



Archivofilias contemporáneas

Conversaciones sobre archivo y tradición
en las prácticas creativas latinoamericanas

Guido Herzovich
Simón Henao
Carlos Walker
Nicolás Suárez
(Compiladores)



EDICIONES
DE LA FAHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS
CONICET

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales



Archivofilias contemporáneas

Conversaciones sobre archivo y tradición en las prácticas creativas latinoamericanas

Guido Herzovich

Simón Henao

Carlos Walker

Nicolás Suárez

(compiladores)



Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editor por Ediciones FaHCE: Francisco Ardiles

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2026 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2702-6

Colectivo crítico, 12

Cita sugerida: Herzovich, G., Henao, S., Walker, C. y Suárez, N. (Comps.). (2026). *Archivofilias contemporáneas: Conversaciones sobre archivo y tradición en las prácticas creativas latinoamericanas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico ; 12). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2702-6>

Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/293>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Hernán Sorgentini

Secretaria de Asuntos Académicos

Mariel Giacomone

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Marcelo Starcenbaum

Secretaria de Extensión Universitaria

Liliana Rocha

Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial

Verónica Delgado

**Instituto de Investigaciones en Humanidades
y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET)**

Director

Juan Antonio Ennis

Vicedirectora

Myriam Southwell

Índice

Introducción

Simón Henao, Carlos Walker, Nicolás Suárez, Guido Herzovich..... 7

El acto de adivinación. Conversación con José Alejandro

Restrepo y Juan Cárdenas

Simón Henao 13

Vindicación de algunas palabras *vintage*. Conversación

con Alejandra Laera y Javier Villa

Nicolás Suárez 49

El archivo y su huella. Conversación con Luis Felipe Fabre

y Valeria Añón

Guido Herzovich..... 75

Volver a olvidar el criollismo. Conversación con Cynthia Rimsky

y Mario Verdugo

Carlos Walker 99

Archivo, tradición, poder

Graciela Montaldo 131

Quienes escriben 137

Introducción

Lo que llamamos “archivofilia” es el interés extraordinario que los archivos y el concepto de archivo han convocado en las últimas décadas, en un espectro tan amplio de disciplinas que habría que retroceder tal vez hasta el estructuralismo para encontrar un campo de exploración que haya reunido deseos y contribuciones así de diversos.

El archivo se viene nutriendo y a su vez nutre desde la práctica concreta de los archivistas hasta las teorías más abstractas de los filósofos, pasando por la reflexión y la práctica de historiadores, antropólogos, críticos literarios, investigadores de la cultura, teóricos *queer* y feministas, curadores de arte o programadores de cine, pero también de artistas, cineastas o escritores.

Esa transversalidad, propia en última instancia del modo de circulación de las ideas que llamamos *teoría*, no significa que no haya diferencias en la manera en que el concepto de archivo impactó en distintos campos o disciplinas. No es fácil (ni tal vez necesario) circunscribir cada campo o disciplina, pero es posible advertir, por ejemplo, que entre historiadores, filósofos y críticos literarios el concepto de archivo supone algunas preocupaciones cercanas y otras distantes, en razón de que ha sido alimentado por intereses anteriores de cada campo, a los que ha imantado y articulado de modos más o menos nuevos según el caso. Ciertas apelaciones al archivo han representado una novedad incluso en espacios de conocimiento en los que su presencia no tiene nada de novedosa.

Por eso pensamos que se puede explorar productivamente su significación histórica con relativa independencia en el campo contemporáneo de la literatura y las artes de América Latina. Y pensamos que una manera de hacerlo es a partir de una confrontación con otro concepto central del campo que suele o solía recubrir un territorio en ciertos aspectos similar: el concepto de tradición. En las conversaciones que conforman el cuerpo de este libro, les propusimos a figuras diversas y significativas de la cultura de América Latina —escritores, artistas, críticos, investigadores y curadores— que nos ayudaran a pensar en qué medida y por qué la tradición parece en declive y el archivo, en auge.

Entendemos que la tradición y el archivo no han sido ni son únicamente modelos de preservación o construcciones retrospectivas, sino que presuponen espacios imaginarios y dinámicas de actuación para la práctica artística en el presente. Pensar la archivofilia contemporánea es por eso tratar de entender algunas de las fantasías y exigencias que depositamos hoy sobre la cultura y el arte, diferentes de las que había cincuenta o cien años atrás.

El territorio común de problemas entre ambos conceptos podría describirse como una necesidad, un imperativo o un deseo de entender los procesos de transmisión, selección y acumulación cultural y simbólica, las formas en que esos conjuntos se vinculan con la historia y los valores, y los modos en que postulan límites e identidades comunitarias y lógicas de pertenencia o exclusión. Las conversaciones de este libro piensan en voz alta las maneras diferentes en que la tradición y el archivo conceptualizan cada uno de estos aspectos.

Organizamos las sesiones por país porque sospechábamos que las valoraciones iban a ser distintas en cada uno, sobre todo por el vínculo que el concepto de tradición ha mantenido históricamente con los proyectos nacionales, así como también con el proyecto latinoamericano. Y aunque una selección tan pequeña de invitados no podía

ser representativa, creímos percibir una distinción entre países donde la idea de tradición generaba desconfianza y rechazo (Colombia y Chile) y otros (Argentina y México) donde podía alentar cierta nostalgia o espíritu reivindicativo —por momentos sustancial y por momentos estratégico— en la medida en que permitía criticar los nudos problemáticos del archivo, tal y como este ha servido y sirve para criticar las jerarquías y exclusiones de la tradición.

Después de los proyectos de fundar una tradición nacional, que perdieron fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XX, el latinoamericanismo de los años sesenta y setenta fue probablemente el último esfuerzo crítico y artístico de la región que sostuvo la interdependencia entre unidad cultural y destino común; esto a pesar de que sus postulados teóricos y metodológicos avanzaban hacia una definición crecientemente culturalista o antropológica de su objeto, que exigía diversificarlo y dar cuenta de su conflictividad. Así, afirmar y mostrar la heterogeneidad y el conflicto se fueron volviendo una reivindicación y un trabajo crítico realizable, mientras que la unidad iba quedando como petición de principio o como promesa.

El desencanto con la Revolución cubana y luego la derrota sangrienta de los movimientos de emancipación, a la que siguió el espíritu antiutópico de tolerancia de las democracias liberales y la globalización, acabaron de socavar el proyecto de una tradición cultural latinoamericana. En esa transición, el modo de entender la heterogeneidad cultural ha venido cambiando significativamente. Ángel Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), definió al escritor con la metáfora del “tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana”; postuló que si la literatura estaba llamada a “coronar” la extraordinaria complejidad de la cultura de la región —obra secular y multitudinaria—, se debía precisamente a su capacidad de articulación. Le adjudicó a la crítica una función similar, en un escalón todavía superior de la estructura total de la

cultura. “Ocurre que, si la crítica no construye las obras, sí construye la literatura, entendida como un corpus orgánico en que se expresa una cultura, una nación, el pueblo de un continente”, escribió en el prólogo a *La novela en América Latina* (1982), “pues la misma América Latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta”.

Si una tarea principal de la actividad cultural era articular la heterogeneidad, que parecía hacer más vulnerables a las sociedades latinoamericanas frente al imperialismo, hoy en cambio la diversidad se presenta como una riqueza ineludible, llamada a resistir el avance de un capitalismo global que homogeneiza el mundo para doblarlo y explotarlo.

Se trata por eso de rescatar y visibilizar las zonas marginales u ocultas del archivo; y es significativo que Juan Cárdenas y José Alejandro Restrepo, en la primera conversación de este libro, refieran el trabajo con el archivo en términos que escapan a cualquier voluntad previa de imponerle una forma o un sentido: hablan de adivinación, serendipia, encuentro fortuito, duende.

En la misma línea, Alejandra Laera y Javier Villa disienten sobre qué modelo es más “maleable” a reformulaciones y resemantizaciones, pero no cuestionan que la maleabilidad sea el valor fundamental, y no ya la “fuerza” o la “fertilidad” que solían valorarse de una tradición. Esa maleabilidad liberadora produce a menudo un efecto de “puro presente”, piensa Laera, y ejemplifica con el caso de las relecturas feministas de la historia literaria.

Luis Felipe Fabre vuelve sobre este punto en la siguiente sesión: “Si el archivo es tan prestigiado hoy día”, opina, “es justamente porque parece un espacio dúctil para nuevos valores o nuevas morales que se adecúan más al momento”, ofreciendo por lo tanto un goce “más ético que estético”. En el archivo, en efecto, el criterio estético o la idea de valor, que regían en la tradición, parecen haberse debi-

litado; también parecen debilitadas las relaciones temporales entre los materiales, ahora reunidas bajo una lógica primeramente espacial, según afirma Valeria Añón. Fabre ilustra esa convivencia con Spotify, donde conviven músicas de todos los tiempos y lugares.

Cynthia Rimsky y Mario Verdugo rechazan de la tradición su relación íntima con el Estado, su centralismo y su clasismo. En una conclusión irónica, Verdugo elogia de los archivos latinoamericanos, mal provistos y peor mantenidos, precisamente su falta de autoridad. Son “arcontes de pacotilla”, por eso vulnerables a la voluntad artística de desordenarlos, de poner a la vista lo que han marginado.

A menudo el archivo aparece hoy como una estrategia para rescatar y visibilizar lo que la tradición ocultó. Si articular la heterogeneidad era un esfuerzo por construir hegemonía, aún y sobre todo cuando era contrahegemónica, bajo el archivo parecería en cambio que toda política legítima debe ser antihegemónica, en el sentido de trabajar por el vaciamiento del centro y la incesante producción de márgenes.

En las conversaciones que siguen, estas y otras hipótesis se presentan algunas veces como análisis de tendencias y otras veces como tomas personales de posición. Podemos compartir o desestimar las preferencias y confirmar o refutar las observaciones, pero el caudal de ideas y entusiasmo que volcaron los invitados sugiere que la confrontación de los conceptos de tradición y archivo puede adquirir un espesor teórico significativo, capaz de iluminar algunas de las transformaciones históricas de ese universo móvil que responde diversamente a los términos arte y cultura.

Simón Henao, Carlos Walker, Nicolás Suárez, Guido Herzovich
Buenos Aires, 2025

El acto de adivinación

Conversación con José Alejandro Restrepo y Juan Cárdenas

Simón Henao

José Alejandro Restrepo y Juan Cárdenas son dos figuras relevantes del arte y de la literatura colombiana contemporáneas. José Alejandro Restrepo desde hace varias décadas ha trabajado con el videoarte, el *videoperformance* y la videoinstalación y es un artista que se ha dedicado también a la investigación, a la escritura y a la docencia. Su obra circula y se exhibe con frecuencia en Europa, en América Latina y en Estados Unidos. Ha estado presente, entre muchos otros encuentros, en la Bienal de Venecia (año 2007); en la Bienal del Mercosur en Porto Alegre (2011) y en el *Contingent Beauty: Contemporary Art from Latin America*, del Museum of Fine Arts de Houston (2015). Algunos de los títulos de sus principales exposiciones individuales incluyen *Musa Paradisiaca*, expuesta en 1997 por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; en el 2001 se llevó a cabo *Transhistoria, mito y memoria* en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá; en el 2008 expuso *Teofanías* en el Museo de Antioquia, en Medellín; en el 2010, junto con el historiador Jaime Borja, organizó en el Museo del Banco de la República de Bogotá la exposición *Habeas Corpus: que tengas (un) cuerpo (para exponer)*; en el 2017 expuso *Religión Catódica* en la Fundación

OSDE de Buenos Aires; y en el 2018 exhibió, en la Sala del Parqueadero del Museo Miguel Urrutia de Bogotá, *Cadáveres Indisciplinados*.

Restrepo ha participado además en múltiples exposiciones colectivas. En la Fundación Caixa de Barcelona formó parte de una muestra titulada *Botánica Política* en el 2004; ese mismo año, en Zúrich, integró la *Contemporary Colombian Art* en el Daros Latin American. Participó también de la muestra *Tempo* en el MoMA, en el 2002, y de la icónica exposición *Arte y violencia en Colombia*, en el Mambo de Bogotá en 1999.

Juan Cárdenas es escritor, ensayista, novelista, crítico, traductor y profesor en la Maestría de Escritura Creativa del Instituto Caro y Cuervo (Colombia). Ha publicado libros de relatos, como *Carreras Delictivas* (2008) y libros difíciles de clasificar, como *Volver a comer del árbol de la ciencia* (2018). Ha publicado también ensayos y textos críticos de opinión en diversas revistas y diarios de España, México y Colombia. Es autor de las novelas *Zumbido* (2010), *Los estratos* (2013), *Ornamento* (2015), *Tú y yo, una novelita rusa* (2016), *El diablo de las provincias* (2017), *Elástico de sombra* (2019) y *Peregrino transparente* (2023).

Algunas características de sus obras aparecen condensadas en los siguientes ejemplos. “Arqueología”, “Hermenéutica”, “Taxonomía” y “Guerra” son secciones que componen el texto *Musa Paradisiaca* de José Alejandro Restrepo publicado en 2016 por la Fundación FLORA ars+natura como parte de la exposición conmemorativa de la obra homónima realizada originalmente en 1996. La publicación, en cuya tapa aparece enmarcada la imagen de “Musa paradisiaca” —el grabado de Charles Saffray que circuló por primera vez en la revista *Le Tour du Monde: nouveau journal de voyages* en 1872—, está acompañada de un “Archivo documental correspondiente a *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo que comprende: una videoinstalación original de 1996 en torno a la relación entre banano y violencia en Colombia y otros tópicos conexos, adentrándose en sus raíces históricas”.

Ese archivo documental incluye fotografías, publicidades, reproducciones de grabados hechos por viajeros europeos, recortes de prensa y un cuadernillo con fragmentos del discurso pronunciado en la Cámara de Representantes semanas después de la masacre de las bananeras en 1928 por Jorge Eliécer Gaitán. La publicación contiene también un texto crítico de María del Rosario Acosta y, además de un posfacio de José Roca, el texto de Juan Cárdenas titulado “Volver a comer del árbol de la ciencia”, un escrito compuesto por una compleja red de evocaciones, referencias y relatos vinculados a experiencias de lo sensible que ponen en juego múltiples sentidos del archivo, particularmente del asociado a las plantaciones de banano.

En el texto de Cárdenas aparecen Bradshaw, el gerente de la United Fruit Company durante los hechos de la masacre de las bananeras en 1928; el chachachá “La banana”, de Ben Sa Tumba; un ingeniero agrónomo que imagina ser esclavizado por los bananos; Heinrich von Kleist y sus reflexiones sobre el movimiento y las marionetas; las relaciones entre el banano y el Corán; los experimentos de un grupo de científicos dirigidos por Briujonenko; las clasificaciones de Linneo y sus matices bíblicos; la icónica imagen publicitaria de Chiquita Brands donde aparece un banano seductor disfrazado de Carmen Miranda; las figuras humanoides de los racimos de plátanos; los soldaditos de la novela de Álvaro Cepeda Samudio *La casa grande*, entre otras cuantas cosas.

Volver a comer del árbol de la ciencia es, además, el título de un libro de Juan Cárdenas publicado en 2018 que reúne textos de diversa procedencia y de marcada heterogeneidad, en el que coexisten cuentos como “Encomendar el alma”, “El pájaro” o “Calibán” con notas de lectura sobre Felisberto Hernández o textos abiertamente programáticos como “Nudos ciegos”. Hay también extraños especímenes entre los que se encuentra el que le da título al volumen, producido a partir de la paradigmática obra que había realizado veinte años atrás José Alejandro Restrepo, “a quien le debo muchos de los métodos asociativos y procedi-

mientos empleados en este libro”, confiesa Cárdenas en “Nota sobre los textos”. Podemos conjeturar que uno de esos métodos compartidos es el del acto de adivinación al que, a propósito del trabajo con el archivo, aluden el escritor y el artista en la presente conversación de *Archivofilias*.

El encuentro entre José Alejandro Restrepo y Juan Cárdenas volvió a darse en esta conversación en la que artista y escritor señalaron la importancia de hacer hablar al archivo en el contexto de las violencias colombianas y de los usos del montaje como desarreglo estratégico de aquel. Sin embargo, al ser cuestionados sobre el papel de la tradición y su relación con el archivo, sus intervenciones dejaron entrever una desconfianza hacia la tradición.

Es tentador imaginar que esa desconfianza proviene de una idea fijada acerca de la tradición, una idea en la que esta, solemne y monumental, es entendida como mera transmisión pasiva, como imposición que otorga alguna autoridad. Esa desconfianza también está dirigida hacia una idea que asocia a la tradición —y con ella, el destilado de sus contenidos— con algo establecido, instituido, estático e inmóvil que, viniendo del pasado, se asume en un presente inactivo, es decir, como una conservación en el tiempo de un patrimonio. La desconfianza ante la idea de tradición expresada por Restrepo y por Cárdenas proviene de esta idea de tradición asentada en el tiempo.

Vale la pena recordar que hay otros modos de imaginar la tradición o de inventarla, para aprovechar el término que puso en boga en la década de los ochenta el historiador Eric Hobsbawm, y que existen otras concepciones de las que, por cierto, las obras de Cárdenas y Restrepo participan, vinculadas ya no necesariamente a lo continuo sino, más bien, a la ruptura. Ya decía Saúl Sosnowski en su *Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas*:

cuando toma conciencia de la larga residencia de la tradición, la función crítica se enfrenta a una disyuntiva: puede optar por definirse en una relación de continuidad con legados históricos, o por una pe-

renne marca de ruptura. En caso de optar por la convención de una ruptura total, se verá obligada a disimular la novedad y el culto de la originalidad, puesto que siempre seremos los herederos de alguna tradición, aun de la que persiste en ambicionar los quiebres como marca definitoria (2018).

Esta mirada dicotómica de la tradición como continuidad y ruptura ya está contenida en la conocida doble acepción etimológica del término latino *tradere*, que conlleva tanto traspaso como traición, por lo que pensar la ruptura como una cuestión intrínseca de la tradición resulta conveniente. La tradición implica el acto de transmitir y de recibir, pero no necesariamente se identifica con el mantenimiento fijo de lo recibido o, como dice Antoine Compagnon, ir contra *cierta* tradición no implica, necesariamente ir contra *la* tradición.

En efecto, en un momento de la conversación José Alejandro Restrepo asoció la tradición con la historia y, más específicamente, con la escritura de una cierta historia y con la historia como un problema de escritura. De ahí que se haya preguntado acerca de por qué es necesario pensar la historia en términos narrativos aristotélicos “con una unidad y un principio, un desarrollo, un clímax y una resolución del conflicto”. A la hora de pensar esto vinculado con su obra audiovisual, el autor de *Musa paradisiaca*, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* y *El caballero de la fe*, entre muchas otras obras regidas por un particular modo de concebir y usar la técnica del montaje como principio estético, ético y político, dijo lo siguiente:

estamos tan asimilados en esos cánones aristotélicos que nos es difícil escapar. Quizás allí podría encontrarse una entrada, un intersticio al problema de la tradición y pensar cómo romper esos moldes del aristotelismo en términos de la creación de un audiovisual que no es narrativo, sino que explora otro tipo de maneras de entrar dentro del universo del audiovisual que no son en términos aristotélicos. En ese sentido, sí iría contra cierta tradición.

Esto es algo que se hizo aún más evidente en la intervención de Juan Cárdenas cuando acudió a dos referencias principales. Por un lado, el autor de *Tú y yo, una novelita rusa* y *El diablo de las provincias*, mencionó la tradición de los oprimidos de la que habla Benjamin en las “Tesis de la filosofía de la historia” (1940). En esas tesis, como se sabe, Benjamin postula una concepción de la historia no como una construcción constituida por un tiempo homogéneo, regido por un *continuum*, sino “por un tiempo pleno, ‘tiempo-ahora’”. Con esta concepción de la historia —en donde la mirada del historiador no es ya la de un “salto de tigre al pasado”, sino más bien la de un salto dialéctico— Benjamin plantea un peligro que “amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que la reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante”. A partir de esta observación, Cárdenas propone una concepción de la literatura que, como puede constatarse en sus novelas *Elástico de sombra* (2019) o *Peregrino transparente* (2023), participe de esa tradición de los oprimidos situada en contraposición a una literatura que, dominante y hegemónica, tiende a monumentalizarse, aspira a convertirse en una gran literatura y termina formando la homogénea rigidez de un canon.

La otra referencia que usó Cárdenas para hablar de la cuestión de la tradición fue la del famoso diagrama que hizo Alfred Barr en 1936 en el MoMA, donde expuso una serie de vínculos y relaciones que forman una genealogía del arte moderno. Este cúmulo de relaciones de continuidad del que da cuenta el diagrama de Barr, estos vectores que, de acuerdo con Glenn Lowry —para quien el cuadro se lee como una progresión universal de movimientos y una serie de logros y hallazgos individuales— “sugieren un esfuerzo por demostrar que el arte moderno evolucionó de un movimiento a otro en una progresión casi algorítmica o científica desde el neoimpresionismo hasta la abstracción”, son para Cárdenas, además de didácticos y hermosos, un modo de graficar la tradición que

en realidad, está ocultando una visión poderosamente ideológica de cómo funciona la historia. Te está diciendo que en el arte esa idea de tradición consiste en una cosa que alimenta a la otra. No hay ningún tipo de disputa en esa lógica, ahí no hay negociaciones, no hay guerras, no hay mayores movimientos espirituales trascendentales que puedan remecer el espíritu. El arte, visto así, es sencillamente una sucesión de escuelas, de estilos que influyen unos a otros. Ese flujo absolutamente armónico y apolíneo del arte es a lo que hay que rebelarse porque obviamente el arte nunca ha funcionado así. Y no funciona así porque está estrechamente emparentado con todas las demás actividades humanas donde lo que predomina es el conflicto.

Las intervenciones de José Alejandro Restrepo y de Juan Cárdenas sobre la práctica del archivo como un acto de adivinación muestran una clara concepción rupturista de la tradición que conlleva un tipo singular de continuidad. Si el archivo contiene la posibilidad de imaginar un futuro, la premeditada desconfianza de la tradición —donde desconfiar es poner en escena dos fuerzas tensionadas, aún con sus propósitos rupturistas, consecuentes de sus propias obras— contiene restos de un imaginario acerca de la tradición en la que esta se encuentra asociada a la mera conservación del pasado y a la transmisión acrítica de ese pasado. Por eso su desconfianza es premeditada. Se trata de una mirada hacia la tradición que apunta también a un término que se aproxima al tradicionalismo. Recordemos la distinción que Raymond Williams marcaba al decir que

tradición y en particular tradicional se usan hoy a menudo de manera despectiva, con una falta similar de especificidad. A decir verdad, tradicionalismo parece comenzar a especializarse en una descripción de hábitos o creencias inapropiados para virtualmente cualquier innovación, y tradicionalista es casi siempre despectivo (2017).

La tradición, expuesta a un presente regido por una desconfianza premeditada, al no estar restringida a la conservación del pasado ni a

su recepción acrítica, y al encontrarse atravesada por una persistente tensión entre continuidad y ruptura, opera como una noción que —hecha de disputas, de exclusiones y de negociaciones, como bien acotó Alejandra Laera en otra de las conversaciones del ciclo *Archivo-filias*— permite el desmontaje de razonamientos que han establecido relaciones y jerarquías entre distintos objetos literarios y artísticos, y exhibe el carácter heterogéneo y contradictorio del imaginario constitutivo de América Latina.

*

Simón Henao: Para empezar, quisiera que habláramos un poco de sus oficios y de sus prácticas artísticas, escriturarias y críticas. La pregunta apunta a saber si en estas tareas, en estos oficios que ustedes practican cotidianamente, como parte del trazado de proyectos, de series, de libros, o de muestras, hay alguna relación con el archivo. ¿Cómo describirían esa relación de su oficio y de sus prácticas artísticas, literarias y críticas con el archivo? ¿Qué es lo que encuentran en sus oficios que hay para ir a buscar, para ir a ver allí en el archivo? Y al mismo tiempo, si es que esto es posible, ¿cómo describirían la relación de sus prácticas, ya no solo con el archivo, sino con la tradición? ¿Cómo se ubican frente a la tradición? ¿Encuentran que hay con la tradición una disposición muy distinta a la que enfrentan con el archivo?

José Alejandro Restrepo: Creo que el trabajo con el archivo abarca no solamente las prácticas artísticas contemporáneas, sino también unas prácticas políticas que desde hace un buen tiempo para acá se han convertido en unas prácticas necesarias, pero también, a mi juicio, bastante innovadoras. El archivo, o los archivos, están vivos. No están guardados, aunque algunos pretenden guardarlos,

volverlos además de propiedad privada, privatizarlos. Bill Gates o el Getty Institute de Los Ángeles, por ejemplo, han venido comprando compulsivamente archivos, sobre todo de fotografía. Archivos completos de fotografía.

Pensaba para esta charla un subtítulo: una frase que dice una madre en Colombia, la madre de un desaparecido, que desapareció en el año 1984. Ella se llamaba, porque murió recientemente, Fabiola Lalinde. Y ella anda buscando, anduvo buscando a su hijo Luis Fernando desde el 84, año en que lo desaparecieron mientras era estudiante de la Universidad de Antioquia. Fabiola empieza una gesta y un trabajo de búsqueda solitaria. En esa época no existía el movimiento de las madres que después fue proliferando en Medellín con un grupo que se llamó las Madres de la Candelaria. Después estas madres han ido agrupándose, las Madres de Soacha, que es un lugar en Bogotá donde hubo lo que se llamó falsos positivos: civiles dados de baja para hacerlos pasar por guerrilleros. Fabiola Lalinde dice lo siguiente: “Hagan hablar al archivo. No dejen que guarde silencio”. *Hagan hablar al archivo*. Me parece que esa solicitud o ese pedido tiene que ver, por supuesto, con toda una repercusión política del trabajo de la ciudadanía con respecto a los archivos y a la libre circulación de la información o las exigencias o los derechos para poder consultar, mirar, entrar, analizar, estudiar, relacionar todo lo que es el archivo.

En ese sentido, entonces, no sería estrictamente una metodología de tipo artístico, sino que me parece que ha ido irradiando en otras órbitas y en otras esferas del pensamiento y de la acción. El archivo, si bien está muy de moda, pensaría que es algo que no va a pasar de moda, sino que es una de esas cosas que se vuelve un derecho adquirido con respecto a una herencia o con respecto a un acervo. Es un derecho que no está exento de problemas, de dificultades, de fricciones. De hecho, como les digo, muchos de los archivos se van privatizando, lo que se vuelve realmente difícil.

En mi caso, cuando comencé a trabajar desde hace mucho tiempo con los archivos, particularmente los de la televisión, me interesaban mucho, por un lado, las imágenes que solamente se vieron en el momento en que fueron emitidas, generalmente en unos constructos muy cortos, de 20, 30 segundos. Pero además me interesaba, y en muchos casos lo logré, tratar de visualizar y de tener todo el material, sin edición, porque el gesto político por excelencia es la edición y se produce en el lugar de la edición, lo que se llama la isla de edición. Me parece que la connotación de isla en ese sentido es interesante.

Eso cada vez se fue volviendo más difícil y el acceso más restringido, incluso comenzaron a cobrar eso que antes era más o menos fácil y gratuito. Hoy en día es una de las fuentes de ingreso económico más importante de las programadoras de televisión, que cobran sus materiales y los cobran por segundo o por minuto. Eso implica una cantidad de dinero para cada investigación. Antes un documentalista podía hacerlo mucho más fácil. Hoy en día requiere de un capital grande para lograr pagar todos los costos de lo que significa acceder a los materiales de archivo.

En otro aspecto, esta moda le debe también mucho a escritores y curadores. Pienso en el famoso texto de Derrida, *Mal de archivo*, pero también en la crítica e historiadora brasileña Suely Rolnik con su texto “Furor de archivo” o en Hal Foster, otro muy famoso crítico teórico norteamericano que publica “El impulso del archivo” o en la idea de “fiebre del archivo”, de Anna María Guasch. Fíjense que, entre mal de archivo, furor de archivo y fiebre de archivo tenemos toda una sintomatología bien particular que valdría la pena analizar desde el punto de vista de los síntomas. Sin embargo, eso que comienza más o menos como en los sesenta o setenta viene de muy atrás. Hay un caso particular que para mí fue muy importante que es el del cineasta ruso Dziga Vertov y sus trabajos no solamente cinematográficos, sino también sus textos y sus escritos sobre el archivo, particularmente sobre

el problema del archivo y el problema del montaje. Ahí encuentro una conexión necesaria entre archivo y montaje. No solamente porque es una manera de trabajar el archivo a partir de las concepciones del montaje, sino porque es necesario llevar juntos el archivo y el montaje de una manera connatural.

