

DOSSIER

*Por un contra-archivo latinoamericano.
Imágenes de la disidencia en América Latina*

EL CANON FRENTE AL ARCHIVO. AVATARES METODOLÓGICOS DE UNA RELACIÓN COMPLEMENTARIA

CANON FACES ARCHIVE. METHODOLOGICAL FACTS OF A
COMPLEMENTARY RELATIONSHIP

Luciana Del Gizzo

Instituto de Literatura Hispanoamericana - Universidad de Buenos Aires

Doctora en Literatura (UBA), donde se desempeña como investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana y docente de la materia Problemas de Literatura Latinoamericana. Fue becaria doctoral y posdoctoral del CONICET y docente auxiliar de la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX (UBA).

Es autora del libro Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (Madrid-Buenos Aires, Aluvión-En Danza, 2017) y, junto con Facundo Ruiz, compiló la Antología temática de la poesía argentina (Buenos Aires, EUFyL, 2017).

Correo electrónico: violeta07@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Archivo
Canon
Historia
Literatura

¿Qué ocurre cuando se saca a la luz un corpus documental silenciado o poco valorado hasta el momento? A partir de los casos de la relectura y la revalorización de los documentos de los grupos invencionista y surrealista argentinos, este trabajo reflexiona acerca de la potencia del archivo para propiciar una permanentemente no definitiva historia de la literatura argentina y latinoamericana: qué nuevos problemas abre, de qué modo puede manipularse para desestabilizar el canon que construye una historiografía de la literatura de sentidos fijos, cuál es su potencia para romper desde su ambición de totalidad los conceptos de la continuidad histórica, entre otras cuestiones. Leer desde el archivo puede ser un nuevo barajar de documentos, una lectura desde abajo, con las jerarquías aplanadas, que permita no solo reconstruir genealogías, formaciones y lecturas, sino fundamentalmente desarmar los sentidos fijos mediante la ¿inobjetable? autoridad de lo que proviene del pasado.

ABSTRACT

PALABRAS CLAVE

Archive
Canon
History
Literature

What does it happen when a documental corpus that has been set aside is brought to light? Given the experience of retrieving Argentinean inventionism and surrealism documents, this paper reflects on the power of archive to contribute to a permanent non definitive history of Argentinean and Latin-American literature. What new problems does archive open? How can it be handled to destabilize the canon fixed by Literature historiography? What is its potential to break the notions of the historic continuity? These are some of the questions that guide this analysis. Reading from the archive can be a new way to shuffle documents, a reading from downward, flattening hierarchies, that allow not only to reconstruct genealogies, formations and readings, but basically to disassemble fixed senses through the certain (?) authority of things that comes from past.

Fecha de envío: 23/08/2018

Fecha de aceptación: 02/11/2018

Tres escenas de un mismo problema

Escena 1. La profesora titular de la cátedra de Literatura Argentina del siglo XIX de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires cierra la puerta del aula mostrando cierta ofuscación. Inmediatamente recrimina a sus alumnos del año lectivo 1999, porque llegaron a sus oídos las quejas causadas por la obligatoriedad de leer novelas “malas” como *La Bolsa* (1898) de Julián Martel y *Quilito* (1891) de Carlos María Ocantos, en un programa centrado en el *crack* bursátil de 1890. Los fundamentos de su enojo se basan en que, como críticos, investigadores o docentes, debemos ser capaces de leer obras buenas y malas, porque la literatura está compuesta de una multiplicidad de producciones, cuyo valor estético es menos importante que su participación en el conjunto de textos que conforman la literatura de una época.

Escena 2. En una entrevista de admisión al doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, un reconocido y muy prestigioso profesor se pregunta si la larga duración de la revista *poesía buenos aires* (1950-1960) y el hecho de haber sido el ámbito de iniciación de poetas como Francisco Urondo o Alejandra Pizarnik son motivos suficientes para estudiar la publicación en profundidad y dedicarle una tesis doctoral. A diferencia del entusiasmo de sus colegas frente al objeto inexplorado, este profesor se interroga si el hecho de que en el año 2009 fuera una revista prácticamente olvidada y poco referida no obedece a las transformaciones históricas y a la operación de tamiz que ejecuta el tiempo en la apreciación de lo literario.

La tercera escena ofrece como un *loop* las innumerables instancias –congresos, reuniones, conversaciones informales, artículos académicos, escritos de divulgación, etc.– en que expliqué qué fue el invencionismo, quiénes fueron sus adeptos y cuál fue el alcance de su transformación. El cuadro se corona con una tesis doctoral dedicada por completo a justificar el ca-

rácter vanguardista del movimiento ignoto y de la revista *poesía buenos aires*, así como la relevancia de dar cuenta de grupos, gustos y operaciones críticas que ocuparon en cierto momento el centro del panorama literario y que, aunque hayan perdido vigencia, informan sobre el derrotero de las concepciones que llegaron a la actualidad. La transformación de esa tesis en ensayo y su publicación en Argentina y España cierra el ciclo que pretende contribuir con nuevos interrogantes a la historia de la literatura argentina.

En apariencia, las tres situaciones se centran en el problema del canon, de sus inclusiones, sus exclusiones, sus motivos, sus operaciones, y el modo en que la universidad lo avala o participa en su confección. Sin embargo, también señala, por omisión, una persistencia. Es el archivo, entendido como el conjunto de documentos preservados por una sociedad (libros, revistas, correspondencia, documentos, objetos personales, etc.), nunca considerado en los casos presentados, el que desafía mediante su presencia latente el conjunto cerrado de obras y poéticas que forman la literatura argentina.¹ Aleida Assmann (2008) ha advertido el funcionamiento opuesto y complementario del canon y el archivo en la memoria cultural:

El canon representa la memoria activa de una sociedad que define y sostiene la identidad cultural de un grupo. Es altamente selectiva y, como ha señalado Harold Bloom, se basa en el principio de exclusión. La función del archivo, la memoria de referencia de una sociedad, es la de contrarrestar el impulso necesariamente reductivo y restrictivo de la memoria. Este crea una meta-memoria, una memoria de segundo plano que preserva lo que ha sido olvidado. El archivo es una suerte de “oficina de objetos perdidos” para lo que ya no necesita ser comprendi-

¹ La noción de “archivo” ha tenido en las últimas décadas interesantes y amplios aportes desde diferentes enfoques teóricos. Estas perspectivas han propuesto distintas definiciones que van desde las más literales que se refieren al acervo material de documentos y su manipulación histórica y de la memoria (Agamben, 2000; Assman, 2008; Farge, 1991; Peiró Graner, 2001) hasta las metáforas del archivo como inconsciente (Derridá, 1997) desde un punto de vista psicoanalítico o como el sistema que avala la aparición de los enunciados en acontecimientos particulares (Foucault, 2002), pasando por concepciones específicas como la que maneja Hal Foster (2016) de “arte de archivo”, que se refiere a las obras que elaboran elementos del archivo histórico o personal, o bien que construyen un archivo de una experiencia reciente, como un modo de reconfigurar el pasado y a la vez operar sobre el olvido que lo amenaza, haciendo presente la información histórica. La noción de base en este artículo está más cercana a la primera, aunque como se verá, las otras dos pueden funcionar figuradamente para pensar el proceder de una sociedad con respecto al registro de su pasado o el papel del historiador.

do, por lo menos de manera inmediata (Assmann, 2008: 106; traducción propia).

