomadas con el avance de la escritura fueron las más acertadas.

Trabajar en computadora me permite también abrir varias ventanas, mientras escribo mi texto, ya sea de materiales de la Web, así como de archivos en PDF recopilados.

2. Si lleva algún tipo de archivo de sus procesos escriturales, descríballo (indique si conserva notas, borradores, versiones preliminares, etc.).

AD

No diría que llevo un archivo, pero cosas hay. Sobre todo porque escribo lento y reviso y reelaboro muchos materiales de forma desordenada, entonces inevitablemente tengo y conservo cuadernos con notas, versiones y esas cosas. Lo más importante es el cuaderno de notas, donde además de ideas sobre los textos, perfiles de personajes, desarrollos de algunas tramas, hay notas de lectura con observaciones sobre cosas a mejorar y cosas por el estilo. Nunca vuelvo para atrás sobre esas cosas, pero a veces las dejo pensando en la posibilidad de tener que volver sobre ciertos cambios del texto y poder tener un registro de una versión previa. Después hay folios y cajas con versiones viejas que nunca reviso ni creo que vaya a revisar. En el último tiempo hay menos de estas cosas, no tengo miedo en tirar versiones o borradores. No les veo tanto el valor ahora. Los cuadernos de notas sí me gustaría conservarlos.

AC

No con intención. Tengo en varios casos poemas en muchas versiones, pero tiene más que ver con el desorden que con la idea de archivar o de registrar un proceso.

CB

Conservo todo desde 1957: cuadernitos de aquella época, muchos archivos escritos en máquina de escribir, una muy vieja, de los años 30, que me regaló mi padre. Cuando me casé, en los 60, me compré, a través de los años, otras más nuevas y cuando iba a editar mi primer libro, en 1995-1996, mi primera computadora.

También conservo las primeras carpetas sobre la Argentina del siglo XIX que comencé a armar antes de cumplir los 20 años (1957), compuesta de recortes de las páginas de los suplementos literarios de *La Nación*, *La Prensa*, más adelante otros diarios y revistas, entre ellas, algunas de arquitectura —sobre arquitectura colonial— que recibía mi padre. Eso continuó hasta hace pocos años, porque fui agrandando mi biblioteca sobre estos temas y, especialmente, sobre la historia de Córdoba y otras provincias donde debía situar mis libros.

Como cosa pintoresca: tengo una novela al estilo de “Rebelde sin causa” escrita en los votos del partido político al que pertenecía mi padre, del tamaño de una postal.

El papel era muy caro para nosotros, así que después de las elecciones, papá recuperaba las páginas donde se anotaban los que iban votando, las doblaba y me las recortaba del tamaño de un A4. Todavía las conservo, algunas escritas a mano, otras a máquina.

Tengo guardada una de mis novelas, que deseché y terminó editada por Atlántida en una versión absolutamente distinta. Ni siquiera recuerdo por qué la cambié, aunque de vez en cuando la releo.

DM

Como señalaba en la otra pregunta, cada proceso tiene su propio cuaderno. En el caso de las dramaturgias que son resultados de un trabajo colectivo, en esos cuadernos van no solo notas referidas a la escritura, sino a cuestiones de actuación, ritmos, posibilidades para la puesta en escena, preguntas que van surgiendo, organización y cronograma, etc.

Cuando el proceso de escritura es individual, tengo siempre un cuaderno (porque sé que esa obra se va a poner en escena), pero priman las notas y bocetos realizados en computadora. Cada texto, en los dos casos,

tiene muchas, muchas, muchas versiones. Inclusive cuando son estrenados, siguen modificándose.

PA

Guardo en carpetas separadas archivos de bibliografía o notas que van apareciendo y que responden a temas o autores que me interesan, pero que no estoy trabajando en ese momento. De la época en que escribía todo a mano guardo carpetas prolijas y también de lecturas sintéticas o interpretativas de libros teóricos que leen los alumnos en mis cursos.

JQ

Tengo muchos archivos y carpetas donde llevo registro de cada proyecto de escritura. En general, numero las versiones y llevo anotaciones de las lecturas que voy haciendo o las lecturas que ha hecho algún colega, a quien, llegado el momento, quise mostrarle el material para conocer su opinión.

Al momento de archivar, lo hago por proyecto de libro, tampoco tengo tantos, o de acuerdo si se trata de un material para descartar, para revisar, para corregir, avances, versiones finales, cuentos, poesía, perfiles de personajes, nombres, escenas, reseñas, opiniones, novelas. Soy un acumulador serial de basura literaria. Trato de guardar todo lo que empiezo por más malo que sea. Luego, en algún momento, puedo volver sobre ese material.

Cada tanto limpio y sí, borro definitivamente, pero siempre en algún lado aparece ese archivo como si se resistiera a ser eliminado. Llevo un diario, que no es diario, sino simplemente un archivo donde anoto reflexiones sobre lo que estoy escribiendo. Lo empecé en la computadora hace muchos años. Hoy lo llevo en el teléfono. Ahí también apunto sueños o escritos de todo tipo, es un formato más libre. Anoto fecha de cada

entrada. A veces vuelvo a leer y encuentro pedazos de cuentos o poemas, sensaciones de cuando los iba a escribiendo, pero tampoco reflexiono tanto sobre el proceso de escritura, o tengo menos registros escritos de los que me gustaría tener. Son más notas o entradas diarias de vida que otra cosa, mezcladas con literatura.

JLA

Un guion de trabajo es una víctima capaz de recibir todo tipo de torturas: amputaciones, suturas urgentes, zamarreos para que confiese, en fin. Siempre hay múltiples borradores, incluso cuando se ensaya, como si se esculpiera y modulara la palabra directamente sobre el corpus escénico. Lo que resulta finalmente es un hojaldre experiencial. A esa altura existe la certeza de trabajar sobre unidades onírico-reales. Cada una de ellas fue llenada con las resonancias de voces, de tonos, de frases leídas o escuchadas, y asimiladas a un espacio de tensión que, a la luz de las nuevas teorías, cuesta calificar de dramático a secas.

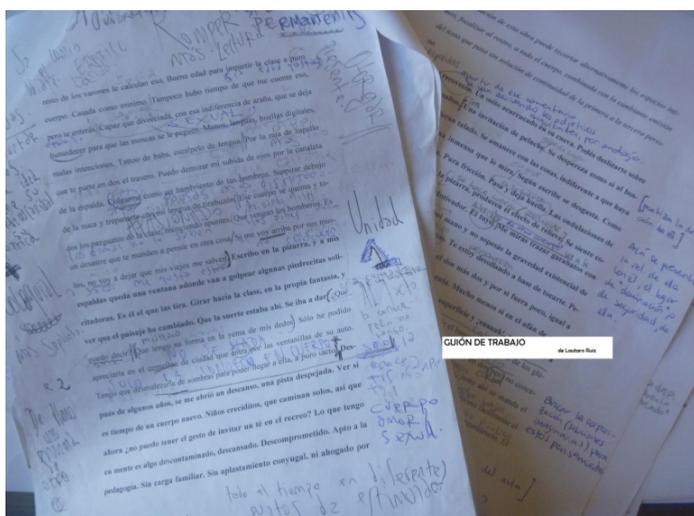


Imagen 1. Dactiloscrito de José Luis Arce con anotaciones del propio autor.

LG

En general conservo todas las notas del celular. Me gusta cada tanto leerlas y ver cómo se transformó esa anotación deforme en un texto compuesto, no por eso menos deforme, pero si más sólido y trabajado.

MTA

Generalmente abro un archivo para material en bruto (que va hacia algo), lo archivo como *Cuento*. + el asunto o *Novela*. + el asunto (por ejemplo, *Cuento. Historia de la hija de H* o *Cuento. Cuerpos y otros* o *Cuento. Asunto del piano* o *Novela. hotel* o *Novela. autobiografía de H.*, siempre delante el “género” (aproximado, de hacia dónde va) + el asunto, es para ubicarlo.

Son archivos de depósito, de posibles proyectos de escritura, tengo miles. Después, si efectivamente tomo alguno para trabajar, abro nuevo archivo SIEMPRE con la misma denominación a la que se va agregando número o alguna otra aclaración. Ejemplo: *Novela. Hotel. Uno* (o dos, o siete, o nueve...). Después viene *Novela. Nueve. Este* o *Novela. Nueve. Este. Definitivo*. O *Este definitivo uno, dos...* etc., etc. Así al infinito. Casi nunca tiro los archivos viejos, a veces limpio esos archivos cuando la novela o el cuento están terminados, pero nunca jamás tiro el primero y hay algunos de entremedio que seguro los conservo, para volver sobre ellos si algo se enfrió por el camino.

Cuando he avanzado bastante en un proyecto/archivo (pero puede pasar muuuucho tiempo), imprimo, corrijo, tacho, limpio, con birome (mientras tomo mate en el comedor), después regreso a la PC para incorporar esas correcciones, anotaciones y desde ahí sigo trabajando. Este “sistema” puede suceder infinidad de veces a lo largo de la escritura de una novela, por ejemplo. También de un cuento... Cuando está ya muy pulido, cuando yo creo que ya está, ahí hago una impresión buena,

lo leo en voz alta para escuchar cómo suena. Lo leo varias veces, hago pequeños ajustes.

NJ

Conservo todos los previos al trabajo final o pre-final, sobre todo en papel, no así en la computadora: cada versión de un trabajo elimina la anterior de modo que por ese lado sería imposible aplicar técnicas genéticas. Lo hago así porque por falta de habilidad se me han confundido muchos trabajos, hasta la perplejidad, no sé cuál es la versión con la cual me tengo que quedar. Me refiero a la computadora. Antes, cuando escribía a máquina, corregía, creaba una nueva versión y la anterior no la destruía, me podía servir.

RI

Abro carpetas y subcarpetas, según la extensión de la obra. Allí almaceno parte de los sucesivos borradores, variantes, correcciones y demás etapas intermedias hasta la versión final, si la hay. Pero como uso dos computadoras, simultáneamente coexisten archivos que no he incluido en esas carpetas, con lo que suelo tener versiones idénticas con distintos nombres, o que tienen alguna diferencia, pero se llaman igual. Guardo t-o-d-o, y al poco tiempo no encuentro n-a-d-a.

LQ

Mis procesos de escritura comienzan con el acopio de distintos materiales vinculados con el proyecto o con el deseo que empuja la creación. A veces utilizo mapas que elaboro a partir de una constelación que boceto antes del texto dramático (la constelación está construida por los elementos que el proyecto convoca y que conformarán los universos que se cruzarán en la obra). Muchas veces la constelación también se ve

modificada con el avance de la escritura. Concibo a la constelación y al texto dramático como materiales móviles, flexibles... más allá de que a veces, por la circunstancia de salir beneficiado en certámenes o convocatorias, obtengo alguna esporádica edición en papel.

Solo conservo todo lo que queda en la computadora (las distintas versiones del texto hasta la última, nunca la final, archivos en PDF de distintos textos como antecedentes del proyecto, links de YouTube de temas musicales y de fragmentos de películas o de puestas en escena que mi cabeza vincula libremente con lo que estoy escribiendo). Los mapas o gráficos y todo lo que está en papel lo destruyo cuando tengo la primera totalidad de la obra, solo conservo las anotaciones si la escritura del texto se llevó adelante en una residencia de creación, taller o clínica, porque ese material está cruzado con devoluciones y apreciaciones de los compañeros y del coordinador.

A veces las constelaciones quedan en la computadora:

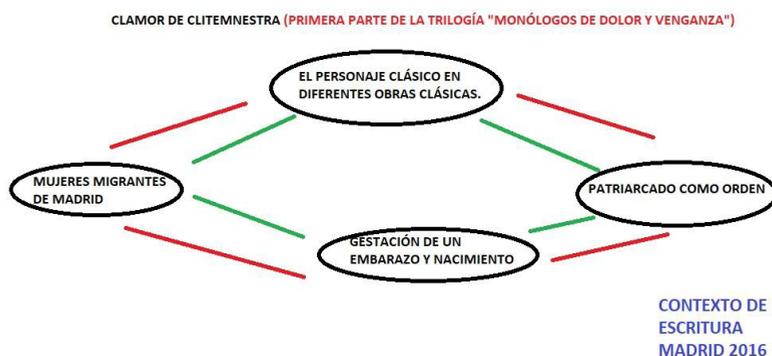


Imagen 2. Esquema conceptual para la escritura de Luis Quinteros.

DISCUSIÓN / INCONCLUSIÓN

Escribir

A pesar de la apropiación unánime de la computadora personal de la que dan cuenta los testimonios, es claro que la escritura a mano no ha sido abandonada, pero parece limitada, en términos generales, a cierto ritual nostálgico: la toma de notas preliminares, apuntes de ideas, lecturas o revisión de un texto ya desarrollado e impreso. La máquina de escribir mecánica, en cambio, ha perdido vigencia notablemente y salvo excepciones (Bellatin) parece más bien una pieza de museo.

Habría razones económicas y ecológicas para que el papel y los tipos o pasados en limpio se hayan limitado al generalizarse el uso de la computadora personal; pero esto no ocurrió de una vez y para siempre: los no nacidos digitales solíamos hacer varias impresiones de un texto y decíamos que podíamos escribir en la pantalla, pero que para leer necesitábamos el texto impreso. Creo que se trata de una etapa de alfabetización superada: aunque prefiramos leer un libro en su soporte tradicional, leemos sin problema, la mayoría de nosotros, en las pantallas (incluso textos de largo aliento).

Esto no lo dicen los testimonios, pero la práctica de la escritura puede vincularse con la lectura de manera paradójica: la escritura a mano, en general, es ilegible (incluso para los propios autores), no solo por la caligrafía, sino por su frecuente inconsistencia léxico-gramatical y sintáctica y sus déficits diversos (coherencia, cohesión): los lectores queremos leer textos corregidos, editados, sin erratas y en letra de molde. En definitiva, libros en papel o en la pantalla. La comodidad y economía del trabajo directo en la PC ha vuelto muy infrecuente, creo, que los autores

escriban la primera versión completa de una novela a mano (como lo hacía Saer⁵, o Moyano ocasionalmente).

En definitiva, a pesar de que se siga escribiendo a mano, queda claro que en buena medida las libretas o cuadernos están siendo reemplazados por las libretas de notas de los dispositivos portátiles, por varias razones (algunas de las cuales mencionare más abajo).

La lectura en la pantalla, sin duda, se ha multiplicado, diseminado y establecido como práctica de manera irreversible. Sin embargo, algunos autores insisten en hacer la revisión final del texto en papel y a mano, para recién cargarla en el digitoscrito.

Archivar

La relación con los archivos, con la archivación y guarda de documentos de los propios escritores parece afectada de manera especial. Menos versiones en papel y más versiones digitales. En esto, la crítica, especialmente la crítica genética, ya hace años que viene reconvirtiendo sus métodos: a falta de manuscritos o dactiloscritos (o por su escasez) ya se ha dado técnicas para chusmear los digitoscritos y encontrar en ellos las huellas del trabajo del escritor.

Los modos de escritura y salvaguarda que describen los escritores entrevistados (y los ejemplos que los críticos refieren) dan cuenta de un repertorio limitado de acciones, pero que habilitan múltiples combinaciones que permitirían decir que no hay dos escritores que trabajen

5 Dice Saer: "Escribo a mano. Cuando uso la máquina de escribir tengo la impresión de escribir desde afuera; de allí la utilidad de la máquina para pasar en limpio un borrador. Pero para el primer flujo la escritura a mano es, en mi caso, esencial [...] El cuerpo es un paradigma del mundo y, por así decir, lo contiene [...] Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo a otro" (1997: 297-298).

igual: cada uno con su neurosis y los consecuentes rituales, tics, cábalas, etc.

Pubelicar⁶

Hay sin duda relación entre la escritura y la portabilidad: los teléfonos móviles se han convertido en máquinas perfectas que permiten tomar notas, grabar, fotografiar, filmar, etc.; pero también de lectura y documentación, en tanto son dispositivos conectados a la red, esa enciclopedia universal. Además, permiten archivar y resguardar, compartir de manera privada o pública esos textos escritos en las redes sociales (pubelicar) y convertir la literatura en un contenido (Vanoli, 2019).

Líneas para investigaciones futuras

Les dejo, como una lista de tareas, una serie de ideas (que se me fueron ocurriendo mientras desarrollaba esta; algunas las insinuaron los entrevistados), y que podrían convertirse en líneas de indagación. No se piense que es un gesto de generosidad sino, más bien, de molicie: yo no creo que vaya a destinarles tiempo y energía.

6 “La novedad más cerca en el tiempo es que las propias redes sociales se han convertido en archivos de escritores (con capacidad para guardar o destruir); también en plataformas de autopromoción y, en menor grado, de interacción con los públicos lectores. Pero a poco de analizar la cosa se advierte que son el medio de *pouvelication* más adecuado a la época: es el lugar de las excrecencias escriturales, textos provisorios cuyo destino dependerá del dudoso eco, aprobación o comentario, que reciban en Facebook y, más acá en Instagram, para luego decidir su destino” (Casarin, 2020: 12-13).

La relación entre los modos de escritura y los géneros: entiendo que hay una serie de mitos al respecto, algunos vinculados con la extensión natural de los textos (novela vs. poema, v.g.) pero no solo eso⁷.

Los repertorios de usos de los dispositivos móviles (especialmente los teléfonos) y los procesos creativos: por ejemplo, las facilidades para la experimentación multidisciplinar y la pubelicación.

No son temas que no hayan sido explorados: están siendo atendidos en la actualidad, pero arrojan constataciones que se convierten rápidamente en perogrulladas a causa del vertiginoso ritmo de las transformaciones en las prácticas que tan pronto parecen novedosas se vuelven obsoletas. Si se miran de cerca los fenómenos expuestos aquí, y se despeja un poco el murmullo de lo que se palabrea en las redes sociales, se advertirá que todavía existe algo que se llama literatura y que se publica, preferentemente, en libros destinados a lectores dispuestos a comprarlos y a leerlos en papel.

Bibliografía

Baccino Ponce De León, Napoleón (1996). Nota filológica preliminar.

En Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (Coords.),

7 La escritura de los dramaturgos tiene como rasgo distintivo una mayor tendencia a la experimentación y a la aceptación de modos colectivos de escritura. Hay un terreno que se podría indagar acerca de lo que va entre la dramaturgia y la autoría, quizá lo que una de las dramaturgas entrevistadas llama “desautoría” (aunque muchas veces esto se resuelve de manera unívoca para la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores). Y es muy importante también saber que los textos para ser montados no son lo mismo que los textos para ser publicados (aunque no es muy frecuente, los dramaturgos quieren ser publicados, pero quizá prefieran ser “representados”: en el caso de los tres entrevistados, son ellos mismos directores y han dirigido sus propias obras).