Los textos de Vertov son fabulosos, fantásticos. También Eisenshtein, su contemporáneo, antes amigos, después acérrimos enemigos. Pero los textos de Vertov nos iluminan mucho sobre ese trabajo que hace a partir de los fragmentos de cine que recoge como periodista y trabajos de cine que le mandan los corresponsales de la Unión Soviética. Vertov, en ese laboratorio de edición, en esa isla de la edición, hace un trabajo de montaje desde el punto de vista creativo, desde el punto de vista artístico que lo hizo famoso. No solamente *El hombre de la cámara*, sino otra cantidad de trabajos. Hay ahí una línea que podría continuarse con los trabajos del dadaísmo y con cierta vanguardia de cine estructuralista, el trabajo que se hace con materiales recogidos, con cintas encontradas, algún trabajo de Godard, una obra inmensa como la de Harun Farocki. En fin, me siento bastante identificado y con ciertas similitudes en cuanto a los procesos y en cuanto a las maneras de asimilar estas fiebres, estos furores, estos males del archivo.

Juan Cárdenas: Es muy curioso para mí estar hablando de este tema, y más con José Alejandro, porque, desde que empecé a fabricar mis primeros textos y mis primeros libros, la obra y la manera de trabajar de José Alejandro siempre fueron una referencia. Una referencia que, por cierto, no encontraba en la literatura. Después aparecieron algunas cosas que podían encajar ahí, pero al principio, cuando era muy joven, no encontraba una referencia de alguien que pudiera trabajar como trabajaba José Alejandro.

Conviene contar un poco para quien no haya visto una instalación de José Alejandro o no haya tenido la ocasión de estar allí. En sus

instalaciones te enfrentas a los materiales que un artista-archivador ha dispuesto delante tuyo para que recorras ese espacio a partir de los objetos. Pero al mismo tiempo, cuando te vas moviendo entre esos objetos que el archivador o el archivista ha puesto ahí en el espacio, te saltan permanentemente las preguntas acerca de cuál es la narrativa, cuál es el texto, cuál es el hilo que hace hablar al archivo, qué es lo que el archivo está diciendo. Obviamente la respuesta a eso siempre es compleja y difícil. En el archivo se están diciendo un montón de cosas al mismo tiempo. Incluso puede estar diciendo cosas contradictorias.

Me parece importante marcar una diferencia entre ese tipo de procedimiento que hace hablar al archivo en un lenguaje que se acerca al de la alegoría, en un lenguaje más alegórico que el de un lenguaje que busca ceñir los objetos y los documentos que componen ese archivo a un discurso previamente fabricado o a una doctrina o a un eslogan. Esa es la molestia que vengo sintiendo en los últimos años cuando me acerco a ver obras de arte o cine contemporáneo donde el archivo tiene un peso preponderante. Uno nota que la persona montó el archivo para contarte un cuentito y lo montó teniendo ya muy claro cómo iba a organizar sus testimonios y sus denuncias. Por eso vuelvo a algo que dijo José Alejandro acerca de la relación entre montaje y archivo. Ahí se juega qué es lo que el archivo está diciendo y cómo lo está diciendo. Evidentemente el archivo se volvió una cosa muy extendida, una práctica muy popular entre artistas, cineastas y escritores. La molestia tiene que ver con la sensación de que las piezas que componen el archivo han sido instrumentalizadas para un relato prefabricado. Eso obviamente no es lo que ocurre en las instalaciones de José Alejandro.

Otro artista que también fue muy importante en mis inicios trabajando con documentos fue Pedro G. Romero, un artista español que también trabaja con archivos, básicamente *hace* archivos. Romero tiene hace años un proyecto que se llama *Archivo F. X.*, un archivo que ha montado en una especie de *Atlas Mnemosyne* en clave warburguiana,

pero mezclando imágenes que están asociadas a la historia de la iconoclastia, es decir, a la destrucción de las imágenes, que, por cierto, también es un asunto que le interesa mucho a José Alejandro. El de Romero es un archivo de la destrucción acerca de la destrucción de las imágenes. Estos trabajos siempre han estado allí muy presentes.

Me gustaría añadir otra cosa. Tengo dos particularidades, una personal y otra que tiene que ver con una sugerencia conceptual. La primera particularidad, que es personal, es que, curiosamente, a diferencia de lo que sucede con Pedro G. Romero o con José Alejandro Restrepo, que al fabricar archivos quedan como parte fundamental de la instalación de sus obras, mis archivos son absolutamente efímeros. Para una novela o para una investigación puedo estar montando un archivo, pero una vez que lo tengo, me voy a la obra, armo el objeto que me interesa armar, que generalmente es un libro, y los elementos que componían el archivo prácticamente desaparecen. Mi mesa de trabajo siempre está vacía, hay unos cuadernos y unos pocos libros, pero tengo la tendencia a volver a borrar el tablero, no me interesa conservar el archivo porque para mí es una excusa para poder pensar determinadas cosas.

Aquí viene la sugerencia conceptual. En el fondo, aparte del montaje, me interesa un aspecto del archivo o de moverse en el archivo que me sugirió la lectura de “Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico”, un texto muy famoso de Carlo Ginzburg. La sugerencia tiene que ver con la dimensión de adivinación que tiene el archivo. Porque, así como nos esmeramos por adivinar el futuro, también se nos olvida que casi siempre, cuando uno se está moviendo en el archivo o con cosas que tienen que ver con el archivo y con la tradición, en realidad está adivinando el pasado.

Esa dimensión de la adivinación me parece que es importantísima y conecta con la cuestión alegórica, que es el efecto más poderoso de moverse en un archivo como el que produce José Alejandro. No los

titulares, no la historia oficial, no el gran comunicado o la gran circular oficial del archivo, sino justamente ese no saber muy bien cuál es el objeto del acto de adivinación en el que me he ido moviendo por estos objetos que son en realidad indicios, que son síntomas, que son fragmentos, que son casi como escombros.

Ese carácter de escombros, ese carácter indicial, ese carácter de cosa inacabada que uno tiene que completar con este proceso de adivinación es fundamental para el trabajo de un artista. Obviamente los científicos sociales, los historiadores, tienen otro pacto de lectura y otro pacto social que implica que finjan de otro modo delante del archivo. A los artistas no nos hace falta fingir ni apelar a esos pactos, precisamente porque nuestro trabajo se acerca más a la adivinación. Hay, por cierto, una relación bien curiosa entre adivinación y montaje.

Simón Henao: Marcaron un asunto que había anticipado, que es justamente el del montaje. Sobre todo, el montaje asociado a tres ejes que permiten poner en común la obra de José Alejandro y la obra de Juan. Por un lado, las violencias que aparecen de una manera articulada en distintos momentos, violencias que han atravesado la historia. Por otro lado, el cuerpo y la imagen, que también son utilizados en sus obras a partir de procedimientos de montaje. Un tercer elemento es el de las creencias y las teologías políticas, como diría José Alejandro, en donde también el procedimiento del montaje aparece para poner en relación aquello que aparentemente no tiene relación alguna. Es muy interesante lo que marca Juan de cómo mientras que en la obra de José Alejandro ese archivo o esa documentación a partir de la cual se genera ese procedimiento de montaje hace parte de la obra misma y es expuesto también dentro de la obra, en las novelas y en los textos de Juan, ese carácter efímero del uso del archivo registra otros intereses. Si bien comparten ese procedimiento, los efectos y los recursos que se utilizan del archivo tienen destinos diferentes.

Otro tema que se ha mencionado en los textos críticos sobre sus obras tiene que ver con la idea de transgresión, con cómo las de ustedes son obras que subvierten los imaginarios consolidados. En sus obras es posible pensar una idea de transgresión del lenguaje, de transgresión de las formas, transgresión de la imagen, de los imaginarios. Esa transgresión genera un desarreglo en el objeto y en la obra y un desarreglo en los sentidos, algo que podría sintetizarse en la expresión que usa Bruno Mazzoldi cuando habla acerca de obras que exponen el reverso de la historia. El desarreglo con el que ustedes intervienen el archivo, su materialidad y los documentos que los conforman, expone ese reverso de la historia.

Me preguntaba si esta lógica del desarreglo puede proyectarse sobre los usos del archivo, si acaso existe en sus obras un desarreglo del orden que ha sido instaurado por un tipo específico de archivo, bien sea el archivo colonial, el archivo barroco, el archivo decimonónico o el archivo televisivo que mencionaba José Alejandro. El desarreglo de estos archivos conforma la obra que ustedes producen. En eso hay un gesto que anticipaba José Alejandro, un gesto estético y también un gesto político puesto que ese desarreglo implica una transgresión en términos políticos.

José Alejandro Restrepo: Me gusta mucho que utilices la palabra desarreglo. Me hace pensar en Rimbaud, que decía “el desarreglo de los sentidos”, pero se trata de un desarreglo sistemático. Quiero decir que tampoco es la locura, el desvarío, sino que hay cierto método. Creo que en *Hamlet* Shakespeare también habla de que incluso la locura tiene método. Me parece que estamos hablando un poco de eso. Si bien no es el método positivista de los historiadores o de las ciencias duras, sí hay un cierto método y una cierta manera de trabajar, una cierta manera de arriesgar, de dar unos pasos y unas tentativas que tienen mucho que ver, por supuesto, con la intuición, pero

también tienen que ver con esto que Juan menciona, con ese gesto adivinatorio. Hay una cosa adivinatoria, llamémosla irresponsable, a diferencia del método científico que no se lo permite, ni se lo permiten tampoco a él.

¿Qué es lo que diferencia, por ejemplo, un archivo de una ciencia dura a un archivo artístico? De pronto no mucho en sí mismo, como archivo. Lo que lo diferencia es la manera de activarlo y la manera de provocar esos choques, esas colisiones entre los materiales, que es lo que produce algo. Tú puedes tener un archivo absolutamente fabuloso, pero si es inerte no tiene ningún interés, a no ser que sea una especie de banco de imágenes o un banco de sonidos. Subrayo la palabra banco, porque justamente ahí está inmiscuido todo el sistema del capital simbólico, pero también de la acumulación de capital en base a un archivo. Los archivos valen mucho dinero hoy en día, ha habido una hiperinflación y una valorización súper delirante de todos estos materiales. Incluso los archivos de los artistas hoy en día se venden y se compran.

Lo que sucede al interior del trabajo del archivo, de ese desarreglo y de ese acto adivinatorio, tiene que ver con el montaje en el sentido de las colisiones de las que habla Eisenstein. Son colisiones que, en el mejor de los casos, producen una luz pero que también pueden fracasar. No hay una regla, tampoco hay un método infalible. Así como hay una buena colisión, puede haber una mala colisión. Una buena colisión podría aportarnos luz, una mala colisión podría abrir un agujero negro. Es muy interesante y fascinante ese tipo de trabajo como método y como parte misma de la obra. Este trabajo, ese trajinar, ese conectar las partes de los archivos, puede que no conduzca ni siquiera a una obra en realidad, o puede que tarde mucho tiempo, o puede que lleve a un lugar inesperado, pero no es equivalente a la obra en sí misma. De hecho, muchas obras puede que no digan nada del archivo que hay detrás, como también puede ser que la misma obra sea el archivo,

un archivo que se muestra explícitamente, que se hace visible en una mesa, en una pared, etcétera.

Vuelvo sobre los conceptos del desarreglo y de la adivinación, que nos ambientan mucho lo que puede ser el trabajo al interior del archivo. Cómo hacer hablar al archivo, en términos de Fabiola Lalinde, pero, sobre todo, en qué tipo de narrativa o en qué tipo de género es que se habla. Porque, por supuesto, la historia, las ciencias sociales hacen lo suyo y generalmente lo hacen muy bien. De hecho, me interesa mucho también. Pero me parece que allí hay un problema interesantísimo que es el problema del género, ¿de qué género estamos hablando? Porque si bien hablamos de narrativas y de discursos, por supuesto no estamos hablando de lo mismo.

Juan Cárdenas: Esto me hace pensar en una cosa que todos hemos oído hablar mil veces: los famosos *cut-ups* que hacían William Burroughs con Brion Gysin. Agarraban los pedacitos, los copiaban, hacían los *collages*, etc. Nunca he tenido particular interés por los *cut-ups*, pero hace muchos años, me leí las famosas cartas que Burroughs le escribió a Allen Ginsberg, *Las cartas de la ayahuasca*. Allí, en una de las cartas finales, le escribe a Ginsberg y le cuenta el método, pero la descripción del método no tiene nada que ver con lo que solemos asociar con la tontería del *cut-up*. Burroughs le dice a Ginsberg (no recuerdo textualmente, lo voy a citar de memoria y mal) mira, si vos querés leer a Rimbaud, si vos querés leer a Shakespeare, es fácil. Vos sencillamente agarrá la página de Shakespeare, partila en cuatro (le describe todo el método, lo que tiene que hacer con los papelitos para hacerlo) y entonces vas a oír la voz de Shakespeare.

Es decir, gracias al desarreglo, entre azaroso e hipercalculado, es que es posible reactivar aquello que se presenta como letra muerta porque, al final, de lo que estamos tratando de hablar aquí es de qué pasa con las cosas que enmudecen. ¿Qué pasa con esos objetos y con

esas imágenes y con esas palabras que enmudecen por una cuestión natural de olvido, de desgaste, o por intereses de unos determinados grupos de poder que controlan, precisamente, los arreglos? ¿Qué pasa con esas cosas que enmudecen y cómo podemos volver a reactivarlas? El desarreglo tiene que ver precisamente con esa dimensión formal, que es absolutamente política.

Ya que empecé quejándome, voy a quejarme de nuevo. Otra cosa que me molesta es que se ha ido perdiendo la dimensión formal de los procedimientos con miras políticas o con una finalidad política. Se ha perdido la exploración formal y las búsquedas de procedimientos formales porque se cree que teniendo el eslogan correcto y la causa justa ya estamos del lado del bien y vamos a hacer un gran arte porque somos buenísimas personas. Eso es un problema que estaba tratando de sugerir también con la otra queja. Estamos en una época donde si los artistas están utilizando, con una ideología prefabricada, los archivos del mismo modo en que los está usando Bill Gates para tenerlos guardados en su casa, para que solo los puedan consultar sus amigos, estamos ante un problema grave. Si los artistas no están haciendo un uso del archivo que tenga que ver con ese desarreglo, con esa irrupción o con ese acto de adivinación, debemos preguntarnos seriamente qué carajo estamos haciendo con los archivos entonces.

Simón Henao: Hay otra cuestión vinculada a lo que venimos hablando que tiene que ver con la relación entre el desarreglo y el hacer hablar el archivo como modos de traer al presente el pasado que está situado y materializado en el archivo. Pienso en dos obras que quizás funcionan como ejemplo para aclarar esta idea. Hay un video de José Alejandro Restrepo del 2011 que se llama *El caballero de la fe* donde José Alejandro interviene en una imagen televisiva icónica de la toma y la retoma del Palacio de Justicia en Bogotá en 1985. Es esa famosa

imagen del hombre de las palomas que José Alejandro interviene, la pone en blanco y negro, la ralentiza y le superpone unos textos extraídos de *Temor y temblor* de Kierkegaard. A eso le suma un prólogo sonoro, que también aparece en texto, de una llamada telefónica entre dos militares sobre los asesinatos sistemáticos a civiles que hacen pasar por guerrilleros y que se conocen mediáticamente como los falsos positivos que hicieron parte de la doctrina de seguridad democrática de los gobiernos de Uribe entre el 2002 y el 2010.

Hay ahí varios gestos para pensar, pero quisiera marcar el gesto de intervenir en los tiempos, intervenir en la temporalidad. José Alejandro interviene la temporalidad que le brinda el archivo, ese archivo televisivo, ese archivo noticioso que registra ese evento del 85 y produce una temporalidad otra muy extraña, una superposición de temporalidades que genera una acumulación.

Algo de este estilo sucede en la última novela de Juan Cárdenas. En *Peregrino transparente* la voz ensayística del narrador-autor, en esa ambigüedad, en esa incerteza, en ese deshacimiento de su propio registro, ingresa al mundo de la *Peregrinación de Alfa*, el mundo del texto de Manuel Ancízar, un texto de mediados del siglo XIX donde se cuenta parte de la experiencia política y estética de la Comisión Corográfica liderada por Agustín Codazzi en la Nueva Granada a mediados del XIX. Allí también hay una forma de intervenir la temporalidad y de traerla al presente, pero no a la manera de una novela histórica, sino de traerla para desordenarla, para desordenar el registro histórico, para descolocar el pasado.

Al usar el archivo, al intervenirlo y al desordenarlo, no se está representando el pasado que el archivo o que la lógica del archivo contiene (si es que es posible pensar que el archivo contiene en su materialidad una temporalidad específica), sino que, al usarlo, al intervenirlo, al desordenarlo, lo que se presenta es un tiempo distinto, un tiempo que en esa intervención deja de ser pasado.

¿Cómo se opera para que esto sea posible? ¿Cómo entienden ustedes este juego, esta dinámica entre las temporalidades? ¿Cómo el pasado que reposa en el archivo se activa en el presente y cómo eso interviene también en la tradición? Porque esta es también una forma ya no solamente de trabajar sobre la materialidad del archivo, sino también sobre la tradición o sobre las tradiciones.

José Alejandro Restrepo: Sigo pensando en ese encuentro fantástico y fortuito entre el desarreglo y la adivinación. Quizá la figura que podría aparecer allí es la figura del duende. Hay duende y cuando hay duende pasa algo. Eso que yo llamé antes colisión podría ser incluso mucho más sutil que una colisión, puede ser apenas un deslizamiento de sentido, que es lo que operé en ese trabajo de *El caballero de la fe*. Para contextualizar un poco, esa toma del Palacio de Justicia por el M-19 fue repelida brutalmente por el ejército con bombardeos, incendios, más de 100 muertos, desaparecidos, etc. En un momento dado aparece en la Plaza de Bolívar un señor vestido con un *smoking* y entra a semejante escenario de guerra a darle de comer a las palomas. Fue un material que vi en la televisión en ese momento. Lo vi y, por supuesto, me impresionó muchísimo, pero nunca pensé hacer algo con él.

Pasaron los años antes de que lo retomara cuando, simultáneamente, estaba leyendo el texto de Kierkegaard, y ahí encontré la posibilidad de juntarlos. Eso es lo que yo llamo el duende. Hay una posibilidad que no es solamente el azar, sino que también es el azar provocado o el azar invocado, convocado para que suceda este encuentro. Se encuentra el material de archivo, se encuentra la figura del caballero de la fe de Kierkegaard y se encuentra este otro material de una conversación telefónica entre un capitán y un sargento. El capitán le dice al sargento “¿ya lo mató?”, el sargento le dice “no, mi capitán, todavía no”. El capitán le replica “¿pero ya lo mató?”. El

sargento le dice “tranquilo, mi capitán, tranquilo, no pierda la fe, no pierda la fe”.

Todo comienza a encajar en esa problemática del caballero de la Fe. ¿Quién es el caballero de la Fe?, ¿qué se puede hacer por la fe?, ¿se puede matar por la fe?, ¿es posible entender el homicidio como si fuera un sacrificio?, ¿qué repercusión, qué vigencia podría tener la noción de sacrificio hoy en día, sobre todo en terrenos de violencia extrema como la que vive Colombia hace más de 50 años? Todo eso comienza a entretenerse, cosa que toma años hasta que, finalmente, encuentran ese objeto de una buena forma que se transmite en términos de una obra de video pero que detrás tiene muchísimo trabajo.

Digo trabajo, pero en realidad no es un trabajo en términos del oficinista o del artista que empieza a trabajar a las ocho de la mañana y termina a las seis de la tarde todos los días de su vida, como nos lo repiten ahora que murió el maestro Fernando Botero, un tipo que trabajaba de lunes a domingo doce horas al día. Eso le puede servir muy bien a él y a otros, pero en este caso no es tanto ese sentido burocrático del trabajo, sino es el tiempo, el tiempo que trabaja el archivo, el tiempo que horada el archivo, lo desglosa, lo trabaja, lo separa, lo vuelve a unir. Esto toma años, años, años, años y de pronto van surgiendo estos desarreglos, estos encuentros fortuitos, no solamente en términos de puro azar, sino también de esa posibilidad de convocar esas fuerzas, esos garabatos. Garabato es otra palabra que usan aquí en la costa atlántica que me gusta mucho, es un sinónimo de duende. *El garabato*. Algo que tiene garabato es algo que tiene eso misterioso, extraño, perverso, incluso ligeramente maléfico. Así como Dios estaba en los detalles, podemos decir que el diablo también está en los detalles. Esa es la lucha entre el bien y el mal.

Juan Cárdenas: Me va a tocar ahora hacer *El duende de los archivos*.

José Alejandro Restrepo: Es que el duende habita ahí, ahí está.

Juan Cárdenas: Totalmente, sí. Yo también les podría contar un par de anécdotas similares a esta que cuenta José Alejandro de serendipias que al final no son tan serendipias porque, efectivamente, son procesos. Uno lleva tantos años obsesionado con un cúmulo de imágenes, y más cuando son imágenes traumáticas porque cuando uno crece en un país como estos crece rodeado de imágenes traumáticas. Son imágenes que comienzan a habitarlo a uno o que uno comienza a masticarlas. En ese proceso de masticación de imágenes traumáticas se empiezan a producir conexiones.

Algo importante de la manera de trabajar de José Alejandro, que he tratado de copiársela y de robársela, es no acabar nunca en el fetiche absoluto de la violencia por la violencia. La violencia siempre está orquestada. La violencia siempre es una fabricación, siempre es una especie de rara obra de arte. Siempre hay cinco, diez, veinte actores tejiendo, urdiendo un hilo invisible que termina fabricando una trama de sentido en la que es posible no solo el acto violento, sino todo el marco de justificación y de impunidad que se monta.

Hay un novelista siciliano que siempre me ha encantado y que trabaja esto de una manera muy sugerente, que es Leonardo Sciascia. A él no le tocó nacer en la Inglaterra victoriana de Agatha Christie, donde los crímenes se resuelven y la normalidad se restaura y vuelve el bien y los señores pueden seguir yendo a la bolsa de valores a hacer dinero. A él le tocó nacer en Sicilia, como a nosotros nos tocó nacer en Colombia, que son reinos de la impunidad absoluta, lugares donde se produce un vínculo entre instituciones poscoloniales virreinales, catolicismo y mafias. Son contextos con muchas similitudes.

Siempre me ha hecho pensar la manera en la que Sciascia se mueve en sus investigaciones fabricando sus novelas o sus libros de no ficción, como *La desaparición de Majorana* o *El caso Moro*, donde efectivamente

Sciascia lo que hace en este proceso es estar moviéndose dentro del archivo, las pistas, los indicios, los testimonios, los documentos. Pero el resultado de ese minucioso proceso es un agujero central. Hay un hueco central que funciona como un campo gravitatorio y ese agujero, que es un vacío de sentido, un misterio enorme, es la fuerza que pone a girar todos los elementos, tanto los del archivo como los de la realidad.

Hay, al menos en mi caso (ya no me atrevo a hablar por José Alejandro), en el acto de adivinación una parte detectivesca pero orientada en un crimen que no se sabe muy bien ni siquiera cuál es el crimen. Hay tantos crímenes, hay tanta violencia, que uno trata de orientarse en medio de ese magma aparentemente caótico. Quienes organizan ese caos narrativo lo hacen de manera muy calculada. La actividad de la adivinación y del detective tiene que ver precisamente con volver a tratar de generar tramas de sentido en medio de esa otra gran maraña de sucesos.

Simón Henao: Ese relato detectivesco sin cadáver y sin muerto me hizo pensar en los *Cadáveres indisciplinados* de José Alejandro, que no se quedan quietos, que circulan, que rotan, que son transhistóricos. Hemos hablado bastante del archivo y de las formas de intervenir el archivo, de desarreglarlo, de desordenarlo, pero estamos dejando de lado el vínculo entre archivo y tradición que, al menos explícitamente, no ha aparecido hasta ahora.

Si pensamos la tradición como un trazado de recursos, de saberes y de discursos que se acumulan desde el pasado hacia el presente. ¿Cómo podríamos describir ese vínculo con la tradición en las obras de Juan Cárdenas y de José Alejandro Restrepo? Este vínculo lo podríamos llamar, utilizando una idea de Raúl Antelo, como una dialéctica elíptica. En sus obras hay algo que se mantiene inseparable de la tradición como trazado, pero que a la vez expone una relación negativa, un ir contra la tradición.

Por ejemplo, Juan con la tradición del realismo, con las estrategias de representación que esa tradición ha impuesto como mecanismo de narración hegemónica. En las novelas de Juan hay un uso de algunos recursos del realismo, pero ese uso es, justamente, un recurso para salirse del realismo. En José Alejandro esa dialéctica elíptica también tiene que ver con la tradición, ya no del realismo, pero sí con la tradición de la imagen como agente mimético de la realidad a la que se contrapone una heterogeneidad que aparece tan frecuentemente en sus obras. Los vínculos y las asociaciones entre las violencias de los cincuenta y el martirologio barroco que se producen a partir de procedimientos de montaje, la adivinación y el desarreglo del archivo. ¿Qué pasa con la tradición? Porque pareciera que hay una relación con la tradición que no propone tanto una contradicción, sino más bien una contrariedad. ¿Cómo se sitúan ustedes frente a tradiciones como las del realismo o la de la imagen como mimesis? ¿Cómo podemos pensar la intervención en los tiempos y la intervención en los archivos a partir de la idea de tradición?

José Alejandro Restrepo: Sinceramente, me cuesta un poco entender a qué te refieres con tradición, la verdad es que no me es claro. No sé si me equivoco al asociarla también al problema de la historia y de la historia como escritura, como una cierta escritura de la historia que deja unos vestigios, unos documentos y un material.

Tu concepto de tradición podríamos asimilarlo también al problema de la escritura de cierta historia y de la historia como un problema de escritura. Hay un matiz que es interesante. En el *Manifiesto comunista*, Marx dice que la lucha de clases es el motor de la historia. Y Engels le hace la aclaración de que es el motor de la historia escrita. Eso es fundamental, porque lo que nosotros concebimos como historia no sabemos qué es. Sabemos lo que es la historia escrita porque está en los libros, es una narración. ¿Por qué pensar que la historia tiene que

ser narrativa? Sobre todo, ¿por qué tiene que serlo en términos de narración aristotélica, con una unidad y un principio, un desarrollo, un clímax y una resolución del conflicto? Estamos tan asimilados en esos cánones aristotélicos que nos es difícil escapar.

Pero hay un intersticio al pensar cómo romper esos moldes del aristotelismo en términos de la creación de un audiovisual o de un material que no es narrativo, sino que explora otro tipo de maneras de entrar dentro del universo del audiovisual que no son en términos aristotélicos. En ese sentido, sí iría contra cierta tradición. De hecho, en los inicios del videoarte las críticas que le hacían eran despiadadas porque, decían, ahí no se cuenta nada, no pasa nada, es el arte del tedio porque no está contando una historia. Justamente, no está contando una historia porque está explorando otras maneras de inscribirse en el tiempo, en la temporalidad y en la duración.

Poco a poco, después de muchos años, por no decir décadas, el videoarte se fue infiltrando en otra serie de manifestaciones, y hoy, los mismos cineastas que eran los principales enemigos del videoarte, han asimilado, deliberadamente o sin darse cuenta, muchas cosas del videoarte no solamente en términos de los manejos, de las duraciones, de las rupturas de las narrativas convencionales, de lo expansivo en términos de la disposición y de la exposición de sus materiales, como por ejemplo en el documental expandido o un tipo de obras que vienen de la tradición del arte plástico y de las artes visuales. Pero en su momento los conflictos eran tremendos con eso. El videoarte ha permeado el documental, el cine de autor y la televisión. No hay si no que ver las propagandas y sobre todo en los sesentas y setentas para ver cómo la voracidad de la publicidad es la que permite asimilar rapidísimo cualquier cosa que se haga.

Hoy en día hablar de videoarte es un poco utópico porque ya prácticamente se ha disuelto en todas las demás disciplinas. Pero quizás en ese sentido, sea útil volver al asunto de la historia ¿Habría una

manera de ser no narrativa? Hay una nota en pie de página en *La obra abierta* de Umberto Eco, apenas una nota al margen, en la que se pregunta por qué pensamos que nuestras vidas están más cerca de *Los tres mosqueteros* que del *Ulises* de Joyce. Es algo absolutamente profundo porque tenemos tan asimilado el modelo narrativo que realmente creemos que nuestra vida es así, cuando es muy posible y muy factible que en realidad nuestra vida se parezca más a Joyce que a Dumas. Fragmentada, llena de monólogos internos, de yuxtaposiciones, simultaneidades, yo hablo acá, pero estoy escuchando la calle al mismo tiempo y el gato viene y me está estorbando. Todo es simultáneo. Quizás eso está mucho más cerca de lo que es la realidad. No el realismo, pero sí la realidad de la experiencia. No creo que te haya contestado, pero insisto en que me cuesta un poco saber a qué te refieres con tradición.

Simón Henao: Nosotros tampoco lo sabemos muy bien, estamos en una instancia en la que apenas sospechamos de la existencia de vínculos entre la idea de archivo y la idea de tradición. De hecho, lo que buscamos justamente con estas charlas es ir viendo cómo juntar, cómo reunir, cómo adivinar esos vínculos.