Desde esta perspectiva, el canon es la memoria que mantiene presente el pasado, en la medida que preserva aquellos elementos culturales que están destinados a delinear una identidad que trascienda el presente y se dirija a la posteridad. Además, la canonización implica una santificación, un encumbramiento que coloca su valor por encima de la masa indeterminada del pasado. El archivo histórico, a medio camino entre la memoria activa del canon y el olvido, es una memoria pasiva que conserva la información del pasado que ha perdido una utilidad inmediata en el presente. Es una instancia intermedia entre el olvidar y el recordar, y sus materiales permanecen conservados a la espera de ser recuperados (Assmann, 2008) o reinterpretados, porque la memoria no es una acumulación de información, sino la capacidad de darle sentido (Zylberman, 2013).

La permanencia del archivo, dada por la función de preservación (Peiró Graner, 2001), constituye una amenaza implícita para la estabilidad canónica y específicamente para la continuidad de la historia literaria, dado que cualquier documento es pasible de ser descubierto o redescubierto para alterar la organización y la lectura de los textos que lo conforman. Más allá de la pertenencia de Martel, el movimiento poesía buenos aires o el invencionismo al conjunto que conforma la literatura argentina, o de su descarte frente a las obras centrales, la permanencia de sus documentos es la que habilita la constante posibilidad de su lectura, una presencia silenciosa que tiene la potencia de desestabilizar o modificar la lectura del conjunto.²

A su vez, si el presente selecciona el pasado que lo legitima, la economía de los archivos de la literatura y el arte, es decir, el agrupamiento de documentos, las revalorizaciones, los

² Algo así parece sugerir Alexandra Ortiz Wallner cuando, al analizar "la notable apertura de un significativo número de figuras letradas latinoamericanas a lo largo de las primeras décadas del siglo XX hacia Oriente", propone "declinar en plural el orientalismo latinoamericano en sus diversas vertientes y manifestaciones para iniciar la tarea de componer una historia intelectual, cultural y literaria Sur/South y relativizar así la centralidad que el archivo hegemónico y monolítico del Oriente (de herencia decimonónica ilustrada y europeo-occidental)". Abordar la importación de la cultura de Oriente como una pluralidad plantea para la autora "la necesidad de ampliar y ajustar nociones como las de ciudad letrada, canon y archivo" (2018: 100). Aunque no propone la tensión complementaria entre ambas nociones que se pone en foco aquí, su experiencia de investigación parece colocarla frente a la misma cuestión.

olvidos y los silenciamientos, ha estado hasta ahora signada por los vaivenes del canon. En la actualidad, existe una tendencia creciente a posibilitar el acceso amplio a archivos, incluso a través de la *web*. Tal es el caso de la libre disponibilidad a una cantidad creciente de revistas culturales de Uruguay y de archivos de escritores en el proyecto Anáforas (<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>) de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República. Un caso similar es el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (<http://www.ahira.com.ar/>), organizado de manera independiente por un grupo de investigadores dirigido por la Dra. Sylvia Saítta.

La catalogación y la disponibilidad de fuentes primarias relacionadas con el arte latinoamericano del International Center for the Arts of the Americas (<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>) es otro archivo abierto y en línea de suma importancia. En este mismo elenco debe colocarse el esfuerzo que ha realizado la Biblioteca Nacional de Argentina por las ediciones facsimilares de revistas culturales emblemáticas

(<https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/facsimilares>), la iniciativa de organización y estudio de la cultura de izquierda latinoamericana del Cedinci (<http://cedinci.org/>) y el reciente archivo del Instituto de Investigación de Arte y Cultura de la Untréf (<http://archivoiiac.untref.edu.ar/>).

La mayor accesibilidad al archivo que se dispone hoy, tanto por instituciones más organizadas y abiertas al público (Peiró Graner, 2001), como por la creciente abundancia de documentos de acceso libre en la *web*, permite a los investigadores no solo una aproximación franqueada a una mayor cantidad de recursos, sino también una mayor conciencia de la multiplicidad y la proliferación de documentos. Es posible que la autoconciencia histórica de la modernidad alcanzada durante el siglo XIX, junto con la consecuente aceptación de la fugacidad del presente y del necesario olvido, haya sido la causa de la avidez por registrar y preservar el pasado apenas acontecido, así como del avance tecnológico para lograrlo.

La multiplicación del archivo y las mejoras en su estructura y acceso han sido notorias desde entonces. En esa expansión horizontal, el trabajo del investigador consiste en gran parte en seleccionar, organizar y dar sentido, estableciendo un cor-

pus documental que avale una historia específica entre otras. Pero también es quien tiene la potestad de transitar las retículas del archivo, las zonas olvidadas y reprimidas, y posicionarse en otra zona para leer desde una perspectiva renovada. Por lo tanto, canon y archivo establecen una codependencia productiva, siempre disponible para justificar las modificaciones de lo literario en cada presente: mientras el segundo propone una multiplicidad más o menos organizada, pero horizontal y proliferante, el segundo establece recortes y jerarquías.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando se saca a la luz un corpus documental silenciado o poco valorado hasta el momento? A partir de los casos de la relectura y la revalorización de los documentos de los grupos invencionista y surrealista argentinos, este trabajo pretende reflexionar acerca de la potencia del archivo para propiciar una permanentemente no definitiva historia de la literatura latinoamericana: qué nuevos problemas abre, de qué modo puede manipularse para desestabilizar una historiografía de la literatura de sentidos fijos, cuál es su potencia para romper desde su ambición de totalidad los conceptos de la continuidad histórica (Foucault, 2002), entre otras cuestiones. Leer desde el archivo puede ser un nuevo barajar de documentos, una lectura desde abajo, con las jerarquías aplanadas, que permita no solo reconstruir genealogías, formaciones y lecturas, sino fundamentalmente desarmar los sentidos fijos mediante la ¿inobjetable? autoridad de lo que proviene del pasado.

Volver a contarlo o la genealogía de una investigación

Una inicial indagación sobre la revista *poesía buenos aires* (1950-1960), la publicación dirigida por Raúl Gustavo Aguirre que albergaba los poemas que escribían y leían Edgar Bayley, Mario Trejo, Alberto Vanasco, Rodolfo Alonso, Francisco Urondo, Miguel Brascó, Nicolás Espiro, Wolf Roitman, entre otros, muy pronto presentó la necesidad de averiguar sobre la poética que la precedía. En un breve texto del número 1 titulado "Invencionismo" y firmado por Bayley, el movimiento se presentaba como una intención tímida y transitoria:

En este lenguaje, la palabra entra en relaciones que, en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una conciencia nueva, inventiva. Es en este acto de liberación ordenadora de la energía

emocional de las palabras, donde parece residir la operación poética. Y es porque algunos de nosotros hemos trabajado a veces dentro de esta conciencia, que se ha adoptado para designarla, sin insistir demasiado en ello y a título provisorio, la palabra invencionismo (Bayley, 1950: 2).