- Horacio Quiroga. *Todos los cuentos* (pp.XLV-LIII). Madrid: ALL-CA XX / EDUSP.
- Baldovin, Glauce (2018). *Mi signo es de fuego. Poesía completa*. Córdoba, Argentina: Caballo Negro.
- Casarin, Marcelo (1993). *Después de la noche*. Córdoba, Argentina: Alfa.
- Casarin, Marcelo (2007). *Vicisitudes del ensayo y la crítica*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Casarin, Marcelo (coord.) (2020). *Derivas de la literatura en el siglo XXI*. Córdoba, Argentina: Edicea. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/17055>
- Casarin, Marcelo y Vigna, Diego (2015). “Daniel Moyano, archivo y experiencia de escritura”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (37), 113-129. Disponible en: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/682>
- Moyano, Daniel (2012). *Tres golpes de timbal. Edición crítica*. Poitiers, Francia: CRLA-Archivos.
- Hidalgo, Livia (2011). *Poesía reunida*. Córdoba, Argentina: Las Nuestras.
- Parfeniuk, Aldo (2006). *Mundo Romilio*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Ribero, Romilio (1997). *Las mujeres, las magias*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Sosa López, Emilio (1986). *Encantamientos*. Córdoba, Argentina: Mundi.
- Sosa Villada, Camila (2015). *La novia de Sandro*. Córdoba, Argentina: Caballo Negro.
- Vanoli, Hernán (2019). *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

El malestar del malestar de las miradas en los archivos de artes evanescentes

Gabriela Macheret

Uno de los problemas que plantea ‘hacer archivo’ son los efectos que la conformación de un dispositivo tal opera sobre la mirada o, más bien, sobre las miradas. Me refiero a las propias, las de quienes archivamos y también a las otras, las de los sujetxs y objetos archivados¹, y entre ambas, la del llamadx usuarix, es decir, la de quien decide aventurarse en el universo archivístico. Aunque no son independientes y unas se configuran en lo que las otras devuelven, afectan, estas miradas son de naturaleza diversa. Es por eso que —sin poder evitar cierta esquematización que

1 Me refiero aquí a la perspectiva de algunxs autorxs como, por ejemplo, Michel Foucault (1993: 13-14) quien, en *Las palabras y las cosas*, describe el procedimiento operado por Velázquez en el cuadro *Las meninas* y analiza la red de miradas que tiene lugar entre obra, artista y espectador. Foucault observa que “el sujeto y el objeto cambian su papel hasta el infinito” y esto “impide que la relación de las miradas llegue nunca a localizarse ni a establecerse definitivamente [...] convierte en algo siempre inestable el juego de metamorfosis que se establece en el centro entre el espectador y el modelo”, entonces se pregunta: “¿vemos o nos ven?”. Desde mi punto de vista, ocurren ambas cosas en tanto lo que se configura es “un lugar que no cesa de cambiar de un momento a otro: cambia de contenido, de forma, de rostro, de identidad”.

permita el abordaje de unas y otras— me propongo reflexionar sobre los, por lo menos, tres lados de la experiencia. Sin embargo, será prácticamente imposible hablar de unas sin que operen cruces y superposiciones con las demás, porque es en sus propias alteridades donde emergen y también se tensan al interior del archivo². Tal es la complejidad de este dispositivo cuyo propio nombre, ‘archivo teatral’ o ‘archivo de artes evanescentes’³, se presenta con apariencia de oxímoron, exponiendo su condición paradójal.

2 Es importante mencionar que, en algunos casos, estas tres miradas coinciden. Son las situaciones de quienes llevan adelante sus propios archivos o, lo que resulta frecuente en el campo teatral, el caso de quien archiva la obra de un artista y ha participado o participa también como artista en sus producciones, resultando así sujeto y objeto del archivo, a la vez que archivista y también usuaria.

3 Se propone este término en *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica* (2018), y alude al carácter ontológicamente convivial del teatro y, por ende, efímero. En palabras de Dubatti (2015), el convivio sería esa “reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica [...] sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro”. El autor también acuña el concepto de tecnovivio: “Lo opuesto al convivio [...] la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (34). El archivo podría situarse, desde mi perspectiva, como una de las dos clases de tecnovivio que Dubatti (2015) plantea: tecnovivio monoactivo, “en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo” (1). En este punto siempre acuden, inevitables, las premisas benjaminianas en relación a la dimensión aurática de la obra de arte, dimensión que atribuía especialmente al teatro como manifestación que no admite su reproductibilidad: “La escena teatral es de hecho la contrapartida más resuelta respecto de una obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica” porque “el aura está ligada a su aquí y ahora” (Benjamin, 1989: 10). Sin dudas que estas nociones pueden resultar controversiales en el presente, desde la disciplina archivística habrá quien no acuerde con estos puntos de vista e incluso desde el campo teatral, pero no es el objeto de este trabajo problematizar esta cuestión; lo que intento analizar se orienta a las miradas que atraviesan y con que es atravesado el dispositivo archivístico. Encuentro en la expresión “archivos de artes evanescentes” una forma de nombrar la condición paradójal del registro y el documento teatral alojados en el archivo.

Para abordar estas cuestiones me propongo establecer un diálogo con algunas producciones artísticas y con ciertos análisis teórico-críticos sobre producciones artísticas, que irrumpieron como una provocación frente a los problemas que vengo intentando desentrañar en el último tiempo. Tal es el caso de *La mirada de Ulises*, película que el director griego Theo Angelopoulos estrenara en 1995 o las reflexiones de Boris Groys sobre el arte contemporáneo en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (2016). Asimismo, recuperaré nociones como la de “re-construcción”, de Janez Janza (2010), que promueve la discusión precisamente sobre el propio concepto, o los procedimientos documentales y archivísticos que están en la base de producciones como *Un cuerpo estalló en mil pedazos* (2020), de Martín Sappia.

Desde ya, cabe aclarar que no se encontrarán aquí respuestas a los múltiples interrogantes que el tema habilita, por el contrario, la intención es propiciar el surgimiento de otros nuevos. En todo caso, este trabajo es una invitación a la formulación de preguntas que colaboren a delinear algún camino, buscar pequeños intersticios que permitan desentrañar este objeto paradójico, esta suerte de lugar y no lugar al mismo tiempo —ya que, como explica Augé (2014: 67), estos no son absolutos; por el contrario, el autor enfatiza la relatividad de estas nociones— o, por lo menos, encontrar algún atajo.

Mirar desde la orilla

En cuanto a la primera de las miradas que he referido y que propongo situar como ‘nuestra ribera o nuestra orilla’, esto es, el lugar en que nos ubicamos quienes archivamos producciones ‘ajenas’, creo que merece la pena intentar desandar la operación archivística justamente desde la propia práctica, desde el margen en que nos situamos en esa práctica

y desde el que observamos el otro —al otrx—; siguiendo la metáfora: mediados pero también unidos, conectados por el río —que también nos separa—, pero que, a su vez, no existiría sin las diferentes riberas que lo constituyen. Desde este lado, entonces, resuenan las reflexiones de Ixiar Rozas sobre el documentalista Chris Marker, concretamente, sobre su trabajo *Sans Soleil*. Rozas afirma que el cineasta “construye las imágenes haciendo suya la memoria de otros [...] entrega a Florence Delay, la voz narradora del film, la memoria de otros” (2010: 2). Frente a esta afirmación, inevitablemente entran en relación algunas cuestiones que desarrollé en un trabajo reciente, donde proponía una perspectiva del archivo como ‘narración’ y ‘contra-narración’, a partir del análisis de Gilles Deleuze sobre la obra proustiana. En *Proust y los signos*, Deleuze observa que el recurso puesto en juego por el escritor es más la “la narración de un aprendizaje” que una “exposición de la memoria” (1995: 12). Pensando análogamente, yo arriesgaba entonces que “los archivos proponen una cierta narración en la medida en que —inevitablemente— a través de algún tipo de estructura ofrecen, disponen de un modo —y no de otro— los ‘materiales’ de las memorias” (Macheret, 2020: 13).

Desde estos presupuestos, quienes archivamos podemos pensarnos como narradorxs de memorias ajenas, pero en tanto media —y también configura— nuestra propia mirada, esa narración podría considerarse, y siguiendo ahora el punto de vista de Rozas en tanto que las hacemos propias, como la narración de *nuestra* propia memoria. Una memoria que surge de una mirada individual pero que es, a la vez, colectiva: la de quien registra; la de quien consigna; la de quien opera montajes al interior del archivo; la de quien diseña los lugares que alojarán a los documentos; la que decide formatos y disposiciones; la que, con sus criterios particulares, siempre intervenidos por los institucionales —que poco se adecuan a los objetos en cuestión—, determina qué recuperará

y qué descartará, con sus primeros planos, con sus continuidades, con sus fragmentaciones; miradas que se inscriben en una ‘cadena de miradas’ en relación a la memoria de acontecimientos y que actúan como los enunciados; en palabras de Candelaria de Olmos —y siguiendo a Bajtín: “el enunciado propio se hace permeable a la palabra ajena (tanto del pasado cuanto del futuro) y adopta un carácter bivocal con arreglo al cual posee una doble expresividad: hacia su objeto y hacia otros enunciados acerca del mismo objeto” (2006: 96).

El malestar de la mirada

En este sentido, quisiera recuperar algunos conceptos de Boris Groys en los que encuentro posibilidades de tender puentes con esta cuestión de la mirada. La figura del puente aquí se vuelve literal en el sentido de considerar, como ya he planteado, dos lados, dos orillas en las que podemos encontrar paisajes totalmente diferentes pero que, sin embargo, se conectan. Imágenes como la del río o figuras como la del puente son, en apariencia, simples, sin embargo, configuran arquitecturas y paisajes complejos porque la misma forma de unidad que constituyen se concreta por y en sus individualidades; no pueden existir unas sin las otras. Asimismo, se encuentran en el cruce de las diversas temporalidades y espacialidades que las atraviesan y que se reúnen en el dispositivo archivístico porque “remiten a momentos diferentes de la historia y a arquitecturas diversas, que se confunden en la unidad recuperada del paisaje” y, a la vez, “la experiencia de cada uno multiplica al infinito el tesoro de los paisajes posibles” (Augé, 2014: 57-58). En este caso, más que ‘remitir a’, diría que ‘son’ arquitecturas y momentos de la historia que se actualizan en el presente y que es precisamente en medio de estas operaciones

donde la mirada echa a andar su inestable juego de determinaciones e incertezas en el archivo.

Pero volviendo a Groys, quisiera referirme a una de las producciones artísticas que analiza en su *Arte en flujo*, se trata de una de las muestras que Ilya Kabakov presentara durante los años setenta: *10 personajes*. Me interesa el análisis de Groys sobre esta serie porque encuentro no pocas vinculaciones con el trabajo en el archivo teatral y, en particular, con el Archivo Virtual Paco Giménez, que coordino desde 2015⁴. *10 personajes* se conforma en una serie de álbumes que refieren a 10 artistas fictivxs —invenciones de Kabakov— que, en la propia construcción ficcional, no han sido reconocidxs ni ‘preservadxs’. Groys habla de “biografía falsa” (2016: 111) en relación a esta serie, que consiste en “imágenes y palabras” que intentarán restituir las obras y las trayectorias de estxs artistas, que son presentadxs como ‘marginales’. Es inevitable que surjan aquí, en la relación que propongo, puntos de contacto entre los personajes de Kabakov, el archivo teatral y el objeto/sujetx archivado en cuestión. Por un lado, la marginalidad evidente en que es ubicado generalmente el teatro en relación a las demás artes, duplicada por la condición no solo de independiente sino de experimental con que se puede caracterizar la producción de La Cochera, el espacio fundado por Paco Giménez y donde desarrolla su actividad; además, es llamativa la condición que se les atribuye a lxs artistas imaginarixs de Kabakov: “artistas-antihéroes” los define Groys, una caracterización que, desde muchos puntos de vista, resultaría adecuada para Giménez.

4 Paco Giménez es actor, director, cantante y docente. Vive en la ciudad de Córdoba, Argentina, pero cuenta con una larga y reconocida trayectoria en el campo teatral nacional e internacional. Es, sobre todo, un gran habilitador de experiencias y búsquedas escénicas. El Archivo Virtual Paco Giménez puede consultarse en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5206>

Por otro lado, en los álbumes de *10 personajes* las palabras e imágenes “están acompañadas por comentarios de supuestos amigos y conocidos” (Groys, 2016: 111) de cada unx de lxs artistas, y también de supuestxs espectadorxs, es decir, Kabakov opera, en el mundo ficcional que construye, al modo en que se desarrolla la tarea archivística, a partir de los testimonios que se producen o recogen en el mundo ‘real’. Sin dudas, los comentarios y testimonios colaboran en la legitimación de lo archivado, funcionan como anclajes en lo real, operan como garantes de verdad. Sin embargo, si asumimos que el concepto de verdad no es algo clausurado sino más bien una noción en construcción permanente, una noción que hay que pensar en tanto nómade y cuyo sentido, tal vez, incluso hay que intuirlo, y aún estar dispuesto a desarmarlo en forma constante, es decir, considerarla en su propia movilidad, entra en tensión entonces el carácter de ‘verdadero’, tanto en la obra de Kabakov como en los archivos que producimos. Lxs artistas de Kabakov tienen una dimensión fictiva, no existen con una identidad cívicamente constatable en el mundo ‘real’ y, como planteaba Maupassant (2003: 4) ya en el siglo XIX, “el individuo no es nada. Nada. [...] Los seres están numerados, la Ley los posee. Respetad al Dios legal. ¡Poneos de rodillas ante el Registro civil! El ser que no está inscripto no cuenta” porque, en definitiva, “en un momento u otro, uno debe ‘declarar su identidad’” (Augé 2014: 68). Sin embargo, hay detrás de sus figuras y de lo que éstas re-presentan una generación de artistas de la Rusia del período soviético comprometidos en una búsqueda expresiva por fuera de los cánones oficiales y también de los cánones occidentales ‘posmodernos’, de los que los *10 personajes* dan cuenta. Estos personajes imaginarios dan voz a los anónimos ‘reales’ sin los cuales no podrían existir pero, tal vez, tampoco aquellos.

El problema que surge entonces es cuán reales son lxs artistas al interior de ‘nuestros’ dispositivos archivísticos, los testimonios y documentos

que alojamos y que les dan existencia, y cuán fictivxs son los de instalaciones como las de Kabakov. El malestar de la mirada dirigida al archivo —el nuestro, el de la/el otrx, el de lo otro—, la falta de correspondencia con lo que entendemos —recordamos, imaginamos— por real, la distorsión que percibimos respecto del supuesto objeto de ‘preservación’ ¿no surge tal vez de la nunca suficientemente advertida puesta en tensión de la creencia incuestionable en una verdad supuesta de las cosas y de nosotrxs mismxs, una imagen de verdad que sabemos —pero olvidamos constantemente— nos hemos con-formado y con/por la que hemos sido configuradxs, y que no encuentra esa correspondencia en la que devuelve el archivo? Esta pregunta por supuesto no es nueva pero, justamente, resultaría incomprensible ese malestar manifiesto y recurrente de algunxs de los sujetxs que son objeto de archivo —o sus obras— a no ser por la insistencia en una idea de verdad que, aunque las palabras y los discursos dicen haber superado, no guarda relación con la sensación de extranjería con que refracta la imagen a la mirada en la experiencia del acercamiento al archivo.

Esta tensión demasiado reiterada entre realidad y ficción parece, por recurrente, haberse naturalizado y, de esta forma, haber perdido el espesor y la densidad que contiene, convirtiéndose, a veces, en una problemática de superficie. La teatralización de lo real, la espectacularización de lo social, la escenificación del espacio público que ha tenido lugar a lo largo de la historia, sobre todo durante el siglo XX, y que han puesto en crisis los sistemas representacionales y, por ende, las nociones de teatro y arte, no por repetidas hay que suponer resueltas ni agotadas. Su reverso en la noción de ficción y en cómo esta permea, incluso instala lo real, puede encontrar en la idea de ‘filtro’⁵ su posible imagen, en la forma

en que se relaciona con la de ‘tejido’ y en los vínculos e infinitas combinaciones que pueden tener lugar entre estas figuras y entre los espacios que definen.

¿Qué mirada? 1

Retomando a Groys en relación a los *10 personajes* de Kabacov, él interpreta que estos pueden pensarse como los *alter ego* de su autor; en este punto, cabe preguntarse si no hay algo de esa relación que subyace imperceptible en la perspectiva —y, por ende, en las estrategias— de quienes archivamos. La imagen que ‘resulta’ de un/a artista en el archivo es una imagen no solo mediada por nuestra mirada sino, acaso, construida. ¿Cuánto queda del/la artista en el archivo, cuánto de su obra —cuánto, sobre todo, cuando se trata de artes evanescentes? ¿Cuánto de nuestra propia ‘invención’ define y cristaliza una biografía y una producción ajenas? ¿Serán algunas de nuestras operaciones una suerte de heteronimia involuntaria? ¿Tendremos la secreta satisfacción de manipular nuestros *alter ego* y exhibirlos en el archivo? Finalmente, ¿es esto realmente un problema? Si como alguna vez propuse, el archivo puede considerarse,

mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Los autores definen ‘fieltro’ en oposición a ‘tejido’, de hecho, como “antitejido”. El primero correspondería a un espacio “estriado” y el segundo a uno “liso”, así como encuentran correspondencia, respectivamente, en los espacios “nómades” y “sedentarios”, “en el que se desarrolla la máquina de guerra” en uno y “el espacio instaurado por el aparato de Estado” en otro, entre otras analogías (483-84). Lo que me interesa aquí es la forma en que se conciben las relaciones entre ambos espacios para pensar las tensiones que vengo desarrollando. Entre muchas combinaciones posibles los autores se preguntan: “¿es un espacio liso el que es capturado, englobado por un espacio estriado, o es un espacio estriado el que se disuelve en un espacio liso, el que permite que se desarrolle un espacio liso?” Deleuze y Guattari (2002: 483-84). Encuentro en este ida y vuelta de la pregunta una posible perspectiva para pensar la tensión realidad-ficción.

en sentido deleuziano, una operación de agenciamiento que habilita la “creación de una nueva tierra” (Macheret, 2018: 135), esta es posible justamente por la afectación del/la otro y de lo otro. Entonces, la consabida paradoja siempre irresoluble de los archivos de artes evanescentes, esto es, el establecimiento de un nuevo territorio que, aunque provisorio, supone el intento de estabilización —reducción— del acontecimiento —teatral— en la imagen —despojándolo precisamente de su condición de acontecimiento—, de lo que resulta a todas luces una desterritorialización pero que, a la vez, siendo el archivo justamente una nueva tierra, debe ser entendida y habitada en su propia tensión y en su singularidad, sin buscar lo que ella no contiene.

Pensar las propias operaciones en el archivo y la presencia/ausencia del/la artista y su obra en él como producciones de hibridación, de afectaciones mutuas, de contaminaciones, de contagios que tienen lugar en un entre, en un espacio liminal, en la frontera⁶ donde se reúnen producciones que fugan e inauguran otra. Esa nueva tierra, surgida de la imbricación de afectos, tal vez se acerque a lo que recupera Groys de las vanguardias, concretamente de Malévich, y el archivo sea “una historia de infecciones” —una herencia en sus palabras, un dispositivo de memoria en las mías— donde impera “la voluntad de revelar al Otrix dentro de uno” y que implica “volverse extranjero en la propia tradición” —volverse “extranjero en su propia lengua”, diría Deleuze (1994: 63)— para finalmente operar una “autoexclusión [...] una disolución del yo” (2016: 87). De este modo, para Groys, “el artista acepta esta violencia infinita del flujo material y se la apropia, dejándose infectar por ella” (2016: 88); y este autoinfectarse del arte es lo que, para él, no debe detenerse, es lo que

6 Las distintas nociones que menciono no son empleadas como sinónimos, en todo caso, son potenciales puntos de vista desde los que podrían pensarse las operaciones archivísticas.

único que puede asegurar su supervivencia. Desde mi punto de vista, sin llegar a una desaparición total de un sí mismo, de una efectiva disolución porque, en definitiva, ese espacio liminal también nos contiene —a nosotrxs que, según Deleuze y Guattari, cada unx ya somos varixs⁷—, en este movimiento de infecciones, afectos, sí es posible reconocer cómo las nociones de identidad y cualquier pretensión de identificación se desarticulan, se desterritorializan y permiten la aparición de otras dimensiones que habían quedado ocultas, como capas debajo de otras capas que dejan ver una imagen de sí inesperada, atrapadx en un palimpsesto donde es posible sentirse extranjerx —de la propia producción, de sí mismx.