José Alejandro Restrepo: Una cosa que podría ser interesante respecto a esto, ahora que murió el pintor Fernando Botero, es observar que él sí tiene un vínculo con la tradición de la pintura que viene desde el Renacimiento, que es la pintura de la perspectiva y la pintura ilusionista. Él sí tiene ese entronque con esa tradición. Hablando justamente de cadáveres indisciplinados, me llama muchísimo la atención que no lo dejan morir en paz. Muere en Italia y se lo traen en avión a Bogotá, donde hacen una velación y un homenaje en el Capitolio. Después viajó a Medellín para otro homenaje y después va a volver a cruzar el océano para finalmente enterrarlo y dejarlo des-

cansar en paz. Es muy interesante eso como concepto que trabajé en la exposición *Cadáveres indisciplinados* porque no solamente son los cadáveres los que no nos dejan en paz a nosotros, sino, sobre todo, somos nosotros los que no dejamos en paz a los cadáveres.

Juan Cárdenas: Siempre que me hablan de tradición pienso en dos cosas. Me acuerdo de esa expresión famosa de Walter Benjamin en las *Tesis sobre la filosofía de la historia* cuando habla de la tradición de los oprimidos de una manera un poco pesimista, muy en línea con el tono general del texto. Benjamin estaba en un momento difícil, el mundo estaba en un momento difícil (el mundo todavía está en un momento difícil). Pero a lo que me refiero es a la pregunta de por qué a la literatura no se la considera como parte de la tradición de los oprimidos y por qué la literatura, o el arte, quedan siempre del lado de la otra tradición, de esa tradición con mayúsculas que se va formando de manera canónica.

La otra cosa de la que siempre me acuerdo cuando me hablan de tradición es el famoso dibujito que hizo Alfred Barr, el curador durante los primeros años del MoMA. A finales de los años 20 y principios de los años 30, Barr hizo ese diagrama para una exposición de arte moderno que se iba a hacer en el MoMA, una de las primeras retrospectivas importantes del arte moderno europeo de las vanguardias. Es muy chistosa la idea que ese diagrama pinta de cómo funciona la historia del arte porque pone todas las influencias del arte moderno, el expresionismo, el futurismo, el cubismo, el fauvismo, etc., alimentándose la una a la otra. Tengamos en cuenta que Barr, que era ingeniero, para hacer su dibujo de las artes se inspiró en el diagrama de una bomba que había visto en una oficina. Barr debe haber visto esa bomba y habrá dicho “este diagrama me sirve perfecto para pintar cómo funciona el arte moderno”.

Pero eso, que parece muy didáctico, muy natural y muy elegante (es muy bonito el diagrama, por cierto), en realidad está ocultando

una visión poderosamente ideológica de cómo funciona la historia. Está diciendo que el arte sencillamente es esa idea de tradición del maestro Botero en la que una cosa alimenta a la otra y la otra alimenta a la otra. No hay ningún tipo de disputa en esa lógica, ahí no hay negociaciones, no hay guerras, no hay mayores movimientos espirituales, poderosos y trascendentales, que puedan remecer el espíritu. El arte, visto así, es sencillamente una sucesión de escuelas y de estilos que influyen unos a otros. Ese flujo absolutamente armónico y apolíneo del arte es a lo que hay que rebelarse, porque obviamente el arte nunca ha funcionado así. Y no funciona así porque está estrechamente emparentado con todas las demás actividades humanas donde lo que predomina es el conflicto.

Siempre pienso en esas dos referencias a la hora de relacionarme con la tradición. Trabajo bajo la idea de que el tipo de tradición al que estoy aportando es a la tradición de los oprimidos. No me interesa trabajar para Bill Gates o para la tradición de los señoritos. Me interesa justamente el tipo de comunidad, incluso de república o de espacio público, que genera una idea de tradición que es la de los oprimidos que está ligada a una historia de los conflictos humanos y que tiene que ver más con rupturas y con discontinuidades, con tropezones, deslizamientos de sentido, accidentes, que con una transmisión incolora e incolora de unos saberes o de unas determinadas formas.

Simón Henao: Podríamos seguir indagando en otras cuestiones que ustedes han trabajado bastante y que están vinculadas a estas experiencias temporales del archivo y de la tradición, como la cuestión del mito o la del progreso, pero creo que es momento de abrir el micrófono para que hagan preguntas.

Carolina Sánchez: Gracias por organizar este encuentro. Está muy chévere pensar el archivo de esta forma y escuchar a Juan y a

José Alejandro. Quería preguntarles sobre la aparición de la naturaleza en los archivos que a ustedes les interesan. En el caso de José Alejandro, justo la imagen del cartel del evento tiene el grabado de Charles Saffray *Musa paradisiaca* donde está toda esta historia de las extracciones bananeras en Colombia y en el libro de la exposición de José Alejandro está también el cuento, ensayo o texto inclasificable de Juan “Volver a comer del árbol de la ciencia”.

Quería preguntarles si es importante en esos silencios y en esas colisiones de las que han hablado, la aparición de la naturaleza en esos archivos, en particular de las plantas, y la aparición de la violencia. ¿Cómo en esa heterogeneidad del archivo, de la que hablaban al comienzo, se relacionan con los humanos? ¿Tienen algún interés en la historia de los territorios y de los conflictos en particular? Esto último lo digo más en relación a las novelas de Juan, donde se ve lo no humano. Parece que en ellas hay un recorrido por los problemas específicos de los territorios en Colombia. En síntesis, la pregunta apunta a si les llama la atención pensar las apariciones de lo no humano y de lo vegetal en el archivo.

José Alejandro Restrepo: Ese proyecto de *Musa paradisiaca* que mencionas es un proyecto que me ha llevado mucho tiempo y ha dado diferentes cosas: instalación, fotografías, obra gráfica. Generalmente los proyectos tienen la condición de ser unas matrices que se van bifurcando permanentemente y eso también toma años de trabajo. En ese sentido, creo que me diferencio un poco de otras maneras de trabajar porque no paso de un problema a otro, sino que quizás es el mismo problema que se va bifurcando permanentemente. La naturaleza, sobre todo en *Musa paradisiaca*, está presente y tiene mucho que ver con la historia de Colombia, con las masacres que se dieron en los años veinte en las zonas bananeras, pero también tiene que ver con un trabajo de arqueología ficción o de antropología ficción. Cuando vi

por primera vez un grabado que decía *Musa paradisiaca* me preguntaba por qué alguien llama *Musa paradisiaca* a una variedad del plátano. *Musa paradisiaca*, musa del paraíso.

Pensé que Linneo, que fue el encargado de clasificar todo lo vivo, sabía algo que nosotros ya no sabíamos. ¿Por qué musa del paraíso? Pensábamos que el fruto del paraíso era una manzana, pero resulta que no es una manzana porque eso se lo inventó San Jerónimo y posiblemente la fruta del paraíso era un hongo alucinógeno que se llama *Amanita muscaria*, pero por qué no pensar que el fruto del paraíso era un banano.

Esa era mi hipótesis un poco delirante y que seguramente no resiste un análisis científico positivista, pero en realidad ese no es el problema. El problema más bien es cuestionar qué hace que los nombres y las clasificaciones respondan ya sea a una descripción o al nombre propio de la primera persona que la describe, que la clasifica. Mi trabajo, por lo tanto, tenía que ver con el deslizamiento del sentido, conectar esta ficción de que el fruto del paraíso era el banano con las depredaciones de los años veinte, con la violencia paramilitar de los años ochenta y noventa en la misma región donde se da este fruto paradisíaco, porque realmente es un fruto paradisíaco, si no, no existiría Chiquita Brands ni las grandes multinacionales del banano. Se trata, entonces, de un trabajo de conexión entre diferentes disciplinas, frentes, materiales. Esa conjugación y ese vuelva a barajar los materiales y vuelva a dar juego, es lo que está trabajando esa obra desde Linneo, pasando por la masacre de los años veinte a las masacres más recientes de los finales de los ochenta y noventa en la zona bananera en Colombia.

Juan Cárdenas: Yo también trabajo obsesivamente los mismos cinco o cuatro temas durante muchos años. De repente, una misma investigación me permite producir varios tipos de textos. La naturale-

za es uno de esos asuntos en el que estoy indagando desde el principio de mi trabajo por razones, quizás, de tipo biográfico. Tengo algunas teorías peregrinas que les puedo compartir aquí de manera irresponsable. Los procesos de despojo, que hemos vivido en Colombia desde el inicio de la vida republicana o incluso desde antes, han hecho que seamos un país urbano de gente que extraña el campo, gente cuya máxima aspiración es tener un pedacito de tierra. Soy parte de esa pequeña fantasía criptonazi de tener un huerto.

Durante la época del uribismo salieron a flote muchos de estos problemas. En la época del uribismo todos defendían la política criminal de la seguridad democrática que, entre otras cosas, nos dejó las ejecuciones extrajudiciales de las que habló José Alejandro hace un momento, y cientos y cientos de fenómenos de violencia terribles. Los uribistas justificaban todo este fenómeno diciendo que la gente ya podía volver a su finca, que ahora las carreteras son seguras, decían. De nuevo se explotaba el imaginario del pequeño propietario rural, el imaginario de la pequeña propiedad rural, por eso digo que es criptonazi.

Pero al mismo tiempo también están las supervivencias de una vida campesina que sigue viva en Colombia. Me llama mucho la atención eso comparado con otros países como Argentina, por ejemplo. En Argentina desaparecen esas formas de campesinado que claramente existen en Colombia. En Argentina no existen, o hay que irse muy al norte, a Jujuy, a Salta, a algunas determinadas regiones del norte como para poder ver esas formas del campesinado, porque la propiedad de la tierra y todas las relaciones en Argentina fueron muy distintas.

Todo esto para decir que en ese vínculo con lo territorial se funden fuerzas muy reaccionarias y al mismo tiempo fuerzas poderosamente emancipadoras que están allí. De manera natural los colombianos siempre terminamos hablando de la naturaleza. La gente de repente sabe de árboles o de pájaros y uno no se lo espera. Eso ocurre porque

se ha hecho una construcción nacional que nos habita. Esto por supuesto es una teoría que lo mismo es completamente errónea. Pero, por lo menos a nivel personal, sospecho que es una de las razones por las que el tema de la naturaleza vuelve.

La otra razón es de tipo más intelectual. Hice un esfuerzo por educarme mirando el mundo desde una lógica marxista, pero no como quien se mete a una religión. Como descripción me sigue pareciendo que el marxismo tiene una capacidad de interpelarnos en muchos sentidos. Siempre me ha parecido intrigante y misteriosa la relación entre mercancía y naturaleza. ¿Por qué en un momento, justamente en la época de Linneo, en la época de los grandes naturalistas, en la época de la explosión de la pintura de paisaje, en la época de la explosión de la pintura holandesa que empieza a pintar los objetos que se traen de ultramar, por qué en ese momento, en este ejercicio de fetichismo de la mercancía, determinados objetos naturales empiezan a ser convertidos en mercancías muy particulares? ¿Qué implicaciones tiene eso a nivel social, a nivel político? Eso siempre ha sido para mí una fuente de reflexiones y de búsquedas.

Andrés Forero: Llama la atención esta noción sobre instrumentalizar el archivo, de la que habló Juan. ¿Acaso hay un archivo no instrumentalizado? Un artista X, un escritor Y, un curador Z, concibe, desarrolla, procesa e interpreta un archivo desde su propia visión. En esa medida, siempre hay una instrumentalización. ¿Sería posible expandir a qué se refiere con instrumentalizar o no el archivo?

Juan Cárdenas: Me expliqué mal y con las prisas de hacer un argumento o exponer una idea se presta al malentendido. Pero los malentendidos son totalmente bienvenidos, siempre. Daba el ejemplo de las instalaciones de José Alejandro que son con archivo. En muchas de ellas, incluso, los documentos de archivo son literales, es decir, hay

una mesa con recortes de prensa y hay pequeños objetos. En ese tipo de archivo hay una especie de indisciplina. Por eso hablábamos del desarreglo, por eso hablábamos de la adivinación. Hay unos procesos y una manera de montar unos objetos al lado de otros que nos permite respirar, que nos permite movernos entre los objetos y preguntarnos qué es lo que estos objetos están diciendo. No hay una enunciación muy clara, una enunciación taxativa; no hay unos altoparlantes desde los cuales se nos susurre cuál es el secreto del montaje. A eso me refería cuando hablaba de instrumentalizar el archivo.

Hoy en día es posible ver trabajos que se hacen con archivo en el arte contemporáneo, en el cine o en la literatura, donde no se dejó ese aire, donde el proceso de montaje está completamente subyugado para efectos de transmitir una determinada doctrina que, generalmente, es muy triste, pero suele ser una doctrina de moda que alguien les enseñó en una maestría en Estados Unidos. Hay un montón de eslóganes, consignas, clichés que tienen un carácter doctrinario y hasta dogmático. A eso me refería, me interesaba marcar esa diferencia.

Andrés Agudelo: Lo que quisiera preguntarles es acerca de cuáles serían las propuestas para una práctica y una ética del archivo que tenga en cuenta lo que se habló acá sobre el enfoque de los oprimidos y donde aparezca la adivinación y el desarreglo.

José Alejandro Restrepo: Dale, Juan.

Juan Cárdenas: No, si el que hace archivos buenos sos vos, José Alejandro, yo los destruyo así que qué ética puede haber ahí (risas). Me atrevo a decir que ni José Alejandro ni yo podemos hacer un decálogo de prescripciones sobre los buenos usos o la deontología del archivo. No me siento en posición de hacer algo así. Mi uso del archivo es absolutamente irresponsable. Esa irresponsabilidad tiene que ver

con el *cut-up* y la lógica de agarré esta cosa, la pegué con esto para que hable de otra manera, para que diga las cosas de otra manera y suscitar otro tipo de audición. Voy a usar un oxímoron para describir esto, que es el hecho de que lo que hago es una irresponsabilidad responsable. Claro, irresponsabilidad toda la que haga falta, pero tengo muy claro con quién quiero hablar y con quién quiero trabajar, y qué comunidad, así sea utópica, estoy proyectando en mi imaginación en el momento de empezar a trabajar con estos materiales.

José Alejandro Restrepo: Sí, de acuerdo, es muy difícil hacer decálogos sobre esto. De hecho, quizás es todo lo contrario de un decálogo. Es una caja de herramientas, pero esa caja de herramientas no tiene modos de empleo. Quizás el único modo de empleo sería no seguir el modo de empleo, utilizarlo a contrapelo, para citar a Benjamin. ¿Cómo usar el archivo a contrapelo? Porque, de hecho, la paradoja fundamental, en términos políticos, es que el mismo archivo le puede ser útil tanto a la extrema derecha como a la extrema izquierda. Es el mismo archivo en realidad, en bruto. Lo que varía es la creatividad y la innovación de la conexión posible al interior del archivo. Siempre me impresionó mucho un texto de uno de los fundadores de Forensic Architecture en el que contaba que el pénsum académico del ejército israelí tiene como lecturas obligadas a Baudrillard, a Paul Virilio, a Deleuze y a todos los pensadores posmodernos, todo eso enfocado en la destrucción de sus vecinos. Ahí tampoco hay moral, no hay una ética posible, sino que se puede utilizar para una cosa o para la otra.

Guido Herzovich: Les hago una última pregunta, intentando volver al tema de la tradición. En una entrevista José Alejandro decía que después de estudiar en Europa decidió volver a Colombia porque se sentía y quería ser un artista local. Eso me hizo pensar si algo del orden de la tradición opera en ustedes en relación a esa inscripción,

tanto inscribirse ustedes como sentir que las lecturas los inscriben a ustedes en una tradición, o si es algo que no les importe ni a ustedes ni a sus lectores. Quiero decir, en otra época me parece que esto hubiera sido muy central, qué lugar ocupa un escritor en relación a los escritores anteriores y qué camino indica para la literatura nacional. ¿Esto es algo que se disolvió, sobrevive de algún modo? ¿Qué sensación tienen?

José Alejandro Restrepo: Vuelvo a mi dificultad con el concepto de la tradición. Realmente no entiendo muy bien a qué se refieren. Lo que sí entiendo bien es que esa cita que tú haces, creo que fue la decisión más importante y más acertada que he hecho en mi vida. Realmente no me interesaba ser un artista internacional. Haber tomado esa decisión me permitió no solamente encontrar mi manera de trabajar y mi manera de pensar y actuar dentro del arte, sino que también es mi compromiso visceral con este país, con este continente, algo que ha rendido sus frutos. De hecho, nuestro norte siempre fue el sur, y cada vez es más importante el sur. En eso me siento muy confiado y agradecido de haber tomado la decisión. Quizás en ese sentido sería mi arraigo con la tradición, en el de pensar que nuestro norte es el sur.

Juan Cárdenas: A mí me pasó algo parecido. Viví muchos años fuera de Colombia y en un momento tomé la decisión de volver. Había escrito mis primeras dos novelas estando fuera y decidí que ya no quería hacer eso. Esto quizás puede ser puramente anecdótico, pero entre otras cosas, lo decidí porque oía cómo hablaban los latinoamericanos que llevaban muchas décadas viviendo en Europa y no me gustaba cómo hablaban, me parecía horrible, que era un español muerto, hecho de cartón piedra.

Siempre he pensado que no volví a Colombia, sino que volví a América Latina. Volví para conectarme y para generar vínculos entre

tradiciones nacionales. Para mí lo nacional tiene un papel importante, pero me parece que no determina por completo lo que hago. Mi trabajo tiene mucho que ver con cosas que puede hacer algún escritor brasileño, argentino o centroamericano, mucho más de lo que puede tener con escritores locales. Para mí era fundamental que esa trama latinoamericana se activara. Eso solo lo podía hacer viniendo a América Latina.

Eso que llamamos lo nacional también es parte del archivo. Claramente lo pienso desde acá, en un sentido realmente muy local y hasta territorial. Muchas de mis novelas se sitúan en un espacio geográfico indeterminado, que no tiene un nombre. Región Pacífico le llaman, pero no es del todo eso porque también implica una parte andina y una parte amazónica, pero es *este* pedazo de acá, desde donde pienso el mundo y desde donde me interesa generar la posibilidad de traducir experiencias a cosas que suceden en otros lugares de América Latina. Mi interés es trazar redes intelectuales y conceptuales con ese espacio raro que se llama América Latina.

Vindicación de algunas palabras *vintage*

Conversación con Alejandra Laera y Javier Villa

Nicolás Suárez

En abril de 2019 se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires una exposición cuyo título sintonizaba con el espíritu de un año electoral y prepandémico que hoy podríamos llamar “optimista”: *Una historia de la imaginación en la Argentina*. Curada por Javier Villa, la exposición reunió más de doscientas cincuenta obras de noventa y siete artistas, desde fines del siglo XVIII hasta la actualidad, nucleadas en torno a tres territorios —la pampa, el litoral y el noroeste— y dos imágenes fundacionales de la cultura argentina —la cautiva y el matadero—. La muestra fue acompañada por la publicación de un libro que es algo más que un catálogo. Bajo el título expandido *Una historia de la imaginación en la Argentina. Visiones de la pampa, el litoral y el altiplano*, el libro incluye no solo un inventario de las obras exhibidas, sino además una antología literaria realizada por Alejandra Laera y dos textos, escritos por Villa y Laera, que bien pueden encuadrarse dentro del género ensayo de interpretación nacional, de larga data en la cultura argentina.

La decisión de convocarlos a ambos para reflexionar acerca de los usos contemporáneos de las nociones de archivo y tradición se apoya, en primer lugar, en su amplia trayectoria como críticos culturales,

curadores, artistas y gestores de archivos y colecciones de instituciones estatales. Javier Villa es artista y curador. Participó en diversos programas para artistas como el Appel Curatorial Programme en Ámsterdam y en residencias como Villa Vassiliev en París y Delfina Foundation en Londres. Desde 2013 es curador senior del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, donde trabajó en alrededor de treinta exposiciones. Es profesor del seminario troncal del programa de artistas de la Universidad Torcuato Di Tella y, junto a Carla Barbero, desde 2019 dirige el espacio de formación Abele. Escribió artículos para *La Nación* y *Los Inrockuptibles*, entre otras publicaciones. Forma parte del colectivo de artistas Rosa Chanco y, junto a Julieta García Vázquez, participó de la Bienal de Lyon en 2019.

Por su parte, Alejandra Laera es directora del Instituto de Literatura Argentina y profesora titular de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora principal del Conicet y una de las directoras de la Maestría en Periodismo Narrativo de la Universidad Nacional de San Martín. Fue profesora visitante y dictó conferencias y cursos en universidades argentinas y del exterior. Es autora de libros como *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres* (2004), *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001* (2014) y *¿Para qué sirve leer novelas? Narrativas del presente y capitalismo* (2024). Dirigió el tomo *El brote de los géneros* (2010) para la *Historia crítica de la literatura argentina*, coeditó varios volúmenes colectivos y compiló escritos de diversos autores. Además, coeditó *A History of Argentine Literature* (2024) y dirige la serie *Viajeras/Viajeros* para Fondo de Cultura Económica.

Teniendo en cuenta ambas trayectorias, *Una historia de la imaginación en la Argentina* es un disparador y un estudio de caso oportuno para repensar las nociones de archivo y tradición no solo en la intersección de las artes visuales y la literatura, sino también en el marco

de un contexto político-cultural muy diferente del que dio origen a la exposición hace ya cinco años.

De la inmensidad de la pampa a la majestuosidad del noroeste, pasando por la proliferación selvática del litoral, las metáforas político-económicas y culturales de los mataderos y el encuentro violento con la otredad de la cautiva, la exposición exploraba tanto las geografías físicas como los imaginarios simbólicos que las han atravesado. Articulando obras de artistas canónicos como Prilidiano Pueyrredón o Eduardo Sívori con hallazgos de archivo y apuestas contemporáneas (desde una Virgen de la Pomata de la escuela cuzqueña de mediados del siglo XVIII o un grabado de un incendio en la pampa de 1796, hasta el trabajo actual de jóvenes artistas), el relato curatorial desplegó un amplio repertorio visual en un entramado heterocrónico que ofrecía múltiples lecturas posibles sobre los modos en que se han imaginado y reinterpretado estos espacios y mitos en distintos momentos históricos. Menos que una tradición nacional unívoca, por lo tanto, se trataba de mostrar varias tradiciones posibles coexistiendo o, a veces, incluso, compitiendo, tal como sugiere Laera en su ensayo “Territorios anegados por la imaginación”. En la misma línea, Villa sugiere en su texto la posibilidad de reordenar la historia del arte argentino por fuera de los movimientos, épocas y escuelas del gran arte europeo y se pregunta provocadoramente: “¿Qué pasaría si nos volviésemos adrede más conservadores y hablásemos de tradición o de identidad nacional?”.

La antología que complementa la exposición expandió esta perspectiva, proyectando mediante la palabra escrita problemas que ya el siglo XIX había planteado en sede pictórica y cuyos ecos resuenan hasta hoy. Si, por ejemplo, la asociación entre Juan Manuel Blanes y Esteban Echeverría resulta más o menos esperable para abordar la imagen de la cautiva, la puesta en circulación de ese mismo mito mediante algunos poemas de Alejandra Pizarnik o los famosos fotomon-

tajes de Grete Stern parece sugerir que las disputas en torno al cuerpo de la mujer cautiva, resignificadas en clave psicoanalítica y de género, trascienden las fronteras del siglo XIX para habitar imaginarios contemporáneos.

No resulta sorprendente, a este respecto, que en los ensayos de Villa y Laera que preceden el catálogo emerja varias veces la noción de tradición, en una suerte de vuelta posculturalista y posidentitaria a los debates de fines del siglo XIX y comienzos del XX que durante décadas informaron el imaginario cultural de territorios como la pampa, el litoral y los Andes. A lo largo del siglo XX, por supuesto, diversos artistas e intelectuales buscaron desmarcarse de ese espíritu de identificación que suscita la tradición. Quizás uno de los ejemplos más elocuentes sea el ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1951), donde Jorge Luis Borges planteaba una conocida paradoja: que la falta de tradición en América Latina es nuestra mayor ventaja comparativa. Algunas décadas después, Eric Hobsbawm acuñó la noción de “tradición inventada”, que ha sido muy influyente en los estudios culturales, y puso de moda el concepto de tradición, a la vez que lo liquidó, en el sentido de que las tradiciones se nos volvieron sospechosas, porque a menudo podían presentarse como antiguas o eternas, cuando en realidad eran invenciones recientes.

Pero hoy que las identidades fluidas ocupan un lugar central en el debate cultural, ¿qué sentido puede tener rememorar estas discusiones sobre algo tan demodé como la tradición? ¿Y qué lugar ocupa la omnipresencia del archivo en esta época de *fake news*? ¿Es apenas un repositorio pasivo o todavía constituye un espacio de disputa relevante donde se ponen en juego las imágenes y los relatos que configuran identidades colectivas culturales? Precisamente, si la tradición aparecía de manera explícita tanto en la curaduría de *Una historia de la imaginación en Argentina* como en los textos del catálogo, el archivo, en cambio, era lo tácito. Por eso, la charla con Villa y Laera se presentó

como una ocasión propicia para discurrir en torno a esa tensión, enfatizando —en el contexto actual de fuerte incertidumbre política— las posibilidades y los límites del archivo como herramienta para repensar la tradición y activar nuevas lecturas del pasado.

*

Nicolás Suárez: Partiendo del diagnóstico acerca de la existencia de una suerte de moda o doxa del archivo, quisiéramos preguntarles cómo se posicionan, desde sus prácticas artísticas, curatoriales y críticas, en relación con este problema. ¿Consideran que el archivo es una categoría útil y operativa? ¿O más bien tenderían a pensar que, cuando un concepto se vuelve tan amplio y abarcador, pierde su capacidad explicativa? ¿O tal vez puede haber distintos usos y apropiaciones del archivo, que se independizan de la teoría y cobran vida propia?

Alejandra Laera: Para pensar en los usos de la palabra archivo habría que señalar que esta palabra opera en dos niveles: uno conceptual, teórico, y otro que yo llamaría de bolsillo. Ambos son igualmente útiles, dependiendo de la pretensión que se les quiera dar. Hay investigaciones que, en efecto, trabajan con un archivo particular, concreto, y en las que la dimensión del archivo es conceptual (por ejemplo, un archivo de escritor). Y, a la vez, hay un uso de bolsillo de la palabra archivo, que también es válido, pero responde a una cuestión de agenda y se ha convertido en una tendencia actual.

Hablamos de archivo cuando podríamos utilizar otros términos: biblioteca, archivo de escritor, tradición. Por supuesto, no es lo mismo archivo y tradición. Y es importante hacer esa especificación: la pretensión teórica y conceptual de la noción de archivo no se aplica en todos los usos. Personalmente, me encanta el uso de bolsillo de ciertas palabras, porque les saca de encima toda una carga teórica pesada.

Hoy en día, incluso sin haber leído nada sobre archivo, podemos usar la categoría porque ya se incorporó a los trabajos críticos. Sin embargo, no siempre es necesario enfatizar el uso. En todo caso, creo que tal vez sea necesario volver a un uso y a una definición un poco más restringida de la noción de archivo para que recupere, precisamente, su capacidad explicativa.

La diferencia con la tradición es que el archivo no necesariamente tiene un orden: uno le da la forma que quiere, ubica los elementos de ese archivo como quiere, incluso le puede dar diferentes órdenes. La tradición, aunque haya tradiciones alternativas o entrecruzadas, siempre es lineal. El archivo, en cambio, le otorga una espacialidad y una materialidad a la idea de tradición.

Javier Villa: Coincido en que una gran diferencia es que el archivo es material y la tradición no. Para mí, viniendo de las artes visuales, esa es una diferencia enorme. En el archivo te encontrás con materiales concretos y en la tradición te encontrás con materiales simbólicos, metafóricos, identitarios. Pero, en cuanto al uso, es al revés de lo que señala Alejandra: el archivo te ancla en una materialidad y una historia concreta(s), mientras que la tradición es maleable, se puede revisar, cambiar y reestructurar constantemente. Algo que uno recibe y puede modificar, transcribir, reescribir, intervenir. Creo que la muestra en la que participamos, en parte, apuntaba a esto.

Algo que agregaría desde las artes visuales es que yo uso los archivos, pero no me interesa estudiar el concepto de archivo como problema. Me interesa usarlo, me interesa el archivo como investigación. En ese sentido, en las artes visuales hay tres momentos muy distintos: la investigación, la exhibición y la mercancía.

En las muestras que organizo el archivo es, primero, un material más de investigación. En segundo lugar, en cuanto a la exhibición, a veces hay un fetiche intelectual del curador, que intenta probar que es-

tudió o fue a ver el archivo. Me aburre soberanamente pensar en una exhibición para un público de arte con una vitrina llena de tapas de libros o de cartas. Pero el archivo que realmente vale la pena exhibir es un archivo que pone en juego la existencia visual de un fenómeno que de otra manera no podrías observar. Por ejemplo, el Archivo de la Memoria Trans, que recupera la identidad estética, visual y la existencia de toda una comunidad a partir de un archivo fotográfico. Pero el archivo como nota al pie no me interpela. Y, por último, en tercer lugar, el tema de la mercancía. Actualmente, en las artes visuales, se están comprando muchos archivos, que en general van a parar a otras partes del mundo, cuando el archivo tendría que ser de uso libre y común para todos. La compra también empieza a carecer de sentido cuando podemos digitalizarlos, pero desde luego hay que tener plata para eso.