El sesgo dubitativo, sin fórmulas ni imperativos, ponía en duda el carácter dogmático de lo que se presentaba como un ismo. Sin embargo, el hecho de que se planteara en el número 1 de la revista como una tendencia ya practicada solicitaba su investigación. Para eso, fue preciso rescatar del archivo y armar la constelación de revistas y publicaciones donde se había plasmado la experiencia: *Arturo* (1944); *Cuadernos Invención* (1945); *Boletín de la Asociación de Arte Concreto-Invención* (1946); *Contemporánea* (1948-1950, 1956-1957); *Conjugación de Buenos Aires* (1948); *poesía buenos aires* (1950-1960); *Primera reunión de arte contemporáneo en Santa Fe* (1957).

Algunas formaban parte del registro de la historia del arte argentino; otras fueron incorporadas para delimitar el derrotero de la poética luego de independizarse de la plástica.³ Finalmente, se incluyeron revistas de arte y literatura, editadas independientemente también por grupos, cuya producción se encuentra en diálogo con la poesía invencionista. Entre las surrealistas, *Ciclo* (1948-1949), *A Partir de Cero* (1952-1953; 1956), *Letra y Línea* (1953-1954); las neorrománticas, *Huella* (1941), *Verde Memoria* (1942-1944) y *Disco* (1945-1947); las alineadas en el peronismo, *Sexto Continente* (1949-1950) y *Mundo Peronista*, y los números de *Sur* de esa época.

La conformación de este archivo permitió determinar que esta vanguardia poco publicitada se originó en los años cuarenta

³ El invencionismo surgió ligado desde sus inicios al arte concreto, como parte de una vanguardia interdisciplinaria. El primer planteo conceptual apareció en la revista *Arturo* (1944), hito de comienzo del arte abstracto en Argentina. La experimentación interdisciplinaria continuó durante los primeros años, pero pronto plástica y poesía siguieron por caminos separados, cuando la elaboración conceptual del concretismo requiriera de una función social y advirtiera una relación más productiva con las artes proyectuales que con la poesía, sospechada de idealismo para su estética racional. Para ampliar, véase Del Gizzo, Luciana (2018). “Bajo el signo de Kandinsky. Sobre el devenir puro de las poéticas de los hermanos Maldonado Bayley”. *La Palabra*, n° 32, disponible: https://revistas.uptc.edu.co/revistas/index.php/la_palabra; (2017a) “Irish Temper. Acerca de la relación artística y personal de los hermanos Maldonado Bayley”. *Landa*, vol. 5, n° 2, disponible: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/177430>; (2017b) *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Madrid-Buenos Aires: Aluvión-En Danza.

y su dogma, momentáneo desde un principio, fue pergeñado por el poeta Edgar Bayley en su juventud. Ligada al arte concreto desde el inicio, cuyo grupo lideraba su hermano Tomás Maldonado, el primer planteo apareció en la revista *Arturo* (1944), hito de comienzo del arte abstracto en Argentina, que nucleaba a un conjunto de artistas que luego conformarían el movimiento Madí y la Asociación Arte Concreto-Invención: Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rod Rothfuss, entre los primeros; Alfredo Hlito, Enio Iommi, Lidy Prati y los hermanos Maldonado Bayley, entre los últimos. Tanto en poesía como en plástica, se oponían al automatismo y se colocaban en la línea de la abstracción geométrica, con antecedentes como el neoplasticismo, el constructivismo y el suprematismo.

Igual que esos movimientos, el invencionismo reivindicaba la actividad racional como ordenadora del espíritu para la producción de objetos poéticos no representativos y autónomos, que incidieran la realidad por efecto de un dislocamiento deliberado y por su universalismo, producto de la falta de sentido. Romper con la representación implicaba que el arte interactuara de manera directa con lo real, sin la falsa mediación de la mimesis, como la juzgaban. Si la plástica acudía a la geometría como la estructura básica de la bidimensionalidad —es decir, aquello que la pintura era en su aspecto más puro—, la poesía iba contra el plano de la lengua que tenía la capacidad de reflejar la realidad, la semiosis, para trabajar y poner en evidencia su estructura gramatical y fónica.

El objetivo era instar al arte a asumir un carácter puramente objetivo y no simbólico, es decir, de cosa en sí, que solo es signo de sí misma, invalidando toda transcendencia —hacia afuera del texto— y toda hermenéutica —hacia adentro—. Esta apuesta por la supremacía de la forma no implicaba la búsqueda de una novedad vacía o la repetición a destiempo de experiencias vanguardistas anteriores; se trataba de una renuncia a los sentidos dados, de la deserción a manifestar un estado de cosas y del propósito de prescindir de la semejanza como modo de relación del arte con la vida. Es que el lenguaje poético vigente en el momento de su irrupción, caducada la vanguardia de los años veinte, había vuelto al verso medido, las palabras engoladas, las metáforas tradicionales e incluía frecuentes referencias a la mitología antigua. Era una poesía que no manifestaba las transformaciones de la época.

Más aún, el lenguaje vigente fallaba en significar, de acuerdo con las quejas de Cortázar, Wilcock y muchos otros, y tampoco encontraba la vía para reinventarse.⁴ Fue preciso desarmar su estructura, desmontar sus partes y volver a montarlo. Esa fue la operación que desarrolló el invencionismo y que completaron los poetas de *poesía buenos aires* al devolver paulatinamente la semiosis al poema. La descomposición de la lengua en sus partes había servido para despojarla de lo accesorio, para resistir los sentidos dominantes, pero también para comprobar las limitaciones de la palabra sin función. El experimento, lingüístico y personal en la relación del grupo de poetas, había demostrado que la poesía tenía un cometido: el de reunir a los individuos a través de una comunicación más genuina, a través de palabras que cobraran un sentido fuera del "inventario", dado por "el mismo tono en todos". Esa comunión permitía realizar la mayor utopía de la vanguardia, porque reunía la praxis artística con la praxis vital en los vínculos humanos.

La omisión de este movimiento en la historiografía más frecuente de la literatura argentina resulta llamativa dado que,⁵ más allá de la calidad literaria de sus producciones, supuso la recepción y reelaboración de la vanguardia rusa vía la frontera alemana de la Bauhaus y el arte concreto, así como la primera expresión de quiebre abrupto de la representación. Los motivos de la exclusión obedecen a esa tensión entre el canon y el archivo, donde el primero se impuso: una historiografía que se construye a partir de la noción de autor, que soslaya la historia de la poesía, que homologa y clausura el periodo vanguardista en los mismos años veinte en que se dieron los ismos europeos sin indagar los motivos históricos que favorecen su conformación, en

⁴ Cortázar expresa esta incomodidad con el lenguaje poético en una carta a Fredi Guthmann (2000); de acuerdo con Prieto (2006), Wilcock le manifestó a su amigo Antonio Requeni: "Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano no da para más" (2006: 313). Fuera de estos casos particulares, esta incomodidad que provocaba un lenguaje poético alejado del habla cotidiana y de las transformaciones sociales que se habían producido en los últimos veinte años era frecuente entre los poetas.