Groys analiza una de las imágenes de los álbumes de Kabakov que consiste en un ‘cuadrado negro’ —en una clara cita a Malévich— y que luego deja ver, en las siguientes, lo que estaba ocultando. Para Groys, esta serie no debe pensarse como la apertura a una visión de las cosas a que se accede después de la oscuridad sino, en todo caso, “como un encubrimiento [...] que oculta, detrás de sí, un mundo” (2016: 112). Pero este mundo no refiere al universo creativo del/la artista ni al develamiento de la opacidad de su obra, lo que se muestra, señala, es la existencia cotidiana, aparece una suerte de real que se expone a sí mismo desplazando el mundo utópico del/la artista. Y si abismarse en el supuesto estatismo de la imagen en el archivo opera como el cuadrado negro, este posible desplazamiento del mundo utópico del/la artista, ¿supone el ingreso a un ‘mundo distópico’ cuya efectuación tiene lugar en y por el archivo? Por suerte —aunque generalmente no se logre, como es esperable— siempre es aconsejable intentar huir de los binarismos.

7 Con esta expresión aludo al conocido comienzo de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* de Deleuze y Guattari (2002: 9).

¿Qué mirada? 2. (¿Miradas liminales?)

Cuando antes nombré como liminales —entre otras nociones— los espacios a que dan lugar las operaciones archivísticas al registrar y al alojar las producciones teatrales, me refería, por un lado, a su acepción de ‘umbral’ o ‘entrada’ con que el diccionario de la RAE define el concepto⁸. Pero también aludía al sentido con que Diegues, a partir de las teorías desarrolladas por Víctor Turner (1988) desde el campo antropológico, problematiza el término. La autora se refiere a liminalidad como “antiestructura que pone en crisis los sistemas y jerarquías sociales”, señala la potente dimensión política de esta noción en tanto implica “procesos de inversión” y, desde su perspectiva, “no es solo un ‘entre’, una frontera, sino que implica sobre todo la creación de un estado no jerarquizado, un ‘espacio de caos potencial’ desde el cual considerar las desautomatizaciones discursivas del campo del arte y de la representación política” (2009: 16). Es interesante el punto de vista con que Diegues complejiza y, como dijera Jorge Dubatti (2016: 6), “re-amplía” el término; asimismo, es llamativa la minimización que opera sobre su condición de ‘frontera’, de ‘entre’, siendo ella misma quien los considera “estados de tránsito” y recupera, en sus propias palabras, la liminalidad como “situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o *frontera* entre dos campos” (Diegues, 2009: 3, el subrayado es mío), del propio Turner.

Me permito intentar expandir estas asociaciones que establece Diegues con los presupuestos de Turner, pero re-direccionándolas hacia la experiencia en/con el archivo, hacia esa dimensión tecnovivial desterritorializante, al decir de Dubatti, y que reterritorializa en una nueva tierra. En las fases que Turner (1988) describe acerca de los “ritos de

paso o ‘transición’” (101) —y que propone a partir de Van Gennep— se pueden encontrar ciertos rasgos familiares que permiten pensar el proceso que experimentan las artes evanescentes en el dispositivo archivístico, siendo ya solo registros “cuyo generador humano se ha ausentado” (Dubatti, 2015: 1) pero donde se presenta otro que producirá, a partir de ellas, uno nuevo. Estas fases son “separación, margen y agregación”. La primera, sería la separación “de un punto anterior [...] de un conjunto de condiciones culturales (un ‘estado’), o de ambos”; en la segunda, las “características del sujeto ritual (el ‘pasajero’) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero”; en la tercera, “(reagregación o reincorporación) se consuma el paso” (Turner, 1988: 101-102). La liminalidad correspondería a la fase intermedia, la del margen o limen, es decir, umbral y que, observa Turner, “se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero” (1988: 101-102). La liminalidad a la que he aludido para referirme a la operación arcóntica al alojar las producciones teatrales —ya liminales en sí mismas— en el archivo, creo que encuentra una explicación posible en esa “separación de un punto anterior [...] de un conjunto de condiciones”, en esa deslocalización de su condición ontológicamente convivial para habitar precisamente el archivo —dispositivo tecnovivial—; el *Arkhé* —principio, fundamento pero también lugar de la ley, domicilio (Derrida, 1997: 10)—; el limen, ese lugar ambiguo e incierto, ese umbral donde solo quien se acerque podrá efectuar esa fase de “agregación” que refiere Turner, podrá “consumar el paso”, consumación siempre inestable y transitoria. Entre la muerte y el útero, una suerte de espacio/tiempo límbico, una zona de pasaje, el teatro en el archivo, semejante al ritual —y siendo él mismo, desde algunas perspectivas, ritual, ceremonia, pero también asamblea—, se repliega “desposeído”, como plantea Turner (1988: 102) sobre los entes

liminales, “para ser formado de nuevo” —adquirir una forma otra en un espacio otro, para ser ya otro—, para desplegarse en una nueva tierra, para esbozarla en su des-pliegue. Entonces, desde este punto de vista, el archivo puede ser “la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos” (Turner 1988, en Diegues, 2009: 4), una experiencia que consiste en delinear, cada vez, la imagen dinámica de un río con sus márgenes.

Jorge Dubatti se refiere con frecuencia a la función y al alcance de la mirada en el teatro; siempre nos recuerda también que la palabra *teatro* proviene del griego *théatron*, que podría traducirse como ‘mirador’, ‘observatorio’. En su “Teatro-Matriz⁹ y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”, sostiene que “el teatro propone un uso singular de la organización de la mirada, que exige: reunión, *poiesis* corporal y expectación” (2016: 3), e insiste en aquello que resulta intrínseco al teatro: la reunión, reunión de cuerpos, reunión de cuerpos presentes en un aquí y ahora, ya lo he mencionado: convivio. En ese sentido, opone convivio a tecnovivio que, como ya también he aclarado antes, se distinguen por ser prácticas territorializantes y desterritorializantes respectivamente. En relación a la liminalidad en la que sitúa al teatro, va a operar un giro respecto del análisis que hace Diegues sobre esta noción. Dubatti (2016: 7) encuentra, por un lado, que la liminalidad forma parte del acontecimiento teatral en tanto “tensión de campos ontológicos diversos” que en él confluyen. Por el otro, a diferencia de Diegues, recupera el concepto de frontera, entendiendo el fenómeno escénico precisamente como “fenómeno de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo” (2016: 7)¹⁰.

9 Es importante aclarar que Dubatti define el teatro-matriz como “una precuela teórica: un concepto formulado después para nombrar lo que estaba —mucho— antes” (2016: 6).

10 Dubatti se refiere aquí a la noción de Teatro Fronterizo de José Sanchis Sinisterra.

Desde otra perspectiva a la que plantean tanto Diegues como Dubatti, tal vez sea posible pensar el archivo teatral como un dispositivo liminal y, al mismo tiempo, de tensiones entre fronteras, como un campo en disputa de/por las miradas, un lugar/no-lugar donde se intenta alojar aquello que inevitablemente se expulsa, donde se tensan “campos ontológicos”, un espacio de confrontaciones, de atravesamientos temporales de huellas de acontecimientos, de cuerpos ausentes, rastros de experiencias, producciones de producciones. ‘Tránsito’, ‘suspensión de las jerarquías y de las estructuras’, ‘ritos de pasajes’, expresiones con que Turner define lo liminal; el archivo forma estructura pero esta no está completamente jerarquizada, el/la ‘usuarix’ es, en definitiva, quien jerarquiza los materiales según su punto de vista, su deseo, sus intereses, sus posibilidades, según los cambiantes recorridos que traza, que diseña y re-diseña. Y son estas operaciones mediante las que se concretan las ‘contra-narraciones’ (Macheret, 2020) que desarman, deslocalizan cualquier narración posible que proponga —imponga— quien archiva, quien estructura, quien ‘da forma’, son las que dialogan pero también tensan y confrontan cualquier relato que desde el archivo pretenda organizar la mirada, dirigirla; contra-narraciones que resignifican, que multiplican los sentidos del propio archivo y sus materiales, contra-narraciones constitutivas de la liminalidad archivística y que operan, en definitiva, desestabilizando la propia función arcóntica. Podemos pensar entonces el archivo como un

En su “Manifiesto sobre el Teatro Fronterizo”, Sinisterra vincula este concepto tanto al teatro, como a las personas, como a los territorios, como a las culturas. En relación al teatro lo concibe como “oficio multiforme, riesgo inútil, juego comprometido con el hombre [...] producto residual que fluye tenazmente por cauces laterales [...] su vocación profunda es el espacio relativo en que nacen las preguntas, la zona indefinida que nadie reivindica como propia [...] Una de sus metas más precisas sería suscitar la emergencia de pequeñas patrias nómadas, de efímeros países habitables donde la acción y el pensamiento hubieran de inventarse cada día” (2002: 36).

dispositivo de suspensión que será activado, reagregado por el/la usuario, que será de-formado para volver a formar —de manera transitoria—, configurar su propia tierra. Puede pensarse como separación pero también como tránsito, como pasaje entre lo que fue un acontecimiento y sus rastros, sus resonancias y también como lo que potencialmente será reconfigurado por una nueva mirada. Desde este punto de vista, el archivo es el lugar donde “la transición se ha convertido en una condición permanente” (Turner, 1988: 114). Esta condición liminal que encuentro en el dispositivo archivístico es la que, entre otras hipótesis que he venido esbozando a lo largo del trabajo, podría explicar, en alguna medida, el problema de las miradas que he intentado exponer; miradas que, como planteaba, surgen desde cada orilla y también en medio del cauce que conforman ese objeto móvil y paradójal que es el archivo teatral.

El otro lado de la mirada

En aquel momento sentí que algo estaba ocurriéndonos o, mejor dicho, que ya había ocurrido. De algún modo ya éramos otros.

Jorge Luis Borges

Continuando la reflexión sobre la mirada de quien se acerca al archivo para ver/se en su propia producción, retomo a Rozas en aquello que recupera de Silverman acerca de que “nuestra memoria y el rescate que ésta hace del recuerdo dependen de cómo miremos” (2010: 2). En ese sentido, y en cuanto a la posibilidad de vislumbrar el archivo como posible dispositivo narratológico —o contra-narratológico—, en mi trabajo antes mencionado yo extendía la hipótesis considerando que “quien accede al archivo necesariamente hará su propia ‘narración’ a partir de la hipertextualidad del dispositivo archivístico, concretando una suerte de ‘contra-narración’” (Macheret, 2020: 13), donde —nuevamente— toda

idea de identidad e identificación se fisura y lo que tiene lugar no es ya una contra-narración en sentido crítico, sino en el de un movimiento que opera una ruptura con la idea misma de narración, de relato. La pregunta ahora, a partir de lo que he podido observar respecto de lo que experimentan quienes se asoman a esa suerte de falso espejo en que a veces deviene el archivo y donde encuentran alojada su propia producción —¿propia?—, es decir, ¿su? archivo es entonces, ¿qué ocurrió con la mirada? ¿Qué se desterritorializó entre aquella mirada, la que produjo el acontecimiento y la actual, incluso, entre la que lo registró y la actual? ¿Qué abismó a una respecto de la otra? ¿Qué hubo entre aquel instante y este nuevo?, ¿qué ve en lo que encuentra ahora, reconfigurado?, ¿qué ‘se es visto’? ¿Qué volvió éxtima esa imagen en que antes se reconocía? ¿Pasó la vida, pasó la historia? Sin dudas que no, por lo menos no de una vez por todas; en todo caso, “cada vez por todas las veces” (Deleuze, 2002: 148). La historia y la vida están ‘siendo’, con sus virtualidades, actualizaciones, simultaneidades, pero ampliadas, expandidas y, sobre todo, imbricadas, tiempo virtual y tiempo actual afectándose, superponiéndose: una vida para Deleuze, dice Zouravichbili, “es una condensación o una complicación de épocas en un solo y mismo Acontecimiento, un sistema acentrado de ecos y correspondencias no causales” (2004: 113). Así, frente al “¡era eso entonces!, ¡entonces soy yo!” deleuziano (2002: 28) —que refiere al reconocimiento que el/la sujetx hace del yo de manera retrospectiva—, en el caso del archivo, y si adherimos a una concepción de tiempo no lineal, ‘aún somos eso’ diremos, incluso más, siempre seremos ‘también’ eso, algo que a veces no podemos tramitar o que incluso no estamos en disponibilidad de re-conocer. Un “entonces era”, entonces, que confirma que inevitablemente se es, se sigue ‘siendo’ (eso) y que, a la vez, reclama: ‘ya no soy’ (eso), porque lo que adviene es la imposibilidad de so-portar el extrañamiento en que nos sumerge el archivo. “De

algún modo ya éramos otros” dice Borges (Borges, 2011: 137), y también, de algún modo, seguimos siendo lxs mismxs, podríamos agregar, ambas cosas: otrxs y los mismxs. De esta manera, si nos concebimos como permanente devenir, encontraremos lo que se abre en esta encrucijada y es que “ya no se trata solo de la fisura que me separa de lo que yo era (materia del pasado) [...] se trata de una ruptura con la forma misma del pasado” (Zouravichbili, 2004: 141-142). Y es por eso que, tal vez, la confrontación de cada quien con su propia imagen en el archivo implica “una deportación de sí que no lo deja tal como era antes” (2004: 142), algo ha fugado de la idea de un sí mismx actual que podía escindirse de un pasado: esa deportación de sí no nos dejará tal como antes en el presente y tampoco en relación al futuro. Pero, edipos desorientadxs, vamos en sentido contrario, no anulamos la mirada —esa pre-configurada— para, justamente, empezar a ver. Por el contrario, la pretensión pareciera ser un “no-yo” como plantea Rozas (2010: 2), pero un no-yo negativo, en este caso; personajes de caverna, una no-visión, una no-memoria, para un no-yo que insiste en negativizar su potencial afirmación¹¹.

En otro sentido, que solo en apariencia podría resultar inverso, pienso lo que experimentaban los personajes de Saramago al recuperar la visión en su *Ensayo sobre la ceguera*: “se han acabado las falsas armonías en la isla desierta” (2011: 327), dice el narrador. Sin embargo, la mujer del médico, único personaje que ha conservado la visión en un mundo

11 Para Rozas, la relación mirada-memoria es constitutiva. Refiere a no-memoria como aquella que resulta del entrelazamiento con muchas otras memorias, “una especie de no-yo” que produciría fisuras sobre cualquier intento de identificación, frustrando así lo propio de la narración convencional. Propone estos conceptos en sentido positivo, yo introduzco su relación inversa para señalar el malestar que se verifica cuando se produce el atravesamiento de otras miradas en la propia imagen y la resistencia a desplazar, justamente, la búsqueda de identificación y el modo en que emerge el intento de conservación de una ‘identidad’ como algo fijo.

de ciegos, cuando los demás nuevamente pueden ver, tiene una suerte de revelación que confirma lo contrario: “creo que estamos ciegos, ciegos que ven, ciegos que, viendo, no ven” (Saramago, 2011: 329). No es mi interés ingresar en terrenos que pueden resultar seductores pero que pertenecen a otros campos, simplemente intento pensar las cuestiones que intervienen en esa ilusoria expectativa de reflejo con que a veces nos acercamos al archivo y que, más bien, opera como refracción. En esa dirección, Janez Janza también considera que “la historia es en cierto sentido una ficción” (2010: 8); por su parte, Rossana Nofal (2019) se referirá a la memoria como ‘cuentos’. El archivo, de alguna manera, nos confronta con este problema: quien se mira en él puede rechazar la narración de sí mismx que allí encuentra, pero la cuestión es que el archivo ya no le devolverá su reflejo y que, además, ya no le pertenece acabadamente: allí está también la narración ajena, que escapa al control tanto como el instante al teatro. Suele decirse que la/el actriz/or, una vez que sale a escena, está ‘echadx a su suerte’, ¿por qué no lo estaría una vez que su producción es recogida por el archivo?, cuánto más si ya ‘no estará’ allí la/el actriz/or, si ya será para siempre irrecuperable el acontecimiento —que ella/él produjo, que ‘la/lo’ produjo—, si se trata ya de ‘otra cosa’. Lo propio de la/el actriz/or en el teatro es que, a cada segundo, queda expuestx y a cada instante ya no puede modificar lo hecho ¿por qué pretender modificarlo en el archivo? La cuestión de lo ya hecho en el teatro encuentra su restitución en la memoria de la/el espectador/a como un recuerdo móvil susceptible de reconfigurarse constantemente; en cambio, lo ya hecho, en algún sentido se cristaliza en el tiempo del archivo y, además, siempre puede re-tomarse, está ahí, en apariencia idéntico a sí mismo, ‘casi’ inalterable, siempre puede volver a repetirse —sin perder de vista que, en definitiva, lo que se repite, es siempre la diferencia (Deleuze, 2002). El teatro en el archivo —no siendo ya teatro— tal vez deberá recurrir a

aquella clásica imagen de la/el actriz/or equiparadx a la/el trapecista que se lanza al vacío con la sola confianza de que será sostenidx por la única red con que cuenta: el/la otrx; en el archivo, la/el otrx no es ya su compañerx de escena, el archivo mismo puede ser la red que lx rescatará de la caída y lx salvará, en una narración, para las generaciones venideras, para otras narraciones, contra-narraciones en el sentido ya mencionado. Nuestra memoria se ha construido también a partir de la memoria de otrxs, de sus relatos, y a partir de nuestra apropiación de memorias ajenas, de nuestro permanente re-versionar, esas son, en buena medida, nuestras contra-narraciones. La historia personal, la colectiva, relatos en los que hemos decidido creer; en todo caso, podremos mirar de manera crítica y re-construirlas —en el sentido de Janza¹², de Augé¹³—, restituir las en la diferencia, podremos re-escribir nuevas ficciones.

La primera mirada

Cuando regrese, lo haré con las ropas de otro [...] Si me dijeras que no soy yo, te daría pruebas y me creerías [...] entre susurros de amor, te contaré mi viaje, toda la noche, y las noches venideras... [...] Toda la aventura humana. La historia sin fin.

Theo Angelopoulos

Hace un tiempo revisité *La mirada de Ulises*, película de Theo Angelopoulos que, desde mi punto de vista, aborda muchos de los asuntos que

12 Janza se refiere a reconstrucción no como algo que remite a un posible 'original' sino al momento presente. La reconstrucción, según sus términos, "desvela y presenta material documental y cuestiona constantemente la veracidad de un hecho histórico [...] es el desplazamiento de la mirada. Lo que miramos nos elude constantemente" (2010: 1-2).

13 Marc Augé habla del "doble esfuerzo entre los diferentes pasados y entre estos y el presente" y señala cómo "las construcciones y reconstrucciones siempre fueron acompañadas por destrucciones" (2014: 58).

vengo intentando despejar y que expondré a continuación. Pero antes quisiera aclarar que no existe en las vinculaciones que propongo ninguna pretensión de crítica cinematográfica, un campo que me es ajeno y que de ninguna manera forma parte de mi motivación en este trabajo. Solo procuro dar cuenta de la manera en que ciertos objetos y conceptos, ya sean artísticos o teóricos —sin que esta distinción suponga algún tipo de antagonismo, más bien todo lo contrario—, imprimen marcas que ponen en movimiento un pensamiento en la práctica, que es lo que intento desplegar. En ese sentido, el signo que afecta puede ser *La mirada de Ulises*, las teorías de Groys o un cuento de Moyano, entendiendo que:

Los conceptos deben intervenir, con una zona de presencia, para resolver una situación local. Ellos mismos cambian con los problemas [...] Deben poseer, entre sí, una coherencia, pero esta coherencia no debe provenir de ellos: deben recibirla desde otra parte [...] El concepto como objeto de un encuentro, como un aquí-ahora, o más bien como un *Erewhon* del cual brotan, inagotables, los 'aquí' y los 'ahora', siempre nuevos, con otra forma de distribución [...] Los conceptos son las cosas mismas, pero las cosas en estado libre y salvaje [...] Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia (Deleuze, 2002: 17).