Alejandra Laera: Reforzar la materialidad en el uso del término archivo es clave en este momento, porque la palabra 'archivo' perdió parte de ese peso material y empezó a ser usada de manera excesivamente metafórica. Sin embargo, al mismo tiempo uno puede usar esa palabra más o menos como quiera, siempre y cuando sepa que la está usando de esa manera y no lo está haciendo con ese espesor teórico que muchas veces se le pretende dar. La cuestión de las disciplinas marca el uso de la palabra, pese a que hablemos de cruces disciplinares. Javier, por ejemplo, trabaja con archivos concretos, algo que no necesariamente sucede en la crítica literaria. De todas maneras, por el contrario, pienso que la tradición es mucho menos maleable que un archivo, porque en el orden del archivo primero está la materialidad y después uno puede ubicarlo, reubicarlo, darle un orden propio. La tradición, para instalarse, requiere de procedimientos mucho más fuertes, poderosos, muchas veces autoritarios y de reducción, que hacen que, pese a ser una construcción más simbólica, paradójicamente sea menos maleable.

Nicolás Suárez: En el encuentro pasado empezamos a poner a prueba la idea de que la doxa del archivo hoy estaría reemplazando muchas de las discusiones y prácticas que, hasta los años ochenta o noventa, giraban en torno a la tradición. Sin embargo, para Cárdenas y Restrepo, la tradición no parecía ser una categoría estética demasiado relevante. Quizás esto no necesariamente refuta la hipótesis, pero da cuenta de que la tradición se volvió una categoría mucho más opaca, a diferencia del archivo que, como decía Alejandra, se volvió casi una categoría de bolsillo. Entonces, quisiera preguntarles cómo ven esta cuestión para el caso argentino, en el que, al menos en el ámbito de la literatura, contamos con un antecedente muy conocido sobre el tema: el ensayo “El escritor argentino y la tradición” de Borges.

Me refiero a la idea muy conocida de que, por carecer de una tradición propia, el escritor argentino o latinoamericano tendría la capacidad de vincularse más libremente con todas las tradiciones y las culturas. Una idea que, entre paréntesis, uno podría emparentar con aquella definición clásica de Raymond Williams sobre la tradición como una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado. Yendo al caso puntual de la muestra que ustedes organizaron, me pregunto si no había allí algo de la lógica contrahegemónica del archivo: imaginar el territorio nacional siguiendo otros caminos posibles que se aparten de las imágenes más canónicas y cristalizadas acerca de espacios tradicionales como la pampa, el litoral o el altiplano. ¿Qué peso tuvo en el armado de la muestra la noción de una tradición imaginativa? ¿Y consideran que eso conlleva un modo particular de relacionarse con el archivo?

Javier Villa: Estas categorías parecen funcionar de formas distintas en la literatura y en las artes visuales. A mí me encantan esos términos que parecen casi malas palabras, como tradición o identidad. En las artes visuales se están recuperando mucho, como en el caso de

la exposición, que era sobre la tradición nacional. O, por ejemplo, los saberes ancestrales. Muchos jóvenes artistas contemporáneos repujan cuero, hacen obras de platería, trabajan con cerámicas y textiles. En el arte de hoy en día, al menos en Buenos Aires, se puso más de moda la tradición que el archivo. No conozco a tantos artistas que trabajen con el archivo, pero sí a muchos que trabajan con ciertas tradiciones iconográficas y, en menor medida, con técnicas de las artes visuales.

La exposición partía de ese diagnóstico e incluía también personajes como la China Iron o Zama, que encarnaban cierta recuperación de la historia visible desde la literatura y el cine. Y además de estas tres regiones geográficas, la exposición se anclaba en las imágenes de la cautiva y el matadero, que tal vez sean un poco obvias, casi estereotipos, pero la apuesta era tomar esa obviedad desde el presente. En otras palabras, la grieta se puede pensar desde el matadero; y la mujer como trofeo, como violencia territorial, desde la cautiva.

El objetivo era pensar otro tipo de tradiciones locales, que barriesen con los *ismos* europeos. El arte argentino ha tenido una historia de *ismos* que fueron heredados de Europa (desde el impresionismo hasta el conceptualismo y el minimalismo, pasando por el surrealismo, el informalismo, etcétera) y que no construyen realmente una historia del arte local. Entonces, en lugar de ver qué hacían los artistas concretos o los informalistas, la idea consistía en pensar a partir de problemas y temáticas que se vienen arrastrando a lo largo de nuestra historia.

Si tomamos el caso de la pampa, por ejemplo, parte de esas tradiciones tenía que ver con abordar un espacio vacío atravesado por una línea vertical. Se observa en el arte argentino desde Prilidiano Pueyrredón, que rompía el horizonte plano con un ombú. O Lucio Fontana, con el tajo. Se decía que el espacialismo, para Fontana, era la pampa, y el tajo vertical corta esa espacialidad enorme. O Roberto Aizenberg, con sus torres surrealistas que parten el vacío metafísico. O Antonio

Berni, con una torre Eiffel en medio de la pampa. Aquí la tradición era simplemente ver cómo, en las artes visuales, muchos artistas de distintos *ismos* rompían un espacio supuestamente “vacío” con un objeto vertical, que en la exposición llegaba hasta el gigante descamisado de Daniel Santoro, el último gran objeto vertical que rompía la pampa y se abría ya hacia la industria.

Alejandra Laera: Recuperar ciertos conceptos o palabras *vintage* como “tradición” es una operación interesante porque, habiendo pasado por el archivo, ya no tienen el mismo sentido. Volviendo a la pregunta sobre Borges, eso corresponde a otro momento, en el que él revisa y discute una idea de tradición recién configurada y formada, llena de color local. Después, la palabra “tradición” se convierte en una carga. Por eso insisto en que la tradición es lineal, muy fuerte y difícil de cambiar en los imaginarios. Los archivos, más restringidamente, sirven para mover un poco eso y hacerlo tambalear. Personalmente, siempre me interesaron esos momentos de inflexión en los que la tradición podría haber sido otra. Por ejemplo, la tradición podría haberse vinculado con *La cautiva* y, sin embargo, termina siendo el *Martín Fierro*. Estas tradiciones fallidas son estimulantes para pensar el pasado y eso es algo que nos da la idea de tradición, especialmente cuando se corta o pone en crisis con el uso o la apertura de ciertos archivos.

En cuanto a la exposición, Javier primero me mostró una maqueta bastante desordenada y, mientras me iba contando la propuesta, pensé que allí estaba espacializado algo que me venía molestando de la literatura, sobre todo, del siglo XIX: ciertas líneas que, iconográficamente, se mantuvieron más, quizá porque la lógica iconográfica es diferente a la lógica más lineal de la tradición literaria.

Entonces le dije que eso mismo que veía en su maqueta es lo que yo veía en *Las aventuras de la China Iron* (la novela de Gabriela

Cabezón Cámara), que se había publicado apenas dos años antes. Me interesaba pensar cómo una tradición pampeana, viril, seca y polvorienta podría haber sido —y también fue, pero no de manera dominante o hegemónica sino alternativa, marginal, menor— una tradición más fluvial, húmeda, litoraleña y femenina (aunque no necesariamente feminista). Esto se reflejaba en la disposición espacial que Javier me estaba mostrando y me hizo pensar en la literatura de una nueva manera, en la que se podía recuperar toda una línea poética y narrativa que no había sido central para el relato de la tradición geográfica y cultural. Después, en la muestra estaban los cortes con la cautiva y el matadero (a partir de *La cautiva* y *El matadero* de Esteban Echeverría, considerados fundacionales para la tradición literaria), que cerraban la cuestión de la espacialidad territorial: las tradiciones también territorializan y, en ese sentido, son muy fuertes. Iconográficamente, esto se apreciaba en lo que podríamos llamar un archivo, que Javier y su equipo buscaron de manera federal en museos y acervos de Argentina, revelando que había más cosas por descubrir.

Esa visualización es mucho más potente que la operación sostenida que se debe hacer a través de la crítica literaria. La cuestión material está ahí dispuesta, pero entonces una también le da una disposición y, al poner en diálogo los textos con esas imágenes, los resultados demuestran que no hay una sola tradición, sino varias. Quizá “tradición” no sea la mejor palabra, pero todo esto fue posible gracias a los diferentes movimientos críticos y de colaboración interdisciplinaria que se dieron en la década de 2010, especialmente entre 2014 y el momento actual.

Javier Villa: Es curioso porque, cuando vos me decís que ordené esa colección de imágenes, yo pienso que —¡tal vez suene soberbio!— no ordené el archivo, sino la tradición.

Alejandra Laera: No, vos ordenaste un archivo. Y al ordenar el archivo, estabas proponiendo una versión diferente de la tradición. Pienso que caemos en el riesgo de asimilar demasiado tradición y archivo en sus contenidos. Hay una zona en la que tradición y archivo se tocan, pero hay otras zonas en las que no se tocan y no tienen por qué hacerlo. No creo que sean reemplazables. A veces se pueden sustituir, pero no son reemplazables.

Javier Villa: Pero, por ejemplo, en el armado de una colección de artes visuales como la del Museo Nacional de Bellas Artes, también se está formando una tradición. Yo ya no lo veo solo como un archivo ni como una colección, porque se construye una tradición iconográfica a partir de esa colección.

Alejandra Laera: Sí, pero la palabra “colección”, tal como la estás usando, se puede reemplazar por “archivo”. Una colección es un modo posible del archivo y con esos materiales se pueden armar otras tradiciones. Son dos niveles diferentes. El archivo es el material, aunque tenga una dimensión conceptual y se pueda operar con él. La tradición es diferente, es siempre una operación.

Javier Villa: En el caso de la colección del Bellas Artes, se trata de un material que entra al Estado de una determinada forma. Se trata de familias ricas, de ciertos pedidos. Ese material ya tiene implícita una lectura, una narrativa, un recorte.

Alejandra Laera: Una historia.

Javier Villa: Y, en un sentido similar, hay materiales que no entraron a esa colección porque eran fluidos, femeninos, litoraleños. Entonces, ya hay una narrativa simbólica en ese material.

Alejandra Laera: Siempre hay una narrativa simbólica. Y todo tiene una historia con sus elecciones, selecciones, exclusiones. El asunto es el tipo de corte que se hace en el archivo, que implica un pasado y tiene una historia, pero que también puede ser sincrónico. La tradición es distinta: siempre es lineal y debe tener en cuenta ese pasado. El archivo, en cambio, tiene usos diferentes y se pueden hacer muchas cosas con él. Con la tradición, siempre hay que hacerse cargo del pasado. Con el archivo, no necesariamente. Si no, pensaríamos que nada se puede hacer sin el pasado y que todo es inevitablemente acumulativo, con lo cual no estoy de acuerdo. Pienso que el archivo tuvo un momento liberador al permitir organizar una literatura que no fuera una historia lineal, cronológica y progresiva. Ese momento liberador, como decía Raymond Williams de ciertos nuevos soportes o tecnologías, tiene su fase de liberación y luego puede convertirse en una nueva prisión. Pensemos en ese momento liberador del archivo, que no es exactamente el del *Mal de archivo* de Derrida. Aunque haya aspectos fundamentales relacionados con lo instituyente, no todo ese paquete teórico debe ser considerado. Ese momento liberador del archivo permite organizar la literatura de una manera que no sea necesariamente una historia lineal. Y las artes visuales y las curadurías permiten una disposición no lineal ni cronológica, a diferencia del carácter más teleológico de una historia literaria.

Javier Villa: Claro, porque son imágenes.

Nicolás Suárez: Pensaba también en el peso que pudo haber tenido la idea de tradición inventada, de Eric Hobsbawm, en la misma línea de Williams. Sin embargo, no todas las tradiciones son inventadas, aunque quizás se haya difundido demasiado esa idea.

Alejandra Laera: Nosotros citamos a Williams para decir que la tradición es selectiva. ¿Pero cómo podría ser de otro modo? Es casi

una obviedad. El punto es que solamente ciertos intelectuales, muy prístinos y a la vez discretos en su manera de pensar, te muestran lo obvio como si fuera la primera vez. ¿Podría haber una tradición que no sea selectiva? Imposible. La tradición está hecha de disputa, de exclusiones, pocas veces de negociaciones.

Nicolás Suárez: ¿Y el archivo?

Alejandra Laera: También, pero de una manera diferente. Me gusta mucho el punto de partida que ustedes plantean: paremos con esto del archivo. ¿Qué concepto paraguas hay bajo el cual puedan entrar todos, todas y cualquiera? Archivo. Es muy inocente ese uso. Pero, a la vez, demuestra lo que está pasando con esa palabra. Cierta mercantilización de la palabra “archivo”.

Nicolás Suárez: ¿Qué lugar piensan ustedes que ocupa la cuestión de la tradición en la crítica cultural argentina? Existe una tendencia a intervenir con ensayos y reflexiones en torno a la idea de una tradición en constante disputa. ¿Ustedes dirían que en la crítica cultural argentina existe algo así como un argentinismo casi paranoico en relación con la tradición? Imagino que las respuestas pueden variar si pensamos en la crítica literaria y en la crítica de artes visuales.

Alejandra Laera: Sin duda. Consideremos el teatro, por ejemplo: es un ámbito en el que suele hablarse insistentemente de la tradición y los traumas del pasado. En líneas generales, la influencia de Borges fue significativa. Y el hecho de que Piglia, para dar otro ejemplo bastante influyente, haya combinado su faceta de crítico y narrador con una fuerte impronta borgeana contribuyó a enfatizar estos temas. Sin embargo, como contraposición a eso, en los últimos años ha surgido una tendencia muy iconoclasta que busca dismantelar por completo

la tradición. Es una postura que considero totalmente inconducente porque, de hecho, las tradiciones existen y forjan imaginarios sociales que son también políticos. Abandonarlas sin más resulta problemático, aunque sea necesario interrogarlas y discutir las.

La cuestión, entonces, podría formularse así: ¿cómo encontrar un equilibrio entre la obsesión casi paranoica por la tradición, que involucra la necesidad de introducir una torsión a lo Piglia, y la postura iconoclasta que busca erradicarla para crear algo completamente nuevo, basado en el presente y la emergencia? Este debate está muy ligado a las lecturas feministas, por ejemplo. ¿Cómo avanzar más allá del *dictum* de los “padres fundadores” de la crítica —Borges y compañía— y a la vez de una agenda devenida muchas veces en moda? ¿Qué caminos intermedios se pueden explorar?

Javier Villa: En las artes visuales la situación es distinta. Hoy estamos en un momento de gran recuperación y relectura de la historia, caracterizado por una relación más saludable con los artistas del pasado. A diferencia de lo que ocurre en la literatura, no percibo un peso tan abrumador de la tradición. Las nuevas generaciones de artistas disfrutan visitando exposiciones de arte impresionista, algo que antes no ocurría. Hace quince años, esas visitas solían percibirse como aburridas o improductivas; hoy, en cambio, acudir a muestras de artistas históricos se ha convertido en todo un acontecimiento. Exposiciones como las de Juan del Prete o Yente, así como el descubrimiento de nuevos artistas, no solo tienen lugar en Buenos Aires sino también en diversas provincias.

Además, hay un rescate de artistas que habían quedado fuera de la tradición o carecían de visibilidad. Esta revisión se está llevando a cabo desde una perspectiva bastante amorosa, especialmente por parte de los artistas jóvenes, que encuentran conexiones entre sus propias búsquedas y las del pasado. Las artes visuales han atravesado

largos períodos de ruptura, desde los años veinte hasta los sesenta o setenta, cuando la innovación implicaba mirar exclusivamente hacia el futuro y dejar atrás el pasado. Ahora, esta tendencia parece haberse invertido y visitar el pasado resulta atractivo y enriquecedor. Las obras que emergen de esta exploración histórica adquieren una densidad y un valor simbólico particulares.

Alejandra Laera: Me parece que las artes visuales han avanzado bastante con respecto a la literatura en las últimas dos décadas. La posibilidad del trabajo heterocrónico y las muestras colectivas, por ejemplo, han dado enorme dinamismo, flexibilidad y libertad a la hora de juntar y mezclar elementos. La literatura ha tenido otros aciertos, pero en cuanto a estos problemas se había quedado un poco atrás. Recuerdo, por ejemplo, *SimBiología*, una megamuestra que estuvo en el Centro Cultural Kirchner y abordaba cuestiones vinculadas con la explotación de la naturaleza de un modo que, claramente, adelantaba respecto de la tematización de esos mismos asuntos en novelas contemporáneas que recién a partir del 2014 aproximadamente comenzaron a alcanzar una contundencia similar.

Javier Villa: Es posible que las artes visuales gocen de mayor libertad para incorporar referencias de diversa índole, desde lo mundano y lo aparentemente burdo hasta las grandes tradiciones. Pueden integrar influencias tan dispares como las de Berni, Pueyrredón o el manga japonés sin ningún conflicto. En contraste con la tradición literaria argentina, el artista visual opera de manera heterocrónica. La curaduría ha facilitado estas lecturas transhistóricas, permitiendo que el arte visual navegue entre el pasado y el presente de manera no lineal.

Esta flexibilidad ha sido clave para las artes visuales, ya que los artistas no se limitan a avanzar en una sola dirección; pueden romper barreras hacia atrás, hacia adelante y hacia los costados. Aunque en

los últimos años la crítica de artes visuales ha perdido algo de intensidad, la curaduría ha abierto nuevas posibilidades de interpretación. La incorporación de temas contemporáneos, como la justicia ambiental o el Antropoceno, abrió la puerta a una visión más amplia de la historia del arte, que antes estaba restringida a una narrativa repetitiva en los museos.

Hoy en día, los artistas exhiben un creciente interés por investigar y profundizar en la historia del arte, redescubriendo referencias que en el pasado pudieron haber sido ignoradas. Tal vez sea demasiado optimista, pero creo que este enfoque más amplio y multidimensional está enriqueciendo el campo de las artes visuales.

Alejandra Laera: Eso es algo general de las últimas décadas que antes no se daba con la misma frecuencia, y tiene que ver con la autoconciencia teórica que tienen artistas y escritores.

Nicolás Suárez: Uno de los problemas con la categoría de archivo, como se ha planteado a lo largo de la charla, es que a menudo nos referimos a fenómenos diferentes con el mismo término. Esto ya aparece en la noción de archivo de Foucault y también en Derrida, pero hay otras perspectivas que han añadido matices a lo largo del tiempo. Pienso en el llamado “arte de archivo”, que no solo se refiere al archivo de los artistas, sino también al arte que se basa en archivos. Muchas de las observaciones de Javier parecen estar relacionadas con este modelo.

Por eso, quisiera preguntarles: ¿cómo perciben el nexo entre archivo y Estado desde sus roles de funcionarios públicos? ¿Cómo se relacionan con este fetichismo del archivo que rodea a la figura del artista? ¿Y qué valor le asignan a este fenómeno dentro de sus respectivas funciones en el Museo de Arte Moderno y el Instituto de Literatura Argentina?

Alejandra Laera: No tengo ninguna fetichización de los archivos. Creo que hay algo azaroso y caprichoso en cómo se forman. En el Instituto de Literatura Argentina, es interesante observar cómo avanza el patrimonio en términos de archivo. El archivo revela la historia de la institución: cómo y cuándo llegaron los libros, pero esto puede llevar a confusiones. Por ejemplo, más libros no indican necesariamente una mayor presencia del Estado. Es crucial considerar la relación entre el Estado, la Universidad, la Facultad y quién estaba a cargo en ese momento.

El archivo del Instituto, creado por Ricardo Rojas en 1922 a partir, en buena medida, de su biblioteca y archivo personal, refleja un momento particular en la historia de la literatura argentina y de la institución. Aunque la colección ha sido incompleta y ha cambiado con el tiempo, también da cuenta de los vacíos institucionales en Argentina. En las últimas dos décadas se ha avanzado mucho en la organización de archivos, como en la Biblioteca Nacional, que ahora ofrece materiales ordenados y accesibles. Antes, en los años noventa y principios de los dos mil, el estado de los archivos era desastroso y dependía del esfuerzo personal para preservarlos. En resumen, la relación entre archivo y Estado en Argentina es complicada y a menudo descuidada, dependiendo en gran medida de la buena voluntad y las gestiones individuales.

Javier Villa: En las artes visuales estamos igual. El Museo Moderno, que ha pasado por períodos de abandono, actualmente cuenta con un archivo de sus actividades, un archivo de la escena de artes visuales de Buenos Aires y del país, y una biblioteca de artes. Hemos hecho esfuerzos por ordenar y dar acceso a esta información, especialmente de manera digital. Alrededor del 70 % u 80 % de la colección del museo está disponible en línea y estamos en proceso de digitalizar folletos, catálogos y la historia de las exposiciones.

Los curadores y el personal colaboran para completar y actualizar la información sobre las exposiciones con el objetivo de que toda la información esté accesible en un futuro cercano. Además de las exposiciones, seguimos acumulando y organizando datos para que estén disponibles de forma gratuita y accesible para todos. No hay ningún misterio en esto, se trata de facilitar el acceso a la información.

Alejandra Laera: Hay algo importante en lo que menciona Javier sobre el acceso: la relación entre archivo y Estado, así como entre el archivo y el público en general, ha cambiado notablemente. En los estudios literarios, esto se relaciona indirectamente con tu observación, pero también ofrece una nueva perspectiva. En el pasado, especialmente desde finales de los ochenta y durante los noventa, el archivo era fundamental para la investigación (por ejemplo, el archivo de la prensa periódica o los archivos epistolares). El acceso a archivos se veía como una búsqueda del tesoro: encontrabas información que no estaba disponible ni organizada y esos descubrimientos podían llevar a tesis o libros. En muchos casos, esto era suficiente.

Sin embargo, eso ha cambiado. Ahora, el archivo se ha convertido en un insumo común. Paradójicamente, a medida que los archivos se han vuelto más accesibles y digitalizados, y cualquier persona puede acceder a materiales que antes eran inhallables, los usos del término “archivo” se han vuelto más metafóricos y simbólicos. Así, en el mismo momento en que los archivos se vuelven más disponibles y comunes, el concepto de archivo adquiere una nueva dimensión. Sería útil considerar cómo se relacionan lo material y lo simbólico, y cómo la accesibilidad y disponibilidad de los archivos influyen en su significado.

Guido Herzovich: Una cuestión que surgió con fuerza en la conversación y que está muy clara en el texto de Alejandra para la muestra es la idea de que la tradición oculta, y que una de las funciones

del archivo es revelar lo que la tradición ha ocultado. Esta idea de linealidad me lleva a preguntarles por la cuestión de la temporalidad. El auge del concepto de archivo en relación con la tradición coincide con el desmantelamiento de diversas ideologías históricas y filosofías de la historia vinculadas a una idea lineal del tiempo. Creo que una de las cuestiones que declinó junto con esas ideologías, y en este paso del modelo de la tradición al modelo del archivo, es la idea de futuro. Paradójicamente, hay un utopismo en la tradición. Aunque parezca una paradoja, me da la sensación de que en la tradición hay una idea de futuro mucho más fuerte. La búsqueda del pasado en el modelo de la tradición está orientada al futuro de una manera más explícita y directa. Toda investigación del pasado, toda búsqueda de los orígenes, está vinculada con el futuro de la comunidad, el deseo de darle forma al futuro.

Quería preguntarles, entonces, ¿cómo piensan que opera hoy el futuro en relación con estos debates? ¿Hasta qué punto el archivo no es también la contracara de un momento histórico en el que el futuro se ha vuelto lo impensable, aquello a lo que no se le puede dar forma?

Alejandra Laera: Desde luego, hoy se habla de agotamiento del mundo, fin del mundo, colapso ecológico. La pregunta, ya casi un lugar común, que se hicieron Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro en *¿Hay mundo por venir?* hace apenas diez años, podría formularse también así: ¿el futuro es un mundo? En el futuro, dicen ellos, habrá un mundo sin humanos o humanos sin mundo; alguna de las dos cosas va a faltar en el futuro. Y esa cuestión bastante catastrófica lleva, en mi opinión, a dos resoluciones posibles. Una es la reactiva, que implica ir al archivo para tratar de ligar imaginariamente ese futuro incierto (imprevisible, quizás inexistente) con los archivos del pasado. Y la otra, en términos de una imaginación más narrativa, se vincula con el auge de las neodistopías. Distopías que no son com-

pletamente irreconocibles respecto del mundo que vivimos, sino que exhiben una mezcla de tiempos, precisamente para marcar ese agotamiento del mundo que se va a ver (aunque nosotros no lo vayamos a ver) en el futuro. Son dos movimientos distintos: uno es ir a los archivos y el otro es esta imaginación narrativa de corte más distópico.

Es evidente que la idea de temporalidad moderna está en crisis cuando el futuro no es consecuencia del presente. Las acciones presentes no garantizan ni siquiera una catástrofe futura, porque no sabemos exactamente cuándo ocurrirá ese futuro: ¿diez, cien años? Lo mismo ha sucedido con la noción de crisis. Una vez que la noción de crisis está instalada, ¿de qué tipo de crisis se trata? Todas esas inestabilidades vos las relacionás de algún modo con los archivos. No estoy segura. Pero pienso que adentrarse en un archivo y que ese gesto necesariamente tenga algún tipo de nexo o contacto con el presente, en este momento, no funciona como lo hacía la tradición respecto de las expectativas sobre el futuro a las que te referías.

Y ya que hablamos de tiempo, hay en todo esto algo muy rápido, no urgente sino urgido. Esa temporalidad propia de los archivos, de ir al pasado, de las investigaciones de largo aliento, no parece encajar con el mundo en constante movimiento en que vivimos. No es solo una imagen, es un fenómeno concreto. Global y localizado a la vez. Un presente demasiado fluctuante incluso para la noción de temporalidad, espiralidad o de politemporalidad que supone salir de la línea recta, acelerada hacia el futuro. Esa fluctuación te lleva también hacia los lados, te hace tambalear, muchas veces desorienta porque ciertos cambios rápidos, ciertas transformaciones o emergencias súbitas, atentan contra el plazo relativamente largo de la investigación.

Por eso, creo que la temporalidad del archivo en los estudios literarios es muy diferente de lo que ocurre con las artes visuales, que necesariamente deben cumplir con ciertos tiempos. En el caso de una curaduría, tenés un plazo para la muestra. No podés estar diez años

para ver qué pasa con la temporalidad de esa colección o ese archivo. Eso puede ocurrir en la mente del curador, pero mientras tanto hay que hacer la muestra. En ese sentido, las prácticas de cada disciplina tienen su propia temporalidad. Y a propósito de esto, noto que usé varias veces la palabra disciplina y me parece importante: volvamos un poco a la palabra “disciplina”. Dejar de lado la agenda de lo transdisciplinario, por un momento, no nos va a llevar al pasado ni nos va a hacer más antiguos. Pienso en lo que decía Javier, sobre el uso de ciertas palabras.

Javier Villa: Cuando escuché el comentario de Guido, enseguida pensé en Javier Milei. Yo antes trabajaba para deshacer las determinaciones, reescribir, deformar, ficcionalizar. Y a partir de ahora tal vez tenga que trabajar para construir una historia de verdad, memoria y justicia. El archivo, finalmente, es una herramienta que está disponible para diversos usos. Es clave tener archivos públicos ordenados para usarlos de distintas maneras en momentos como estos, o en momentos futuros. Pienso en un futuro cercano. Pero en el momento de la exposición tenía una imagen visual que me ofreció un artista cuando le conté de la muestra y me dijo: “Ah, es como una catapulta. Empujás la piedra hacia atrás, para tirar lo más adelante posible”. Volver hacia atrás para atravesar el presente e ir hacia el futuro. Por ahí, el presente es el muro ese que saltás con la piedra.

Alejandra Laera: Pero eso fue en el 2019. Hoy podríamos llamarlo el año optimista. Eso cambió muy rápidamente.

Javier Villa: Sí, claro. Además, veníamos de cuatro años en los que muchas de esas instituciones habían sido desfinanciadas...

Simón Henao: Quisiera preguntarles por dos términos que mencionaron al comienzo. Por un lado, Javier habló de la idea de ficción

histórica, que se puede relacionar con esa imagen tan potente de la catapulta y la discusión acerca de las posibilidades o imposibilidades de imaginar un futuro, ya sea utópico o distópico, pero a partir justamente de una reconstrucción material del pasado. Y esas intervenciones sobre el pasado ligán bien con otra cuestión que surgió en la charla: la idea de desordenar. Desordenar el archivo como un modo de intervenir sobre el pasado. Alejandra habló de tradiciones fallidas, que pueden pensarse como un umbral que posibilita la ficción histórica. Allí donde falló la tradición, es posible vislumbrar una posibilidad de intervenir sobre el pasado, para imaginar un futuro. Entonces, me preguntaba cómo podríamos recuperar, desde el archivo, estas ideas de ficción histórica y de tradición fallida, con el horizonte de la futuridad. Y pensaba también, a partir de la discusión sobre la movilidad o inmovilidad de la tradición, en otro término que no hemos incorporado en las preguntas: el concepto de canon, mucho más rígido que la tradición.