⁵ La excepción, en parte, es la monumental *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, que dedica en su volumen 7 un artículo sobre *poesía buenos aires*, aunque no se detiene suficientemente en el invencionismo (Alonso, 2009). Otra salvedad hay que hacerla con la *Breve historia de la literatura argentina* de Prieto (2006). Finalmente, el conocido ensayo *Veinte años de poesía argentina* de Francisco Urondo (2009), que analiza fundamentalmente el periodo de la revista *poesía buenos aires* (1950-1960), es más una toma de posición con respecto a su participación en la publicación que una plena historización del periodo. Aunque en general se evalúa el invencionismo de forma sesgada e incompleta, es preciso señalar que estas iniciativas han contribuido enormemente a la visibilización y el rescate del movimiento.

fin, que construye un canon jerarquizando poéticas por sobre la base discursiva de la que surgen.

Además, el olvido ha sido favorecido por la misma fugacidad que asumía el movimiento: apenas proclamado el manifiesto en 1946 de la Asociación Arte Concreto-Invención, los hermanos Maldonado Bayley comenzaron a mostrar sus dudas sobre la eficacia de los dogmas para marcar un derrotero artístico que debía transitar por la experimentación y la búsqueda de la función del arte. De allí que Bayley denominara "conciencia" al invencionismo y que subrayara su carácter provisorio en el número 1 de *poesía buenos aires* (1950). Es que la autoconciencia histórica de estos movimientos los conducía a la aceptación de la propia caducidad: saber que la figuración de lo poético se transformaba con el tiempo los llevaba a admitir su transitoriedad, aunque también se reconocieran parte de un momento de inflexión en el devenir del lenguaje poético.

La desestructuración de los principios vanguardistas que el mismo grupo hizo a lo largo de las páginas de *poesía buenos aires*, la "deriva orgánica", como la ha llamado Rodolfo Alonso (2009), constituye en definitiva el momento agonístico o de dilución (Poggioli, 1964). Se trata de un sacrificio agónico, porque aceptar la superación y la síntesis de estos principios implica asumir "en vida" el fin de la propia poética de ruptura en pos de legar una mayor libertad:

Bontempelli [afirma] que "el espíritu mismo de los movimientos de vanguardia es espíritu de autosacrificio y autoconsagración a los que nos seguirán" [...]. Pero en la ideología de las vanguardias más recientes el sacrificio agónico es concebido preferentemente en función del grupo colectivo de los hombres que nacieron y crecieron en un mismo momento histórico: en otros términos, de la generación de los jóvenes (Poggioli, 1964: 78-79).

El propósito de no institucionalizarse que tiene toda verdadera vanguardia la lleva a ese sacrificio en favor de las generaciones futuras. Para el invencionismo y su redefinición en el movimiento *poesía buenos aires*, implicaba salirse de los dogmas y conceder la libertad poética, lo que abría la posibilidad de la disolución de la concepción compartida sobre la poesía que cohe-

sionaba al grupo, algo que finalmente ocurrió en los albores de la década de 1960.

La investigación y la conformación de este archivo permitió abrir preguntas sobre algunos supuestos de la historia literaria argentina: si la escena poética en la que irrumpe esta vanguardia es la de la generación del cuarenta, cuyas características generales eran el verso medido, las metáforas tradicionales, un lenguaje grandilocuente y, en ocasiones, las remisiones mitológicas, ¿las transformaciones de las vanguardias de años veinte habían sido realmente definitivas o bien fue necesaria una segunda etapa vanguardista que afianzara el cambio en la praxis poética?⁶ Si el grupo mostraba en los últimos números de la revista una preocupación por restituir la semiosis al poema, si reconocía como su función principal la comunicación, ¿no hay una relación entre esta elaboración y la corriente conversacional de los años sesenta, sobre todo, si se considera que algunos de sus actores (Edgar Bayley, Mario Trejo, Francisco Madariaga) serían la conexión con la generación siguiente?⁷

Incluso, el corpus muestra el germen y el proceso de elaboración de muchas de las cuestiones que serían centrales en esa década: el problema de la realidad en la poesía; la necesidad de la revisión del marxismo; la incomunicación como alienación de la era moderna; finalmente, la asunción de que la literatura, y como parte de ella también la poesía —aunque Sartre la negara—,⁸ detentaban una función social específica e inconformista, que debía contribuir a una toma de conciencia ética y política. Por lo tanto, el movimiento marca una continuidad histórica que

⁶ Hal Foster (2001) propone que son las vanguardias de mediados de siglo en adelante las que ponen en obra el proyecto vanguardista por primera vez, porque registran el antecedente de la vanguardia histórica y lo recodifican para instalarlo, esta vez, de forma definitiva.

⁷ Esa conexión se dio particularmente en la revista *Zona de la Poesía Americana* (1963-1964), cuyos cuatro números reunieron textos de los miembros del grupo poesía buenos aires (Aguirre, Bayley, Brascó, Casasbellas, Urondo, Vanasco), de los poetas surrealistas (Madariaga, Molina, Latorre), poetas de la generación del cuarenta (Girri, C. Fernández Moreno, de Dios), del grupo Contorno (Jitrik) y voces nuevas como las de Gelman, Saer, Mercado, por nombrar solo algunos.

⁸ Sartre homologa la poesía con la pintura al eximir las del compromiso que pretende para la literatura, por el cual cada escritor tiene la responsabilidad de actuar cuando habla: “El escritor «comprometido» sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar” (2008: 61). Poesía y pintura, en cambio, convierten sus materiales en objetos, que no pueden considerarse como un lenguaje que expone un sentido y por eso no pueden develar nada oculto ni constituirse en acto. Estos materiales son cosas en sí mismas: no se puede desligar la idea de la materialidad en la palabra, como tampoco del color o de la forma en pintura. Por eso, “si las cosas son así, se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético” (2008: 58).

señalaba con detalle el proceso de las rupturas discursivas en la apreciación de lo artístico y lo poético. Más aún, este archivo es una contribución para dejar de interpretar ciertas tendencias de la década de 1960 como manifestaciones de ruptura aisladas que se atribuyen casi exclusivamente a la pericia de los poetas —que no se cuestiona aquí— y a su vinculación con la literatura extranjera (Porrúa, 2001; Prieto, 2010, 2006).⁹

La producción de una literatura se debe sin duda a capacidades personales, pero siempre en relación a la conformación de un lenguaje y de condiciones materiales e históricas, que se llevan a cabo como elaboración colectiva, tanto en términos sociales como en el subconjunto que los escritores e intelectuales de una época —los talentosos y los no tanto, los descollantes y los mediocres—, quienes en conjunto confeccionan el elenco de las innovaciones y el de los lugares comunes que conviven en el discurso literario de un momento en un lugar. Las operaciones del canon y nuestros propios gustos personales atentan contra la posibilidad de dar cuenta de esas continuidades discursivas que explican los quiebres históricos, que no radican en las ocurrencias individuales sino en los procesos sociales que las favorecen. La totalidad del archivo es el territorio que, al contrarrestar la jerarquía del canon con su multiplicidad, permite dar cuenta de los valles y las mesetas que alimentan las montañas.