Aclaradas estas cuestiones, para las que siempre es posible contar con la palabra oportuna y orientadora de Deleuze, volvamos a *La mirada de Ulises*. Angelopoulos muestra, a partir de una operación metacinematográfica, una Europa del Este desmembrada y en guerra durante los años 90 y, para hacerlo, emplea como recurso el viaje. Puede decirse que la idea del viaje es un lugar común en la narrativa en general, del mismo

modo que la intertextualidad que, en este caso, más que explícita aparece subrayada: la película remite a la *Odisea* de Homero, no solo desde su nombre y desde algunos textos que emergen claramente como citas sino, sobre todo, por la idea precisamente del viaje y que ya en su título se le atribuye a un tal Ulises —que no aparecerá así nombrado como personaje a lo largo del film—; como es de esperar, también el *Ulises* de Joyce asoma velado en esta historia. Asimismo, es interesante el cruce entre documento y ficción, entre otros recursos que propone Angelopoulos y que construyen distintas capas, dimensiones en el universo que despliega: las primeras imágenes que nos presenta son fragmentos de *Las hilanderas* de Milto y Yannakis Manakis (1905). Angelopoulos interviene la ficción, desde el comienzo, con un documento que es, a su vez, una cinta documental, como también lo es el propósito que guía al personaje principal: documentar la obra documental de los hermanos Manakis. Su lugar de partida es Grecia, adonde regresa luego de un exilio en Occidente —concretamente EEUU que, junto con Europa Occidental, suelen nombrarse con demasiada frecuencia como sinónimos de Occidente— y el motivo del derrotero que emprende por territorios devastados por la guerra es una búsqueda, la búsqueda de documentos: unos rollos de película, únicas copias —y aquí copia abre no pocos sentidos— que se conservan del —supuesto— primer film de la historia griega, cuyos realizadores serían, precisamente, los hermanos Manakis, y que los personajes nombran como “la primera mirada”. Sin embargo, A, el héroe de esta historia, se pregunta: “Pero ¿es cierto? ¿Es la primera película? ¿La primera mirada?” (Angelopoulos, Markaris y Guerra, 1995). Al mismo tiempo, este viaje de ida del protagonista en esa búsqueda, de un encuentro que lo espera en el futuro, es también un viaje de regreso hacia el pasado, a su lugar natal, al de su juventud, un lugar que ya no es tal y, por supuesto, es también un viaje interior que conduce a la

constatación de que tampoco se es ya el mismo. A través de las ciudades que va recorriendo, A encuentra que nada es reconocible en relación a su recuerdo del pasado, todo ha sido transformado, todo ha sido devastado, las imágenes que conservaba de aquellas tierras no encuentran correspondencia con lo que ahora le devuelve la mirada. Este es un film sobre el propio cine, sobre la historia del cine que es, a la vez y a través de él, la historia de esos pueblos que también están des-configurados, re-diseñados, re-nombrados. Nada está en su antiguo sitio, todo se ha desterritorializado, ¿aterritorializado?; también A.

Es interesante el carácter paradójico del objeto de búsqueda: la ‘primera’ mirada que se intenta rescatar en las únicas ‘copias’ del primer film griego son, en realidad, los ‘originales’, los ‘negativos’ que dieron origen a la película sin los que esta no existiría —otra vez: ¿no existiría?: el cine en su reproductibilidad produce originales como copia en formato negativo. No son pocos conceptos para problematizar. Si el protagonista nunca encontrara los rollos que ha ido a recuperar, la película solo existiría en el recuerdo de quienes la produjeron —y hasta que este se extinguiera—, de quienes asistieron al momento y al espacio exacto, simultáneo de su producción, a su aquí y ahora. Podríamos decir que lo que fue concebido para una mirada a la que precisamente le ha sido vedada por la imposibilidad de su re-producción devino, casi un siglo más tarde, en “recuerdo inmaterial en el cuerpo” (Macheret, 2018), es decir: teatro, o lo único que persiste de él cuando termina una función, lo único que podemos conservar cada vez que se produce un ‘apagón final’. Pero no es lo que ocurre en la ficción de Angelopoulos, Ivo Levy, el personaje que termina con la búsqueda de A, ya que es quien ha guardado por años los rollos sin poder revelarlos hasta ese momento, finalmente lo logra: “Una mirada encerrada de principios de siglo, liberada por fin, a finales de siglo” (Angelopoulos, Markaris y Guerra, 1995), dirá.

No es difícil encontrar en *La mirada de Ulises*, como ya he mencionado, resonancias que nos remitan al archivo, asociar el recorrido y las circunstancias que enfrenta el protagonista a los trayectos que estos trazan, vincular los sentidos —y sus ausencias— que la película despliega a los que impulsan la producción archivística: “¿Y para eso ha hecho este viaje? [...] ¿Y ha venido por las bobinas sin revelar? ¿Todo este camino en busca de algo que se cree perdido? Tiene que tener mucha fe ¿o es desesperación?” (1995) pregunta Ivo Levy a A. Sin embargo, más tarde, aunque él mismo, que declara haberse rendido en el intento de restituir esa memoria, va a confesar sus innumerables antiguos esfuerzos por recuperar aquella primera mirada: “Tenía que concentrarme en salvar los archivos. Debía salvar nuestra memoria”. Así, el film nos permite reconocer las contradicciones en nuestros propios recorridos archivísticos, nuestras propias crisis, nuestros propios fracasos, nuestras propias preguntas por el sentido: “Este lugar es toda mi vida ¿y qué sentido tiene ahora, con toda esta masacre?” (Angelopoulos, Markaris y Guerra, 1995).

Hacia el final de la película, cuando Levy logra revelar los rollos, cuando logra alumbrar esa primera mirada que precisamente concibe “como un nacimiento” (1995), ese mismo día muere asesinado por el ejército en Sarajevo protegiendo a A quien, en adelante, será el nuevo arconte del film griego, de ese fragmento de historia. Esta situación que tiene lugar sobre el final encuentra conexión con el comienzo, la primera escena donde A recuerda que quien le reveló la existencia de las bobinas —razón por la que él está allí—, le contó que su maestro, el propio Yannis Manakis, había muerto el día que comenzó a enseñarle a filmar. Se plantea así, por un lado, una forma de encadenamiento de saberes que se transmiten, se delegan, pasan de mano en mano, de voz en voz, un traspaso. Podemos pensar aquí el propio procedimiento de Angelopoulos quien deja hablar a Homero, a Joyce, enlazados en sus palabras, así

como hablan los materiales entrelazados en el archivo. Por otro lado, la restitución de la memoria aparece así impulsada por un destino trágico: esta suerte de archiveros, una vez alcanzado su *telos*, se desvanecen, van ‘en busca de su destino’ como si el fin último de una vida fuera la entrega de un conocimiento, de un recuerdo, de una memoria; lo que sobrevive es el documento, la narración, la contra-narración que otros harán en el futuro. Y, sin embargo, allí es donde comienza otra historia o, más bien, continúa, solo que es una historia que aún deberá escribirse: “Soñaba que esto sería el final del viaje. ¿No es extraño? ¿No es siempre así? En mi fin está mi comienzo” (Angelopoulos, Markaris y Guerra, 1995).

Otra cuestión que he venido mencionando a lo largo del trabajo y que también encuentra resonancia en *La mirada de Ulises* es el tema del desplazamiento de la noción de identidad que tiene lugar en el archivo en tanto opera por fragmentación, donde no hay reflejo posible y problematiza, de este modo, la mirada en/del archivo. En efecto, el problema de la identidad se despliega en la película de Angelopoulos, asistimos al “cada uno ya somos varios” deleuziano-guattariano, a la puesta en crisis de una noción de identidad que ya no opera por semejanza, que es capaz de percibir, reconocer “lo Otro en la repetición de lo Mismo” (Deleuze, 2002: 54), de lo que resulta ese malestar de la mirada que he referido, “como si mi mirada no funcionase [...] sentí que me hundía en la oscuridad” (Angelopoulos, Markaris y Guerra, 1995). Los personajes femeninos que se vinculan con el protagonista a lo largo de la película, a través de los distintos dislocamientos temporales que plantea la historia, están a cargo de la misma actriz: Maia Morgenstern. Unx se ve tentada a llenar inmediatamente de sentido, a buscar significados en este procedimiento de Angelopoulos que se instala como una provocación: todas las mujeres en una, la multiplicidad indescindible de la singularidad —“todo es singular y por ello colectivo y privado a la vez” (Deleuze, 2008: 160)—, la

mujer multiplicada, la mujer reducida, por qué este procedimiento con un personaje femenino y no uno masculino, etcétera. Afortunadamente, atravesado el primer impulso hermenéutico frente a la obra de arte se reconocen, una vez más, las propias estructuras que siempre reclaman un sentido, y se abandona a tiempo. Lo que propone Angelopoulos es lo que evidencia de manera ostensible el archivo: cada quien puede ser —cada quien es— varixs al mismo tiempo y en el tiempo.

También resulta inevitable detenerse en la icónica ‘escena de la estatua de Lenin’. Lo primero que Angelopoulos nos muestra es su cabeza decapitada, pendiendo de una grúa que la va desplazando hasta llegar al centro de la pantalla, donde queda suspendida: por unos instantes, Lenin nos mira. Luego, vemos su mano con un dedo índice que señala no sabemos dónde, “para coleccionistas” (Angelopoulos, Markaris y Guerra, 1995), dice el personaje responsable del singular cargamento, cuyo destino final es nada menos que Alemania. En los minutos siguientes la cabeza encontrará su lugar sobre los hombros y su dedo continuará señalando, pero en dirección contraria. Lenin ya no está en pie, su imagen rota, amarrada, acostada, es llevada en un barco a través del Danubio como pieza de museo, exhibiéndose anacrónica como algo de otro tiempo, como la evidencia de un fracaso, como una exposición por parte de los vencedores de los vencidos. “Para coleccionistas”, ‘algo a archivar’ y no en el sentido de la vitalidad del archivo sino como esa “muerte antes de la muerte” que refiere Augé, esa “detención del tiempo [...] que emparentan algunos finales de vida con una larga y lenta salida de la historia” (2014: 119); pero que, sin embargo, está ahí, en viaje, persiste, insiste. Una imagen extraña, incómoda, que se despliega con todo su patetismo y en toda su potencia. La historia —la memoria— viaja por un río, en el lecho inestable y móvil de sus aguas. En las costas, la gente mira pasar la monumental estatua, muchxs corren, sobre todo lxs jóvenes, para

verla de cerca y desde distintas perspectivas. La/el espectador/a mira a la gente mirar la historia y comprueba cómo cada quien tiene un punto de vista diferente desde donde se encuentra a cada lado del río, desde cada ribera, advierte cómo hay quienes buscan acceder a esa visión desde distintos planos, al modo en que lo hace quien archiva y quien accede al archivo, del modo que el archivo lo permite. En ese enorme cuerpo que viaja como adormecido, Lenin también mira desde su lecho acuoso, a nosotrxs espectadorxs y a los personajes de la ficción en las márgenes del río: la memoria —como el archivo— devuelve la mirada. Pero ¿llegará a destino ese barco que transporta la historia? ¿Volverá a pasar por esas costas?, la película nos priva de esas respuestas. A abandona el barco en la frontera donde la guardia costera pregunta “¿llevan pasajeros?”; desde cubierta, desde un siglo VIII a.C. que se actualiza en el XX, Homero responde “Nadie” (Angelopoulos, Markaris y Guerra, 1995).

Si la escena de Lenin impacta por la espectacularidad de la imagen, por su potencia sígnica, la ‘escena de fin de año’ nos propone una atmósfera íntima donde asistimos a los ritos familiares de la infancia de A. “No hay que confundir el acontecimiento con la historia”, dice Marc Augé, “es con el acontecimiento con lo que trata el rito” (2014: 115). Si bien en *La mirada de Ulises* resulta difícil esta distinción, en la medida en que la mirada de Angelopoulos expone la historia de modo tal que la percibimos casi como acontecimiento, algo de este orden parece querer mostrarnos el director griego con esta escena; algo de este orden es también lo que saca a la luz el archivo, sobre todo el teatral, que da cuenta de la historia pero que no puede asir el acontecimiento como tal, en su inmanencia; en todo caso, lo que puede —y no es poco— es alojar sus huellas; en todo caso, será el encuentro en/con el archivo lo que podrá constituir —y no restituir— una nueva experiencia. Los tiempos del archivo también encuentran resonancia en *La mirada...* Es nuestra

propia mirada en esta película la que debe aprender a situarse a cada momento: el film va y viene en el tiempo, se suceden distintas épocas sin una relación cronológica, la línea temporal continua está rota, hay saltos, regresos, analepsis, elipsis. El segmento de 'fin de año' despliega toda su movilidad en ese sentido: en una misma escena se celebran por lo menos tres años nuevos diferentes, la clásica canción del adiós es el nexo entre unos y otros: el tiempo en despedida, los rituales devienen 'entre' lo que desaparece y adviene. En estas sucesivas celebraciones A recuerda o, más bien, nos ofrece la contemplación en imagen del recuerdo de su familia en la casa de su infancia. La misma fiesta, la misma escena recomienza pero se va transformando y, en cada transformación, se producen situaciones totalmente diferentes: el padre que vuelve de un campo de concentración, momento que Angelopoulos sitúa en el '45; un tío que llevan detenido, en el '48; etcétera: diferencia y repetición: repetición de la diferencia (Deleuze, 2002), porque "re-comenzar es vivir un nuevo comienzo" (Augé, 2014: 118). Finalmente, en el último año nuevo que nos propone Angelopoulos, y que ubica ya en 1950, tiene lugar la expropiación de la casa por parte del Comité de Confiscación que, en un fuerte gesto simbólico se lleva hasta el piano donde sonaba la canción referida que oficiaba de nexo entre las escenas, entre los años nuevos, aboliendo de este modo la música y, con ella, la sucesión temporal, la continuidad, la posibilidad de nuevos años, clausurando la posibilidad de experiencia. A nivel del espacio, ya no hay desterritorialización. Lo que hay es desaparición del territorio, la casa vacía ya no es capaz de albergar a nadie, ya no es casa. Pero esta desaparición no termina de concretarse porque el acontecimiento o, en todo caso, sus huellas, han encontrado domicilio en la memoria y también salvaguarda en el registro: antes de abandonar la casa, la familia toma una última foto, un documento que evidenciará, precisamente, que 'allí hubo experiencia'. A ha experimentado una y otra

vez estos nuevos comienzos, ha re-vivido todos esos momentos en su casa de la infancia desde su madurez actual, como quien va de visita a su pasado y se hace presente en él “en pleno cuerpo llamado propio” (Derrida, 1997: 16). En estos atravesamientos, en estas dilataciones y condensaciones temporales, baila con su madre —la de la infancia— como el adulto del presente, aunque ella lo registra como niño; mira a su padre también desde la dimensión temporal actual, etcétera; es una mirada del pasado desde el presente y a la inversa, tiempo actual y virtual confluyen, también los espacios: el de la casa de la infancia y el de su cuerpo adulto, el de cada cuerpo con el que se va encontrando. Se construye un aquí y ahora que se plantea en toda su multiplicidad, los inagotables aquí y ahora deleuzianos, “los ‘aquí’ y los ‘ahora’, siempre nuevos, con otra forma de distribución” (Deleuze, 2002: 17). Al final, cuando frente al reclamo de sus familiares debe ingresar a la foto, aparece como niño: deviene su propio recuerdo. Es en el instante en que debe abandonar la casa, dejar atrás el acontecimiento, cuando logra —decide— incorporarse a ella, in-corporarse a/en su propia memoria: pasado, presente y también futuro, atravesando un cuerpo que instala un aquí y ahora expandido, es acaso la efectuación que opera el afecto del recuerdo y es acaso el tipo de efectuación que operan los afectos —otros— del archivo.

Existe un maravilloso cuento de Daniel Moyano donde se expone de manera extrema la tensión entre realidad y ficción, cuestión ya abordada en este trabajo en la medida en que constituye una de las difusas fronteras que despliega el archivo, entendiendo este último, ya ha sido dicho, como dispositivo que se concreta en la mediación y por la intervención —literal— de miradas, incluyendo la que devuelve el propio archivo. Me refiero a “Un agujero en la pantalla” (Moyano, 1994). En un pueblo de la Pampa argentina, “perdido en las soledades [...] del cono sur”, describe Moyano (1994: 2), durante los años 40, una familia vive muy próxima al

cine, donde las proyecciones tienen lugar todos los domingos. La familia en cuestión, que concurre regularmente a esas funciones, consigue convencer a un tío muy reticente a la entonces reciente tecnología cinematográfica para esa comunidad, por considerarla “un engaño”, “una ilusión” en la que “al encenderse las luces los personajes desaparecían, y la pantalla no era más que un trapo” (Moyano, 1994: 2), de dar una oportunidad a la novedad. Resumiendo de manera un tanto brutal el exquisito relato de Moyano, diré que *Vida de Cristo*, la película que se proyecta el día de la narración y a la que acepta ir el tío *Eugenio* —tal el nombre del escéptico personaje—, logra operar un nivel de identificación tal en él que, viendo que Cristo está siendo traicionado por uno de sus discípulos y entregado en secreto a las autoridades, decide ajusticiar al Judas ficcional disparando con su escopeta a la pantalla que, a partir de ese acto exhibe, como el título del relato lo anuncia, precisamente, un agujero. Podríamos pensar que en la motivación del tío *Eugenio* se cumple aquello que Aristóteles promovía en su *Poética*, “que mediante compasión y temor” se llevara a cabo “la purgación” de lo que él nombraba como “afecciones” (Aristóteles, 1974: 3). Al mismo tiempo, y por las razones totalmente opuestas, es decir, a partir de la ausencia de la ‘ilusión’ teatral —en este caso cinematográfica—, remite a aquello en lo que confiaba Brecht, que el teatro pudiera producir una transformación en acción en el/la espectador/a a quien se “le exige tomar decisiones” porque “se insta a que las sensaciones se transformen en realizaciones” (1970: 87). Volviendo al relato, podemos pensar que hasta allí llega la ficción para lxs espectadorxs de aquel pueblo del cono sur, hasta el acto desbordado del tío *Eugenio*, aunque sea ella misma, la propia ficción, la que opera una suerte de colisión con lo real, cuyo signo definitivo es un agujero en la pantalla. Lo cierto es que en el personaje del tío *Eugenio*, realidad y ficción no encuentran distinción, una remite ‘a’ y se construye

‘en’ la otra: “En medio del olor a pólvora, de su acción increíble y el humo del escopetazo, el tío Eugenio era una verdadera ilusión óptica” (Moyano, 1994: 2). Además de esta cuestión, es interesante la descripción que hace Moyano cuando la familia no asistía a la función, sobre cómo tenía lugar la construcción de la ficción a partir de una percepción ‘incompleta’ ya que, por la proximidad al cine, “oíamos la película y nos imaginábamos las imágenes”. Otra vez Aristóteles: “La fábula, en efecto, debe estar constituida de modo tal que, aún sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece” (1974: 8). Desde mi perspectiva, adhiero, más bien, a un tipo de re-presentación que no tenga la intención de “transformar el relato en una ‘vivencia’” sino a la “que no simula ser el propio suceso” (Brecht, 1970: 149-150). Lo cierto es que, dentro del planteo de Moyano, se despliega un universo imaginario que logra concretar una ‘experiencia otra’ a la de la presencia en la sala, y que completa la habilitada por un afecto remoto, pero capaz de instalar una presencia ausente. El archivo teatral podría pensarse desde una perspectiva semejante, como un dispositivo que no restituye el acontecimiento pero que es capaz de habilitar una experiencia otra que deberá concretarse/completarse en la mirada de quien se asome al archivo.