Javier Villa: La noción de canon a mí me queda mucho más cómoda que la de tradición, porque se puede moldear o torcer. Lo que construimos en los museos con estas colecciones y archivos es un canon y, a la vez, una ficción histórica más. Están los archivos y los materiales, pero, como dice Alejandra, la historia que se cuenta depende de cómo los ordenes. Cada nuevo orden construye una nueva línea de tiempo que es válida. En definitiva, lo que queremos construir es una base cultural, social, mental y ambiental más saludable para el futuro. Ni siquiera diría que la ficción histórica es un problema, sino que es una responsabilidad. ¡Construyamos la mejor ficción de todas, la más hermosa! Ahora me volví utópico. Pasé de Milei a construir la mejor ficción histórica para nuestro futuro. Pero, décadas atrás, los especialistas en historia del arte se ocuparon de construir una historia fuertemente basada en los hechos, en los archivos. Y después vinimos

nosotros, que gracias a las historias que construyeron ellos tenemos la libertad de poder construir ficciones. Realmente lo siento como una responsabilidad.

Alejandra Laera: El canon es casi lo contrario del archivo. Tiene mucho que ver con la tradición, pero es más claro y estricto. Es menos móvil y se reproduce mucho más. Tiene, en un sentido, menos densidad simbólica. Puede haber movimientos, discusiones, pero el canon literario es un conjunto determinado de libros. En los años ochenta y noventa, en la posdictadura, ciertos estudios e investigaciones institucionalizaron esta idea y la cuestión era cómo se renueva el canon. Hoy ya nadie habla de eso. Nadie quiere visitar ningún canon. No hay un canon, puede haber muchos. Para mí, la pregunta no sería cuál es el canon, sino si es necesario tener un canon. Quizás hay momentos en los que hay que desarmar y no tener un canon; y hay momentos en que más vale volver a armar un canon.

Voy a dar un ejemplo. El año pasado se cumplieron ciento cincuenta años de la publicación del *Martín Fierro*. Por estar al frente del Instituto y de la cátedra, me llamaron para dar diversas charlas y entrevistas. En todos los casos, buscaban que yo hablara de la importancia identitaria del *Martín Fierro*. Fuera de eso, no importaba mucho el valor literario del *Martín Fierro* como el gran poema gauchesco que es. Es decir, el archivo no importaba tanto porque lo que pesaba era la tradición y el canon. A mí me impactó, porque advertí que los que nos dedicamos a estos asuntos estamos, para usar una palabra que surgió en esta charla, en otra narrativa. Pero la narrativa de la gente que escucha la radio y que ha leído o conoce el *Martín Fierro* es otra. Puede tener que ver con el lugar más conservador de la tradición. O con el lugar más estable del pasado que ofrecen algunos libros canónicos, que, aunque tal vez ya no se lean, dan la tranquilidad de saber que en ellos se cuenta algo que sucedió en el pasado. Nuestra tarea,

como críticos culturales, claramente no es esa. ¿Pero cómo hacerla si no comprendemos también esa necesidad?

La necesidad de buscar una estabilidad que, si no la brinda el presente, al menos debe emerger en algunos libros, imágenes y personajes del pasado. Y el *Martín Fierro*, ya sea que se lo piense desde el canon o desde la tradición gauchesca, todavía cumple esa función. Una función que excede la lectura, porque la tradición también es ese lugar donde uno se puede recostar más o menos cómodamente, encontrar una cierta seguridad.

El archivo y su huella

Conversación con Luis Felipe Fabre y Valeria Añón

Guido Herzovich

Desde las independencias políticas de hace dos siglos, la época colonial (o la modernidad temprana) ha sido uno de los principales problemas para la imaginación histórica latinoamericana. La relación con las formas políticas, sociales y artísticas del período —ceranía/distancia, identidad/diferencia— ha dictado y desafiado los modos con que diversos grupos se propusieron fundar tradiciones y contra-tradiciones, archivos y contraarchivos.

Pero, además, como el escritor Luis Felipe Fabre y la investigadora Valeria Añón afirmaron y demostraron en esta conversación, la modernidad temprana es un reservorio de distancias productivas para pensar hoy la transformación histórica de conceptos y prácticas como la tradición y el archivo.

Añón observó que, desde el punto de vista de la literatura colonial, el esfuerzo de acercar las nociones de tradición y archivo hubiera resultado incomprensible; si acaso, más bien se podría rebatir y aun invertir la idea contemporánea de que el archivo permite visibilizar lo que la tradición ocultó. “La tradición era un espacio de profunda renovación y de producción, incluso en términos legales de resisten-

cia”, dijo. El archivo era, en cambio, una institución imperial. La fundación del archivo de Simancas —aquí Añón citaba *Mito y archivo*, de Roberto González Echevarría— podía pensarse como el acto fundacional del imperio de los Reyes Católicos y del universo colonial. Fabre recordó la determinación de Hernán Cortés, que había estudiado en Salamanca, de levantar un acta y dejar constancia de cada paso que daba en América, estableciendo una dinámica duradera según la cual se fue haciendo archivo de lo que se estaba al mismo tiempo haciendo desaparecer.

Fabre y Añón han trabajado y reelaborado el corpus de la literatura de la modernidad temprana de maneras muy distintas. Fabre nació en Ciudad de México en 1974; es poeta, novelista y crítico. *Declaración de las canciones oscuras*, ganadora del XII Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska en 2019, cuenta el traslado del cadáver de fray Juan de la Cruz, el religioso y poeta místico español, desde Úbeda —donde murió en 1591— hasta Segovia —donde lo quería enterrado una de sus admiradoras—. Escrita en un pastiche notable del español de la época, la novela cruza además diversos géneros y registros, del lirismo de la poesía mística a las risas y bajezas de la picaresca. En algunos de sus libros de poemas ya había trabajado con otros materiales del mismo período. *La sodomía en la Nueva España* (2010) recupera un “caso de archivo” (así lo llamó el crítico Domínguez Michael) que Fabre descubrió en *Las cenizas del deseo* del historiador Serge Gruzinski. A partir de un episodio de persecución inquisitorial de la homosexualidad, Fabre escribió un “retablo”, es decir, una pequeña obra de títeres, acompañado de “villancicos” y un “monumento fúnebre”; reelaboró con humor el caso de archivo a través de la lengua y los géneros de entonces. Un poema posterior, “Sor Juana y otros monstruos” (*Poemas de terror y de misterio*, 2013) es una reflexión (y una burla) sobre los sorjuanistas, es decir, los exégetas de su obra, que son un elemento importante en nuestra relación con la tradición literaria. La poesía

de Fabre se ha apropiado y ha reelaborado muchos otros géneros y lenguajes, del cine de terror a la música ranchera. También escribió ensayos: *Leyendo agujeros* (2005) investiga experimentos poéticos que exploran los límites de la poesía, tanto en verso como en prosa; una serie en la cual podría caber su *Declaración de las canciones oscuras*. *Escribir con caca* (2017) es una indagación sobre la obra y la vida de Salvador Novo, titulada con una frase desdeñosa de Octavio Paz que Fabre inviste de un nuevo valor.

Valeria Añón nació en Buenos Aires en 1973. Es investigadora del Conicet y profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires y se especializa en literatura colonial mexicana. En la última década, el concepto de archivo se ha vuelto central en su trabajo, como herramienta, pero también como espacio de reflexión, ya sea en artículos o discusiones teóricas, donde se preguntó por las posibilidades y opacidades del archivo y su relación específica con la literatura, como en “Los usos del archivo: reflexiones situadas sobre literatura y discurso colonial” (2016). En su primer libro, *La palabra despierta: tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México* (2012), el concepto de archivo estaba casi ausente y tenía en cambio una presencia fuerte el concepto de tradición. Desde entonces, también editó, anotó y prologó textos de Colón, Hernán Cortés o la *Historia de la conquista de México* de fray Bernardino de Sahagún, en cuyo prólogo se pregunta precisamente de qué modo el marco del archivo ha transformado la pregunta por el carácter literario de los textos, tan central y problemática para los proyectos de colocar el corpus colonial en la base de una tradición literaria latinoamericana. Eso se propuso, por ejemplo, la colección Biblioteca Americana que ideó Pedro Henríquez Ureña para Fondo de Cultura Económica, sobre la cual Añón también escribió. En 2022 coordinó *500 años de la conquista de México. Resistencias y apropiaciones*, que se cierra con su epílogo “Malintzin o los silencios del archivo”.

En ese texto, Añón se hace una pregunta central de este paradigma: cómo leer los márgenes o los bordes del archivo, aquello cuya inscripción en el archivo debe ser rastreada y reconstruida, o incluso —y quizá, sobre todo— lo que no la ha tenido y no la tiene. Fabre, en la conversación que sigue, recuerda unos versos de sor Juana donde cuenta que rompió y luego se tragó una carta apenas recibida, para conservarla secreta: “Esa ingestión corporal del archivo, para dejar nada más la huella de su ausencia, me parece una posibilidad muy hermosa de la tradición”.

*

Guido Herzovich: Ustedes tienen un vínculo muy fuerte, aunque de diverso tipo, con la literatura de la modernidad temprana en castellano, que no es un corpus tan accesible en la actualidad. Queríamos preguntarles, para empezar, cómo fue que se cruzaron con estos textos: qué fue lo que los interpeló, al punto de desarrollar una relación tan duradera y productiva.

Luis Felipe Fabre: Yo creo que en mi caso ese vínculo viene por una falta de imaginación, tal vez por eso no soy narrador sino poeta. Quizás haya algo de falta de imaginación en el gusto contemporáneo por el archivo, empezando por la dificultad para imaginar futuros. Si le decías a un artista de vanguardia “ve y mírate el archivo”, pues le salían ronchas, erisipela. Ellos te invitarían a ir a quemar un archivo, no a consultarlo.

También hay allí algo de síntoma de final. Pensaba ahorita que los orígenes de la literatura latinoamericana están en el archivo. Si había alguien con un alma burocrática, en el sentido de seguir todos los procedimientos necesarios para que quedara constancia y generar un archivo, era Hernán Cortés. Como estudiante de Salamanca, Cor-

tés tenía esa cosa: aunque hubiese tres personas, tenía que levantar un acta y decir “aquí se alzó el gobierno provisional de tal lugar, que conquistamos en nombre del rey, que quede constancia”. Empieza haciendo archivos. Los frailes también vinieron a hacer archivos. Y es interesante, justamente en este registro un tanto apocalíptico, pensar que vienen a tomar constancia y a archivar lo que van a desaparecer. Creo que ahí hay algo muy interesante, algo que simbólicamente, a fin de cuentas, está en todo arte: si tú representas algo, lo desapareces. Como el origen de la taxonomía: para poder convertir un león en el símbolo de un león, tienes que matar al león. Lo rellenas de aserrín y de alguna manera lo conservas al desaparecerlo. Hay algo ahí de nuestros orígenes latinoamericanos: la desaparición de un mundo y la necesidad de conservarlo. Los frailes tratando de recopilar la información; las cartas de relación dando cuenta, fascinadas, de lo que se estaban encargando de hacer desaparecer.

Algo de eso sucede en el arte. Aunque no hay una teoría unánime al respecto, podemos pensar en las pinturas rupestres. ¿Eran los animales desaparecidos que volvían a aparecer en las cuevas? ¿O era un proyecto para desaparecerlos de la estepa? En mi propia práctica, siempre he tenido una sensación de final, de estar presenciando el final de algo, aunque es siempre un final pospuesto. Pero finalmente la relación del arte con el archivo, que se ha vuelto tan evidente ahora, no es muy extraña: las musas son hijas de la memoria.

Valeria Añón: Mi experiencia respecto del archivo colonial es bastante diferente por el lugar de enunciación, porque desde Argentina esos materiales son todavía menos accesibles de lo que pueden ser en México o en otros espacios. Mi acceso a este tipo de textos, a este archivo literario, fue en el aula, un espacio que cada vez reivindicó más. Fue en mis primeros años de universidad, de la mano de mis maestras, Susana Zanetti y Beatriz Colombi. Encontrarme con esos

textos fue una sorpresa profunda, la impresión de algo inesperado. De algo que no sabía que quería, que no sabía que necesitaba, y que de pronto, cuando apareció, estaba respondiendo a una pregunta que todavía no me había hecho. Creo que eso es algo muy poderoso que tiene que ver con la tarea docente: ofrecerle al alumno aquello que todavía no sabe que va a desear, en lugar de responder solamente a una necesidad ya planteada.

En Susana y Beatriz había una apuesta por una idea de lo latinoamericano que se anclaba en poder mirar los textos con una profundidad temporal mucho más amplia, más allá del siglo XX. Y también una tensión entre lo latinoamericano y lo nacional. Ese es un aspecto del problema de la tradición, porque la tradición literaria y crítica argentina dialoga muy poco con el archivo colonial. Ninguno de los grandes críticos que han pensado los textos fundantes de la literatura argentina tenía un vínculo intenso con el mundo colonial, sino con momentos mucho más recientes relacionados con la lógica del Estado nación. El archivo colonial me permitió entender la maravilla de una distancia: la que uno puede tener con textos que se le resisten, en este caso por la profunda extrañeza que producen en términos de lengua, de estructura, del tipo de lector que organizan, de las tradiciones literarias con las que operan. Para leer esos textos tuve que aprender sobre esas tradiciones. Esa dimensión cambiaba la manera en que yo creía que se podía leer literatura, a partir de no tener en principio tanto en común con los textos y aprender de la diferencia. El vínculo de un crítico argentino con la tradición literaria colonial tiene mucho que ver con la atracción de la diferencia, además de un deseo de correrse de una tradición de literatura nacional muy fuerte.

La lectura muy aguda de Luis Felipe me hizo acordar a un texto de Michel de Certeau que hemos trabajado con Mario Rufer, “La belleza de lo muerto”. Ahí De Certeau trabaja justamente la operación que consiste en destruir lo popular y en el mismo gesto darle existencia,

a posteriori, en la configuración del archivo. Hay algo muy potente en esa suerte de lógica violenta que el archivo produce, una suerte de aporía entre hacer morir y hacer permanecer. Pero un hacer permanecer que es siempre selectivo. Eso también me lo enseñó el archivo literario colonial: me enseñó los límites, los márgenes, lo que está en el centro de lo que puede ser leído, y las poderosas tensiones que hay en esa organización.

*

Guido Herzovich: En la sesión anterior, Alejandra Laera propuso que la tradición aparece hoy como una máquina de ocultar, silenciar y excluir, como una estructura pesada y difícil de disputar, mientras que el archivo parecería, de manera inversa, un espacio propicio para recuperar y visibilizar lo que la tradición silenció u ocultó. ¿Comparten ese diagnóstico? ¿Ven en la tradición, como contracara, alguna potencia de visibilización que el concepto de archivo opaca?

Luis Felipe Fabre: Me parece clarísimo, en el sentido de que, si el archivo es tan prestigiado hoy día, es justamente porque parece un espacio dúctil para nuevos valores o nuevas morales que se adecúen al momento. Creo que obedece básicamente a una crisis de valores que vemos en todas partes, sobre todo en el espacio de la crítica literaria y de arte. Hay un asunto más moral que estético, o más ético que estético: finalmente uno va al archivo a tratar de articular las cosas de un modo que nos parezca más legible hoy en día. A mí hay cantidad de libros de Octavio Paz, por ejemplo, que me parecen ilegibles. Pasa con Cortázar también. En los archivos, en cambio, hay muchos textos que nos revelan de pronto unas posibilidades literarias que en otro momento nadie hubiera visto. Lo que entendemos por literatura o por poesía es cambiante, es inestable: hay textos que, por efecto de cier-

tos valores sociales, se activan con una capacidad de decir nueva. Y textos que en otro momento tenían un prestigio literario que a lo mejor conservan, pero ya son ilegibles. Creo que eso nos da una especie de vía alternativa para regresar al pasado más allá de la vanguardia.

Retomo la idea de la vanguardia porque si hay una ruptura con la idea de tradición, es a partir de ella. Por supuesto, también hay moralismos y nudos conservadores en la manera en que uno va al archivo a confirmar los valores del momento. ¿Cuándo dejas hablar a un archivo y cuándo no? Es lo mismo que se hacía bajo la lógica de la tradición. El archivo nos da la sensación de que ahí uno puede inventarse una tradición, una tradición otra. “Ah, esta es la vía silenciada y aquí vine a encontrarla...”. Y haces que las cosas de alguna manera confirmen valores morales de hoy día. Lo que también tiene que ver con prácticas capitalistas: frente a la desmaterialización de la obra de arte, el archivo ofrece una manera de comercializarlo. Ahora puedes comercializar el registro de una “no obra”, que es una manera de devolverla al espacio de la mercancía.

Otro aspecto de la cuestión es el entrecruzamiento, en los últimos años, del mundo académico con el mundo de la praxis artística y literaria. Una buena cantidad de novelas de amigos han surgido a partir de la investigación de sus tesis: a ver cómo capitalizo el esfuerzo que hice para mi tesis doctoral en el espacio literario.

Pienso también que podemos trabajar con archivos porque ya somos muy viejos, como civilización y como cultura. Ya hay demasiado de todo. Conocí a una artista que decía: para qué voy a pintar una mano cuando hay tantas manos en la historia del arte. Calco una mano. Retomo una mano de otro. Y es un momento donde aparentemente tenemos acceso a todo el acervo cultural humano. Sin ser fan, creo que Nicolas Bourriaud describe bastante bien ese aspecto: tenemos demasiado de muchas cosas y ahora la pregunta es qué se hace con ellas.

Valeria Añón: Pienso precisamente que la obra de Luis Felipe hace con el archivo un trabajo diferente, tanto del gesto vanguardista como de la invención de otra tradición que en realidad viene a confirmar cosas del presente. Creo que esa diferencia se debe a que trabajás con el lenguaje del archivo, en este caso el de la modernidad temprana, que es un lenguaje que operaba a partir de la tradición y no contra ella. Además de que recurrir a la tradición era obligatorio, su relación con ella era muy productiva. El escritor trabajaba con varias tradiciones discursivas y literarias y a partir de ahí producía cierta transformación o diferencia. Entonces era un escritor que se sentía cómodo en ese universo, en el cual archivo y tradición estaban muy claramente separados. El archivo estaba más vinculado a la institución de los tempranos imperios, mientras que la tradición literaria tenía otra temporalidad, otro curso, otro sentido, que no escapaba a la lógica del poder de la institución literaria, pero venía por otro lado.

Lo que me parece que hacen tus trabajos, Luis Felipe, es volver sobre el archivo, pero a partir de la lengua. Y no solamente a partir de la lengua literaria sino de los otros discursos que la habitan. Me llama mucho la atención el giro que le da a tu lenguaje el trabajo con la textura del discurso legal, que atraviesa todas las crónicas e incluso los textos de Sigüenza y Góngora. Esa textura está en las reiteraciones de ciertas referencias a sujetos, la forma en que se introducen los diálogos, las referencias deícticas y demás, que por otra parte aparecen hiperbolizadas, incluso iterativamente puestas en escena. Es una operación muy eficaz justamente porque no tiene la mirada utilitaria de que ese archivo nos sirva para entender el presente. Me molesta mucho esa justificación para el estudio de la literatura colonial o del archivo colonial: “porque nos sirve para pensarnos a nosotros”. No tiene por qué ser así. Si sirve para algo, fenómeno. ¿Y si no sirve para nada? ¿Por qué pensarlo desde el lugar de la utilidad? Me parece que

tus textos no buscan eso: como interpelan al lenguaje, consiguen organizar una continuidad desplazada en relación con ese lenguaje.

Luis Felipe Fabre: Me encanta lo que dices y quiero coincidir con eso, por supuesto. Una diferencia interesante es que tradicionalmente el archivo era el espacio de lo legal, el lugar del poder, al menos para ciertas situaciones. En el caso de *La sodomía en la Nueva España*, el asunto es muy claro, porque estas personas fueron aniquiladas por el Estado. Y sin embargo sabemos de sus vidas sexoafectivas gracias al intento de desaparecerlas. Hombres cogiendo con hombres ha habido miles, pero nos quedan estos pocos que tuvieron la mala suerte de cruzarse con el poder, que curiosamente los perpetuó de otra manera. Es una contradicción extraña, ¿no?

En relación al lenguaje, a mí lo que me gusta de la lengua de esa época es que me huele a nuevo, no a viejo. El español estaba más joven en el siglo XVI, por supuesto, de lo que está ahora. Me gusta justamente su plasticidad. No había una ortografía estable: en la misma página pueden poner una cosa de veinte mil maneras.

Hay otro aspecto interesante de la diferencia entre tradición y archivo que se me ocurre ahora. En el archivo queda muy claro quién dijo qué, dónde y cuándo; en el archivo legal, por ejemplo. En la tradición, no necesariamente. Veo una satanización de la tradición con la entronización del *copyright*. Cuando uno estaba dentro de la tradición, no había ningún problema en usar un verso de alguien más. Hay gente que se decepciona cuando descubre que el verso de sor Juana “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” varía apenas una palabra de un verso de Góngora, y dicen “ah, entonces no es de ella”. Están hablando desde esa lógica del *copyright*, sin entender que la tradición es un espacio más colectivo, más de lo común. Dentro de la tradición es mucho más difícil aceptar la idea del plagio, que al final entra desde la lógica editorial y más que nada desde la lógica académica, donde

es uno de los pecados mayores del universo. ¡Que tengas un párrafo idéntico al de alguien más...! Ahí se vuelve a refrendar el aspecto legal del archivo. En literatura, si estás inserto en la tradición, no hay un conflicto legal porque usaste un verso de otro poeta sin darle el crédito. Se habla mucho de a quién privilegiaba y a quién ocultaba la tradición, pero también existe ese otro aspecto del que no se suele hablar, que es la tradición como algo que nos pertenece a todos, o a un grupo determinado, en la medida en que el lenguaje es el espacio de lo común: uno no empezó de la nada, estás dialogando con muchísimas voces y no tienes que estar dando cuenta de ello porque no es un archivo, no es un asunto legal, estamos en otro ámbito de la cultura humana. Y, además, cualquiera que esté inserto en el lenguaje de esa cultura literaria, si dices “Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles”, aun si no le pones comillas y abajo traducción de Gredos, etcétera, igual sabrá que no estás haciéndolo pasar por tuyo. Si estás dentro de una tradición, ¿dónde empieza tu trabajo y dónde termina? La lógica del archivo es otra: darles voz a los silenciados, o a los que no han sido vistos... Algo así como darles *copyright* a ciertas voces que no lo han tenido.

Valeria Añón: Quisiera volver a esta idea de que la tradición oculta, silencia y excluye, y el archivo es una suerte de voluntad de recuperar lo que la tradición ocultó, porque yo me animaría a decir que es incluso al revés. Esto es algo que permite advertir la literatura colonial mucho mejor que archivos o literaturas más contemporáneas. Por un lado, tal como señala Luis Felipe, yo creo que la tradición, por lo menos a lo largo de todo el universo de lo que llamamos literatura colonial, es un espacio muy potente de producción, tanto para los poetas letrados como para el universo popular, que produce literatura o poesía que a veces queda inscripta y a veces no, pero que de todos modos está presente en la textura del lenguaje de la época. Ese len-

guaje toma la tradición y hace con ella otra cosa; incluso se aferra a la tradición para obtener cosas nuevas. La literatura colonial mira la tradición como un espacio de producción y de profunda renovación, e incluso como un espacio de resistencia en términos legales.

Por supuesto que tanto la tradición como el archivo ponen en el centro algunas cosas y excluyen otras. Los dos funcionan a partir de la lógica de la inclusión y de la puesta en escena, aunque no con las mismas lógicas ni respondiendo a las mismas instituciones, porque la tradición literaria tiene que ver con la institución literatura y el archivo tiene que ver con la institución del poder imperial, burocrático, administrativo. El universo colonial, esto ya lo dijo González Echevarría en *Mito y archivo*, lo funda el archivo: la fundación del primer imperio, el imperio de los Reyes Católicos, es la fundación del archivo de Simancas. Archivo, lengua e imperio moderno van ahí muy claramente de la mano. El archivo se organiza a partir de un proceso de exclusión y de no archivabilidad.

Hay un filósofo poscolonial, Achille Mbembe, que trabaja sobre la idea del estatus de archivo, de lo que tiene estatus para ser archivado y lo que no. Independientemente de que en la tradición no es posible marcar pertenencias o autorías con tanta claridad, el archivo es un espacio mucho más opaco, tanto en términos materiales —es decir, de la posibilidad de acceso— como en términos de sus lógicas de organización para quien no esté muy avezado. Contra lo que se decía en la sesión anterior, un archivo no se arma de cualquier manera, ni uno puede armarlo como quiera. Hay una lógica clarísima de configuración de archivo, incluso de configuración de archivo de autor, que tiene que ver con la institución: la institución del poder administrativo, la institución de la literatura, la institución del arte contemporáneo. Cada institución, la exponga o no, tiene sus lógicas de archivabilidad.

En ese sentido, el archivo también es una trampa. Porque la tradición dice que excluye mucho más claramente: ya sabemos que queda-

ron ahí instituidos una cantidad de textos y autores y lenguajes, y que hay un montón de cosas que quedaron afuera por distintos motivos. Cuando uno habla de archivo, también está hablando de cierta pulsión —estatal e imperial, en el caso de nuestro archivo— de recuperarlo todo. Entonces uno va al archivo y ve los anaqueles o entra por internet y ve un infinito catálogo de cosas que ni siquiera están bien catalogadas y dice: acá está todo. Esa sobreabundancia, la totalidad que configura el archivo, justamente oculta de manera muy eficaz que el archivo está hecho de huecos de cosas que, en efecto, nunca se archivaron. No solo lo que está en los márgenes del archivo, pero puede ser de alguna manera recuperado, sino lo que nunca vamos a encontrar. Ahí hay una dimensión que el archivo opaca.

Luis Felipe Fabre: Algo que no hemos mencionado, ya que estamos hablando del México colonial o de Latinoamérica colonial, es el asunto del barroco. Hay una contradicción fascinante en el barroco, que surge como parte de un proyecto totalitario, por decirlo así, aunque sea anacrónico. A los regímenes totalitarios suelen corresponder estéticas neoclásicas, como de panóptico, de observar todo. El barroco aparece en un momento contrarreformista, como parte de un proyecto de borramiento del otro, de expulsión de todos los otros de la península ibérica, pero cuando se encuentra con el gran Otro americano, sucede algo muy extraño a nivel estético: aquello que no tiene ya cabida en el mundo, sin embargo, tiene cabida en un altar, en un retablo, en un texto. Claro: disfrazados o travestidos, por usar términos de Severo Sarduy. ¿Cuántos Quetzalcoatl no hay en altares barrocos mexicanos? Cultos indígenas. Se habla de esclavos negros en la obra de sor Juana. Por supuesto, con la lógica de la extrañeza, lo exótico, el monstruo, la combinación, la saturación. Lo tuyo no tiene lugar en el mundo, pero ahí entre tantas frutitas, monstruos, volutas, guirnaldas, puede caber. En el caso de las literaturas coloniales barro-

cas, la tradición es un espacio de extraña inclusión. Ahí la diferencia puede encontrar una especie de albergue, aunque con sus reglas. Creo que eso vuelve un poquito más complejo el asunto de la tradición y el archivo. ¿Dónde se fueron a refugiar determinadas hablas y determinados testimonios? ¿Dónde encontraron un lugar para permanecer? No es, me parece, tan claro como tal vez en otras culturas.

Valeria Añón: Dos escenas de archivo del mundo colonial. Una es el famoso archivo de Carlos de Sigüenza y Góngora, que en realidad recupera archivos, códices, mapas, textos y crónicas variadas de buena parte de las poblaciones del centro de México, sobre todo de la familia de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, a través de su hijo, Juan de Alva Ixtlilxóchitl. Es un archivo fenomenal, que le permite armar buena parte de sus obras, no solamente las históricas sino también las que hoy llamaríamos más literarias, como el *Alboroto y motín de los indios de México*. Es interesante seguir los derroteros y las pérdidas en el archivo latinoamericano, porque ese archivo pasó a los jesuitas, después pasó a Boturini y después llegó a Europa. A partir de ese archivo, se ha construido buena parte del saber sobre el pasado indígena. Y Sigüenza y Góngora, como letrado de la época, diferenciaba muy claramente el tipo de trabajo que hacía con un archivo, del tipo de trabajo que hacía con sus textos y de las tradiciones con las que operaba. Ahí había dos mundos que se alimentaban entre sí, pero no colisionaban. Y, a su vez, esto era distinto de una biblioteca, que Sigüenza también tenía. Esas dimensiones operaban de manera no contrapuesta sino complementaria.

Hay otro archivo fundamental que tiene que ver con lo que está diciendo Luis Felipe, pero no es de México sino de Perú. Son los *Comentarios reales* donde el Inca Garcilaso de la Vega trabaja con varias tradiciones discursivas: la tradición de la historiografía y de la crónica, la del comentario europeo u occidental, la del relato oral, histórico

y religioso del universo inca o cusqueño —en el cual él se formó— y la tradición del quechua, que era su lengua materna y que le da una textura específica al texto. Hay un capítulo muy lindo, en el primer libro, donde el Inca habla con su tío. Arma como una escena de diálogo de la antigüedad griega donde cruza tradiciones y no solamente archivos. El Inca le pide al tío que le cuente la historia de sus antepasados y, cuando la transcribe, dice al final algo así como que se apena de no haberle prestado más atención a tan buen archivo como era su tío.