Archivo en proceso

¿Pero cómo abordar la multiplicidad arborescente del archivo? Librarse de las categorías de autor, obra y libro, tal como propone Michel Foucault (2002) para desligarse de los relatos de la continuidad histórica parece una tarea compleja, pero también una vía para transitarlo.¹⁰ La sustitución de esas categorías ho-

⁹ "...¿cómo estar seguro de no dejarse engañar por todas esas unidades o síntesis poco reflexionadas que se refieren al individuo parlante, al sujeto del discurso, al autor del texto, en una palabra, a todas esas categorías antropológicas? ¿Quizá considerando el conjunto de los enunciados a través de los cuales se han constituido esas categorías, el conjunto de los enunciados que han elegido por 'objeto' el sujeto de los discursos (su propio sujeto) y han acometido la tarea de desplegarlo como campo de conocimientos?" (Foucault, 2002: 45).

¹⁰ Foucault expresa la necesidad de librarse de nociones que anclan la continuidad histórica y obturan la reflexión dado que se autorremiten; entre ellas, las de tradición e influencia, desarrollo y evolución, mentalidad o espíritu. Señala las unidades de libro y obra como las más cercanas y que por eso hay que mantener en suspenso por sobre todo. Para eso advierte sobre la red de relaciones intertextuales en la que se recorta un libro y que, por lo tanto, "su unidad es variable y relativa"; la obra como unidad de

mogeneizadoras por otros términos, que muchas veces sirven para modificar la mentalidad crítica y que otras se terminan convirtiendo en eufemismos, no resulta suficiente para aproximarse a una multiplicidad de documentos que requiere un abordaje más horizontal. La abolición de las jerarquías necesita hacerse desde la práctica crítica, de modo que tanto la metodología como el recorte del objeto permitan transitar los intersticios del canon, al tiempo que evidencien el cambio de paradigma. Una clave radica en la capacidad de hacer a un lado o poner entre paréntesis la fascinación, tanto por las escrituras deslumbrantes como por los documentos que encarnan un pasado, a fin de colocar el foco sobre los documentos silenciados.

Otro recurso metodológico productivo radica en estudiar, en lugar de una poética individual, poéticas colectivas, como una discursividad que comparten distintos sujetos, cuya disparidad en el tiempo y en la simultaneidad es tan frecuente como la de un conjunto de textos reunidos bajo la rúbrica de un único autor. Si aceptamos la unicidad de la obra de un escritor, aunque la diferencia entre su producción temprana y la de madurez sea notoria, ¿por qué no contar con la unidad de la producción de un grupo de poetas que tenían en un periodo específico una figuración similar de lo poético, compartieron lecturas, ámbitos de publicación y hasta intercambiaron opiniones sobre sus propios escritos? No se trata de considerar un autor polifónico ni a las publicaciones grupales como la obra de una sumatoria de individualidades, sino de realizar un recorte de documentos que conformen una obra de conjunto, la cual responda, con acercamientos y tensiones, a una misma poética, a un contexto de producción grupal, a una situación de difusión común y, por supuesto, a la operación de lectura que se despliegue.

Las pequeñas revistas culturales han sido el ámbito de publicación colectivo más frecuente en el último siglo. En la mayor parte de los casos, se trata de los documentos de una sociabilidad, cuyas páginas no solo informan acerca de una actividad editorial, sino también de lecturas y gustos compartidos, de intercambios, tensiones y disparidades, que a veces se tornan polémicas. No se propone aquí volver a una historia de los movimientos poéticos; tampoco retomar la práctica vigente de estudiar las revistas como objetos autónomos. Se trata más bien

producción de un autor estaría constituida para Foucault por una operación interpretativa, "ya que descifra, en el texto, la transcripción de algo que oculta y que manifiesta a la vez" (2002: 36-37).

de una combinación selectiva de ambas metodologías, de realizar agrupaciones amplias que permitan aplicar un criterio económico a la hora de recortar un archivo vasto, tomando en cuenta el derrotero y las relaciones entre revistas y autores.

Así, por ejemplo, el análisis de las publicaciones de los grupos surrealistas argentinos permite indagar el modo en que circuló la poética, más allá de la elaboración que de ella realizaron escritores con improntas particulares, como Julio Cortázar o Alejandra Pizarnik. La conformación de un corpus documental con revistas de pocos números y corta permanencia —*Qué* (1928, 1930), *Ciclo* (1948-1949), *A partir de cero* (1952, 1956), *Letra y Línea* (1953-1954), *Boa* (1958-1959), *Cero* (1964-1967), *La Rueda* (1967), *Talismán* (1969) y otras—, ha permitido advertir la larga duración de la importación surrealista en Argentina, aunque también su intermitencia, la inconstancia de sus publicaciones, los constantes vínculos interdisciplinarios y la variabilidad de sus grupos, unidos por ciertas personalidades que transitaban por todos ellos.

Estas características favorecían una apertura para vincularse con otras corrientes que consideraban modernizadoras, tanto de la literatura como de las artes visuales. Así, la revista *Ciclo* combina artículos de René Char, Paul Éluard y el mismo André Breton con poéticas conceptualmente opuestas, como el concretismo de Max Bill y hasta el neoplasticismo de Mondrian, ambas de raíz constructivista. El estilo gráfico, además, no se correspondía con la estética surrealista. Por el contrario, la aplicación por primera vez de la tipografía *Spartan*, una *sans-serif* o de palo seco, es decir, la que no tiene remates en sus terminaciones, que Tomás Maldonado, a cargo del diseño, había traído de su viaje a Alemania en 1948, generaba un aspecto austero, contrario a la sensualidad desbordante y lúdica que caracteriza las asociaciones arbitrarias de las imágenes surrealistas.¹¹

Junto con *Letra y Línea*, esta publicación expone un estilo editorial ecléctico, fundado en el imperativo de la moderniza-

¹¹ Tomás Maldonado fundó junto a Carlos Méndez Mosquera *axis*, el primer estudio de diseño gráfico del país, que realizó una gran labor de modernización de las plataformas gráficas y publicitarias. Méndez Mosquera afirma que la tipografía utilizada para la revista *Ciclo* fue la *Spartan*. En el *Boletín del CEA 2*, la segunda publicación diseñada por Maldonado, dice que usó «la misma “helvetica-groteske-spartan”» de *Ciclo* (1997: 17). Se trata de tipografías de diferente origen, pero todas similares y sin palo. La *Spartan* deriva de la Futura, el prototipo de tipografía geométrica *sans serif* del siglo XX, que fue desarrollada por Paul Renner en 1927 en base a figuras geométricas.

ción, el mismo que también tenía *Contemporánea*, dirigida por Juan Jacobo Bajarlía.¹² Surrealista o constructivista, tanto el arte, la literatura como el pensamiento –de acuerdo con el subtítulo de *Ciclo*– requerían para estos artistas y poetas una urgente actualización. Tomás Maldonado explicaba en una carta a Max Bill que la revista “está construida sobre un pacto de lucha entre surrealistas y concretistas contra nuestros enemigos comunes, los cocodrilos académicos y los camaleones pseudo-modernistas” (García, 2011: 127).