En *La mirada de Ulises*, A, el protagonista, logra localizar a Ivo Levy, el personaje que conservó los rollos hasta entonces perdidos del primer film griego, y éste lo lleva, en medio de un bombardeo, al lugar que se ha convertido prácticamente en su hogar: un cine en ruinas. En una de las escenas A se sienta en una de las butacas que quedan de la platea del cine y lo que se ve, en lo que alguna vez fue el espacio oculto de proyección, es un agujero que exhibe al proyector entre escombros: el otro lado de la ficción —un proyector que aparece como un gran ojo que lo observa, que nos observa. Asimismo, desde el ángulo de la butaca donde se encuentra A, la cámara hace un paneo que permite ver la antigua pantalla

y, sobre ella, también hay un espacio abierto que muestra el exterior ‘real’, igualmente devastado, extendiendo así el espacio íntimo, ficcional del cine a ese afuera, donde se puede ver, en parte, y en parte intuirse, la realidad de la ciudad —dentro del film. Son bien diferentes las circunstancias en que han sido destruidas las pantallas en el relato de Moyano y en la película de Angelopoulos. En *La mirada...*, la destrucción ha sido producto de los bombardeos, de las sucesivas guerras balcánicas pero, en ambos casos, el espacio ficcional ha sido disuelto. En el relato de Moyano la ficción ingresa en plano de lo real —de la narración—, operando una suerte de extrañamiento que desencadena una reacción extrema, un intento de aniquilamiento de esa ficción; en el film de Angelopoulos lo ‘real’ tiene continuidad en la ficción —y al revés—, encuentra su prolongación a través de ese agujero, de esa suerte de ventana donde, del otro lado, se encuentra la realidad exterior —de la ficción—, indiferenciada del interior fictivo. Desde la butaca del cine en ruinas la visión de A, que en ese momento ocupa el mismo lugar que nosotrxs espectadorxs, encuentra el sitio perfecto desde donde se pueden percibir, indistintos, ambos espacios. Ya no hay sala de proyección; ya no hay pantalla que oculte, desde la ficción, lo real; ya no hay espectador/a en la platea; ya no hay platea; ya no hay interior ni exterior; ya no hay cine. La propia película se expone a sí misma como ficción, pero inseparable del documento. El arte y con él la historia han sido rotos, perforados en ese espacio liminal donde ficción y realidad se vuelven indistinguibles, inescindibles; lo que hay es pura contemplación de ruina. Así como el ángel de Klee, convertido por Benjamin en el Ángel de la Historia, giraba en/sobre su presente para ver detrás las ruinas de la historia, aquí esa ruina está enfrente, en ese agujero en la pantalla, en esa edípica cuenca sin ojo que tanto personajes como espectadorxs observamos, y también alrededor, ambxs estamos ya en medio de las ruinas, formamos parte de ellas. Desarmados

los antiguos espacios que delimitaban proyectista, escenario/pantalla, espectador/a, como desarmadas están las fronteras geográficas de esos países que ya para siempre serán otros, esa visión del arte, de lo real y de la historia se concreta en el cruce de las miradas que contemplan las ruinas, en medio de las miradas, en el ‘entre’ de las miradas. Así también se concreta el archivo, en la liminalidad, en las confluencias temporales y espaciales donde, desde el presente de nuestras miradas construimos nuestros relatos y contra-relatos para sostener el andamiaje de la memoria, para recoger, a veces, sus ruinas, para producir esos atravesamientos de miradas donde se cruzan documentos y ficciones, narraciones y contra-narraciones, para alojar, para recuperar, para operar ‘como nacimientos’, para hacer nuestros duelos, para intuir lo perdido, para ponernos en duda, para preguntarnos “¿y si resulta que nos lo inventamos?” (Rozas, 2010). La tensión entre realidad y ficción, entonces, ya no puede pensarse solo en términos de permeabilidad, de porosidad. La ficción aparece así agujereada, un agujero por donde ingresa como un alud ‘lo real’. Inversamente, lo real es atravesado por la ficción de la manera más ostensible, en su dimensión más profunda. A partir de esta comprensión, la memoria y el documento, el registro como su garante, deben ser re-pensados, re-definidos y, por lo tanto, debe ser re-pensada la historia.

“Que cada uno diga su mentira”

En 2020 se estrenó, en la 35° edición del Festival de Cine de Mar del Plata, *Un cuerpo estalló en mil pedazos*, ópera prima de Martín Sappia. Este trabajo se propone recuperar la figura de Jorge Bonino, artista multidisciplinar que desarrolló una breve, potente e inclasificable obra, primero en su provincia natal, Córdoba, para luego expandirse hacia Buenos Aires y Europa. La figura de Bonino merece ser puesta en valor y, en

ese sentido, son inestimables estas formas de visibilización, tanto la que propone Sappia como todos los trabajos que se orienten a resguardar del olvido a un creador que, a mi juicio, no llegamos a comprender aún en toda su dimensión política y artística. Pero lo que me interesa recuperar aquí es la perspectiva con la que el director de *Un cuerpo...* aborda su 'legado', por un lado, y también las últimas acciones, los últimos momentos de este creador singularísimo, por el otro. Sappia logra hacer de esta película un archivo muy valioso sobre un 'personaje', paradójicamente, anachivístico¹⁴, archivológico¹⁵, a su vez, una suerte de archivo del archivo conformado por documentos y, al parecer, también por inventos. Nos ofrece un material imprescindible para la memoria cultural y artística de la ciudad de Córdoba, en principio, y también para el Buenos Aires de los años 60/70, el Buenos Aires del Instituto Di Tella —entre otras cosas—, y para la Europa de una época donde llegaban muchxs latinoamericanxs que regresarían con el cuerpo atravesado por acontecimientos como el Mayo francés, cuerpos que luego, en algunos casos, como el de Bonino, se verían estallar.

14 Me refiero a la perspectiva desde la que Tello aborda este concepto. Entiende el anachivismo como lo que “no solo perturba el sueño de quienes ocupan posiciones jerárquicas y acomodadas en un momento histórico concreto, sino que altera los principios de legitimidad resguardados y dispuestos socialmente por clasificaciones institucionales y mediante tecnologías de registro cotidianas de los cuerpos, sus rutinas y sus afectos” (2018: 8). Tanto en la obra como en la vida de Bonino creo que puede reconocerse esta voluntad contra-institucional, este intento de desacoplarse del orden jerárquico que “distribuye la producción general del cuerpo (y los corpus) sobre la superficie de inscripción que llamamos realidad” (2018: 8).

15 En *Mal de archivo*, Derrida recurre a la noción de pulsión de muerte para referirse a una pulsión de destrucción que “destruye su propio archivo por adelantado [...] Destruye su archivo, antes incluso de haberlo producido” (1997: 9). Esta destrucción del propio archivo se verifica en las acciones de Bonino, como veremos más adelante pero, además, es lo propio del teatro que, como ya ha sido dicho, en tanto disciplina de la fugacidad, “se borra al inscribirse” (Macheret, 2018: 120).

En una entrevista con Ramiro Sonzini (2020a), con motivo del estreno de su película, Sappia explica que hay un vacío respecto de la figura de Jorge Bonino. Su primer acercamiento al actor fue a partir de *Aclara ciertas dudas, entrevistas a Jorge Bonino* (2014), libro editado por Caballo Negro que reúne distintas entrevistas, una de ellas, ficcional. Entre Jorge Pistocchi, Tamara Kameszain y Oscar del Barco, como otrxs escritorxs que se sintieron atraídxs por el artista y que fueron a buscar la palabra de quien precisamente se encargaba de transformarla, de-formarla, no es casual el modo que encuentra Marcelo Casarin para abordar su figura, el recurso al que apela, donde conviven documentalidad y ficción, da cuenta del modo en que interpela el universo que creó Bonino. Jorge Villegas, director teatral de la ciudad de Córdoba que llevó a escena el texto de Casarin, supo recién cuando estaba muy adelantado el proceso de ensayos de *Esdrújula. (Palabras para Bonino)* (2015) que se trataba de una ficción. Esto pone de manifiesto, además del mérito de Casarin en la eficacia de su procedimiento y del tipo de artista que era Bonino, de quien pueden resultar verosímiles las situaciones más descabelladas e improbables, algo como una ‘idea’ Bonino y un ‘efecto’ Bonino que permiten, entre otras cosas, la construcción de un relato ficcional que encuentra legitimación como documento real —y viceversa. Por los testimonios que nos han llegado de su historia, para el propio Bonino la ciudad y el escenario, lo real y lo imaginario no tenían casi distinción.

Esta zona liminal donde encuentra privilegio la ficción, junto a la ausencia de documentos, tal vez se deba —aunque no solo— al hecho de que su obra más significativa pertenece al universo de lo efímero, como es el teatro que, ya ha sido dicho, no permite su conservación en tanto acontecimiento. Al margen de unos poquísimos fragmentos que se conservan de conversaciones registradas en formato audiovisual, por ejemplo, con Oscar del Barco (1989) o *¡¡¡¡Guauch!!!!*, el cortometraje

de Marta Minujín (1976), es casi imposible imaginar extensas entrevistas con un artista cuyo valor fundamental residía en desarmar, subvertir o, más directamente, atentar contra el lenguaje, al tiempo que crear y creer en la posibilidad de uno nuevo que, según quienes asistieron a sus espectáculos, era tan comprensible como innombrable, irreproducible. Tal vez, habría que pensar tantos lenguajes como personas asistieron a sus obras, cada quien construyendo el propio a partir de la provocación de Bonino y, tal vez, eso permitiría entender las contradicciones a las que se refiere Sappia (2020a) recogidas en su trabajo de campo durante el proceso de la película: “hay como un Frankenstein de Bonino”: Sappia realizó alrededor de 52 entrevistas y, sin embargo, lo que logró construir fue un Frankenstein. El director plantea que, ante la ausencia de archivo, “se abre la posibilidad de hacer todo”, por eso su Frankenstein no representa un problema; quienes nos dedicamos a la práctica archivística sabemos que probablemente sea eso lo que construyen siempre los testimonios, incluso los documentos. Sappia parece haber comprendido claramente lo que en verdad importa de este artista y su trabajo se orienta en el sentido de su objeto: “lo más interesante es lo que se construye a partir de Bonino, no lo que fue Bonino”, dice citando a Mariana Robles y Guillermo Daguerro. Por eso explica: “A mí no me interesaba la verdad, no estaba buscando la verdad de Bonino [...] que cada uno me diga su mentira [...] No vayan a buscar una biografía, nunca pensé en hacer una biografía [...] La película es un juego por las posibles versiones de Bonino” (Sappia, 2020a). Me pregunto si el archivo no es en alguna medida eso, un espacio donde versionar, donde jugar, como en el teatro, a producir ‘mentiras verdaderas’, donde escribir contra-relatos, donde tal vez importe menos la verdad —sea lo que esa palabra nombre— que los posibles juegos, las posibles versiones, las posibles miradas sobre/ en el ¿objeto? Sappia también comenta cómo Libertella escribió su libro

sobre Bonino a partir de una entrevista que le hizo su esposa, Tamara Kameszain. Libertella escuchaba la conversación —que en realidad era una actuación por parte de Bonino— detrás de la puerta donde tenía lugar la entrevista e iba tomando notas, al modo de los personajes de Moyano que escuchaban las películas desde su casa cuando no podían asistir al cine: “oíamos la película y nos imaginábamos las imágenes” (1994: 2). Al parecer, Libertella ‘oía la película e imaginaba las imágenes’; de esa escucha, de esa ‘percepción incompleta’ —o colmada en exceso—, Libertella escribió, completó, ‘inventó’ *La leyenda de Jorge Bonino* (2011).

Sappia manipula, moldea, interviene y dialoga con materiales de, y acerca de, otro artista, pero él mismo es un artista, por eso su trabajo no es guiado por la rigurosidad del documento, aunque va a buscarlo y a producirlo. Sappia juega con los documentos, construye de manera consciente a Bonino pero aceptando y albergando el azar: “La noción de documental, buscar la verdad, el documento... Eso lo tiene que hacer un juez, no el cine” (Sappia, 2020a). Sin embargo, y eso lo sabemos muy bien quienes tenemos cierta pasión —pulsión— de archivo, “el dato te abraza [...] es muy atrayente, es como un imán”¹⁶; por eso, el cineasta nos advierte sobre la importancia de poner en duda el dato, poner en duda el documento, poner en duda los testimonios y, finalmente, ponernos en duda nosotrxs mismxs. Asumir que re-construimos, al modo de Janza pero también de Kavacob. No perder de vista que “cada uno que me hablaba contaba su propia historia”. *Un cuerpo...* se estructura en 7 Notas, distintos segmentos que abordan la memoria de Bonino, a partir de testimonios que marcan momentos particulares de ese gran viaje que

16 Sappia no ha dado por concluida la investigación sobre Bonino. Tiene como proyecto la construcción de un archivo con el material producido para su película, además de 20 entrevistas que se propone realizar (2020b).

emprende en Villa María y que termina en Oliva. Sappia pone en duda estos testimonios y sus afirmaciones: “no sabemos quién las dijo y si alguien las dijo y si las dijo Bonino [...] Yo creo que las dijo Bonino, el Bonino que yo me imagino las dijo”, y lo más importante: “la voz de Bonino es la misma persona que lo está buscando” (Sappia, 2020a). Es aquí donde se pone en juego la cuestión sobre la que vengo intentando reflexionar: ¿qué mirada?, la mirada que se construye también en el rumor de todas las voces, voces cuyos discursos no están necesariamente conformados por palabras, discursos que existen más allá —y más acá— de las palabras, discursos como los de Bonino que hablan con otros lenguajes, que surgen de otras miradas. “Todos hablan, todos saben, pero no lo que quieren saber, saben lo que saben y ninguno tiene más razón que otro” (Sappia, 2020a). Bonino es construido de todas esas voces y también de todas esas miradas. Hay tantos Bonino como miradas, Bonino es quien cada quien decide que sea, para Sappia. “Bonino es un árbol” (2020a).

Sappia habla de ‘literatura filmada’ para referirse a uno de los recursos que utilizó en su película, que transcurre como un viaje —o varios— conducido por una voz en off, la de Eugenia Almeida. La vida de Bonino, como referí anteriormente, podría verse como un largo viaje que comienza en Villa María, la ciudad donde nació y que, después de haber recorrido, nómade, buena parte de un mundo donde tenían lugar los acontecimientos político-culturales más significativos de su época termina, de manera casi circular, en Oliva —muy cerca de Villa María, su sitio de partida—, en el Hospital Psiquiátrico Colonia Dr. Emilio Vidal Abal. Pero retomando la expresión de Sappia, es llamativa la apelación a la literatura para hablar de un artista que subvirtió la palabra y, sobre todo, desde el cine, donde lo que prima es la imagen. Pero es tal vez esa misma imposibilidad de apropiación de la obra de un creador dedicado a la práctica de lo efímero, un artista cuya propia vida aparece siempre

en fuga, la que impone una compensación por su opuesto: la evanescencia de una vida y una obra que contrasta con la voluntad impotente de cristalizarla en la palabra; y tal vez, en esa contradicción resida la belleza de *Un cuerpo estalla en mil pedazos*, la belleza del intento de lo imposible. Durante la entrevista, Sonzini interroga a Sappia acerca de la construcción de un dispositivo “que necesita de imagen y de sonido” como el cine, es decir, un dispositivo “material”, a partir de un “personaje inmaterial”, “¿cómo se hace el retrato de un fantasma?”, pregunta (2020a). Con insistencia se atribuye a Bonino el carácter de mito, de leyenda y, sobre todo, de fantasma. La ausencia de documentos sobre él y sobre su obra le confiere un carácter espectral: personaje inmaterial, figura fantasmal, Bonino aparece como lo no tangible, lo inasible. Más allá de las posibles lecturas psicoanalíticas que pueda abrir el concepto de fantasma, estos sustantivos que están nombrando a Bonino designan, al mismo tiempo, el universo escénico; a su vez, se habla de él como ‘personaje’, remitiendo de esta forma no solo al teatro, que es el territorio que habitó y que lo habitó, sino que se confunde la persona con el personaje. La figura de Bonino emerge, así, en una liminalidad que refuerza el carácter difuso de la frontera entre realidad y ficción: “no hay verdad posible en un fantasma” (Sappia, 2020a).

A través de *Un cuerpo estalló en mil pedazos* nos enteramos de que Bonino vivió su último tiempo en el Hospital Psiquiátrico de Oliva. Nos enteramos que quemó toda su obra y que eligió un solo objeto para que lo acompañara en ese último viaje al lugar que cerraría el círculo, ese regreso a la tierra de donde había partido, a una reclusión de la que ya no volvería. Nos enteramos que ese único objeto que salvó y llevó consigo —¿al que se aferró?— fue la valija con la que hacía sus espectáculos. Un último gesto —o *gestus*— con que nos dice —y siempre en su propio lenguaje—, nos comparte, nos regala y se regala la que, tal vez, entendió

era la única mirada posible para él: la evanescente del teatro, la de la potencia insustituible del acontecimiento. Sappia hipotetiza que Bonino “se encargó de no dejar rastros”; además “improvisaba”, dice, “lo que hacía era efímero, hablaba un lenguaje totalmente inventado”; revisando los documentos que logró recuperar del artista, concluye: “No hay Bonino actuando” (2020a). Jorge Bonino fue arquitecto, paisajista, docente, dibujante y transitó también por otros oficios, pero lo que eligió para su vida, lo que lo embarcó en su travesía, lo que impulsó su propia odisea, fue el teatro. Y es precisamente lo que resguardó para sí, en una pequeña valija, cuando emprendió su último viaje hacia la muerte. No hay Bonino actuando porque no puede haberlo, aunque hubiera —y algo hay— registro de sus actuaciones; lo que habría sería solo eso, un registro que jamás podría contener esa “encrucijada territorial cronotópica” de la que habla Dubatti (2010: 34). Hay Bonino imaginario, hay Bonino inventado, hay cientos de Boninos, “Bonino es la misma persona que lo está buscando” (Sappia, 2020a), la narración de *nuestra* propia memoria.

Es famosa la anécdota de Jorge Bonino lanzándose al río Sena. Sappia cuenta que son innumerables las versiones que recogió sobre ese episodio, en su película asistimos a varias de ellas editadas de modo tal que el humor emerge por encima del penoso hecho, no solo por el sorprendente acto de Bonino arrojándose o cayendo a las aguas del río sino por las contradicciones de los testimonios que se suceden unos a otros; Sappia construye aquí su relato como un gesto boniniano. En las distintas versiones, “Bonino siempre se tira o se cae” (Sappia, 2020a), dice el cineasta, y nosotrxs tenemos la impresión de que Bonino siempre se tira o cae en su vida, en su escenario. Bonino nació en la primavera de 1935 y su último ‘acto’ sería en el otoño de 1990. Bonino se tira o cae por una escalera en “UN INTENTO de suicidio”, como relata Eugenio Zanetti (2014) en la contratapa de *Aclara ciertas dudas*, que le informó de su

muerte una enfermera del Hospital Psiquiátrico de Oliva. El Bonino que yo me imagino, como le gusta imaginar a Sappia, se tira, se cae, se tira, se cae, se celebra en una última escena que, como el actor en la imagen del trapezista, se lanza al vacío “con la sola confianza de que será sostenido por la única red con que cuenta: el/la otrx”, solo que Bonino, en ese “alucinante refugio para la locura”, (Zanetti, 2014), no encontró red.

Finalmente, sí, debemos decir que Bonino nos ‘aclara ciertas dudas’, nos da la certeza de que hay que dudar de todo: en primer lugar, del lenguaje en tanto construcción-determinación de cuerpos, de mundos, de realidades, de un modo que se nos vuelven ajenos. Nos muestra que, después de todo, para él lo importante fue lo evanescente, lo que fuga, lo inasible, como la multiplicidad de universos que puede contener la frágil materialidad de una pequeña valija. Nos dice que la verdad puede encontrarse en las inacabadas versiones sobre las cosas, sobre los acontecimientos, nos invita a versionar. El fantasma de Bonino nos aclara ciertas dudas desde una mirada difícil de sostener, una mirada que en ¡¡¡¡Guauch!!!! (Minujín, 1976) nos atraviesa, nos muestra, en unos pocos segundos, decenas de posibilidades de ser/estar en la escena y en el mundo, posibilidades de mirar y ver la escena y el mundo, una mirada que nos cuenta sus mentiras y que invita a multiplicarlas, una mirada que hace que nos preguntemos ¿qué mirada?