Ahí hay una dimensión interesantísima del archivo, que no está basada en un texto, un objeto o una recopilación de objetos, sino vinculada a una experiencia sensitiva, sensorial y física: la salvaguarda de una memoria de una serie de relatos. Los *Comentarios reales* operan como un archivo de su universo, a partir del tipo de imágenes y de metáforas que instauran. En ese texto la metáfora, por la capacidad que tiene de comparar, es decir, de atraer a una misma imagen mundos diversos, funciona como un archivo de un universo que ya se eliminó, que ya murió. Esa lógica no solo está en el archivo tradicional que conocemos, sino que está también en este tipo de recuperación que provee el lenguaje.

Guido Herzovich: En las nociones de tradición y archivo parecen anidar lógicas temporales diferentes. Valeria hablaba sobre los sujetos y los cuerpos como vehículos de costumbres, de saberes, de modos de hacer. Me parece que la tradición literaria presupone no solo la transmisión de texto a texto sino un sustrato que los excede, y que en los textos se actualiza. El archivo supone un modelo de transmisión y de productividad diferentes. ¿Qué relación temporal tenemos con los materiales del archivo? En una conversación previa, Valeria me decía que la organización del archivo es más espacial que temporal y, por lo tanto, la distancia temporal que tenemos con sus diversos materiales aparece como más o menos similar. Bajo el modelo de la tradición,

recuperar algo del pasado parece inseparable de proyectarlo hacia el futuro, porque elaborar la tradición es siempre definir o redefinir los límites y el carácter de la comunidad. Recién Valeria proponía que el interés del estudio de la literatura colonial no debería depender de una pregunta por la sociedad o la literatura actuales, ni estar condicionado por utilidad alguna. ¿Será esa una respuesta que pertenece al modelo del archivo? Quisiera partir de eso para preguntarles cómo ven la relación con el futuro en los modelos de la tradición y del archivo.

Valeria Añón: Mi impresión, muy preliminar porque no es algo que haya pensado tanto hasta ahora, es justamente que la lógica del archivo es un poco más espacial que temporal. La temporalidad que propone el archivo es más compacta, más transhistórica, si se quiere. Si bien todo está ordenado cronológicamente, uno encuentra los materiales conviviendo. Y puede acceder a ellos a partir de su colocación en el archivo material. El archivo hace que coexistan una serie de textos que no necesariamente habrían tenido sentido de esa manera. Este año estuve trabajando en el Archivo General de Indias, en Sevilla. Son archivos sobre todo judiciales, burocráticos, y fui a buscar casos que involucraran a mujeres. Al primer lugar donde me mandaron fue a una serie de biblioratos que constituyen en sí mismos un archivo y que se llaman —el nombre es maravilloso— “Indiferente General”. Este es el nombre que reúne esas voces, que no están juntas por una inscripción temporal, ni por el lugar al que pertenecen, ni por el tipo de casos que tratan, sino porque no las pudieron poner en ningún otro lado. Ahí adquieren entonces otro diálogo temporal, con una temporalidad más aplastada, donde lo que importa es cómo coexisten. Uno les encuentra otras lógicas y otras dinámicas que esos materiales no tendrían en un universo legal o en un universo de una supuesta tradición.

La tradición opera bajo una lógica temporal más fuerte, y en buena medida bajo una lógica temporal progresiva. Yo antes hablaba de la “tradición” del universo incaico, pero hablar de ese mundo como “tradición” es mirarlo con una lente occidentalizada. La tradición nos obliga a mirar el pasado y nos dice que ahí hay algo que nos puede interpelar. Nos obliga a establecer un vínculo con ese pasado para que nos interpele, y que nos interpele no solo a partir del presente, sino de lo que ese pasado tiene para decir. Yo estoy convencida de que buena parte de esos textos, en la medida en que construyen su lector, construyen su futuro.

Esto lo decía Luis Felipe al principio de esta conversación: hay textos que en un momento fueron legibles y ahora son absolutamente ilegibles, y al revés. Buena parte de las crónicas del siglo XVI con las que yo trabajo eran ilegibles en su época. Y no fueron leídas: no circularon, no entraron en la conversación hasta el siglo XIX o XX, cuando se las buscó para armar identidades nacionales. Pero sí son leídas y muy bien leídas hoy porque interpelan la sensibilidad del lector contemporáneo. A mí me parece que hay algo muy interesante en eso si lo pensamos en términos de temporalidad y tradición.

Luis Felipe Fabre: Me gusta además esta dimensión que no sé si llamar transtemporal de los textos literarios. Uno nunca sabe para cuándo está escribiendo un texto. La mayor parte de los filósofos que trataron de escribir sobre la pandemia durante la pandemia no explicaron absolutamente nada. Y a lo mejor había poemas o textos anteriores que tenían más que decir. Hoy cuando uno lee “Cadáveres” de Néstor Perlongher en México, se le enchina la piel de terror. No me acuerdo quién decía que literatura contemporánea no es la que se escribe sino la que se lee en este momento: todo lo que podemos leer en este momento como literatura, es literatura contemporánea, y hay cosas que se nos escapan o que no entran dentro de nuestra sensibilidad o de nuestro radar como literatura.

También hay algo de la lógica Spotify en el archivo: parecería que todo está operando en el mismo momento. Yo soy un señor que fue joven en los noventa y a mí me solía parecer que la música de hace cinco años era muy vieja: ya pasó el grunge, ahora estamos en el trip-hop. La historicidad de la música me parecía muy clara. Incluso iban cambiando los formatos: tus papás tenían vinil(o), tú tenías *cassette*, luego apareció el CD. Con Spotify de pronto todas las músicas tienen algo como de Dante: *il punto a cui tutti li tempi son presenti*. Algo de ese efecto Spotify le ha pasado al archivo, donde parecería que todo está operando en el mismo tiempo. Por eso me parece que a veces lo que buscamos en el archivo es lo que no encontramos en la tradición, en el sentido de la confirmación de los valores que nos parecen operativos hoy en día. Como en una especie de esencialismo, uno va al archivo para demostrar que las cosas siempre han sido así, solo que había alguien muy malo que quería negarlo. Estamos en esa suerte de presentismo de la música en Spotify donde te pueden poner a Portishead y a Bob Dylan seguidos sin mediación alguna.

Frente a eso, me gusta un poema de sor Juana que tiene que ver con el borramiento del archivo. Una virreina le mandó una carta y sor Juana le responde con un pequeño textito, así nada más, un poema de ocasión que decía: “El paje os dirá, discreto, / cómo, luego que leí, vuestro secreto rompí / por no romper el secreto. / Y aun hice más, os prometo: / los fragmentos, sin desdén / del papel, tragué también; / que secretos que venero, / aun en pedazos no quiero / que fuera del pecho estén”. Esa ingestión corporal del archivo, para dejar nada más la huella de su ausencia, me parece una posibilidad muy hermosa de la tradición.

Valeria Añón: Creo, además, que hay una temporalidad específica del archivo no en términos generales, sino del archivo como tarea y materialidad, que es una temporalidad también diversa, mucho más

ralentizada y azarosa, porque uno va y no sabe exactamente cuánto tiempo va a permanecer ahí adentro, en un espacio muy controlado y además controlado por otro. Esa temporalidad lo descentra a uno de la temporalidad más acelerada del mundo de las redes o del Spotify. Esa dimensión de la experiencia material del archivo es algo que la literatura colonial provee más que otras literaturas. Cuando uno lee literatura colonial, sabe que tiene que ir a buscar algo: esa experiencia es un modo de experimentar el universo colonial.

Esta noción de presentismo que planteabas, Luis Felipe, me interpela porque la literatura colonial nos permite arrancarles el archivo, desde la crítica literaria, a los historiadores. Yo hace diez años no pensaba en el archivo. Y de pronto mi amigo Mario Rufer, que es historiador, me pidió que empezara a pensarlo y me abrió un mundo que tenía mucho que ver con el peso que el archivo tiene para la historia, que no es de ninguna manera el mismo para la literatura. Uno de los atractivos del archivo es que pudimos arrancarlo a las lógicas de ciertas disciplinas y entrarle por otras preguntas o pensarlo de otra manera, desde otro lugar. En ese sentido, contra todo lo que dije respecto del archivo y a favor de la tradición, en el archivo hay un universo todavía muy productivo en términos del tipo de preguntas que la literatura puede plantearle.

Guido Herzovich: Cuando recién te escuchaba como otras veces recitar versos de memoria, Luis Felipe, recordé algo que pensé al leer tu prólogo a *La Edad de Oro*, la antología de poesía mexicana actual que hiciste en 2012: pensé que en la poesía sigue habiendo una lógica de la tradición más fuerte que en otras zonas de la cultura o de la literatura.

Luis Felipe Fabre: Absolutamente. Como poeta latinoamericano yo también estoy marcado por la vanguardia, pero conforme me pongo viejo, no sé si es por el descenso de la testosterona o qué, me in-

teresa cada vez más ir hacia atrás. La poesía en ese sentido es un arte conservador, es un arte archivístico. Leí por ahí —lamentablemente el Alzheimer no me permite recordar quién lo dijo— que la poesía era escritura incluso antes de la aparición de la escritura, era un intento de fijar cierta información, ciertas cláusulas verbales. La poesía surge con recursos mnemotécnicos para que algo no se pierda. Hay una necesidad de archivo allí.

Luego lo vinculaba con esta cosa misteriosa que decía Bolaño en *Los detectives salvajes* de que los poetas caminan hacia atrás, mirando un punto, pero alejándose de él cada vez más. El verso mismo opera hacia atrás, la rima opera hacia atrás, en el sentido de que la segunda vez que aparece una terminación, te recuerda a la anterior. Parecería que la poesía debería obedecer a la lógica temporal del lenguaje, como la música, que sucede en el tiempo y va hacia adelante, pero hay algo extraño en ella, porque el corte de verso no camina hacia adelante sino hacia atrás. En ese ir hacia atrás todo el tiempo, yo ya nada más aspiro a la caverna del Paleolítico: esa sería mi meta,irme yendo cada vez más y más y más atrás.

Las musas son hijas de Mnemosine: hay algo en la poesía que opera con la memoria. Ezra Pound lo llamaba “algo bello que nosotros conservamos”. Hay algo archivístico en la poesía, algo de cómo podemos hacer que esto no se pierda, que esta cláusula verbal permanezca, que perdure en el tiempo. Generalmente se dice que los primeros fragmentos de escritura que se conservan son leyes o negociaciones no sé si de Egipto o Babilonia, de venta de cerveza o no sé qué. Y no: lo más antiguo que conservamos como escritura, aunque no sea una escritura caligráfica sino una necesidad de fijar en el lenguaje, de archivar algo para que permanezca, es la poesía.

Guido Herzovich: La última pregunta que quería hacerles tiene que ver con eso. Al principio les preguntaba cómo llegaron ustedes a

la literatura de la temprana modernidad, y ahora les pregunto cómo hacen ustedes, como docentes, para que esos textos interpelen a sus alumnos. ¿Han notado algún cambio en el modo en que interpelan a los estudiantes en el tiempo que llevan dando clases? Veinte o veinticinco años pueden parecer poco en relación con la antigüedad de los textos, pero son años en que los modos de circulación y de archivación se han transformado muchísimo.

Valeria Añón: En mi experiencia, los textos producen en principio un extrañamiento enorme en los alumnos. Yo doy clases en Argentina, entonces para muchos no es solo la primera vez que los leen, sino que los escuchan nombrar. La primera pregunta, que me siguen haciendo un mes y medio después, es: ¿esto por qué es literatura? ¿Por qué estamos leyendo esto en la carrera de Letras? Empezamos con los diarios de Colón, o leemos algo de los cantares mexicanos traducidos, y en el primer momento muchos me hablan de la dificultad de la lengua. Pero una vez que pasan ese primer momento de profundo extrañamiento que esa lengua produce... Voy a usar esta palabra porque creo que es la correcta: se empiezan a *enamorar* de las cadencias tan diferentes que esas lenguas les producen y del tipo de conocimiento que pueden producir a partir de la distancia. Porque pueden extrañar también la perspectiva respecto de lo que tienen cerca y eso les abre un universo. En mi experiencia, terminan muy enamorados de este corpus, de sor Juana, de Sigüenza... De sor Juana más que de Sigüenza, debo decir. Y de las crónicas, los cantares mexicanos y textos de Sahagún.

Cuando uno está enamorado del objeto, cuando siente pasión por lo que ese objeto le permite preguntarse, eso produce una sinergia en el aula. Y en un país como Argentina donde la tradición nacional argentina de la literatura no solamente es poderosa sino fatal, estudiar literatura latinoamericana y literatura colonial te libera de tener que

afirmar todo el tiempo: somos el mejor país del mundo, somos únicos, como acá no se hacen las cosas, etcétera.

Yo empecé a enseñar esto hace veinte años, así que no sé si cambiaron los alumnos o si cambié yo, porque cuando empecé era muy joven y mucho más cercana a ellos. Había un universo cultural y social que compartíamos y que ahora me distancia un poco, entonces tengo con ellos la misma sensación de extrañamiento que tengo con los textos. Pero sí me parece que algo que fue pasando con los años tiene que ver con el presentismo que planteaba Luis Felipe: cada vez más es más difícil pensar un espesor temporal.

Luis Felipe Fabre: Yo en mis clases noté, quizá desde la pandemia para acá más claramente, un paso del gozo estético al gozo moral, a una lectura moral de las cosas, que me preocupó un poco. Me parece una contradicción esa incapacidad de conocer al otro si mis valores no se identifican con ellos. A veces, bajo el pretexto de defender una otredad, en realidad se busca la confirmación de lo que uno ya es. Y, sin embargo, el ser humano ha sido de muchas maneras a lo largo del tiempo.

Yo también he sido culpable de eso y me he dado cuenta de mis propios prejuicios morales frente a determinados textos. En el caso de *La sodomía en la Nueva España*, por ejemplo, yo pensaba que los textos que lo inspiraron mostraban la terrible homofobia del régimen colonial. Y cuando conocí a Serge Gruzinski, magnífico historiador, que fue el que encontró esos documentos, me aclaró tres o cuatro cosas que me hicieron cambiar totalmente mi percepción. Gruzinski afortunadamente estaba contento con el libro que hice a partir de su ensayo *Las cenizas del deseo*, pero me voló la cabeza cuando me dijo que lo que demostraban los textos era que la homosexualidad en la Nueva España era muy tolerada. Si uno los lee bien, se da cuenta de que todo el mundo conocía que estas eran unas locas furiosas que hacían unas fiestas y unas orgías terribles, y nunca había habido ningún problema

hasta que alguien impuso una demanda, o sea, hasta que fue a una oficina y dijo: hay unos señores haciendo cosas raras. Si uno piensa en Cotita la Encarnación, que iba vestida casi como para una *drag race* de la época, es claro que eso no era un secreto para absolutamente nadie, hasta el día que tuvo la mala suerte de que alguien fuera a ponerle una queja y se echó a andar todo un mecanismo que no existía. Para Gruzinski, esa persecución brutal de los homosexuales en el siglo XVI, al ser tan excepcional en los archivos legales coloniales, hablaba de una tolerancia social enorme. Eso a mí me pareció tan fascinante que he cambiado yo mismo mi visión de los textos sobre los cuales trabajé.

Volver a olvidar el criollismo

Conversación con Cynthia Rimsky y Mario Verdugo

Carlos Walker

La conversación que sigue fue la cuarta y última del ciclo reunido en este libro. Esta circunstancia azarosa de la cronología determinó cierto aire de cierre o, mejor aún, de una mirada retrospectiva sobre el conjunto precedente. Los encuentros del ciclo fueron tramando distintos sentidos y valoraciones sobre dos puntos de vista, el del archivo y el de la tradición, con los que proponíamos interrogar la literatura, las artes y la crítica de nuestro presente a partir de una puesta en diálogo con el papel que allí juegan los respectivos imaginarios nacionales. En este sentido, un breve repaso por algunas cuestiones que fueron dichas en las reuniones previas hará las veces de puerta de entrada al intercambio sostenido entre Cynthia Rimsky y Mario Verdugo a propósito de la literatura chilena y de sus respectivos proyectos literarios.

En la primera reunión, dedicada a la literatura y al arte colombiano, el archivo tuvo un lugar protagónico, no solo porque aparecía como una fuente fundamental del trabajo creativo, sino sobre todo porque se lo concebía como la superficie para narrar, en el caso de Cárdenas, o para el montaje de imágenes, en el caso de Restrepo. Aho-

ra bien, cuando se los interrogó respecto a la tradición nacional, si veían algún vínculo con sus trabajos o, al menos, si se sentían parte de alguna tradición, sus respuestas fueron parejamente reticentes, incluso desdeñosas, ante sus influjos. La tradición, para esta dupla de creadores colombianos, estaba revestida de signos conservadores y, por lo mismo, no representaba una zona de interés para el despliegue de sus obras. Más aún, esa valoración fue en buena medida algo tácito, pues lo cierto es que no despertó mayor interés y, pese a la insistencia de la pregunta, primó la reticencia a hablar de ella y cierto desconcierto, como si cada cual a su turno afirmara que sus obras no tenían nada que ver con la tradición. No la conozco, parecían responder a coro.

En cambio, durante la segunda reunión, dedicada a las artes argentinas, ocurrió un fenómeno opuesto en cuanto al protagonismo, pero análogo respecto a la valoración: se habló mucho del lugar y de los sentidos de la tradición, pero se reiteró con mayor énfasis la necesidad de distanciarse de ella. La tradición aparecía ahora, de forma explícita, como el lugar de la hegemonía, de lo inamovible, de lo canónico. Mientras que el archivo se comprendía como el lugar de la creación, de la invención, de la combinatoria, de la crítica, del arte. La tercera reunión, dedicada a la literatura mexicana, ofreció, nuevamente, un cambio de perspectiva, un giro inesperado. Allí el interés por los archivos coloniales y, con ello, la atención puesta en un pasado remoto motivó una reflexión sobre la institucionalidad del archivo, sobre su burocratización. De este modo, el archivo se concebía como el lugar de los límites, condicionado por sus características materiales y simbólicas, mientras que la tradición volvía a parecer, a la Borges, como el lugar de la invención, de la libertad y, en definitiva, como un dispositivo opuesto a las limitaciones impuestas por el archivo.

Si bien este itinerario dicotómico es el fruto de una simplificación expositiva, su despliegue permite mostrar, valga la obviedad, la potencia simbólica suscitada por la mera evocación de dos términos en uso

o palabras clave —archivo y tradición— y, en consecuencia, evidencia la capacidad que tienen dichos términos para adquirir significaciones y valoraciones contrapuestas, incluso contradictorias. Quizá lo más fácil —la misma división del ciclo insta a ello— sea adjudicar esas diferencias a las disputas culturales de las que se nutren los respectivos campos culturales en los que se inscriben quienes participaron, donde lo nacional haría las veces de último bastión del sentido de lo dicho. Sin embargo, esto podría llevar a leer las distintas conversaciones reunidas en este libro con la expectativa de encontrar posiciones, a favor o en contra, de aquello que cada cual comprende por tradición o por archivo, como si se tratara de un combate sin tregua en el que fuera preciso, incluso obligatorio, adherir sin matices en aras de bregar por el triunfo de alguno de los dos términos. Entre paréntesis, ¿los términos, nociones y/o conceptos que son capaces de dar identidad a ciertos momentos de la historia intelectual son por ello una terminología exitosa, triunfante?, o, por el contrario, ¿cabría hablar de términos que fracasan cuando triunfan, es decir, de palabras-valija, de palabras omnívoras, que en su capacidad de ofrecer tantos sentidos terminan por sucumbir ante su propia potencia metonímica?

Las preguntas precedentes vienen a cuento, por un lado, para descartar la vertiente triunfalista de la hermenéutica crítica contemporánea y, por otro, para allanar el camino al diálogo que tuvo lugar entre Rimsky y Verdugo. En este contexto, les propuse a los invitados empezar la charla invirtiendo el orden de las sesiones precedentes —ir desde la tradición hacia el archivo— con la idea de explorar otros sentidos posibles, pero ante todo con el designio de subrayar una operación crítica sobre la tradición que es aprehensible en la literatura de una y otro. La tradición literaria chilena aparece en los textos de Rimsky y de Verdugo como un elemento del que han precisado distanciarse con el objetivo de, paradójicamente, aproximarse a ella. Se trata de releerla para olvidarla. Por lo mismo, la puesta en valor de la que es objeto la

tradición aquí, en particular la narrativa criollista, confunde el esquema de las dicotomías previas y relanza el juego de valoraciones. Por añadidura, el archivo es evocado por ambos mediante una doble cara que lo sitúa, según el uso que se haga de él, como limitación y garante del orden hegemónico, o como lugar de lo raro, de lo inesperado, inclusive de lo nuevo.

En suma, lo que en los otros encuentros había aparecido con sentidos más específicos y en veredas opuestas, se desarrolla aquí en medio de las dificultades provistas por esta suerte de tendencia a la disyunción del archivo y la tradición. Como si por distintas vías ambos dijeran algo más o menos así: una vez reconocidas las disyunciones o los enfrentamientos entre los significados de la tradición y del archivo, y la consecuente tendencia a contraponer sus valoraciones para inclinarse por uno o por otro, es necesario poner a trabajar ese desorden de sentidos desde el propio proyecto literario. Tal vez ahí radica la importancia relativa de la cronología de estos encuentros mencionada en un principio, pues en esta conversación, si bien se recuperaron las dicotomías que habían ido tramándose en las sesiones previas, ellas aparecieron superpuestas, equívocas y susceptibles de ser extrapoladas. De todos modos, y más allá del orden en que se sucedieron las conversaciones, esto permite subrayar un fenómeno propio de sus escrituras: Rinsky y Verdugo ponen en marcha tácticas de intervención y de lectura que vuelven sobre el pasado literario para poner en discusión su actualidad.

Llegados a este punto, presento muy brevemente a los autores que participaron de este diálogo. Cynthia Rinsky nació en Santiago de Chile en 1962, es narradora y ha publicado los libros de narrativa *Poste restante* (2001), *La novela de otro* (2004), *Los perplejos* (2009), *Ramal* (2011), *El futuro es un lugar extraño* (2016), *Fui* (2016), *En obra* (2018), *La revolución a dedo* (2020), *La vuelta al perro* (2022), *Yomurí* (2022), *Clara y confusa* (2024). También es docente en la Universidad

Nacional de las Artes en Argentina, donde reside desde hace más de una década.

Mario Verdugo nació en Talca en 1975, es poeta, ensayista y editor. Ha publicado los libros de poesía *La novela terrígena* (2011), *Apolo-gía de la droga* (2012), *Canciones gringas* (2013), *Miss poesías* (2014), *Robert Smithson and Robert Smith* (2017), *Las parejas hetero del siglo XX* (2017), *Las mejores series del año* (2022) y las *plaquettes Absolutamente moderno* (2017) y *Desnudos justificados por el guion* (2021). También publicó *¡Arresten al santiaguino! Biblioteca de autores regionales* (2018), que está compuesto por 45 perfiles biográficos de escritores nacionales no metropolitanos, la antología *Música esdrújula. Grandes éxitos de Pedro Antonio González* (2015), *Curepto es mi concepto. Ensayos sobre literatura y territorio* (2022) y *Pequeña enciclopedia para el final de los tiempos* (2024).

*

Carlos Walker: Hola a todos, a todas. Gracias por la compañía. Muchísimas gracias en particular a Cynthia Rimsky y a Mario Verdugo por aceptar la invitación para seguir conversando sobre literatura en este ciclo dedicado al archivo y la tradición.

Para empezar la conversación quisiera destacar algo que, según creo, comparten algunas de las obras más recientes de Cynthia y Mario. Se trata de un gesto en relación con la tradición literaria chilena. Ambos, por distintas vías y desde luego con diferencias entre sí, creo que desarrollan un gesto análogo: crear un centro para vaciarlo o, incluso, inventar un centro vacío para escribir en sus márgenes. En este sentido, una de las posibles bajadas, la más evidente y central, gira en torno al lugar del criollismo en la literatura chilena. Lo explico muy brevemente. Cynthia publicó *Yomurí* en el 2022, una novela extraordinaria por muchas razones. En el relato hay un pueblo –disculpen

la simplificación para llegar al punto—, un pueblo originario llamado Yomurí, cuyos integrantes están buscando recuperar las tierras de sus ancestros. La búsqueda impone un viaje hacia un lugar desconocido, donde se quiere refundar la nación Yomurí. Una vez que dan con esas tierras nos enteramos que pertenecen a la familia Latorre. Un letrado algo deteriorado informa que ese predio pertenece a Mariano Latorre e hijos. Valga la evidencia, se trata de una referencia directa al patriarcado de una familia, más aún, a quien fuera caracterizado en reiteradas ocasiones como el padre fundador del criollismo chileno.

En la novela, el campo del señor Latorre está vacío y es ese el lugar que toman, que ocupan, que usurpan los Yomurí. Entonces, de pronto aparece Latorre como el dueño de un terreno que está vacío y luce abandonado, de un lugar que es objeto de una toma. Por otro lado, en los ensayos de Mario reunidos en *Curepto es mi concepto*, también del 2022, así como en la serie de biografías de escritores regionales titulada *¡Arresten al santiaguino!* (2018), resulta decisivo cómo el criollismo, indesligable de la centralidad que tuvo en la narrativa chilena, desplazó a esos escritores regionales a los márgenes, al tiempo que dominó las representaciones literarias de lo chileno. Verdugo recupera un centro aparentemente olvidado —el criollismo— para pensar cuáles fueron las características literarias y geopolíticas que posibilitaron ese lugar predominante y, por ende, cuáles fueron los efectos de esa hegemonía letrada en lo relativo a la representación de las provincias chilenas y a la configuración de una ficción territorial legada por el criollismo al conjunto de la literatura chilena.

En resumen, el centro parece ser convocado para vaciarlo, o bien, para exhibirlo como centro vacío. Entonces, a partir de este gesto que podría servir para acercar sus textos, les quería preguntar o, más bien, invitar desde allí a una digresión sobre la tradición literaria por dos vías simultáneas que se abren a partir de lo anterior: ¿qué caracterís-

ticas de la literatura chilena les ha permitido pensar el criollismo?, ¿qué les ha permitido el criollismo en sus respectivas obras?

Cynthia Rimsky: Muchas gracias, Carlos, es un agrado estar aquí con ustedes y con Mario Verdugo, de quien me gustan mucho sus libros. Me reí mucho con los dos últimos que sacó, muy buenos.

Voy a contar un poco cómo llegué al criollismo, que fue de una manera completamente casual. Paz Balmaceda me encargó para Alfaguara hacer una selección de cuentos de Marta Brunet y un prólogo para su edición conjunta (*Cuentos escogidos*, 2020). Yo la había leído en el colegio. Brunet es una de las exponentes del criollismo, y además es la única mujer, porque todos los demás son hombres, un movimiento de puros hombres. Mientras preparaba la selección de cuentos me sorprendió encontrar textos que no eran criollistas, escritos durante los años que vivió en Buenos Aires (en esos años tuvo contacto con las Ocampos e incluso publicó en *Sur*). Y entonces, con esos cuentos ella arma un libro y vuelve a Chile muy entusiasmada. En el prólogo, yo digo que son algo así como cuentos interiores, donde lo importante deja de ser la vida en el campo, las condiciones sociales, la pobreza, y se vuelca sobre lo que le pasa a los personajes en su interior.

Cuando Brunet llega a Chile Alone le cierra las puertas a ese libro, y no solamente Alone, sino también los señores literatos de la época, que me imagino eran los señores centrales. No le perdonan a ella esta desviación del criollismo. Esta circunstancia me llamó mucho la atención, ¿por qué pasó algo así?, ¿por qué tanta virulencia por el mero hecho de romper un estilo, de romper con algo que se esperaba de ella, si la idea era explorar otro tipo de literatura? Esta fue una de las primeras cosas que me interesó, además de que este episodio surgió en Argentina. En el mismo sentido, también me pareció muy curiosa esta suerte de liberación que hace Brunet de todas las premisas sociales

del criollismo. Por esa vía me fui encontrando con el criollismo y con algunos aspectos de la literatura chilena.

Estas lecturas me llevaron al discurso de Lastarria de 1842 en la Sociedad Literaria chilena, donde dicta las pautas de la literatura chilena. Dice que la literatura tiene que ser una expresión de la sociedad, que ha de ser un resorte que revele de forma explícita las necesidades morales e intelectuales de los pueblos y que el escritor tiene que sacrificarse por la utilidad de la patria y servir al pueblo. Estas serían las bases de la literatura chilena puestas en 1842 por Lastarria. Lo que me interesó en este recorrido es cómo la literatura chilena toma esta misión impuesta por Lastarria. A mí me parece que esa sería la tradición, es decir, cómo las distintas generaciones se pasan la pelota para asumir esa gran conciencia de la literatura chilena (muy distinta, por ejemplo, en la literatura argentina). Esto mismo explica la virulencia de por qué hay grupos, y por qué los grupos que se salen de esa misión, o que se corren para el lado, son objeto de esa virulencia, de un ataque y, por ende, son completamente desplazados del centro por quienes acogen de buena manera o encuentran los canales adecuados para seguir reproduciendo *la misión*.