El rescate de este corpus documental permite desmitificar la supremacía modernizadora de *Contorno* (1953-1959), tal como advierte Verónica Stedile (2012). Efectivamente, la revista de los hermanos Viñas supuso un proceso de actualización crítica que frecuentemente la historiografía literaria coloca en la línea de *Martín Fierro* y *Sur* (Stedile, 2012), y que hace extensiva a todas las prácticas de escritura. Sin embargo, esta perspectiva no advierte que en las décadas de 1930 y 1940 se produjo una regresión en materia de poesía y artes visuales con respecto a la modernización de los años veinte. La política de traducciones de *Sur* y sus intercambios internacionales supusieron sin duda una puesta a punto de las discusiones intelectuales (King, 1989), pero a pesar de eso la producción local exhibía cierto anquilosamiento o, por lo menos, un repliegue de la experimentación.¹³ En ese contexto, los grupos surrealista, invencionista y concreto, a pesar de la disparidad de las poéticas que defendían con celo, mostraban una década antes de que surgieran los contornistas la gestación de un inconformismo con el *statu quo* literario y artístico, así como un impulso modernizador, que la historiografía literaria ha tomado en cuenta con muy poca frecuencia.

¹² *Contemporánea* fue una revista dirigida por Juan Jacobo Bajarlía que, una vez separado el invencionismo del arte concreto, brindó un ámbito de publicación a la poesía experimental. Allí fue donde se conocieron Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Enrique Móbili, Edgar Bayley y Mario Trejo, para dar lugar a *poesía buenos aires*. La primera época de *Contemporánea* tuvo cuatro números entre 1948 y 1950; luego hubo una segunda época, cuya secretaría de redacción estaba a cargo de Alberto Vanasco, Jorge Carrol y Miguel Brascó, todos miembros jóvenes de poesía buenos aires, que tuvo dos números entre el otoño de 1956 y octubre de 1957.

¹³ El papel de *Sur* en ese sentido es complejo. Ciertamente, no funcionó como un “banco de pruebas” o un ámbito que albergara la experimentación o, por lo menos, lecturas desjerarquizadas. Recién brindó atención al arte abstracto ocho años después de que los artistas concretos y madíes comenzaran su práctica, mientras que las poéticas invencionista y surrealista locales no tuvieron espacio. En la misma época de estas búsquedas, el ideal poético de *Sur* radicaba en poetas como Juan Ramón Jiménez.

Por otro lado, estos grupos señalaban las distintas vías para lograr esa modernización: mientras el existencialismo y la línea sociológico-histórica de *Contorno* suponía una actualización en sintonía con las tendencias intelectuales en boga en Europa, el surrealismo y el arte concreto parecieron llegar con demora a estas costas si se considera que emergieron allí en las décadas de 1920 y 1930.¹⁴ No obstante, no se trata de evaluar la velocidad de la importación cultural, sino la capacidad de promover nuevas configuraciones artísticas. La elaboración antidogmática que proponían estos grupos generaba una apertura crítica y, fundamentalmente, creativa que impulsaba la modernización por otras vías, en los campos de las artes visuales y la poesía, cuya eclosión puede encontrarse en las producciones de la década de 1960.

Ese eclecticismo sin complejos se convertiría en la marca propia del surrealismo local y sus publicaciones, que no solo implicó un espíritu aglutinador y heterodoxo por el que ampliaba el número de sus colaboradores y entusiastas (Pichón Rivière, 1974), sino que les permitía conformar genealogías vernáculas o, al menos, buscar precursores en la producción local. Desde este punto de vista es posible considerar la revalorización que hace Vicente Zito Lema de Juan Carlos Castagnino en *Cero* n°1 (1964), de quien resalta que "supo aunar lo intelectual, la angustia existencial, con el cotidiano dolor del que sufre como todos el aumento de la luz o de la carne" (Zito Lema, 1964: 16) por sobre el realismo de sus dibujos y el surrealismo de sus trazos desbocados. Esta operación, junto con la reivindicación del grupo "El pan duro" en la misma revista, puede comprenderse desde el editorial que abre la publicación:

El ojo, en cambio, requiere una estructura, un plano de referencia, un orden. Y él no surge de un cómodo dogma que suplante el cotidiano compromiso del hombre con la realidad, de la que es parte y testimonio.

¹⁴ No desconozco la publicación de *Qué* (1928-1930), la primera revista surrealista argentina, dirigida por Aldo Pellegrini. Me refiero aquí al conocimiento y la aceptación extendida de esta poética. De hecho, la publicación de Pellegrini no tuvo una repercusión significativa, más allá de su círculo cercano, y las páginas de la revista no incluyen referencias al surrealismo ni traducciones de los poetas franceses o referencias explícitas, sino que fue un ejercicio de aplicación poética. De modo que el momento de recepción, difusión y asimilación del surrealismo se dio entre fines de los años cuarenta y la década de 1960.

[...] Pero, claro, hay gente que exige una definición para saber lo que rompe. Necesita etiquetar porque le sobra saliva. A ellos les daremos, en gratuita bondad, los elementos para que nos entierren con un mínimo de decencia. [...] intentaremos rescatar orejas del encierro a que las somete la rigidez de enormes estructuras verbales (1964: 1).

Desembarazarse de los dogmas implicaba una apertura y una libertad de escritura y de lectura que, por un lado, permitía estimar la producción propia por sobre la extranjera –un objetivo muy diferente al de las revistas de los años cuarenta y cincuenta, que buscaban la modernización a través de traducciones y lecturas internacionales–. Por otro, posibilitaba el ingreso del referente social, poco transitado por el surrealismo previo, que se imponía ahora como consecuencia de la operación crítica del grupo *Contorno* y de la plena vigencia y difusión de las ideas de Sartre. De este modo, al visitar el archivo y reagrupar un corpus documental es posible barajar nuevamente una lectura canónica sin dejar de lado su incidencia. Reacomodar el tablero habilita a pensar una nueva estrategia que resignifique la jugada.

La potencia del archivo

Ampliar el hipertexto documental y leer desde la periferia y con una perspectiva llana, sin desconocer las jerarquías del canon pero dejando a un lado la veneración de lo eminente, agrupando poéticas de manera económica para ampliar el panorama, parece una metodología intrincada que puede fácilmente desbalancearse hacia una total devoción por las alturas canónicas o deshacerse en una multiplicidad de insignificancias. Para leer desde abajo, para reconstruir las formaciones discursivas y las lecturas de época, también es preciso tener en cuenta el recorrido que llevó a la canonización de autores e interpretaciones. La reconstrucción de la memoria histórica implica asimismo considerar el modo en que esa historia llegó hasta aquí, algo que supone exhumar aquello que fue guardado, pero también prohibido, desviado o reprimido (Derrida, 1997), en este caso, por una sociedad. La pregunta, entonces, es doble: no solo cabe indagar acerca del motivo por el cual se silenció esa zona de los acontecimientos, sino también por qué el documento fue preservado a pesar de todo, por qué sobrevivió el silenciamiento, la violencia

archivadora del archivo (Derrida, 1997), por qué una sociedad no terminó de soltar esos documentos hasta su destrucción.