Conclusión

NTOLSVZ
RLKENMT
SZWCZTIEAQ 23
¡ANKQTRRWS!
ASVTXMWB, PTZMITQ DT LUW
RIZWAAALENTZ.
ZIMMZURVTLO VM PIMTOLRIO
CVORRUJTO LITOPUMO, SOR
SALLZPUN, SLORL: NUORO, RVI¹⁷

Bibliografía

Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.

Augé, Marc (2014). *El antropólogo y el mundo global*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, Walter (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Borges, Jorge Luis (2011). *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Debolsillo.

Brecht, Bertolt (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bustos, Guillermina y Molina, Manuel (2010). *Jorge Bonino*. Cátedra de Historia del arte argentino y latinoamericano, Licenciatura en Pintura, Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades,

17 Gráfica de afiche de Jorge Bonino con que comunicaba uno de sus espectáculos (Bustos y Molina, 2010). También, como alguien amorosa y lúcidamente interpretó —miró—, puede ser la ‘versión’ de una tabla optométrica.

- Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <https://dap-cordoba.com.ar/wp-content/uploads/2019/03/bonino-jorge- opt.pdf>
- Deleuze, Gilles (1994). *La literatura y la vida*. Córdoba, Argentina: Alción
- Deleuze, Gilles (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles (2008). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- De Olmos, Candelaria (2006). “Enunciado”. En Pampa Arán (Dir. y Coord), *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín* (pp.91-97). Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Diegues, Ileana (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Archivo Artes. Artes vivas. Artes Escénicas. Disponible en: <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Dubatti, Jorge (2015). “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54. Disponible en: http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf
- Dubatti, Jorge (2016). “Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”. *Cena*, (19). Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/65486/37728>
- Foucault, Michel (1993). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jansa, Janez (2010). “Reconstrucción 2: Sobre las reconstrucciones de Pupiliya, papá Pupilo y Pupilcecs y Monument G”. En Isabel de Naverán Urrutia (Ed.), *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (pp.85-113). Barcelona: Mercat de les Flors.
- Libertella, Héctor (2010). *La Leyenda de Jorge Bonino*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Macheret, Gabriela (2018). “El archivo y las artes evanescentes”. En Pampa Arán y Diego Vigna (Eds.), *Archivos artes y medios digitales. Teoría y práctica* (pp.119-144). Córdoba, Argentina: Edicea.
- Macheret, Gabriela (2020). “Teatros, memorias y archivos. Contra-relatos”. *Artilugio Revista*, (6), 99-112. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30025/30784>
- Maupassant, Guy de (2003). *El loco*. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/1688.pdf>
- Moyano, Daniel (1994). “Un agujero en la pantalla”, *Celacanto*, (4).
- Nofal, Rossana (2019). *Clase 1. Poéticas de la memoria. Narrativas, teatralidades y transmisión. Teatralidades de la memoria. Una caja de herramientas para leer las poéticas de la memoria*. IDES [inédito].
- Pistocchi, Jorge, Kamenzain, Tamara, Del Barco, Oscar y Casarin, Marcelo (2014). *Aclara ciertas dudas, entrevistas a Jorge Bonino*. Córdoba, Argentina: Caballo negro.
- Rozas, Ixiar (2010). “¿Y si resulta que nos lo inventamos?”. En Isabel de Naverán Urrutia (Ed.) *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (pp.69-84). Barcelona: Mercat de les Flors.
- Tello, Andrés Maximiliano (2018). *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo*. Adrogué, Argentina: La Cebra.

- Sanchís Sinisterra, José (2002). *La escena sin límites: Fragmentos de un discurso teatral*. Madrid: Ñaque.
- Saramago, José (2011). *Ensayo sobre la ceguera*. Barcelona: Punto de lectura.
- Turner, Victor (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Zanetti, E. (2014) Contratapa. En Pistocchi, Jorge, Kamenszain, Tamara, Del Barco, Oscar y Casarin, Marcelo, *Aclara ciertas dudas, entrevistas a Jorge Bonino*. Córdoba, Argentina: Caballo negro.
- Zourabichvili, François (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

Material audiovisual

- La mirada de Ulises* [película]. Dirigida por Theo Angelopoulos. Theo Angelopoulos Productions/Greek Film Centre/MEGA Channel/Paradis Film/La Generale d'Images/La Sept Cinema, Grecia/Francia/Italia/Alemania, 1995. 176 minutos. Disponible en: <https://archive.org/details/LaMiradaDeUlisesAngeeParaZoowoman.website>
- Del Barco, Oscar (1989). *Entrevista con Jorge Bonino*. Archivo personal.
- Kabakov, Ilya (1994-1996). *10 Characters*. Disponible en: <http://www.kabakov.net/albums>
- Las Hilanderas* [cortometraje]. Dirigido por Miltos Manaki y Yannakis Manaki. Macedonia, 1905. 1 minuto.
- Minujín, Marta (1976). *¡¡¡¡Guauch!!!!* [video] Disponible en: <https://vimeo.com/31871716>
- Un cuerpo estalló en mil pedazos* [película]. Dirigida por Martín Sappia. Argentina, 2020. 91 minutos.

- Sappia, Martín (2020a). *Q&A. Un cuerpo estalló en mil pedazos*. [video] Entrevistado por Ramiro Sonzini. 35° Festival de Cine de Mar del Plata, 21-29 de noviembre. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=u9iETiRVxHI&t=1205s&ab_channel=MardelPlataFilmFestival
- Sappia, Martín (2020b). *Un cuerpo estalla en mil pedazos*. [video] Entrevistado por Javier Erluj, 25 de noviembre. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zm7Q7Z8BLWM>
- Villegas, Jorge (2015). *Esdrújula. Palabras para Bonino*. [obra teatral] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EmncOjsMZO4>

RESISTENCIAS

Archivar, visibilizar, amparar. Desafíos, alcances y límites del archivo de la producción artística en las prisiones argentinas

Amandine Guillard

En este trabajo buscamos reflexionar sobre la constitución, el acceso y los usos de un archivo de la producción artística carcelaria y concentracionaria de la última dictadura argentina. En particular, queremos plantear algunos obstáculos a la configuración de dicho archivo como, por ejemplo, su ausencia, en términos claros, en las leyes y los decretos relativos al acervo documental de la dictadura. Desde esta perspectiva, proponemos pensar el estatus legal que tiene esa producción y, por ende, las medidas de preservación que deberían beneficiarla para constituirse en herramienta pedagógica para la sociedad en su conjunto.

Introducción

Las prisiones y los centros clandestinos de detención (en adelante CCD) de la última dictadura argentina no solo fueron lugares de represión sistemática sino también de creación inesperada. Esta producción artística,

difícil de clasificar y encasillar, está diseminada en toda la Argentina y en el mundo, en otras palabras, donde estén sus autores¹. Algunas iniciativas —pocas— han impulsado la creación de archivos por género (la colección “Cartas de la dictadura” de la Biblioteca Nacional, por ejemplo). Sin embargo, todavía es una tarea poco desarrollada que concierne solo a una parte de esos valiosos documentos. Mientras tanto, muchos se encuentran en una situación de desprotección ante la ausencia de políticas públicas orientadas específicamente hacia su búsqueda, recolección y preservación.

En este trabajo nos interesa indagar más precisamente sobre el estatus legal de la producción artística carcelaria y, por ende, sobre el lugar que se le otorga en los decretos, las leyes públicas de memoria, y en los archivos ya conformados. Desde ahí, queremos plantear una reflexión sobre las razones de su inclusión o exclusión que explicarían su particular predisposición a ceder a la pulsión de muerte anarquística intrínseca a cualquier archivo (Derrida, 1995). Por último, es necesario abordar la cuestión del difícil acceso a esa producción y la importancia cívica de pensar un uso activo y pedagógico de ese archivo, para no caer en la pulsión archivológica señalada por Derrida.

I. Leyes públicas de memoria

I.1. Antecedentes

Argentina es un ejemplo de vanguardia en términos de políticas públicas de memoria. Su legislación sobre los hechos ocurridos durante la última dictadura argentina fue reconocida en otras latitudes, particularmente

1 Bajo el término “artístico” reagrupamos los poemas, cuentos, dibujos y cartas.

la que se inició con la presidencia de Néstor Kirchner. Si bien existieron algunas iniciativas previas, fueron mayoritariamente marcadas por el sello de la reconciliación, como las de Carlos Saúl Menem, quien firmó dos decretos en 1998 mediante los cuales se decidió, por un lado, que se construyera un monumento para la memoria en la ex-ESMA (Decreto 8/98, 1998); y, por otro lado,

que el día 24 de marzo de cada año sea destinado en todos los ámbitos y dependencias educativas nacionales al análisis crítico del Golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y a recordar a las víctimas tanto de la violencia irracional desatada por los grupos armados como de la represión ilegal. (Decreto 314/98, 1998)

Ambos decretos pretendieron ser medidas a favor de la reconstrucción del pasado y del reconocimiento de la represión, pero en realidad iban en contra de los reclamos de las víctimas y sus familiares: destruir los lugares de represión nunca fue lo que ellos solicitaron, y menos la difusión de la teoría de los dos demonios en los ámbitos educativos. Entonces, a pesar de algunos intentos de reconciliación, por parte de Menem y otros/as después, no lograron el consenso social que Kirchner conseguiría, implementando una política de estatización de la memoria con “ambición fundacional” (Da Silva Catela, 2014: 32).

En su mayoría, las leyes públicas de memoria tuvieron un propósito fundamentalmente reparatorio, abocándose a reconocer los delitos de lesa humanidad en su integralidad: enjuiciando a los genocidas y obrando por reparar los daños hechos a las víctimas y a la sociedad en su conjunto. En ese sentido, la recuperación de los ex-centros clandestinos de detención (CCD) cumple esa doble función: la de reconstruir la(s) historia(s) y la(s) memoria(s) vinculadas a los sitios en sí, y la de

establecer un vínculo entre los lugares de memoria, el territorio y la sociedad donde se inscriben.

La legislación sobre los hechos represivos ocurridos entre 1976 y 1983 demuestra una gran preocupación por asentar las bases de una democracia cuyo lema es “nunca más”. Sin embargo, ninguna ley especifica claramente cuál es la protección y el apoyo jurídico que el Estado ofrece a la producción artística carcelaria y concentracionaria en cuanto a su recuperación, rescate, salvaguarda y difusión.

I.2. Posibles albergues de la producción artística carcelaria

Las alusiones más cercanas que hemos encontrado están en el Decreto 1259/2003 que dispone la creación del Archivo Nacional de la Memoria, donde se constituirá un “Patrimonio Documental sobre Derechos Humanos 1976-1983”. Más adelante, detalla que estará “compuesto por testimonios, denuncias, fotografías, documentos judiciales y periodísticos, informes de inteligencia, listas de personas desaparecidas, entre otros materiales”. Esa mención a “otros materiales” permite vislumbrar la creación de un archivo variado que podría incluir la producción artística carcelaria y concentracionaria. De hecho, una de las tres categorías que integran el archivo son los documentos de la sociedad civil “producidos por personas y organizaciones de derechos humanos en la resistencia a la dictadura militar y en la búsqueda de personas desaparecidas y el reclamo por conocer la verdad y obtener justicia”.

Entrando en la guía de fondos y documentos escritos (31 páginas), encontramos una gran variedad de colecciones o fondos como, por ejemplo, el fondo de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, colecciones de museos y archivos provinciales, archivos de hospitales, cementerios, documentos de instituciones internacionales (Organización

de las Naciones Unidas, Comisión Argentina de Derechos Humanos, Cruz Roja Internacional, Organización de Estados Americanos, etcétera), diferentes secciones de las Fuerzas Armadas (Armada, Fuerza Aérea, Prefectura Naval, etcétera), fondos y colecciones particulares. Sin embargo, ninguno especifica contener producción artística carcelaria. De igual manera, considerando que el arte sería un “otro”, como parte integrante del acervo patrimonial, el decreto nos indica que el Estado garantiza su protección siempre y cuando integre dicho archivo. En ese sentido, un breve recorrido por la página web del Archivo Nacional de la Memoria nos indica que invitan a donar “documentación vinculada con las graves violaciones a los derechos humanos por parte del Estado nacional”, especificando que pueden ser cartas, afiches, fotografías, videos u objetos. Nuevamente subrayamos que algunos géneros del arte producido en cautiverio no están explícitamente mencionados como tal (literatura, dibujos).

En realidad, lo que resalta claramente es el estatus ambiguo de la producción artística carcelaria y concentracionaria, que explica, quizás, su ausencia en la guía descriptiva del Archivo Nacional de la Memoria y en muchos otros ámbitos. No termina de ser arte para algunos, y no termina de ser un documento testimonial para otros, para acabar sin entrar en ninguna de esas categorías y, por ende, sin gozar de un amparo claro por parte del Estado. La descripción del Archivo Nacional de la Memoria reconoce el desafío que representa constituir semejante acervo documental y aclara que la prioridad es la preservación y el acceso:

Su carácter heterogéneo en relación a la creación, procedencia, estado de conservación, preservación, condiciones y políticas de acceso, propiedad y custodia, representa un desafío y un compromiso de los responsables de su salvaguarda para asegurar la implementación de medidas y

procedimientos eficaces para asegurar su preservación y acceso universal. (Moresco y Batemarco, 2013: 18)

La pregunta es, entonces, ¿cómo asegurar la preservación de documentos que no entran en categorías prediseñadas, y que son producto, principalmente, del contexto histórico? Si, en el caso del arte de las prisiones y los CCD, el secuestro de sus autores fue producto de una política represiva sistemática por parte de un Estado terrorista, sería entonces lógico pensar que la salvaguarda de la producción artística emergente en dichas situaciones límite fuera entera responsabilidad del Estado y debiera ser explicitada en las leyes y los decretos que se enmarcan en las políticas públicas de memoria. Al no ser así, cualquier iniciativa de constituir un archivo de la producción artística carcelaria se ve dificultada. Sin embargo, esas iniciativas existen y se apoyan en un marco legal relativo a la protección de datos. Es el caso, por ejemplo, de la Colección “Cartas de la dictadura” de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires que aclara en su página web que “las condiciones de acceso y reproducción se enmarcan en lo establecido por la Ley de Propiedad Intelectual N° 11.723 y la de Protección de Datos Personales N° 25.326”.

Esta colección tiene varias series documentales y no se limita a la correspondencia en la prisión, sino que incluye cartas escritas en el exilio, durante la Guerra de Malvinas y en el interior del país durante la dictadura militar. Al igual que el Archivo Nacional de la Memoria, recibe donaciones para ampliar el fondo que forma parte de una institución pública. Entonces, en ambos casos (ANM y Colección “Cartas de la dictadura”), son archivos constituidos con el respaldo y en nombre del Estado, lo que se asemejaría a una recolección documental sistemática dentro de un contexto político propicio, aunque no incluya el arte de las prisiones propiamente dicho.

II. Del documento *relégué* al anarchivismo natural o forzado

II.1. Documentos jerarquizados

La poca visibilidad del arte de las prisiones en los decretos y las leyes nos invita a pensar en una especie de jerarquización de los documentos relativos al periodo dictatorial. La gravedad de los delitos de lesa humanidad obligó al Estado a orientar las políticas públicas de memoria hacia lo más urgente de resolver: búsqueda de los desaparecidos, juicios a los genocidas, recuperación de los CCD, entre otras prioridades. Ello ha relegado el arte a un segundo plano, dado que no sería “relevante” para reconstruir los hechos históricos. Mejor dicho, el arte no constituiría el discurso ni la narrativa más pertinente en la reconstrucción del relato histórico. En realidad, lo que se cuestiona ahí es el concepto de verdad, es decir, ¿en qué medida el arte carcelario es capaz de dar cuenta de la experiencia de los centros de detención dictatoriales y, por ende, de formar parte integrante y legítima del relato histórico? Este cuestionamiento junto con la poca visibilidad de este material explica su escasa exploración por parte de los historiadores que, naturalmente, según Camille Bloomfield, usan y tienen una percepción de los documentos ligados a su propio concepto de la verdad (2012: 73)², principalmente porque están desprovistos de la dimensión fiduciaria característica de los testimonios orales: el/la autora-testigo no busca “ser creído/a” mediante su arte sino a través de su palabra. Aunque sería inoportuno pensar que su palabra no se expresa en su arte, es indudable que la dimensión fiduciaria no está presente ahí con la misma intensidad que en el testimonio oral. En tanto

2 La cita original en francés, de traducción propia: “Il s’avère ainsi que l’usage que chaque historien fait du document et la perception qu’il en a sont étroitement liés à sa conception de la vérité”.

testimonio alternativo, el arte de la prisión se situaría, pues, en la frontera entre los testimonios escritos (literatura: cartas, poemas, cuentos) y los “vestigios del pasado”, descritos por Marc Bloch como las huellas no escritas (dibujos, artesanía) (1997: 70). Desde el punto de vista del paradigma indiciario avanzado por Carlo Ginzburg (2010), las obras de arte producidas en cautiverio participarían activamente, como pruebas documentales, en la certificación del testimonio; tanto desde la perspectiva de la huella como la del discurso. De hecho, Ricœur ve en la huella la raíz común del testimonio y del indicio:

Por un lado, en efecto, la noción de huella puede considerarse como la raíz común al testimonio y al indicio. En ese sentido, es significativo su origen cinagético: un animal pasó por allí y dejó su huella. Es un indicio. Pero el indicio puede considerarse, por extensión, como una escritura en la medida en que la analogía de la impronta, de la huella, no adhiere originariamente a la evocación de la impresión de una letra, por no hablar de la analogía igualmente primitiva entre *eikhōn*, grafía y pintura, evocada al comienzo de nuestra fenomenología de la memoria. Además, la misma escritura es una grafía semejante y, por ello, una especie de indicio; así, la grafología trata de la escritura, su *ductus*, según el modo indiciario. Inversamente, en este juego de analogías, el indicio merece llamarse testimonio no escrito, a la manera de Marc Bloch. (2004: 228)³

3 Cita original: “D’un côté, en effet, la notion de trace peut être tenue pour la racine commune au témoignage et à l’indice. À cet égard, son origine cynagétique est significative: un animal est passé par là et a laissé sa trace. C’est un indice. Mais l’indice peut par extension être tenu pour une écriture dans la mesure où l’analogie de l’empreinte adhère originellement à l’évocation de la frappe de la lettre, pour ne rien dire de l’analogie tout aussi primitive entre *eikhōn*, graphie et peinture, évoquée au début de notre phénoménologie de la mémoire. En outre, l’écriture est elle-même une telle graphie et à ce titre une sorte d’indice: aussi bien la graphologie traite-t-elle de l’écriture, son *ductus*, son *tract*, sur le mode indiciare. Inversement, dans ce jeu d’analogies, l’indice mérite d’être appelé témoignage non écrit, à la façon de Marc Bloch” (Ricœur, 2000: 222).

Queda entonces aclarado que el arte de la prisión constituye una verdad “otra” o, como dirían Artières y Kalifa, una “contra-fuente, enunciando lo que hemos callado, mostrando la otra cara de la historia” (2002: 9); aunque no sea la fuente más solicitada por los historiadores, tampoco por los historiadores del arte o de la literatura. Pero a su vez, para ser consultada, tendría que formar parte de un fondo, de un archivo y, por ende, ser objeto de una política pública de conservación patrimonial...