Me parece que el criollismo es una manera de continuar con lo que había esbozado Lastarria. Por otro lado, también es importante decir que cuando los criollistas aparecen, en efecto no solamente los campesinos no figuraban en la literatura más que como siervos, tampoco estaba representada la flora nativa. Sebastián Schoennenbeck, tiene una investigación muy interesante donde muestra que incluso el paisaje local no aparecía como tal en las novelas chilenas, donde no existían palmeras ni aromos, solo había especies extranjeras. La literatura criollista incorpora todo esto, y en este sentido fue un cambio bastante importante. Pero lo que a mí me impresionó es que continúa con la misión esbozada por Lastarria y que esta misión es lo que está en el centro de la tradición chilena, la manera en que cada grupo la

toma, ¿no? Ahora bien, respecto a mí misma, la pregunta que fue surgiendo, y que se hizo más clara con *Yomurí*, apuntaba a pensar cómo podía contar algo haciendo a un lado esa misión, o bien riéndome un poco de ese lugar donde la misión —y por eso creo que está vaciado— ya no tiene sentido.

Mario Verdugo: Gracias Cynthia, gracias Carlos. En mi caso, lo primero que recuerdo haber pensado y haber vivenciado respecto de la tradición en relación con Chile, con la literatura chilena y también respecto del archivo, de los archivos chilenos, es un nivel de ajenidad, una ajenidad rara o una ajenidad contradictoria. Yo no diría que lo pensase o lo viviese así porque no me sintiera incluido, o sea, me sentía incluido, me sentía convocado, pero estaba convocado por la literatura de mi país con una atribución de inferioridad. Chile, la literatura chilena, la tradición chilena y, ahora con el diario del lunes, diríamos también el archivo chileno, estaban más arriba, estaban en otra escala, estaban en un peldaño superior y eran espacios por alcanzar. Mi mundo, mi escala, estaba hecho de espacios inferiores al espacio chileno y, por lo mismo, era necesario ascender. Yo tenía que ascender. Desde mi mundo tenía que mirar a Chile para arriba y sentía que desde allá también me miraban para abajo. No era solo una posición periférica, sino que era no estar arriba sumado al hecho de estar abajo. Y ese ascenso, en realidad, podía involucrar varios sentidos.

Podía involucrar un deseo más o menos fuerte de centralidad, de contemporaneidad o de puesta al día, un entusiasmo que en nuestra tradición podríamos calificar de *martinrrivista*. Después, podía involucrar también una obligación o una urgencia, como esa urgencia del paciente oncológico de provincias que antaño no podía obtener su quimio si no llegaba a ese peldaño superior. O de aquel que iba, entre eufórica y penosamente, a un megaevento que solo podía ocurrir en ese territorio central. Por último, podía involucrar también un resen-

timiento, un malestar dentro de ese orden del territorio o un germen de crítica dentro y hacia esa espacialización. Ahora bien, no quiero decir que todos estos sentidos dependieran únicamente de la “diferencia territorial”, porque sin duda hay otros sentires que están cruzados por factores de clase, por ejemplo. Hay que tener claro que existen otras experiencias sociales, donde estar en Talca, que es de donde yo soy, no es ausentarse de Chile ni del mundo. Gente que, digamos, tiene los capitales para hacerlo, tiene diversos tipos de capitales para no salirse nunca espiritualmente de *las* capitales, aunque esté más o menos lejos, y es el tipo de gente que digamos pinta su aldea con la convicción de estar pintando el planeta y blablablá. ¿Y por qué digo que esa ajenidad tiene un rasgo contradictorio? Es contradictoria, y ahí llego a la tradición, porque muchas de las imágenes de la chilenidad salen de ahí mismo, o sea, salen de mi zona, salen del agro, salen del valle central. Por lo demás, tampoco yo diría que fueran o que yo las reconociera como mis imágenes.

Yo fui un niñito ochentero, por entonces campeaba en Chile el imaginario dictatorial, neohacendal, neocriollista. Estaba ese folclor que se nucleaba alrededor de los patrones y su parafernalia, su indumentaria, sus aperos, ese *dress code* caballuno, ese folclorismo que prosperaba en la tele y en los actos cívicos de la escuela, cuyo origen y cuya sede eran presuntamente el mismo espacio donde yo vivía. Pero a mí, en general, no recuerdo que me identificase tanto, me parecía una cuestión más bien postiza, un espacio y un tiempo postizos, y con los años me iría dando cuenta o iría cachando por qué. Era, por decirlo así, el equivalente criollo o criollista chileno de los camellos escarnecidos por Borges en ese artículo tan citado. Y entre otras cosas, me pegaría el alcachofazo luego, se me estaba imponiendo la identidad, la misma identidad de los tipos que quizás habían esquilado a mis abuelitos y abuelitas, para más remate. No solo nos habían chupado la sangre y nos habían desecado nuestra plantación

de alcachofas, sino que ahora teníamos que asumir como propia esa misma identidad heredada, tal vez del criollismo, la de ellos, cuando ya se había transformado esa identidad en una identidad basura, en un estereotipo o en un relave de imágenes. Nos habían cagado y ahora otros y otras se burlaban de nosotros por encarnar, supuestamente, esa misma basura identitaria ruralista postiza patronal. Todo esto que suena tan melodramático y autovictimizador lo digo más allá de mi *performance* literaria, pero la verdad es que la va a terminar involucrando más adelante. Es un asunto de cuerpos y también es un asunto de corpus, para citar a don Andrés Tello, que ya ha sido citado en las reuniones anteriores.

¿Qué ocurre? Ocurre que, después de estudiar periodismo en Concepción, unos cientos de kilómetros más al sur, vuelvo a Talca a trabajar en el diario *El Centro* (nombre paradójico para nuestros afanes, por supuesto). Y me empiezo a topar muy seguido con el desprecio externo a cualquier cosa que se hiciera en ese lugar. Sobre todo, por su provincianidad. No era que fuese un diario esbirro de cadenas mercuriales ni un diario financiado por la agenda globalista empujadora ONU. No eran esas las críticas aún, pero era visto despectivamente como un trabajo provinciano, y ahí me terminó de nacer la conciencia a este respecto. Yo escribía ahí desde el horóscopo hasta la cartelera del tv cable, pero también escribía notas literarias, reseñas, necrológicas, perfiles biográficos y literarios. Y me fui percatando de cómo funcionaban estas escalas. Primero, me di cuenta porque tenía que atenerme a un criterio local regional, siempre o casi siempre. Entonces, estaba esa codificación: para que una información fuese real debía tener valor local. Digo, no iba a andar escribiendo en el diario *El Centro* sobre Paul Auster o sobre Houellebecq. Tenía que escribir, de preferencia, sobre Mariano Latorre o sobre Marta Jara o sobre Oscar Bustamante. Y si, por poner un caso, escribía sobre Cynthia Rimsky era porque Cynthia Rimsky había escrito un libro sobre el ramal

Talca-Constitución, o porque había mencionado a Mariano Latorre en una novela llamada *Yomurí*. Y si entrevistaba a Carlos Walker era para preguntarle a Carlos Walker por la relación de Bolaño con Cauquenes, o por la casa de Bolaño en Cauquenes, o qué sé yo, o por la posibilidad de que además de gauchos insufribles tuviéramos huasos insufribles. Entonces, por un lado, estaba ese desprecio a la actividad literaria y de otros órdenes que se realizaban localmente (techo de cristal geopolítico para los autores y las autoras locales que yo leía y para lo que yo hacía también). Por otro lado, estaba esa codificación local como requisito para que la literatura fuese real o para que tuviera algún interés o mereciera la pena ser publicada y leída.

Y en esa coyuntura finisecular, pues estoy hablando más o menos del cambio de siglo, es cuando yo empiezo a tener una relación compleja, difícil pero entretenida, con el archivo. Esto lo podemos retomar después. Sí, quería agregar otra cosa sobre la tradición y sobre el criollismo. De acuerdo con cómo yo lo veo, y estoy hablando solo de cómo se tematizan los espacios no metropolitanos, las provincias, los pueblos chicos, el criollismo ocupa una posición central en Chile durante unos 50 años, durante toda la primera mitad del siglo XX. Si bien fue una centralidad discutida, porque hubo querellas contra el criollismo en el momento de su auge, yo diría que se la discutía por otros asuntos, no tanto por el modo caricaturesco con que retrataba las periferias, sino por lo que se consideraba un realismo tontorrón, por ejemplo, por eso de ser nada más que fotografía, por su falta de artisticidad.

En el criollismo, los espacios no metropolitanos de los que hablo, los pueblos —que han sido el tema mío en los libros que acaban de mencionar— están ahí puestos para hacer gala del tesoro chileno, o para ofrecer un resumen de la nacionalidad; están ahí como espacios que expanden el territorio hacia zonas no conocidas, o sea, que amplían el ecúmeno y están ahí, por último, como espacios de los cuales se extraen recursos de toda clase. En el fondo, entrañan las caracterís-

ticas de un botín de imágenes. No cuesta nada darse cuenta de que esa extracción se efectúa desde un posicionamiento centralista, es desde Santiago de donde se sale en busca del tesoro y es a Santiago donde se llega a acopiar y consumir esos tesoros, desde allá se sale y hasta allá se llega, desde ahí se mapea, se nombra, se organiza. Santiago es el foco, Santiago es el horizonte. Esta es una perspectiva que no admitió muchos disensos en su momento, pero yo creo que tampoco los admite ahora, y hablo de disensos porque de todos modos es una perspectiva que naturaliza la disponibilidad de lo regional en pos de un país orquestado desde su centro geopolítico, y esto es algo que por supuesto se podría impugnar.

La verdad es que en Chile hay refritos criollistas incluso ahora, pero no tanto como para que tengamos un huaso insufrible, tal vez lo tuvimos antes en las novelas de Andrés Gallardo, en libros como *Cátedras paralelas*, aunque no tenemos todavía una *China Iron* (personaje de la novela de Gabriela Cabezón Cámara), ni tenemos una meditación tan sofisticada y juguetona como sería la del escritor chileno y la tradición. Aunque si hubiera que destacar algo en ese sentido, destacaría aquel momento de mitad de siglo cuando Claudio Giaconi, y después Jorge Teillier, cuestionan al criollismo como modo hegemónico de tematización territorial, donde la sobreabundancia equina aparece al modo, ya lo decía, como Borges hablaba de la cuestión de los camellos. Esto es al menos lo que yo recuerdo de ese momento: basta de desfiles de yuntas de bueyes, vámonos de acá, ampliemos la escala, vámonos a Latinoamérica, tal y como lo rememorará más tarde José Donoso en su *Historia personal del boom*, o vámonos al mundo, vámonos a la literatura universal, salgamos de la limitación geográfica, que es el alegato de Giaconi, o vámonos a una especie de trasmundo, a una imaginaria metafísica y trascendente, que será el arqueo que después hace Teillier con sus poetas de los lares. En fin, me estoy alargando más que la hegemonía del criollismo.

Carlos Walker: Se me ocurren varias cosas como reacción, pero lo primero que pensé a partir de sus respuestas es en el espacio, en la espacialización que, según creo, es fundamental en la literatura de Cynthia, por todos los desplazamientos imaginarios y reales que se superponen en sus libros, y también es muy importante en la literatura de Mario, por todo lo que hay de un pensamiento que se resiste a la lógica de la espacialización emanada desde el centro y que al mismo tiempo alienta otros modos de pensar el espacio, modos opuestos al tesoro de imágenes de la chilenidad birlado por el criollismo y sus filiaciones. Quizá a partir de esto se puede insistir un poco más con la interrogación por la operación que hacen sobre el centro, en el entendido de que se trata de un centro bien particular. Mario decía recién que el criollismo fue hegemónico hasta 1950, pero antes había dicho algo que me pareció notable, que en los 80 había una suerte de neocriollismo, que no tenía que ver con la literatura sino con un *dress code* de la provincia ligado al ser chileno, y que se trataba de una chilenidad muy pegada a lo dictatorial, que es un fenómeno que para quienes nacimos durante la dictadura produjo un gran rechazo hacia lo chileno como una primera inclinación.

Entonces, les quería preguntar lo mismo, pero de otra forma, primero, ¿por qué creen necesario volver a repensar este centro de la narrativa chilena que está prácticamente olvidado? Se podría decir que el criollismo ha pasado a ser una suerte de acopio de lugares comunes, de ahí que el gesto de recuperarlo puede ser una invitación para volver a pensarlo, para volver a pensar eso que fue un centro. Aunque al mismo tiempo —y aquí la ambigüedad que me interesa— volver al criollismo es una manera de certificar que se trata de un centro débil, olvidado, frágil, y ahí aparece una pregunta que ha recorrido con distintos énfasis todo este ciclo: ¿qué papel tiene el olvido cuando se piensa la tradición? En síntesis, ¿por qué volver a un centro de la tradición que ha perimido como centro?, ¿qué operación creen que

es posible hacer hoy con ese centro que se ha vuelto, para retomar la expresión de Mario, un *dress code*?

Cynthia Rimsky: Quizá porque no soy de regiones, soy de Santiago, pienso que el criollismo va más allá de una cosa de regiones, sobre todo de la región del Maule donde tuvo su epicentro, como decía Mario. Se trata de una relación del escritor o de la escritora con el sentido de escribir y con el proyecto ideológico del Estado. En una crítica que le hacía un miembro del Partido Comunista al criollismo decía que el criollismo había ayudado a integrar a las masas populares al Estado, lo que hasta entonces no había ocurrido, y que eso se había hecho a través de la literatura. Por este motivo, creo que el criollismo no se ha terminado, pues hoy en día todavía hay muchos escritores centrales que siguen respondiendo de la misma manera a la relación que hay entre el escritor, la literatura y el Estado y su proyecto ideológico. De hecho, si uno ve cómo operan los fondos concursables se puede pensar que toda la literatura sigue estando determinada por el Estado.

Las preguntas que hay que contestar para ganarse un fondo, por ejemplo, apelan al objetivo del libro, a la influencia en el entorno social que va a tener, a quién le va a llegar, o sea, ahí está la misma pregunta por la utilidad de la literatura para el proyecto nacional. Si sacamos del medio la cosa más folclórica del criollismo, subsiste con gran vigencia el interés por la relación unívoca entre escritor, literatura y Estado. La literatura chilena es una de las literaturas más estatales que conozco, quizá junto a la mexicana, en el sentido de que es el Estado —muy irresponsablemente, pues se ha hecho sin ninguna guía ideológica— el organismo que en todos estos años ha determinado qué se lee y qué no se lee. ¿Qué hubiera pasado, por ejemplo, si los fondos concursables le hubieran dado el financiamiento que pedía Raúl Ruiz para hacer sus películas en Chile?, ¿cómo hubiera cambiado la literatura chilena si Ruiz hubiera tenido una gran presencia artís-

tica en Chile?, por poner un ejemplo, ¿hubiera sido otra literatura? Si se quiere, los fondos van determinando cuál es la tradición que se va a armar, y digo tradición justamente en los términos de esta relación.

A mí lo que me inquieta mucho es cómo se responde a esa pregunta, cómo se buscan nuevas respuestas a esa pregunta por la tradición. Por lo mismo, yo creo que el criollismo —al menos yo lo sigo pensando así— todavía tiene un rol. A fin de cuentas, es una pregunta que las veces que ha encontrado respuestas por fuera de las respuestas tradicionales, como en Lihn o en Parra, son respuestas muy marginales que no logran anular la pregunta, porque todavía sigue ese centro, armando esta triada que impone a la literatura la misión de tener un fin social. Entonces, se sigue yendo a los sectores populares, se escribe la novela del pan o se escriben todas estas novelas donde se retratan sujetos populares, carenciados, violentados y que están exclusivamente constituidos por sus carencias, o por la violencia, pero que nunca atienden, como dice el mismo Giaconi, a algo así como el ente metafísico del chileno. Tampoco se busca la burla ni la ironía. En este sentido, cuando escribí *Ramal* (2011) para mí fue muy problemático y fui muy irresponsable, porque yo no conocía esa zona, lo único que me salvó fue que el personaje se llamara “el que viene de afuera”, pensé que esa era mi única salvación, o sea, poner en evidencia que se trata de alguien de afuera y que viene con toda su prepotencia. De hecho, en el primer capítulo, aparece esa prepotencia, y ahí me encontré con una dificultad para ubicarme y contar lo que pasaba en lugares que no eran los míos, y desde dónde me ubicaba políticamente para contar.

Esto mismo fue lo que me interesó en *Yomurí*: trabajar nuevas formas de contar; porque no se trata de los campesinos o de los mapuches, sino de cualquier grupo humano o de cualquier situación que es otra, que es distinta a la tuya. Se trata de contar cómo te relacionas con eso, cuál es la distancia que estableces, cuál es la conversación, cuál es la forma de conversar con eso. Por todo esto es que pienso que

todavía está muy vigente el criollismo, entendido como una respuesta, como un conversar con la verdad, un conversar de buena manera, con las buenas maneras, las buenas formas, con la buena conciencia. En Chile, la literatura sigue siendo de muy buenos modales, y por eso quizá no existe una *China Iron*, cuesta mucho que haya personajes malos que hagan cosas feas, que haya ira, que afloren todos los sentimientos que no son nobles.

En la escritura de *Yomurí* me demoré doce años en encontrar un lugar desde donde contar. El problema no era encontrar una historia ni un personaje sino justamente un lugar desde donde conversar sobre eso y de qué manera hacerlo. Fue muy difícil, me puse a revisar archivos y una tradición de escritura mapuche. Me metí mucho a revisar los tratados de paz, y era alucinante cómo se seguían haciendo — porque fueron cientos de tratados de paz —, cómo se hacía un tratado de paz y no se cumplía, y al año siguiente se hacía otro tratado de paz que tampoco se cumplía, y la cuarta vez se hacía otro que tampoco se cumplía. Esas cosas, por ejemplo, me parecían alucinantes, y empecé a tomar a los tratados de paz como ficciones; esta era una forma en que me pareció que podía haber una subversión de la misión del escritor chileno. Traté de hacerlo en *Yomurí*, me preguntaba cómo evitar el designio de tratar de reflejar, de cumplir con las buenas maneras, los buenos sentimientos, y en esto me pareció que había una cosa que me gustaba, que no está en el criollismo, y que es la duda. A partir de ahí empecé a trabajar a partir de la duda, desde ahí leía los materiales del archivo, de la tradición. ¿Qué pasa si uno empieza a dudar? Es increíble cómo se empieza a transformar en otra cosa y te empiezas a salir de las dicotomías, el escritor y su compromiso social de reflejar el mundo va quedando atrás.

Eso fue lo que más me gustó del trabajo que hice con la tradición y el archivo en esas dos novelas, en *Ramal* y en *Yomurí*, en el sentido de ir buscando respuestas al problema de una literatura nacional y

del escritor como un agente comprometido con la transformación de la sociedad. Quizá porque vengo de una militancia en los años 80, de una militancia de izquierda clandestina, y estuve muchos años con el discurso del compromiso social, donde lo más importante era “crear conciencia”. Ahora me muero de vergüenza, imagínense: iba yo a una población a crearle conciencia a la gente, espantoso. Quizás esa misma biografía me enganchó para encontrar nuevas respuestas a este problema.

Mario Verdugo: Yo me estaba acordando de otro objeto, o de un conjunto de objetos que aparece en los años 40, hacia el final del apogeo del criollismo, al que yo le digo “los atlas nacionales”. Antes, un paréntesis. Me acordé de que el año pasado en una conversación, creo que con Julio Premat, que tuvo lugar en una librería en Providencia, estaban hablando de la tradición chilena y alguien del público le preguntó a Cynthia, de manera muy airada, “¿por qué cresta no leían poesía?”. O sea, el deber de un narrador chileno, de una narradora chilena, aunque estuviese viviendo en Argentina y aunque hubiese dado muestras de interés por tematizar territorios chilenos y lo siga haciendo, el mandato, según este señor airado, era leer a los poetas chilenos, paisajísticos o territoriales, porque esa sería nuestra tradición.

Y siguiendo con los mandatos territoriales, estaba pensando en algo que me pasó en la Feria del Libro de Buenos Aires este año, cuando nos pidieron homenajear el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral. Yo estaba ahí con Rosabetty Muñoz y Verónica Zondek, haciendo uso del cupo huaso que se ha empezado a conceder últimamente en las invitaciones estatales. El *Poema de Chile* es un poema que se supone que habla bien de uno y de los lugares de donde uno proviene: Mistral viaja por el país de norte a sur, como siempre, porque parece que no se puede viajar de otra manera, salvo en textos como *Ramal* de Cynthia, donde se va de este a oeste, o de Pablo de Rokha; bueno, hay

algunas excepciones. El personaje de Mistral viaja en forma de fantasma, una *mama* fantasma junto a un niño atacameño, junto a un ángel siervo o huemulillo, va describiendo las maravillas del territorio, de todos los territorios, de todas las regiones. Más encima, es un poema intercultural. Más encima, es un poema con perspectiva de género. Más encima, lo escribió fuera de Chile, lo que podría aportar un valor en términos de resistencia a las localizaciones fijas. Aunque, por otro lado, también se lo podría ver como un atlas nacional, como un texto con visos de extractivismo, de extractivismo simbólico. Obvio que no lo quiero repudiar por eso, no hay nada de “geofunabilidad” en mi planteamiento; como sea, habría que considerarlo.

Si bien es difícil que hubiera sido de otra manera, porque todos lo hacían así en ese momento, y tratándose de un atlas anómalo por su interculturalidad, por su extranjería y por su perspectiva de género, no deja de ser un atlas chileno. ¿Y qué sería un atlas chileno? Sería una colección de mapas locales en honor de la nación, o sea, del todo mayor. Gabriela Mistral en ese poema chiléniza, lo que equivale a decir exhibe, expande, extrae, explica. Y este libro de Mistral se publica cuando el criollismo ha dejado de ser dominante, creo que en el 67, pero los poemas los viene escribiendo ella desde la década del 40.

Y en esa década hay un montón de libros similares, en distintos géneros, puro atlas chileno, está el *Canto General* de Chile (de Pablo Neruda), está la *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile* de Pablo de Rokha, está *Chile o una loca geografía* de Benjamín Subercaseaux, está el *Chile, país de rincones*, del ya mencionado profusamente Mariano Latorre, y muchísimos más. Todos estos libros apuntan en la misma dirección: son un catastro, un archivo, una prospección de las bondades nacionales, de los paisajes nacionales, de los hábitats nacionales, de los recursos nacionales. Y ya que Cynthia hablaba de la relación entre Estado y criollismo, esos son los años en que, sin ir más lejos, se crea la Corporación de Fomento de la Producción, la CORFO,

y el Estado chileno se embarca en esta faena catastral. Además, ya llevábamos en ese entonces cuatro décadas haciendo literatura chilena a partir de materias primas provinciales, de insumos regionales, de estos tesoros recogidos en el norte y en el sur. En definitiva, ya se ha hecho un acopio total, ya está listo el archivo, ¿para qué?, para el enriquecimiento del erario simbólico nacional siguiendo una lógica tributaria, o sea, las provincias existen, están ahí, en cuanto pueden rendir tributo al país. La otra pregunta que uno podría hacerse es ¿para quién? En principio, no para los habitantes locales que son tematizados, sino para los del centro, que son los que leen y los que saben leer, y también para los de afuera, como es el designio específico de Mistral en el *Poema de Chile*.

Carlos Walker: ¡Cuántas ideas, cuántas cosas por conversar! Voy a intentar desplazar un poco el eje de la conversación a una cuestión que, de todos modos, está implícita en lo que ya han dicho. Quería proponerles moverse hacia la cuestión del archivo a partir de algunas particularidades de sus libros. El archivo y lo real, podríamos decir, como para ir tanteando los términos del conflicto. Pienso en la función de lo real en algunos de sus textos, por ejemplo, en el papel que juegan las fotos y los documentos que pueblan la literatura de Rinsky, ¿son archivos?, pues todos estos elementos tienen una fuerte carga referencial, real, pero en sus libros no hacen las veces de ilustraciones de lo narrado, de ilustraciones que le aportarían verosimilitud a lo narrado, sino que parecen hacer las veces de superficie de trabajo de la ficción; incluso uno llega a preguntarse si esos mismos documentos podrían ser ficticios.

En el caso de *¡Arresten al santiaguino!* de Verdugo, allí hay toda una suerte de estrategia de verosimilización de los poetas, escritores y críticos regionales que está basada en archivos de prensa verificables. Si bien se nota que hay un minucioso trabajo de archivo, el carácter

mayoritariamente desconocido y menor de los autores retratados —al menos para el lector capitalino que habla— favorece la impresión de estar leyendo ficción, como si la minucia de lo real derivara en un efecto de ficción. Por otro lado, esto favorece la aparición de nuevos sentidos dentro de la literatura chilena, en la medida en que el libro presenta parnasos norteños y sureños, por ejemplo, alguna de las plumas retratadas elabora en sus libros una representación de la iqui-quinedad, por Iquique, y otra de la elquidad, por el Valle del Elqui. A partir de estas cuestiones quería preguntarles por el papel que juega lo real en sus libros, o, lo que es lo mismo, por esta suerte de uso profano del archivo. Lo pregunto también porque tal vez en esta cuestión se puede jugar, por otra vía, una discusión de la tradición realista de la que veníamos hablando.

Cynthia Rimsky: Con respecto a lo que dices, aprovecho y les cuento que están por salir otras versiones de *Poste restante* en las que voy a seguir jugando y cambiando las imágenes. Encontré unas imágenes que se habían perdido y las voy a incluir en una edición brasileira. Dicho esto, a mí me interesa trabajar lo real como una trampa, y ahí mismo agregaría que me interesa mucho trabajar el archivo como una trampa que uno le tiende a los lectores y a las lectoras, una trampa donde los desorientas: ¿en dónde está lo real y en dónde lo ficcional? También me interesa la trampa de la interpretación, me encanta que las interpretaciones de mis libros cambien en la medida que hago pequeñas intervenciones cuando se vuelven a editar. Por ejemplo, pronto va a salir nuevamente *Ramal*, ahora por Overol, y el texto va a ser distinto. Entonces, para mí, salirse del realismo implica correrse de las interpretaciones.

Creo que el archivo tiene ese problema, que tiende mucho a la interpretación, y en ese sentido me gusta usar el archivo para desplazarlo y, justamente, para convertirlo en trampa. Así funciona

todo lo que aparece en *Ramal*, ahí están desplazados los tomates, las vacas (cuando la escribía leí libros de turismo o libros folclóricos o libros donde hay poetas que hablan sobre el ramal y en ellos todo está completamente estilizado, todo era épico). En este sentido, esos desplazamientos de la espacialidad, que no son solamente geográficos, implican un trabajo de desplazar objetos hasta el punto que no se reconozcan, o hasta que finalmente desorienten a los lectores. Por lo mismo, no se sabe dónde está Yomurí, ni yo sé dónde está, es un territorio que en algunos momentos parece Chile, y se podría decir “ah, lo reconozco”, pero en otros momentos no; por ejemplo, todos los pájaros y los animales que salen al final, los nombres de los árboles, no son árboles ni pájaros que están presentes en esa zona, los saqué de un archivo, mientras que los que sí están presentes en la zona los saqué de *Miltín* de Juan Emar, copié los nombres de pájaros y de animales que aparecen en *Miltín* y los desplazé a Yomurí. Este tipo de juego me interesa porque creo que de a poco va agrietando lo real, lo va volviendo confuso, opaco.

De todos modos, estas son algunas posibilidades, porque también pienso que el juego entre lo real y lo ficcional está bastante formateado: “otro libro más donde no se sabe si es real o ficcional” (también las trampas ya se conocen). Entonces, ¿cómo ir fabricando cada vez nuevas trampas que vayan desplazando el sentido, el significado, la interpretación, para, digamos, ir más adelante que el lector o lectora, para que no pueda entenderse fácilmente, para que se abran a nuevas lecturas? Digo esto también porque los críticos y las críticas están tan acostumbrados a hacer lecturas, a bajar lecturas sobre las cosas. Hace unos días alguien me decía que era muy difícil que se hablara de *Ramal* porque no trata ninguno de los temas que se están trabajando o que están de moda. Entonces, esto es lo que me parece interesante, hay muchos escritores hoy en día —pienso en Mike Wilson— que están trabajando temas que no están a la moda, y así pareciera que, aun-

que se trabaje con elementos reales, ya no son reales, porque el mero hecho de no estar a la moda también desplaza esos elementos reales.

Las imágenes en varios de mis libros cumplen esa función, como en *El futuro es un lugar extraño* (2016), que cuenta la época de la transición de la dictadura a la democracia, la época donde ya está instalada la democracia, pero una célula sobrevive de los tiempos de la dictadura. Y puse un capítulo donde son puras fotografías de estudiantes universitarios que estaban protestando contra la dictadura, porque quería que apareciera la textura, pero como algo anacrónico, en un libro tan moderno que apareciera algo anacrónico, en suma, son distintas trampas.