El archivo no solo tiene la capacidad de ampliar e incidir de manera horizontal. El rescate de documentos personales de autores, que incluyen correspondencias, manuscritos, libros anotados, fotografías y hasta objetos personales,¹⁵ son estudiados frecuentemente para profundizar en una poética de autor o practicar la crítica genética. Ahora bien, ¿cuál sería el resultado si se utilizaran esos archivos para reconstruir la atmósfera literaria, compuesta no solo de renombrados precursores sino también de pares menos célebres, aunque igualmente influyentes? Eso es lo que sugiere Zonana (2014) al detenerse en la relación entre Cortázar y el poeta mendocino Daniel Devoto, aunque como reconoce, “la reconstrucción de las proyecciones de esta amistad literaria es parcial y cabe realizar un estudio mayor...” (2014: 64). Un análisis de conjunto, que incluya el vínculo entre estos poetas junto con otros como Alberto Girri, Olga Orozco o Eduardo Jonquières, permitiría establecer no solo las lecturas compartidas, los conocimientos, los disentimientos en la concepción del arte y del acto creador y el desarrollo de una poética propia (2014), sino las correspondencias y los quiebres entre la atmósfera lírica en la que se forma este conjunto de escritores.

Los estudios de archivos de autor en ocasiones también permiten desmalezar lecturas anquilosadas a partir del canon. Tal es el caso del minucioso trabajo que realizaron Carlos García y Martín Greco sobre la correspondencia de una figura tan evanescente como la de Evar Méndez (2017). Este estudio da por tierra con numerosos mitos alrededor de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) contruidos, en la mayor parte de los casos, por lecturas orientadas desde el centro del canon de la literatura argentina, esto es, las obras de Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo o Leopoldo Marechal. La refutación contundente de que Méndez era un “intelectual aristocrático que desdeñaba el público y la plebe” (2017: 8) y la comprobación de que “trabaja duramente como periodista y empleado” (2017: 11); la constatación en cambio de que su desprecio estaba dirigido al filisteísmo burgués por su posición de poeta bohemio sin ningún tipo de privilegio ni vínculo con el poder, mucho menos con la derecha nacionalista, como apuntan algunas historias de la litera-

¹⁵ Lea Hafner y Verónica Stedile Luna incorporan al corpus de crítica genética los vestidos que Violeta Parra confeccionó a mano con retazos (Hafner y Stedile Luna, 2014).

tura argentina, más que reivindicar la figura de un poeta que los autores reconocen como menor, reposiciona el proyecto cultural de la emblemática revista.

En primer lugar, porque la correspondencia que editan coloca a Méndez como el verdadero y tenaz fautor de la publicación –en lugar de Gironde–, al verificar que subvenció la revista *Martín Fierro*, como es frecuente en ese tipo de proyectos, con sacrificios personales, préstamos de amigos que devolvió puntualmente, dificultades y momentos de fehaciente riesgo de desaparición, que logró superar gracias a su perseverancia. Además de corregir algunas conjeturas históricas erróneas, la disponibilidad de este archivo corre el foco de análisis de toda una época, ya que pone “en crisis el lugar común de que *Martín Fierro* es una publicación elitista” (2017: 42) y problematiza lecturas dicotómicas al constatar que “no todo *Martín Fierro* es de vanguardia y no toda la vanguardia es *Martín Fierro*” (2017: 51). Del mismo modo, “se advierte la tendencia a sobredimensionar la actuación de otros colaboradores [...], como Borges, los González Tuñón o Marechal, al aplicar anacrónicamente jerarquías establecidas con posterioridad en el sistema literario en general, al previo y acotado sistema del periódico” (2017: 47). La puja de este archivo con las lecturas determinadas por el canon es evidente.

Otro archivo de autor que tiene esta potencia todavía no desplegada en su totalidad es la flamante recopilación de los documentos y materiales de las conferencias que Jorge Luis Borges brindó entre 1949 y 1955, recopilado por el grupo de investigación “Escritura e invención” de la Universidad Nacional de Mar del Plata, que dirige la Dra. Mariela Blanco. Este acervo documental, recientemente lanzado por dicha universidad y el Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, pone a disposición en el sitio web <http://centroborges.bn.gov.ar/> la reconstrucción del recorrido del conferencista, los textos de las conferencias publicados en diarios de provincia, así como las noticias publicadas en esos mismos periódicos sobre la visita del escritor, que permite reconstruir la recepción dada junto con otros materiales. Tal como señaló Daniel Balderston en la presentación de este archivo, los textos de las conferencias contienen a veces de manera germinal, otras de forma más analítica y extensiva, gran parte de los escritos críticos posteriores de Borges, por lo que puede re-

construirse el proceso de su pensamiento, pero también desmonumentalizarlo, comprendiendo su evolución en una etapa en que no era el gran escritor, sino un conferencista que iba de pueblo en pueblo, como un viajante, ofreciendo su mercancía intelectual. Además, estos documentos engrosan la obra borgiana que, según Balderston, es una constelación de fragmentos.

El archivista que recoge permanentemente en su trabajo retazos documentales, los acopia, los acomoda, los pone a disposición de críticos e historiadores, les da un sentido, pero también el que bucea en hemerotecas y colecciones particulares, es la figura patente del traperero de la memoria de las cosas que Georges Didi-Huberman lee en Benjamin (2011).¹⁶ Desde nuestra experiencia en las ciudades latinoamericanas modernas, podemos homologarlo a una suerte de cartonero-acopiador que realiza una arqueología material y acumula desechos documentales, pero también recicla, vuelve a poner en disposición. De este modo, esas cosas conforman “un *inconsciente del tiempo*, un principio dinámico de la memoria de la cual el historiador debe hacerse a la vez el receptor –el soñador– y el intérprete” (2011: 155), porque para Benjamin “el cronista que narra los acontecimientos, sin distinción entre los grandes y los pequeños, al hacerlo tiene en cuenta esta verdad: de todo lo que ocurrió nada debe ser considerado como perdido para la historia” (2011: 156): siempre es posible reciclar materiales y perspectiva.¹⁷

Por eso, el archivo funciona como una memoria latente y esa es su potencia para desestabilizar la continuidad histórica del canon. Como explica Foucault, en la historiografía actual el documento no es un elemento probatorio de un pasado predefinido, “no el instrumento afortunado de una historia que

¹⁶ ¿Qué otra cosa hace Carlos García cuando varias veces al año sorprende a colegas y amigos con exposiciones más o menos analíticas, pero que rebosan de documentación, que acopia persistentemente en su perfil de Academia.edu? Véase <http://independent.academia.edu/GarciaHamburg>