II.2. De la responsabilidad de los y las autore/as

Considerar que esta producción es “relegada” puede ser exagerado y queda evidente que la responsabilidad de protegerla no solamente le incumbe al Estado, sino también a los propios autores que tardaron en reconocer el valor artístico y testimonial de sus obras, en particular la poesía. Ya había esbozado una reflexión en otra oportunidad sobre lo desconcertante que pueden ser esas producciones circunstanciales para el campo literario (Guillard, 2016). Productos de un contexto límite, resultan ser difíciles de clasificar, de encasillar y, en consecuencia, de preservar. Si, para algunos, son solo textos circunstanciales desprovistos de una dimensión estética, sin tampoco ser testimonios formales, entonces ¿en qué archivo existente incluir esa producción a fin de garantizar su acceso público? Sin olvidar que además de padecer, en términos bourdieusianos, la “exclusión” o “excomuniación” del prestigioso círculo de los escritores, varios autores cuestionan la legitimidad literaria de sus poemas:

A mí me surgió como terapia digamos. No sé si llamarle poesía pero... Había cosas que yo no las podía expresar en otro soporte, diríamos literario, que no sea la poesía, porque eran figuras, o eran sensaciones, y

¿cómo trasladás vos las sensaciones? A través de una figura poética. [...] A mí me liberaba de la tensión, para mí en un momento era un refugio, como una terapia. (Lucero, 2012)

Las palabras de Lucero confirman que muchos autores no dimensionaron el valor de su poesía fuera de la prisión y del contexto dictatorial, lo que tuvo que ver con la marginalización social de los sobrevivientes durante décadas. Padecieron lo que Ricœur nombra como la trágica “soledad de los ‘testigos históricos’, cuya experiencia extraordinaria excede la capacidad de comprensión media, ordinaria”, y agrega que “existen testigos que no encuentran jamás la audiencia capaz de escuchar y oírlos” (2000: 208). De alguna manera, el “blanqueo” de la producción artística carcelaria corrió la misma suerte y se vio supeditado a decisiones políticas o, mejor dicho, a la ausencia de estas⁴.

Desde esta perspectiva, considerando que un importante sector de la sociedad esperó la implementación de leyes públicas de memoria para dejar de pensar “algo habrán hecho”, es fácil imaginar las razones por las cuales los y las autore/as deben haber pensado que su producción artístico-literaria no recibiría reconocimiento social, y por qué, entonces, tardó en trascender la esfera privada. Es así que cada casa particular terminó convirtiéndose en *arkheion*, único lugar de refugio de un archivo gigantesco, fragmentado y preservado por partes, según reglas heterogéneas que cada autor/a —arconte improvisado— pautó a su manera⁵: conservando las obras en simples cajas, expuestas en cuadros (dibujos, poemas), mantenidas en el mismísimo embalaje que en la cárcel (pienso

4 Recurrimos a propósito a la jerga carcelaria para dar cuenta de que la producción carcelaria sufrió la misma suerte que sus autores. El “blanqueo” significaba que el preso o la presa dejaba de estar en una situación de desaparecido: se convertía en un preso legal, “visible” —a pesar de todos los maltratos que seguía sufriendo.

5 De hecho, valdría la pena realizar un estudio mucho más específico sobre los modos de conservación en casas privadas.

en piezas de ajedrez hechas con migas de pan, por ejemplo), etcétera⁶. En todo caso, el modo de conservación es representativo de las decisiones tomadas por los autores, y da cuenta del grado de importancia y cuidado otorgado a las obras, independientemente de la legitimidad brindada por la sociedad. De manera general, es notable que la actitud del o de la ex-pres/a-autor/a-arconte es de cuidado y preservación.

Sin embargo, a pesar de una indudable voluntad de preservar, fueron décadas de conservación “casera” que han potenciado una pulsión anarquística latente. Si bien Derrida recuerda que esa pulsión es inherente a cualquier archivo y trabaja constantemente para su destrucción (1995: 25), es indudable que está particularmente activa y potenciada en el caso del archivo del arte de la prisión; desde la destrucción o el impedimento mismo de su existencia por parte del poder autoritario. De hecho, ya contamos con muchos casos de testimonios sobre pérdidas concretas: en inundaciones, en mudanzas, en exilio, etc. También hemos estado frente a documentos extremadamente deteriorados: por el paso del tiempo, por las condiciones no propicias para su conservación, por estar desde el principio en un soporte precario (papel higiénico, de tabaco, de caramelo, etc.). Pero la pulsión anarquística, en estos casos, sería natural. En cambio, hubo casos atípicos de pulsión anarquística forzada provenientes de lo/as mismo/as autore/as o familiares. A veces se pudo resolver sin llegar a la destrucción del archivo, sino deshaciéndose de él a través de la donación⁷. Pero también hemos relevado casos de destrucción física de cartas por parte de un familiar.

6 Agregamos que en una misma casa se pueden encontrar obras de varios autores, no todos identificados por el “autor-arconte”. En efecto, era muy frecuente que los y las presas se escribieran poemas, canciones, cartitas, razón por la cual, hoy, tenemos acceso a poemas de autores no conocidos y no recordados por los dueños de los cuadernos donde se encuentran.

7 Laura Giussani, coordinadora de la colección “Cartas de la dictadura” de la Biblioteca

Finalmente, existen muchas razones por las cuales el arte de las prisiones puede considerarse una producción *reléguée* —relegada—, que explican entonces su poca visibilidad y la pulsión anarquística que la acecha constantemente en los *arkheïon* privados donde se conserva mayoritariamente, a falta de archivos nacionales que la albergue.

III. Acceso, uso y constitución del archivo “arte en la cárcel”

III.1. Archivo fragmentario, acceso limitado

La complejidad señalada en torno a la recolección y estado actual de conservación de una producción artística “relegada” y fragmentaria plantea varias dificultades: en particular, la invisibilización y la limitación del acceso a los documentos. En ese sentido, nos preguntamos ¿en qué medida esa fragmentariedad impide parcial o completamente la constitución de un archivo sino único, unificado del arte de la prisión? Además, aun cuando la creación de fondos y colecciones dentro de un archivo único por parte de una institución estatal fuera la mejor opción para su preservación, no toma en cuenta las subjetividades de cada autor, cada familiar, etcétera. Si retomamos la Colección “Cartas de la dictadura” de la Biblioteca Nacional, que se especializa en juntar las cartas⁸, aparece una variedad de perfiles de donantes que expresan diferencias

Nacional, nos comentó en una entrevista que existen diferentes perfiles de donantes cuyas razones varían. Los y las hay que donaron parte de su correspondencia, cuando otros donaron todo. Algunos donaron sus cartas para aportar a la memoria colectiva, para que sean accesibles para todo/as, otro/as, porque se querían deshacer de ellas: “[Hay] personas que no quisieron volver a verlas y las entregaron en su totalidad”.

8 Aunque vale decir que en el último tiempo empezó a recibir puntualmente otros materiales, pero sin modificar el nombre de la colección ni la descripción.

en sus motivos e intereses, sin hablar de otros y otras que todavía no eligieron donar sus cartas, también por distintas razones.

El primer dato relevante, aportado por la coordinadora de la colección, Laura Giussani (2020), es que la mayoría de los donantes entrega una parte de su correspondencia. Eso es clave para pensar la fragmentariedad del archivo “cartas”, en este caso. De hecho, como donante, ella nos responde, a título personal, que no donó todas sus cartas por la privacidad propia y ajena que comportan: “En mi caso, no doné todas las cartas, hay un montón que quedaron en casa. Quizás después las incorpore, pero siempre hay algo que estimás demasiado privado, o que son cartas que recibiste y que no estás segura que quien las escribió quiera que se conozcan” (2020). Este dato revela las limitaciones de cualquier iniciativa personal o colectiva de unificar en un solo lugar, *arkheion*, la producción artística carcelaria y concentracionaria: no solamente por cuestiones logísticas que con muchos esfuerzos se pueden ir resolviendo (encontrar el material, garantizar su almacenamiento, preservarlo gracias a políticas públicas de memoria y de protección de la propiedad intelectual, etc.), sino también y, principalmente, por cuestiones humanas. En efecto, el factor humano es el que lleva a donar cartas, pero no todas (como el caso de Giussani y otros/as). Es el que lleva a publicar cartas seleccionadas (Basso, 2014) o solo fragmentos (Jozami, 2014). Es el que lleva a destruir las huellas del dolor o a dejar en un basural cartas de un bisabuelo, una bisabuela cuya experiencia en alguna guerra lejana pasó al olvido antes siquiera, a veces, de haber pasado por la memoria. Ahí sí que la pulsión anarquística puede ser letal.

En fin, siempre quedará algo que ningún archivo, por más unificado que fuera, logre archivar del todo. Y es esa selección previa, hecha por las circunstancias, por el transcurrir de la vida, por cada autor, cada familiar, según criterios propios, la que determinará qué se archivará

institucionalmente y qué no. Qué saldrá de la esfera privada para pertenecer a la esfera pública. Qué dejará de ser solo una carta para convertirse en un documento de uso público, un documento de archivo, con todo lo que eso implica⁹.

Si, entonces, queda en evidencia la aporía de que el archivo de la producción artística carcelaria y concentracionaria está destinado a seguir siendo fragmentario, también aparece necesario fortalecer las iniciativas que buscan constituir puntos de encuentro y albergues para esa producción. En otros términos, aceptar que, si la etimología de la palabra “archivo” indica su uso en singular, no estaría tomando en cuenta que la historia ha demostrado que difícilmente puede existir un solo *archive*, *arkheion*, que cumpla verdaderamente la función de *rassemblement* (recolección) descrita por Derrida (1995). Pero, ¿no podríamos pensar un archivo fragmentario, o sea, archivos unificados —*rassemblés*¹⁰? Suena contradictorio pero, a su vez, parece la vía más factible para reunir un material realmente disperso. Entonces, islotes, sí, pero unidos entre sí por istmos dentro del mismo archipiélago, para fomentar la articulación de esos archivos entre ellos. Esta conexión es la condición *sine qua non* para no sucumbir a la pulsión archivológica que condenaría a cada archivo a la muerte por aislamiento, inmovilidad o parálisis. Y aun cuando eso se haya logrado, quedará pensar en crear puentes entre el archipiélago y el continente... claro, el objetivo no sería crear archivos para los archiveros, sino realmente pensar en un uso sociopolítico vivo/activo, concreto y abierto de los archivos de la producción artística carcelaria. De ahí, otra pregunta: ¿para quiénes son/serían esos archivos? Y, a la

9 Para profundizar estos temas, leer el trabajo de Diego Vigna y Antonela Isoglio en este volumen.

10 Podríamos traducirlo como recolectados/unificados/reunidos.

manera de Antoine Prost (1996), que recuerda que no hay observación sin hipótesis, ni documentos sin preguntas, ¿qué buscamos en ellos?

Para ayudar a la reflexión y entender la complejidad de nuestro archivo y, por ende, las preguntas que suscitan su constitución y exploración, volvamos a la raíz. Derrida recuerda muy bien que el archivo no es la memoria en sí, *mnēmé* (*souvenir*-recuerdo), tampoco es el trabajo memorial, *anámnēsis*. Esta distinción entre los dos términos ha sido analizada e interpretada por muchos filósofos, empezando por Aristóteles y Platón, pasando por Derrida, Bergson y Ricœur, entre otro/as. La interpretación que Ricœur hace de los textos filosóficos de Aristóteles y Platón es la que mejor se acerca a cómo nos interesa pensar el/ los archivo/s artísticos de la prisión. Precisamente, Ricœur (2000) diferencia el “cómo”, presente en el concepto de *anámnēsis*, del “qué” de la *mnēmé*, y hace hincapié en desprenderse de la perspectiva egológica de la experiencia mnemónica defendida por la tradición filosófica, que no permite abarcar la noción de memoria colectiva. A su vez, Derrida recuerda que el archivo tiene lugar “en lugar de” las fallas de la memoria, es decir, no es ni *mnēmé*, ni *anámnēsis*: no es la memoria, de hecho, lo considera hipomnésico (1995: 26). Es, en todo caso, un suplemento de la memoria, *hupómnēma*, que Ricœur no duda en calificar de “memoria artificial” o “memoria-muleta” (“*mémoire par béquille*”). En ese sentido, el o los archivos de la cárcel serían entonces también “representantes mnemotécnicos”: para los y las autores/as en un principio¹¹, y para otros sectores de la sociedad en una segunda instancia. Por supuesto, cada género, cada obra, cada archivo constituiría una base de datos más o menos pertinente en función de las necesidades de cada actor social.

11 Pienso sobre todo en las cartas que trajo nuevamente a la mente de algunos y algunas, recuerdos borrosos y detalles o sentimientos a veces olvidados o no presentes en el momento de la relectura.

Si buscamos pruebas concretas sobre los hechos, queda en evidencia que las cartas serían el soporte más consultado. Si buscamos reconstruir historias de vida, sentimientos, hábitos, (mal)tratos, efectos psicológicos del encierro y de la tortura, ya todos los géneros aportarían datos valiosísimos y podrían entonces ser útiles y pertinentes para un amplio abanico de ciudadanos e instituciones. Desde esta perspectiva, ¿por qué no pensar que el archivo sí puede ser memoria? Y ahí volvemos al “cómo” y a las políticas públicas de memoria. ¿Qué opinaría Derrida del estatus “mnemónico” de un archivo de la producción artística carcelaria dentro de un ex-centro clandestino de detención, hoy sitio de memoria? Creo que dudaría en calificarlo solamente de hipomnésico. En ese sentido, creo que el solo hecho de usar un ex-CCD como *arkheîon* —el caso de la ex-ESMA que alberga el ANM—, o cualquier otro sitio de memoria, convertiría este archivo en memoria. A partir de ahí, nos atreveríamos a plantear una función anamnésica de este archivo, principalmente para los propios autores. No en el sentido platónico del “saber prenatal” que el nacimiento nos hubiera hecho olvidar y nos hubiera obligado a volver a aprender lo olvidado, sino más bien en el sentido aristotélico que hace de la *anámnesis* una recuperación de lo anteriormente “visto, sentido, aprendido” (Ricœur, 2000: 33). Más que “recuperación”, me gustaría hablar de reapropiación, aunque vale decir que sería volver a hacer propia una memoria parcialmente olvidada, para convertirla, mediante el archivo, en una memoria colectiva: reapropiarse para desapropiarse.

III.2. De las funciones del archivo “arte en la prisión”

Para ir más lejos, está claro que cada archivo de la prisión cumple distintas funciones de las cuales pueden derivar múltiples usos, que varían según los receptores, el contexto y el objetivo con el cual se lo explora.

A su vez, los usos que se hacen o se harán de los archivos de la prisión tienen que ver con las funciones que se le atribuye a la memoria en los textos antiguos (Chatzivasiliou, 2018). En particular, creemos que el o los archivos de la prisión vienen a fortalecer dos de esas funciones: la capacidad de impresión —en el autor y en la sociedad en general—, y la fidelidad —considerando que participan del fortalecimiento de la dimensión “veritativa” de la memoria y del testimonio, que mencionamos anteriormente desde una perspectiva teórica.

En el caso de las cartas, a pesar del uso de estrategias eufemísticas por parte de los autores —para proteger a sus familiares, para no desanimarlos ni desanimarse, para que el correo pase el control de la censura, etc.— y del uso de procedimientos poéticos, no estamos ante discursos ficcionales. Estamos ante documentos personales que dicen la verdad del autor dentro de un contexto represivo real, y que constituyen un testimonio alternativo. En ese sentido, aportan detalles que muchos sobrevivientes pueden haber olvidado, pueden haber ocultado, pueden haber contado en un ámbito no propicio, o haber querido contar en un ámbito propicio pero no se los permitieron (por ejemplo, en el marco de los juicios de lesa humanidad donde la declaración suele estar orientada por una pregunta disparadora que no siempre deja lugar y tiempo para relatar todo)¹². Entonces, las cartas refuerzan, por un lado, la dimensión veritativa del testimonio de los sobrevivientes y, por consiguiente, del relato histórico en su conjunto; y, por otro lado, otorgan un innegable

12 Esta afirmación merece una aclaración. Consideramos que ambos testimonios son lacónicos a su manera. Los dos buscan brindar informaciones esenciales y son el resultado de una síntesis y selección previa. Pero las cartas pueden permitirse desviaciones inesperadas, disparadas por una palabra, un detalle. En otros términos, si el testimonio formal brinda más detalles sobre lo que no se podía decir ni escribir en la prisión, el testimonio epistolar nos permite adentrarnos en los sentimientos y las sensaciones imperceptibles en otros relatos.

grado de fidelidad a la reconstrucción de la memoria de los hechos que, a veces, ni los propios sobrevivientes logran retransmitir con tantos detalles en sus testimonios orales, porque la espontaneidad vertida en las cartas es irrepetible¹³. De hecho, cada género producido en la prisión constituye un discurso testimonial alternativo e irrepetible como tal, a diferencia del testimonio mismo de la experiencia que un sobreviviente puede y suele repetir respetando cierto patrón —con matices, detalles más, detalles menos.

De alguna manera, el o los archivos de la producción artística carcelaria aportan una nueva mirada sobre los hechos, e insistimos con la palabra mirada, acudiendo a Bergson que distingue el “recuerdo puro” del “recuerdo-imagen” —“imagen” entendida en su sentido más amplio, según él (1939: 10). Así, queremos rescatar también la función visualizante de los documentos que componen los archivos de las cárceles que dejan ver una experiencia auténtica —que no ha sido ni modificada ni alterada— junto con los sentimientos que se desprenden de ella, en los presos y las presas político/as. Esa función visualizante no se manifiesta solo mediante las imágenes que nos sugiere la lectura de las cartas, de los poemas, de los dibujos y cuentos, sino que el mismo manuscrito, en tanto recuerdo-imagen, cumple esa función. Es evidente que si comparamos, por ejemplo, un poema de la Unidad Penitenciaria N°1 de San Martín (ciudad de Córdoba) escrito entre 1976 y 1979 (periodo de incomunicación total) (ver Imagen 1) con otro de la misma cárcel, pero escrito entre 1980 y 1982 (Imagen 2), las diferencias serían impactantes:

13 El término “espontaneidad” no sería el más adecuado porque algunas cartas fueron escritas con mucha reflexión previa, principalmente porque el papel de cartas era escaso, por lo cual era frecuente realizar mentalmente una síntesis de las ideas principales. Pero de igual manera, se nota frecuentemente un grado importante de espontaneidad en el correo en general.

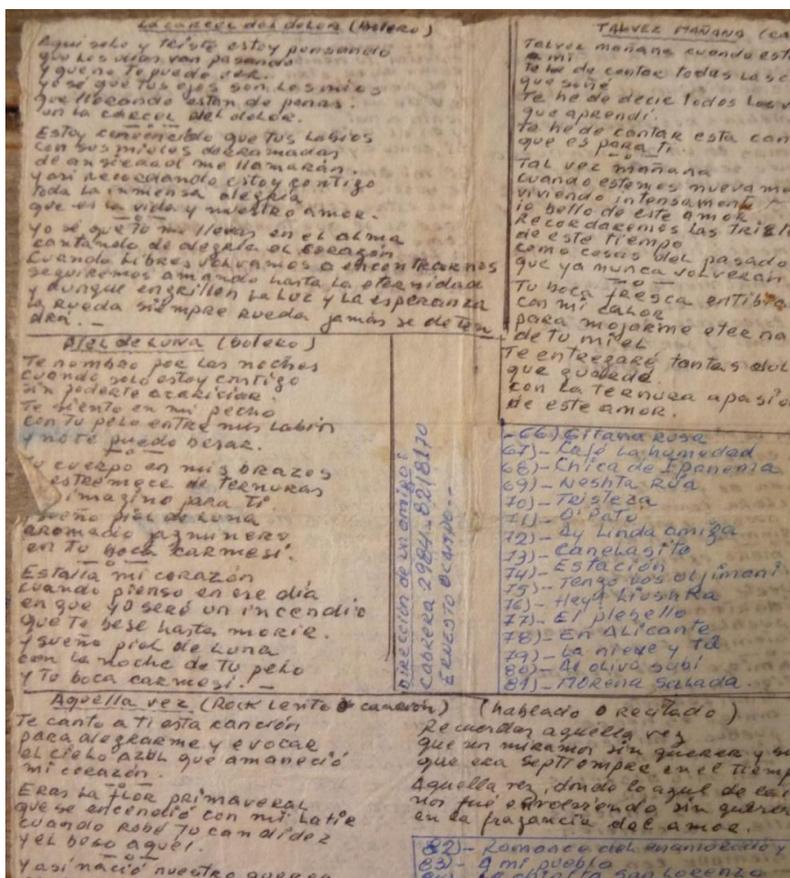


Imagen 1. “Caramelo” escrito en 1978 en la Unidad Penitenciaria N°1 de San Martín, ciudad de Córdoba.