¹⁷ Así opera el arte de archivo, al traer físicamente al presente “la información histórica, a menudo perdida o desplazada [...]. Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación” (Foster, 2016: 102-103). También hay casos donde la literatura incide el archivo, como el caso de la obra de Antonio José Ponte, que cuestiona los procesos de archivación y museificación como recorte oficial del pasado durante el “Periodo especial” en Cuba, al proponer una política de archivo paralela (Garbatzky, 2016). La labor del historiador también se juega en este aspecto, no solo en el enfoque o en su capacidad de leer los documentos, sino también en su inventiva para rescatar esos objetos del olvido y reinstalarlos para hacerlos presentes, o proponer un archivo alternativo.

fuese en sí misma y con pleno derecho memoria; la historia es cierta manera, para una sociedad, de dar estatuto y elaboración a una masa de documentos de la que no se separa” (2002: 16). Por lo tanto, para el historiador-archivista-trapero-reciclador que reconstruye Didi-Huberman

...el *trabajo* de la memoria opera antes que nada. Frente a eso, el historiador debe renunciar a otras jerarquías – hechos objetivos contra hechos subjetivos– y adoptar la escucha flotante del psicoanalista atento a las redes de detalles, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas (2011: 156).

En la actualidad de América Latina, personas e instituciones han puesto en circulación con acceso amplio una serie de archivos de cosas de las que nuestras sociedades no se han separado por décadas. La disponibilidad en línea de muchos de estos archivos nos permite tomar el rol de traperos-recicladores de la memoria para dar cuenta de los huecos que ha dejado la historiografía. Lejos de construir una nueva continuidad histórica, rellenar esos baches permite en ocasiones leer continuidades discursivas allí donde se había adjudicado un quiebre que no era tal. En otras, ayuda a identificar las rupturas históricas como acontecimientos discursivos y no como la ocurrencia subjetiva de individualidades que concebíamos excepcionales. En definitiva, se trata de abrir “*la historia* a la larga duración de las supervivencias” (Didi-Huerman, 2011:149), de “tomar la historia ‘a contrapelo’ [que] es ante todo invertir el punto de vista” (2011: 152) y completar ese “sistema general de la formación y la transformación de enunciados”, que Foucault (2002) denomina, justamente, *archivo*.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, GIORGIO. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, Pre-Textos, 2000.

- Alonso, Rodolfo. “Antes y después de *Poesía Buenos Aires*”, en Jitrik, Noé (dir.) y Celina Manzoni (comp.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, vol. 7, 2009, pp.71-87.
- Assmann, aleida. “Canon and Archive”, en Erll, Astrid y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Buenos Aires, Berlín, De Gruyter, 2008, pp. 97-107.
- Bayley, Edgar. “Invencionismo”, *poesía buenos aires*, No 1, primavera, 1950.
- Cortázar, Julio, “Cartas 1951. A Fredi Guthmann”, en *Cartas (1937-1963)*. Buenos Aires, Alfaguara, vol. 1, 2000, pp. 255-256.
- DERRIDA, JACQUES, *mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid, Trotta,1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011.
- FARGE, ARLETTE, *La atracción del archivo*. Valencia: Institució Valenciana D’Estudis i Investigació,1991.
- FOSTER, HAL. *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001.
- . “El impulso de archivo”, *Nimio*, n° 3, septiembre, 2016, pp. 102-125. Disponible: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57224>>. Fecha de consulta: 9/11/2018.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- García, Carlos y Martín Greco. *La ardiente aventura. Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*. Madrid, Albert Editor, 2017.
- Garbatsky, irina. “La fiesta vigilada de Antonio José Ponte. El archivo bajo sospecha”. *Cuadernos de literatura*, vol. XX, n° 40, julio-diciembre, 2016. Disponible: <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17249>>. Fecha de consulta: 7/11/2018.
- García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- HAFNER, LEA Y VERÓNICA STEDILE LUNA. “Los movimientos del archivo. Nuevas reflexiones a partir de la crítica genética”, *Manuscritica. Revista de crítica genética*, No 25, 2014. Disponible: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2092>>. Fecha de consulta: 17/08/2018.
- KING, JOHN, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- MÉNDEZ MOSQUERA, CARLOS A. Y MARÍA AMALIA GARCÍA. “Notas sobre la revista *nueva visión* y sus recorridos”. En: *Tomás Maldonado, un itinerario*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, pp. 178-189.
- ORTIZ WALLNER, ALEXANDRA. “Orientalismos, canon y archivo en la ciudad letrada latinoamericana”, *Iberoromania*, (87) 2018, pp. 96-107. Disponible en línea: <<https://doi.org/10.1515/iber-2018-0010>>. Fecha de consulta: 8/11/2018.
- PEIRÓ GRANER, MARÍA DE LAS NIEVES. “El archivo como espacio del saber. El edificio de archivo”. *Boletín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Regional Uned, No 20, 2001, pp. 245-279. Disponible en línea: <<https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/bolmc/id/305>>. Fecha de consulta: 16/08/2018.

- PICHÓN RIVIÉRE, MARCELO. "El surrealismo argentino". *Crisis*, No 13, mayo, 1974, pp. 61-69.
- POGGIOLI, RENATO. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- PORRÚA, ANA. "Francisco Urondo: entre 'las rosas líquidas y 'la rosa blindada'". *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, No 52-53, 2001. Disponible en línea: <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/20>>. Fecha de consulta: 17/08/2018.
- PRIETO, MARTÍN. "Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina", en *La Biblioteca*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, n° 9-10, 2010. Disponible en línea: <<http://www.bn.gov.ar/revista-biblioteca>>. Fecha de consulta: 17/08/2018.
- . *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006.
- S/A. "Editorial". *Cero*, No 1, septiembre, 1964, p. 1. Disponible: <<https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/cero.html>>. Fecha de consulta: 17/08/2018.
- SARTRE, JEAN PAUL. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 2008 [1948].
- STEDILE, VERÓNICA. "Apuntes iniciales para una polémica marginal: Aldo Pellegrini y Osiris Troiani; de Letra y Línea a Contorno". *VII Jornadas de Sociología de la UNLP*. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2012. Disponible: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31549>>. Fecha de consulta: 16/08/2018.
- URONDO FRANCISCO, *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Mansalva, 2009 [1968].
- ZITO LEMA, VICENTE. "Castagnino, hombre y artista". *Cero*, No 1, septiembre, 1964, pp. 16-17. Disponible: <<https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/cero.html>>. Fecha de consulta: 17/08/2018.
- ZONANA, VÍCTOR GUSTAVO. "Julio Cortázar/Daniel Devoto: Proyecciones literarias de su amistad en *Imagen de John Keats*", *Inti: Revista de literatura hispánica*: No 79, Art. 5, abril, 2014. Disponible: <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss79/5>>. Fecha de consulta: 17/08/2018.
- ZYLBERG, LIOR, "Memoria, imaginación, archivo. Una aproximación a las metáforas de la memoria", *Pléyade*, n° 11, enero-junio, 2013. Disponible: <https://issuu.com/revista_pleyade/docs/pl_yade_11>. Fecha de consulta: 9/11/2018.