Esos documentos son de dos autores diferentes y provienen de la misma prisión: el primero fue escrito en 1978 y el segundo entre 1980 y 1982. En el primero podemos observar un “caramelo” en el cual caben cuatro poemas y dos listas que aparentan ser de canciones¹⁴. En el segundo,

14 El “caramelo” era una forma clandestina de comunicarse en las cárceles de la última dictadura argentina en los periodos de incomunicación. Debe su nombre al hecho de que el formato final adquiría el tamaño de un caramelo. Contenía un mensaje escrito en letra extremadamente chica, en papel de cigarrillo, doblado varias veces hasta

un solo poema ocupa todo el espacio de una hoja de cuaderno, cuyo uso estaba prohibido en 1978; en realidad, se trata de la segunda versión del mismo poema. Claramente, ambos manuscritos nos brindan mucha información sobre el acceso al material de escritura, y sobre las condiciones de encierro en general que se habían alivianado en el momento de la escritura del segundo poema. En fin, las diferencias son abismales, pero nos interesa destacar aquí que el contacto con los manuscritos archivados permite ver no solamente el proceso escritural sino también las condiciones de cautiverio de sus autores y autoras.

formar un cuadradito posteriormente envuelto en un pedazo de bolsa de nylon o algún material impermeable. Una vez doblado, alcanzaba la forma de un caramelito de un tamaño inferior o equivalente a 1 x 1,5 cm, con una espesura aproximada de no más de 0,5 cm.

A UNOS AMIGOS
Necesitar la voz del amigo
es estar con él
Cómo decirles que a pesar de todo
estemos con partiendo este momento. —

Algunos pensaban que el muro
era un montón de piedras
suficientes para separar
Si querían pensando que al no ver la flor
perderíamos su forma
Si querían pensando que al no poder abrazarnos
lo olvidaríamos
¡Pensaron tantas cosas!
¡Hasta que no creyéramos en el Amor!
¡Pensaron tantas cosas!
Que... tengo una flor en mi tentadora
Que... he abrazado al amigo
Que... he abrazado a una mujer
HASTA...
¡ABRACÉ AL PUEBLO!

Imagen 2. Poema escrito entre 1980 y 1982 (Unidad Penitenciaria N°1 de San Martín, ciudad de Córdoba)

Ahora, ver, observar y analizar esta producción artística carcelaria y concentracionaria no solamente es relevante para los historiadores o los que quieran conocer o reconstruir los hechos históricos a través de las historias de vida. También constituye un material de gran valor para muchas otras disciplinas: desde el arte en general hasta la literatura, la lingüística, la semiótica pasando por la psicología o la genética textual. Además, pensar esa producción desde una perspectiva pluridisciplinar ayuda a entender mejor su contenido. Por ejemplo, ciertos géneros, como el epistolar, terminan constituyéndose en pre-textos: del poema, del cuento, del testimonio formal (oral o escrito, brindado en democracia), del relato histórico en general. Pienso en el caso de Rodolfo Novillo que cuenta a sus familiares —su madre, más precisamente— su descubrimiento de la poesía:

Además, “he descubierto la poesía”, sí realmente, la he descubierto, como una forma extraordinaria de expresarme, de canalizar mis sentimientos, mis estados de ánimo, mis ambiciones. Bueno... yo le llamo poesía, no sé cómo le llamaré un poeta, pero me consuelo diciendo que es poesía libre. Bueno espero que la juzguen imparcialmente cuando le mande “mis poesías”. (Novillo, 1978)

Los usos de la producción artística carcelaria son múltiples y no se limitan a brindar información sobre los hechos. Acceder libremente a esos documentos archivados gracias a las políticas públicas de memoria — pienso sobre todo en el marco del desarrollo de una pedagogía de la memoria— permitiría impactar sobre los sujetos de manera mucho más contundente que a través de documentos transcritos. Si abogamos por un archivo para la sociedad y no solamente para los archiveros y los historiadores, conviene pensar que el planteo de Antoine Prost, de que no existen documentos sin preguntas, es difícilmente aplicable a todos

los sectores de la sociedad. Es claro que si un historiador consulta la Colección “Cartas de la dictadura”, lo hace con un objetivo. Ahora, los grupos de estudiantes secundarios, que son parte del público de esta colección (Giussani, 2020), ¿“desean” realmente explorar y encontrarse con las cartas de la prisión, más allá de la iniciativa de un/a docente? Es evidente que estamos otra vez frente a una encrucijada que no tiene solución efectiva e inmediata. Pero sí pone en evidencia que ningún Estado sin políticas públicas de memoria, sin una estatización de la memoria, puede generar conciencia y acción. Son esas políticas públicas las que garantizan una articulación entre las instituciones jurídicas, políticas y educativas, las que hacen justicia, promocionan los derechos humanos, incentivan el rescate de documentos ligados a la dictadura, legitiman, habilitan y, a veces, financian la constitución de archivos que preservarán el acervo documental relativo a ese periodo. Son ellas las que generan o no las preguntas con las cuales iremos a explorar los archivos de la producción artística carcelaria y concentracionaria. Y si existieran preguntas sin archivos, el Estado sería el que tiene la responsabilidad de responder sobre el paradero, el estatus y la preservación de estos documentos que surgieron a raíz de una persecución sistemática a sus autores y autoras, por parte del Estado terrorista.

Palabras finales

En definitiva, la complejidad que envuelve al archivo o los archivos de la producción artística carcelaria y concentracionaria se evidencia en varios niveles: desde la búsqueda de los documentos hasta la constitución del archivo, pasando por su(s) lugar(es) de preservación, su amparo jurídico, su acceso y sus usos. La naturaleza de los documentos que nos interesa preservar implica pensar cuidadosamente su archivación para

impedir o disminuir los efectos destructivos de la pulsión de muerte anarchivística o archivológica. Si la primera equivaldría a una destrucción física y concreta del archivo, la segunda parece destruirlo simbólicamente, convirtiéndolo en una suerte de monumento de piedra. Sin embargo, no deja de ser una muerte real, porque sin vida y sin usos, el archivo carece de sentido sociopolítico y pierde su capacidad de transferencia y trascendencia: muere. En ambos casos, la vulnerabilidad del archivo obliga al Estado a resolver su urgente conservación y su estatus legal a través de leyes y decretos.

El tiempo corre, lo/as autore/as mueren, y sus familiares y heredero/as —cuando los y las hay— no siempre saben qué hacer; a veces, ni siquiera conocen la existencia de esos documentos. La estatización de la memoria ha logrado asentar las bases de una democracia en la cual la voz del sobreviviente es escuchada, reconocida y públicamente solicitada para enjuiciar a los genocidas. En ese sentido, la conformación de archivos relativos a la dictadura es una tarea prioritaria. Sin embargo, existe una clara jerarquización en los documentos archivados que, de alguna manera, relega la producción artística carcelaria y concentracionaria a un segundo plano y la expone aún más a la pulsión anarchivística.

En esas circunstancias se evidencian tanto las dificultades como la importancia de pensar de manera integral y articulada, para no crear un archivo para los archiveros o los historiadores únicamente. Semejante acervo documental merece ser preservado para constituirse como herramienta pedagógica, cuyos usos son múltiples y variados. Si no queda comprobado que esta producción haya generado cambios drásticos —*bouleversements*— en el campo literario, en términos bourdieusianos (1991) —para eso tendría que ser más visible y legible—, sí lo ha generado en las mujeres y los hombres que decidieron crear, empuñar las palabras en contra de un poder autoritario, exponiéndose al peligro para

conseguir una birome y papel, para esconder sus escritos en caso de requisa, para transmitirlos afuera, cueste lo que cueste; en otros términos, ilustrando la ineludible necesidad sintetizada por la poeta rusa Marina Tsvetaeva: “El poeta no vive para escribir. Escribe para vivir”.

Bibliografía

- Artières, Philippe y Kalifa, Dominique (2002). “Présentation. L'historien et les archives personnelles: Pas à pas”. *Sociétés & Représentations*, (13), 7-15. Disponible en: <https://doi.org/10.3917/sr.013.0007>
- Basso, Miriam (2014). *Cartas de cárcel*. Córdoba, Argentina: Copiar.
- Bergson, Henri (1939). *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. París: Presses Universitaires de France.
- Bloch, Marc (1997). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. París: Armand Colin.
- Bloomfield, Camille (2012). “Du document à l'archive: l'historien de la littérature face à ses sources”. *Littérature*, (166), 69-83. Disponible en: <https://doi.org/10.3917/litt.166.0069>
- Bourdieu, Pierre (1991). “Le champ littéraire”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 3-46. Disponible en: <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986>
- Chatzivasiliou, Despina (2018). Mnémosyne, mnémé, memoria. Les arts de la mémoire et les images mentales. Réflexions comparatives. En Alain Berthoz y John Scheid (Dirs.). *Les arts de la mémoire et les images mentales. Réflexions comparatives* (pp. 45-60). París: Collège de France.
- Da Silva Catela, Ludmila (2014). “Lo que merece ser recordado...? Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos

- del pasado en los sitios de memoria”. *Clepsidra*, 1(2), 28-47. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/11066>
- Decreto 8/98 Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Su traslado (1998). Buenos Aires: Poder Ejecutivo Nacional. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-8-1998-48329/texto>
- Decreto 314/98 Golpe de Estado. Análisis Crítico (1998). Buenos Aires: Poder Ejecutivo Nacional. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-314-1998-49976/texto>
- Decreto 1259/2003 Archivo Nacional de la Memoria. Su creación (2003). Buenos Aires: Poder Ejecutivo Nacional. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1259-2003-91115/actualizacion>
- Derrida, Jacques (1995). *Mal d'archive*. París: Galilée.
- Ginzburg, Carlo (2010). *Mythes, emblèmes, traces: morphologie et histoire*. Traducción del italiano revisada por Martin Rueff a partir de la traducción de Monique Aymard, Christian Paolini, Eisa Bonan y Martine Sancini-Vignet. Lagrasse, Francia: Verdier.
- Giussani, Laura (2 de junio de 2020). Entrevista electrónica. Córdoba, Argentina.
- Guillard, Amandine (2016). “La producción poética carcelaria argentina: un estatus ambiguo”. *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales*, (40), 7-34. Disponible en: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.1>
- Jozami, Eduardo (2014). *2922 días. Memorias de un preso de la dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lucero, Santiago (1980-1982). *Poemas de la prisión* [manuscrito]. Unidad Penitenciaria N°1 San Martín, Córdoba, Argentina.
- Lucero, Santiago (2012). Entrevista. Córdoba, Argentina.

- Moresco, Sandra y Batemarco, Cecilia (Coords.) (2013). *Argentina 1976-1983: patrimonio documental incorporado al Registro Memoria del Mundo de la UNESCO*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación; Secretaría de Derechos Humanos; Archivo Nacional de la Memoria.
- Nieva, M. (1978-1979). *Caramelos de la prisión* [manuscrito, inédito]. Unidad Penitenciaria N°1 San Martín, Córdoba, Argentina.
- Novillo, Rodolfo (1978-1981). *Cartas de la prisión* [inédito]. Unidad Penitenciaria N° 9 de La Plata, Argentina.
- Prost, Antoine (1996). *Douze leçons sur l'histoire*. París: Seuil.
- Ricœur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.
- Ricœur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción por Agustín Neira. Seuil.

Sobre lxs autorxs

Todxs lxs participantxs de este volumen integran el programa de investigación “Producción, preservación y circulación de conocimientos en América Latina (arte, ciencia y escrituras)”, radicado en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba. A su vez, fue en el marco de las tareas realizadas en el proyecto “Producción, almacenamiento y circulación del conocimiento artístico, intelectual y científico. Indagación multidisciplinar sobre archivos, repositorios y formatos de publicación” (periodo 2018-2021, dirigido por Marcelo Casarin, con aval y subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC) que el libro tomó forma.

El proyecto se ofrece como un eslabón más dentro de las tareas colectivas que hemos desarrollado desde hace más de una década en el programa de investigación “Nuevos frutos de las Indias occidentales: estudios de la cultura latinoamericana”, hoy renombrado según la mención anterior. Como ejemplo de este recorrido, el equipo creó en 2008 el Fondo Documental Daniel Moyano, a partir de proyectos conjuntos con investigadores del CRLA-Archivos de la Université de Poitiers. También se lanzó en 2014 el Archivo Virtual de Artistas e Intelectuales Argentinos (AVAIA), con los fondos documentales *Paco Giménez* y *Escritos en la prisión*, ya disponibles *online*, y se han llevado adelante proyectos y publicaciones en torno al trabajo con archivos digitales, cuyo último

exponente es el libro *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica*, publicado en 2018 por Edicea.

Diego Vigna es Licenciado en Comunicación Social y Doctor en Estudios Sociales de América Latina por la Universidad Nacional de Córdoba. Es investigador adjunto de CONICET y docente-investigador del Centro de Estudios Avanzados (Facultad de Ciencias Sociales, UNC). También es investigador extranjero asociado del Centre de Recherches Latino-américaines / ARCHIVOS de la Université de Poitiers.

diegovigna@unc.edu.ar

Antonela Isoglio es Licenciada en Comunicación Social y Técnica Profesional Archivera por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Es profesora en las Facultades de Filosofía y Humanidades y Ciencias de la Comunicación de la misma universidad, y becaria del CONICET. Integra el programa de investigación “Conocimiento, tecnología, innovación y sociedad” del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS).

aisoglio@unc.edu.ar

Lisha Dávila Rodríguez es Doctora en Comunicación Social y Especialista en Comunicación Pública de la Ciencia y Periodismo Científico por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente e investigadora del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Villa María.

lishpam@gmail.com

Lucía Céspedes es Licenciada en Comunicación Social y Especialista en Comunicación Pública de la Ciencia y Periodismo Científico por la

Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente transita el doctorado en Estudios Sociales de América Latina en el Centro de Estudios Avanzados de la UNC, con beca del CONICET y lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones y Estudios en Cultura y Sociedad. Investiga y reflexiona sobre comunicación pública de la ciencia, comunicación científica, y procesos de producción, circulación y apropiación del conocimiento científico.

lucia.cespedes@unc.edu.ar

Víctor Humberto Guzmán (†). Doctor en Estudios Sociales de América Latina por la Universidad Nacional de Córdoba. Coordinador Académico del Doctorado en Estudios Sociales de América Latina del Centro de Estudios Avanzados (FCS-UNC). Investigador asistente de CONICET en el Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Villa María.

Marcelo Casarin es Doctor en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesor e investigador de la Facultad de Derecho y del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba.

mrcl.casarin@gmail.com

Gabriela Macheret es Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente e investigadora de la Facultad de Derecho y del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Es coordinadora del Archivo Virtual Paco Giménez.

gpcmacheret@gmail.com

Amandine Guillard es Magister en Letras y Artes por la Universidad de Poitiers (Francia) y Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Fue becaria doctoral y posdoctoral de CONICET. Sus investigaciones se orientan hacia las formas alternativas de testimoniar en los años 70-80 en Argentina, más precisamente, la escritura carcelaria y concentracionaria. Coordina el Archivo Virtual “Escritos en la prisión” en el Centro de Estudios Avanzados (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba).

amandine.guillard@hotmail.fr



Este libro va dedicado a la memoria de nuestro querido amigo Víctor Humberto Guzmán (1978-2020). Víctor ha sido y seguirá siendo una pieza fundamental en el desarrollo de nuestro equipo de trabajo. El retrato corresponde al 6 de marzo de 2020, momento en que nos reunimos en Tanti (Córdoba) para discutir los textos que aquí se hacen públicos. Así elegimos presentarnos: como un grupo de amigxs que sonrío, siempre en presente.

Archivería contemporánea. Revisiones, conjeturas, resistencias
pertenece a la colección Prismas.
Fue confeccionado con fuentes *Minion Pro* y *Faustina* (Omnibus-type),
en diversos tamaños y formas.

Otras colecciones de la Editorial:

Periplos (ensayos, trabajos teóricos, textos de naturaleza conjetural)

Traiciones (traducciones)

Deslindes (textos de investigación: resultados, informes,
textos metodológicos)

EDICIONES CIECS

<http://ediciones-ciecs.com.ar/>

DIRECTORA

Jaqueline Vassallo

EDITOR

Diego Vigna

SECRETARÍA TÉCNICA

Cecilia Moreyra

MAQUETACIÓN/FORMATOS DE EDICIÓN

Ivana Myszkoroski, Celeste Ceballos y Luis Romano

GESTIÓN WEB

Valentín Basel y Gastón Rizzi

CORRECCIÓN Y ESTILO

Rogelio Demarchi

INDEXACIÓN/LEGALES

Natalia Picotto y Celeste Ceballos

DISEÑO EDITORIAL

Ivana Myszkoroski

CONSEJO EDITORIAL

Silvina Berra

Sociedad, salud, enfermedad y prácticas de curar

Horacio Gnemmi

Estudios sobre arquitectura y patrimonio

Juliana Huergo

Ideología, prácticas sociales y conflicto

Laura Maccioni

Productos, medios y prácticas de la cultura latinoamericana

María José Magliano

Migraciones y espacio urbano

Álvaro Moreno Leoni

Estudios clásicos

Florencia Rubiolo

Estudios internacionales de Asia Pacífico

COMITÉ CIENTÍFICO

Dora Barrancos

Universidad de Buenos Aires, Universidad de Quilmes, CONICET

Dora Celton

CIECS-CONICET, Universidad Nacional de Córdoba

Fernando Colla

cnrs, crla-Archivos, Université de Poitiers, Francia

Francisco Chacón Giménez

Universidad de Murcia, España

Daniel Senovilla Hernández

CNRS, Laboratoire MIGRINTER / Université de Poitiers, Francia

Este libro emerge, como en viejos relatos, de una palabra, “archivería”, cuyo sufixo, tan enigmático como polisémico, asume en este caso la traducción de un oficio ejercido de modo conjunto por un grupo de investigadores, nucleados en torno a un proyecto que registra varios años sin cesar de renovarse, tanto en sus oficiantes como en sus objetivos.

Lo que el grupo viene definiendo como tarea es el comprender la lengua memorizante del archivo, hecha de temporalidades con distinto espesor heterotópico, pero con la misma intención selectiva de guardar como documento la huella de una presencia humana en fuga: una letra, una imagen, un papel, una obra o un momento de la experiencia o de la acción. De esa comprensión primera fue naciendo una traducción interpretativa en trabajos orientados en direcciones variadas que siguieron las pautas del interés específico de uno o de varios integrantes, casi siempre movilizados por las políticas y usos del archivo. Trabajos que exploran la potencialidad arcóntica de diferentes materialidades discursivas modeladas en ciertos corpus representativos y vinculadas al cuerpo social, sin perder nunca de vista el eje de la investigación proyectada acerca de la multiplicidad de formas y tensiones que, especialmente en la actualidad, adquiere el conocimiento producido y vehiculado mediante los archivos.

Pampa Arán



COLECCIÓN PRISMAS


ediciones
CIECS