Mario Verdugo: *¡Arresten al santiaguino!* está inscrito en una cierta tradición de biografías apócrifas, de ficcionar autores reales como si fueran de mentira y viceversa, donde es posible mencionar a Max Aub, al libro sobre los nazis de Bolaño y muchos otros. Pero para explicar un poco esto tengo que seguir con mi discurso *regio-nazi*, del que también descreo, porque uno de los problemas para operar del modo que yo operaba —interesándome por cuestiones locales, estando ahí en las localidades— era y es la falta de archivos, porque el archivo no está ahí. Los archivos locales no están en el espacio local sino en el espacio nacional, es decir, están en Santiago. No es que no existan archivos locales —los hay y podría hablar de algunos—, pero los archivos más grandes, los más exhaustivos de lo local, se conservan a escala nacional, escala nacional cuyo domicilio es capitalino.

No hay mayor archivo sobre literatura producida desde y sobre Talca o Curicó, Linares, Cauquenes, Curepto, Rapilermo, Lontué que la Biblioteca Nacional emplazada en la Alameda de Santiago. Gracias a Derrida sabemos que el archivo tiene una dimensión de autoridad interpretativa, hermenéutica, pero también tiene otra dimensión li-

gada a un espacio concreto. El archivo siempre tiene un domicilio, y eso es el arconte, el espacio arcóntico, que desde mi perspectiva es Santiago: Santiago arcóntico. Como decía hace un rato, no es solo que mis credenciales literarias se rebajan por no residir en el centro, sino que carezco de las materias primas para trabajar. Me he quedado solamente con la identidad basura, con el relave de imágenes, con todo ese lastre que podría comportar el imaginario hacendal, patronal, machirulo, antropocriminal, especista, criollista, y guasamaco del campo, sino que no tengo ahí los materiales para trabajar. El archivo está domiciliado también en el centro. Si uno quisiera parecer inteligente (en realidad no parecería inteligente) podría adaptar una frase habitual y decir que en cierto sentido no hay un documento de cultura chilena que no sea a la vez un documento de barbarie santiaguina. A lo mejor no es para tanto, pero sí es cierto que tenemos una división regional del trabajo que se expresa igualmente en la literatura y que tiene al archivo como una de sus encarnaciones.

Esa sería la parte mala del archivo, o de mi visión del archivo, a la que podríamos llamar el archivo arcóntico centralista. Por otro lado, creo que hay al menos dos elementos que hacen que esta visión sea mucho menos descorazonadora, al menos en esos libros que mencionaba Carlos. Primero, yo creo que se trata de un mal archivo, no digo *mal de archivo* sino mal archivo, archivo malo, archivo precario, archivo *failed*: un archivo que permite más desplazamientos, más fechorías, más contraataques de lo que uno esperaría. Y dentro de esos contraataques está, por supuesto, la burla, o bien, poner en suspenso lo fidedigno de los documentos, y también está la hipérbole, la metaficción, la autorreferencialidad y otros truquitos. Segundo, con independencia de su índole arcóntica se trata de un archivo donde podría aguardar lo nuevo, o aguardar lo raro, lo intempestivo, hasta lo estrambótico. No es solo el domicilio donde se guarda lo viejo sino el lugar donde nos aguarda lo nuevo.

Entonces, para mí los archivos no han sido represivos solamente, puesto que también han estado presentes estos dos factores que mencioné. Cuando hice las crónicas o perfiles biográficos de *¡Arresten al santiaguino!* yo estaba viviendo en Santiago, había —entre comillas— ascendido, según esta geopolítica cliché y pobretona, y escribía unas columnas para un medio de prensa, *The Clinic*, y empecé a hacer uso de estos archivos, bibliotecas de preferencia, con la expectativa de que iba a encontrar cosas raras. El presente, en cambio, y el presente metropolitano en particular, me parecía que se regodeaba en su enmohecimiento y en su paisaje polvoso. El polvo y el moho, para mí no estaban en el archivo, en esas salas viejas, ni estaban en la periferia ni en el pasado, estaban más bien en el presente y en el centro. No quiero meter todo en el mismo saco, esto podría explicarse también por el hecho de que yo me estaba haciendo más viejo y tenía menos sensibilidad para detectar la novedad, pero no era un presente donde lo nuevo o el impulso de lo nuevo haya sido fundamental.

Era un presente donde incluso lo nuevo podía equivaler a un gesto de escritores *boomers* o a un tardo vanguardismo *demodé*. Cuando yo me instalé en Santiago el presente de la literatura chilena se me antojaba súper regulado, en general, romo, a partir del gusto que imponían algunos petronios metropolitanos arcónticos, y si quería satisfacción para mi deseo de estrambotes era más bien en el archivo donde yo tenía que ir a buscarla. En el archivo veía que estaba la posibilidad del desorden, la posibilidad del exceso, ahí estaban los escritores “que de lejos parecen moscas”, para citar de nuevo a este señor; y yo curiosamente iba al archivo a refrescarme y a buscar ventilación, y me ponía a anotar, como se supone que hacen los historiadores en los archivos, y después elaboraba.

De manera que mi actitud hacia el archivo era opuesta a la actitud de lo que llamamos el historiador local. Yo no iba a la siga de materiales para el autobombo territorial ni en busca de materiales para

confirmar lo bien que lo había hecho mi zona cumpliendo su rol tributario respecto de la nación. Iba al archivo a la siga de anomalías, tanto para discutir las jerarquías centro-periferia, capital-provincia, ciudad-campo, como para buscar materiales que remecieran un tanto el *statu quo* de época y los usos literatosos, que a mí me daba la impresión de que empobrecían y que copaban el panorama. Yo estaba escribiendo en un medio de prensa de Santiago, y al estar viviendo en Santiago la escala cambiaba: desaparecía la restricción del código local, ya no tenía que ceñirme a la escala maulina y podía escribir sobre cualquier región. Desde luego, esto no significaba que fuera todo maravilloso y perfecto porque de entrada implicaba que ahora mis lectores eran fundamentalmente lectores de la capital. De hecho, en Talca y en otras ciudades y pueblos, ni se han enterado de estas cosas que he escrito para discutir el *statu quo* territorial. La columna de *The Clinic* se llamaba “Biblioteca regional”, la escribía con materiales, con hallazgos que yo sacaba de la Biblioteca Nacional y se leía, si es que se leía, en el centro manufacturero y consumidor. En suma, podía ser que yo no estuviese sino reincidiendo en el extractivismo que de alguna manera deploraba.

Ahora bien, ¿por qué hace un momento yo hablaba de archivo malo, de mal archivo o de archivo *failed*? Porque estos archivos de la literatura chilena están llenos de errores, y muchos de esos errores son para la risa. Yo leo a Derrida o a Andrés Tello o a Benoît Peeters y me parece que los archivos que nombran tienen muy poco que ver con nuestros archivos. Me los imagino como unos archivos *high tech*, impecables, prolijos, límpidos, cabinas modo Kubrick —perdón por la referencia vetusta— y el hecho es que acá no son así los archivos, que suelen funcionar mal, tienen erratas, criterios débiles, uno anda por ahí y se pregunta cómo le voy a decir arcontes a estos caballeros, si son más bien arcontes de pacotilla, son guardianes de pacotilla. Es fácil darse cuenta de que les falta fuerza, no alcanzan a asustarlo o a

paralizarlo a uno, creo que carecen de la suficiente autoridad interpretativa. Entonces, yo iba al archivo en busca de lo nuevo, de lo raro, de algo que se saliera de un presente que sí me parecía más enmohecido y polvoso; por lo demás, el potencial crítico del archivo no es algo que yo esté inventando, descubriendo ni mucho menos.

A propósito de esta conversación estuve hojeando el libro de Andrés Tello y me encontré seguido con esa clase de afirmaciones, o reseñas sobre el libro de Tello que dicen que en el archivo también se guardan historias disruptivas, materiales explosivos, extraños. Esto también está en Williams, creo que por concordancia con la idea de residuo, que es otro autor que alude a lo residual como un elemento del pasado que es capaz de emprenderlo contra lo dominante, no solo contra el presente sin más sino contra lo dominante. No son reliquias, no son momias, no son puro patrimonio neutro ni es un *vintage* ondero, *hipsterista*, o un catastro aséptico y obsecuente. Muchos de los elementos de archivo que intenté ocupar tendían a la residualidad, en el sentido williamsiano. De todos modos, no hay libro que reconozca los años que lleva muerto. Todos los libros pueden tener este componente de potencial crítico respecto del presente.

Carlos Walker: Muchísimas gracias, Mario, Cynthia, por sus respuestas. Me resultó muy iluminador lo que dijeron ambos, sobre todo porque apareció el archivo, los documentos, del lado de lo no tipificado, de lo raro, de lo que está en desorden, del lugar donde ir a buscar la grieta de lo real, como dijo Cynthia, el lugar donde ir a buscar el desorden, como dijo Mario. Y esta entrada quizá sea otra manera de darle sentido a la cuestión del archivo dentro de este ciclo.

Cynthia Rimsky: Querría agregar algo. A partir de lo que dijo Mario me acordé de que cuando empecé *El futuro es un lugar extraño* con el archivo de los años 80, empecé a partir de mi descontento con el

Museo de la Memoria, de una exposición de fotografía de los años 80 donde no solamente había una cosa regional-central, sino que además no estaban los hechos mínimos. Yo participe de las protestas y no es difícil darse cuenta de que todas esas fotos, todos los materiales utilizados, son materiales sacados de los diarios, son materiales oficializados, ya pasados por una visión. Entonces, en esos archivos de los 80 no estaban los boletines de las poblaciones, no estaba todo lo que había hecho la gente. Esto me impresionó y por eso desconfío profundamente de la historia, porque está solo lo oficializado, lo que todo el mundo sabe, lo público. Lo que está en los archivos es lo público y no lo íntimo y eso, me parece, es muy peligroso, porque es un borrón tremendo de la historia. Entonces, cada vez que consulto un archivo me pregunto: ¿qué es lo que este archivo no tiene?, ¿dónde están esos materiales?, ¿cómo pueden haber sido esos materiales que ya se perdieron absolutamente?, ¿dónde está lo mínimo, lo doméstico lo cotidiano, las luchas pequeñas, las reuniones, los materiales producidos en esas reuniones?

Simón Henao: Muchas gracias por sus intervenciones. Creo que en relación con cómo pensamos y cómo se fue armando este ciclo, lo aquí dicho ha sido muy revelador. La idea de pensar la cuestión en el orden inverso de como lo veníamos planteando, es decir, desde la tradición hacia el archivo, puede ser muy productiva. Por otro lado, quería retomar algo que mencionó Cynthia cuando hablaba del criollismo, a propósito de la tradición del criollismo como el vehículo para desplegar la misión de la literatura chilena, para interrogarlo a partir de la dimensión temporal. ¿Qué perspectiva temporal puede haber en las distintas concepciones de la tradición y del archivo? Y dentro de esa idea de la tradición como una misión, ¿se podría pensar en una proyección de lo tradicional, del criollismo, hacia el futuro, de una construcción hacia adelante, lo que permitiría distinguirla de ese mal

archivo del que hablaba Mario, donde se busca lo residual del tiempo pasado? Ahora bien, en el imaginario más canónico la idea de tradición nos remonta más bien al pasado, mientras que el archivo nos remonta más bien a la posibilidad de imaginar un futuro a partir de esos documentos sobre los que la nación o el imaginario de la nación se han construido. En suma, ¿cómo concebir las dimensiones temporales de la tradición y del archivo?

Mario Verdugo: Se me había olvidado mencionar algo que tiene que ver con lo que decías ahora. Me refiero a los anarchivismos, para usar el término de Tello, en particular a los anarchivismos engañosos. En las sesiones anteriores de este ciclo se ve que hay harta mala onda con el archivo, o hastío, ya poh córtela con el archivo, hasta cuándo con la función. Se supone que el archivo contemporáneo es ambivalente, puede ser conservador, puede oler a naftalina, por eso el archivo rancio, pero también puede ser un archivo crítico, donde se guardan novedades, rarezas, incidentes, y en ese sentido tiene una dimensión de futuro. Me estaba acordando de un amigo, un excelente ensayista, Hugo Herrera Pardo, colchagüino-porteño, quien fue hace un tiempo atrás a escarbar en los archivos Ángel Rama, sobre todo para encontrar textos que ponían en duda lo que creíamos saber sobre Ángel Rama en varios aspectos. En un momento, tiene una idea genial, Hugo dice: “el archivo es una máquina productora de proyectos inconclusos”. Por eso, tal vez, lo que encuentra le permite cuestionar muchas cosas del sistema crítico del autor, de Rama, así como algunas cuestiones del sistema de la literatura chilena, y además abre una serie de posibilidades para otras cuestiones. Si se atiende a la forma en que lo utiliza él, se evidencia que hay una gran vertiente crítica que nos aguarda en el archivo.

De todos modos y en contrapartida, creo que hay que tener ojo con algunas exploraciones archivísticas o anarchivísticas, según se las

mire, que al final de cuentas dejan todo tal cual estaba. Eso también me parece que ha tenido visibilidad en los últimos años y no me gusta demasiado. Voy al archivo y ese metraje que encuentro, esos datitos que encuentro, esos chiches y cachivaches que encuentro, los transformo en un objeto de consumo más o menos ondero. Estoy pensando en derivaciones de experiencias a lo David Markson. No se trata de que estén mal hechas sino de que me parecen inocuas, en línea con el ala más conservadora del archivo, con poco y nada de anarchivismo. Mi preferencia sería más bien que el orden de las familias se alterara un poco, que los papeles quedaran puestos de otra forma, con otros rangos. Algo que yo he querido hacer, modestamente, con algunos libros míos y también con algunos versitos. En otras palabras, aprovecharse de lo trasapelado para sugerir otros papeles. Estoy usando el término papeles ramplonamente, como sinónimo de función, de lugar, de redil.

Otro uso que es muy habitual es el que genera espejos o identificaciones entre quien archiva y lo archivado, entre archivador y archivado, inclusive entre homenajeador y homenajeador. Creo que esto ha sido muy recurrente: voy encontrarme a mí en el archivo, voy a fusionarme con el archivo, incluso, me reconozco mejor al reescribirme. Un ejemplo podría ser, no sé si muy óptimo, el *Archivo Dickinson* de María Negroni. Aunque más me recuerda operaciones como la de Jota, un músico español, líder de la banda Los Planetas. Hace un tiempo atrás, Jota hizo un disco con el metraje encontrado de un cineasta español de apellido Zulueta. Funciona hasta con rima consonante: Planeta y Zulueta. Originalmente, era el encargo de una institución archivística española. A Jota le encargan poner la música de unas películas domésticas que se habían encontrado de este cineasta, pero Jota no lo resuelve como se esperaría, es decir, poniéndole música instrumental, sino que inventa unas canciones pop muy buenas. Lo resuelve a partir de la identificación, la vida de Zulueta es como la vida de Jota:

comparten la misma trayectoria, los mismos pecados, las mismas perdiciones, los mismos gustos.

Lo otro, que no deja de ser significativo, es que el resultado del homenaje archivístico o anarquivístico de Jota no termina en Spotify, termina en formato físico. Alguien podría decir, pucha, esto no es más que la vieja historia de agenciarse precursores, pero yo no creo que sea tan así, creo que en este caso es distinto. Parece no haber una operación de canonización, es algo más lateral, se dirige a participar deliberadamente de las modalidades de archivo que nos tienen por objeto a nosotros mismos. ¿Cómo intervenimos en el propio archivo?, ¿cómo planteamos mecanismos que prevean nuestra propia mala archivación?, ¿cómo planteamos tácticas para que nos archiven mal, o para que nos desarchiven? En el extremo, creo que eso se conectaría con todo ese asunto del derecho al olvido, o como reacción a las presiones de una sociedad digital, vigilante, en la que, como sabemos, colaboramos día a día y de buena gana regalando datos para la avidez de los encargados de archivo y de supervisión. Entonces, hay varias entradas, el archivo como máquina de proyectos inconclusos, era la frase de mi amigo Herrera Pardo; otra, era el archivo como búsqueda de identificación, de reconocimiento propio en el archivo, ese ir a encontrarse a uno mismo en el archivo para intervenir en las modalidades de archivación que nos tienen por objeto a nosotros.

Cynthia Rimsky: Es súper interesante lo que plantea Mario. Lo que dice de la dimensión digital del archivo, que están tomando todos nuestros datos, y la idea de que el archivo siempre está montado en el tiempo. Ese archivo de los años 80 del que hablaba evidentemente está montado pensando en el futuro, en la medida en que busca ser algo épico para la persona que lo vea. Tú vas a ese museo, recorres los archivos que hay de los años 80 y siempre encuentras épica, esto es algo pensado hacia el futuro. Aquí hay un problema, porque el archivo

aparece muy ligado a lo evolutivo, siempre está pensado hacia adelante. Es muy difícil encontrar archivos circulares, o archivos en espiral, o archivos en caracol. Si se quiere, en algún punto el archivo siempre es progresista, va hacia el progreso, hacia la acumulación. Esto me parece que tiene su costado peligroso, pero por otra parte, siempre estamos hablando de archivos, de documentos, de archivos de cosas encerradas en casa, y yo que trabajo mucho con el paisaje, con los objetos, vivo también en el archivo.

Todo el tiempo estoy archivando lo que pasa con las plantas en mi jardín, y es increíble cómo se van transformando año a año. Tuvi- mos que esperar cinco años para que las caminantes —una flor que se llama caminante— diera diez flores, cuando hace cinco años dio solo una. Ahí hay todo un archivo de cómo esas plantas fueron cambiando, mi relación con esa planta, o sea, la vida también está hecha de capas y capas de archivo. ¿Por qué limitar el archivo? Es una trampa limitar el archivo a objetos fosilizados, a información proveniente del pasado. ¿Qué pasa con los objetos que no pueden ser capturados porque son efímeros, pero donde a su vez hay archivo? ¿Qué pasa con los objetos que no pueden ser capturados?

Archivo, tradición, poder

Graciela Montaldo

El libro que acabamos de leer, hecho de conversaciones, de idas y vueltas, es menos un libro cerrado que un devenir a través de algunas ideas, convicciones, dudas; un tránsito. La transcripción de las discusiones del encuentro muestra cómo se generan y enhebran los pensamientos de sujetos muy diferentes: artistas, escritores, críticxs, curadores, ensayistas. Fueron convocados para reflexionar sobre dos categorías, *tradición* y *archivo*, sus definiciones y relaciones. La convocatoria podía ir hacia el acatamiento o la desobediencia, pero prefiere irse por la conversación, por el “pensar en voz alta”.

Hay una primera elección sabia en este libro: lxs participantes; ellxs generan una discusión donde los diálogos son transversales: escritor-artista; crítica-curador; escritor-crítica, escritora-escritor. No siempre están de acuerdo, no siempre se contestan o están en la misma sintonía y eso genera las zonas de incertidumbre sobre la propia práctica, ofreciendo a lxs lectores una posibilidad de intervención. Al discutir sobre el archivo y la tradición, ellxs reflexionan sobre su propia actividad, discuten sus propias obras, revisan obras pasadas, muestran y explican sus proyectos. La lectura se vuelve dinámica, como si se pudieran ver los hilos del pensamiento en acción, el movimiento de la charla, las derivas.

La propuesta de confrontar archivo y tradición me parece otro acierto. Un acierto que toma riesgos. Porque el archivo pertenece al

ámbito de la teoría; la tradición, al del contexto, el mundo de lo histórico. El archivo, aunque remita a una ordenación del pasado, se centra en una delimitación de materiales, lo que entra en él, lo que queda fuera; organiza un objeto y le da legitimidad, al construir su propia lógica. La tradición, aunque sea artificiosa, “inventada”, no puede sino sostenerse en los hechos simbólicos que constituyen a una comunidad. Las dos categorías coinciden, sin embargo, en su relación con el poder. Constituir un archivo, trazar una tradición, ambas operaciones suponen una acción de poder, aun cuando se piense como contrapoder. Por eso, en muchas de las intervenciones vamos a encontrar discusiones sobre las formas en que la cultura y el arte no pueden sino generar alternativas politizadas. La politización se activa tanto en la forma como en el contenido de las obras. Creo que estos textos desarrollan bien los procesos de construcción. Habría que ver cómo extender eso a la circulación de las obras.

El riesgo de querer articular estas dos categorías tiene efectos muy interesantes. No conozco otras discusiones que involucren conjuntamente a la tradición y al archivo. En este caso, al preguntar por las dos juntas, los editores desordenan una discusión, generan conflictos, incomodidades, que las conversaciones recogen. Creo que sabríamos las respuestas de antemano si la convocatoria hubiera sido discutir el archivo o discutir la tradición. Al pertenecer a órdenes diferentes, la discusión no es previsible, sino que genera perspectivas nuevas. Las prácticas creativas (escritura, artes visuales, curaduría, crítica) siempre entran en conflicto con las categorías, pero, al mismo tiempo, las usan como lengua franca del presente. Esos usos son los que se discuten en estas intervenciones.

Aunque está clara la propuesta de discutir archivo y tradición, archivo vs. tradición, ambas categorías no están solas. ¿Tercera puntería? Archivo y tradición están contenidas en un marco que los editores, en la introducción, definen como latinoamericano. A pesar de esto, la

organización de las discusiones sigue un orden nacional: Colombia, Argentina, México, Chile. Es el libro el que permite hacer los cruces y postular una dimensión latinoamericana. Creo que aquí hay un punto de incertidumbre; están los que se sienten latinoamericanos por haber vivido fuera de sus culturas, están lxs que no se sienten tocados por ese problema. Sin embargo, aquí lo latinoamericano no es una identidad sino una posición, un punto de vista crítico sobre la experiencia.

Este libro interviene así en la conversación contemporánea sobre el archivo y su eficacia como instrumento para crear y para indagar. Pero también interviene en la tradición del pensamiento latinoamericanista que tuvo su momento radical en los años 60 en torno a la Revolución cubana, que se fue desarticulando con la violencia homicida de las dictaduras después, que pareció disolverse cuando el mundo entró en etapa de globalización, y que sigue reemergiendo intermitentemente en el pensamiento crítico del continente. Menos identidad que recurso crítico, el latinoamericanismo habilita la discusión sobre la decolonialidad, pero también sobre las temporalidades del continente. Archivo, tradición, latinoamericanismo, ruptura, politicidad; cada una de estas categorías es una forma de organizar el saber, la experiencia, las expectativas de una cultura. No siempre se oponen, no siempre se superponen, muchas veces se entrecruzan.

Toda discusión sobre cultura es una discusión sobre el poder. En las conversaciones de este volumen encontramos cómo esa relación puede encararse desde diferentes posiciones. Para Juan Cárdenas, el arte “está estrechamente emparentado con todas las demás actividades humanas donde lo que predomina es el conflicto”; por tanto, nos recuerda que leer, ver, escuchar, son actividades que nos comprometen con la historia, con el presente, y que no hay momento de descanso u olvido de la lucha social cuando producimos o consumimos cultura.

José Alejandro Restrepo encuentra en la intervención del artista en el archivo el gesto político “porque el gesto político por excelencia

es la edición y se produce en el lugar de la edición, lo que se llama la isla de edición”. Montaje, duende, construcción no narrativa de la historia, vemos siempre la presencia activa y militante del sujeto de arte.

Javier Villa liga la cuestión de la tradición y el poder con la temporalidad: “Volver hacia atrás para atravesar el presente e ir hacia el futuro. Por ahí, el presente es el muro ese que saltás con la piedra”. Destaca las posiciones siempre dinámicas y móviles de los agentes culturales.

Alejandra Laera piensa en lo vivo de la tradición, en la posibilidad de construir otras tradiciones y así reinventar el pasado: “Personalmente, siempre me interesaron esos momentos de inflexión en los que la tradición podría haber sido otra. Por ejemplo, la tradición podría haberse vinculado con *La cautiva* y, sin embargo, termina siendo el *Martín Fierro*. Estas tradiciones fallidas son estimulantes para pensar el pasado y eso es algo que nos da la idea de tradición, especialmente cuando se corta o pone en crisis con el uso o la apertura de ciertos archivos”.

Luis Felipe Fabre recoloca la tradición moderna, desde la experiencia colonial, y piensa en la propiedad de la cultura: “Veo una santanización de la tradición con la entronización del *copyright*. Cuando uno estaba dentro de la tradición, no había ningún problema en usar un verso de alguien más”. Tradición, archivo y mercado, como en otras intervenciones, están interrelacionados.

Valeria Añón destaca también la posibilidad de pensar en los huecos, los vacíos, lo que se excluye en toda narratividad: “... la fundación del primer imperio, el imperio de los Reyes Católicos, es la fundación del archivo de Simancas. Archivo, lengua e imperio moderno van ahí muy claramente de la mano. El archivo se organiza a partir de un proceso de exclusión y de no archivabilidad”.

Cynthia Rimsky, pensando su obra dentro de la tradición chilena, reintroduce el problema del Estado en la producción cultural moderna: “... desconfío profundamente de la historia, porque está solo lo

oficializado, lo que todo el mundo sabe, lo público”, y apuesta por las intervenciones que perturben lo conocido.

El caso de Mario Verdugo nos lleva a problematizar el caso de escritores no metropolitanos, que ven cómo sus tradiciones son extirpadas y vueltas a acondicionar por los discursos hegemónicos como formas de despojo y extractivismo en el interior mismo de los países latinoamericanos: “No solo nos habían chupado la sangre y nos habían desecado nuestra plantación de alcachofas, sino que ahora tenemos que asumir como propia esa misma identidad heredada, tal vez del criollismo, la de ellos, cuando ya se había transformado esa identidad en una identidad basura, en un estereotipo o en un relave de imágenes”.

Archivofilias es una discusión sobre muchos temas, pero, fundamentalmente, es una intervención colectiva sobre cómo pensar la cultura y el poder.

Quienes escriben

Simón Henao

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), magíster en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y profesional en estudios literarios por la Universidad Javeriana de Bogotá. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Investigador asistente del CONICET con lugar de trabajo en el Centro de Teoría y Crítica de la UNLP, donde realiza labores de investigación acerca de las proyecciones imaginarias de lo común en el arte, el cine y la literatura colombiana de fin del siglo XX. Ha publicado artículos en revistas especializadas y ha dictado seminarios de grado y posgrado en universidades de Argentina, Colombia y Alemania. Coordina la sección Libros de la revista *Orbis Tertius*.

Guido Herzovich

Es Licenciado en Letras por la UBA y Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Columbia. Investigador del CONICET. Su libro *Kant en el kiosco. La masificación del libro en Argentina* (2023) ganó el Premio Ampersand de Ensayo. Coeditó la adaptación latinoamericana del *Vocabulario de las Filosofías Occidentales* de Barbara Cassin (con Natalia Prunes, 2018). Es uno de los editores de la revista de literatura argentina *El Ansia* y editó y prologó dos libros inéditos de Leopoldo Brizuela: *Diario del abandono* (2024) y *Las voces bárbaras* (2024).

Graciela Montaldo

Es Doctora en Letras por la UBA. Profesora de la Universidad de Columbia, ha enseñado en universidades de Argentina, Venezuela (Simón Bolívar) y Estados Unidos (Maryland, Duke, Chicago, Rutgers). Ha participado en conferencias en países de Latinoamérica, Europa y los Estados Unidos. Entre sus muchos libros están *Museo del consumo*. *Archivos de la cultura de masas en la Argentina* (2016), *Zonas ciegas*. *Populismos y experimentos culturales en Argentina* (2010), *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (1999), *La sensibilidad amenazada* (1995) y *De pronto, el campo* (1993). La Asociación de Estudios Latinoamericanos la ha reconocido con el Premio Kalman Silvert LASA 2025.

Nicolás Suárez

Es Doctor en Literatura por la UBA e investigador del CONICET. Ha sido becario del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), *fellow* del María Sibylla Merian Center Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila) e investigador visitante en la Universität zu Köln (Colonia, Alemania), el Ibero-Amerikanisches Institut y la Freie Universität (Berlín, Alemania). Publicó los libros *Relatos comunes. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos* (2023) y *Obra y vida de Sarmiento en el cine* (2017), ganador del Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino. Dirigió los films *Centauro* (Berlinale, 2017) y *Tres cinematecas* (Premio Cóndor de Plata, 2023); y codirigió *Los eucaliptus* (Visions du Réel, 2024) e *Hijos Nuestros* (Festival de Málaga, 2016).

Carlos Walker

Es Doctor en Letras por la UBA y la Universidad de París VIII. Investigador del CONICET en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es autor de *El horror como forma en Juan José Saer* (2019) y de *Contra Bolaño* (2022). Ha dirigido publicaciones colectivas y ha publicado artículos en revistas

especializadas. Ha dictado seminarios de grado y posgrado en universidades de Argentina, Bélgica, Chile y Francia. Coordina la sección de traducción en la revista *Cuadernos LIRICO*.

El concepto de archivo se ha vuelto ubicuo de manera transversal en buena parte de las disciplinas humanísticas y las prácticas culturales, de la filosofía y la historia al cine, la literatura o las artes visuales. Todo indica que este auge está llegando a un punto de saturación en que se hace necesario preguntarse a qué se debe esta archivofilia, qué posibilidades abrió y todavía abre, pero también qué hemos perdido de vista. A ese fin, este libro propone pensar el archivo desde la perspectiva de la tradición, y por lo tanto también la tradición desde la perspectiva del archivo. Artistas, escritores, curadores y críticos de Colombia, Argentina, México y Chile (Juan Cárdenas, José Alejandro Restrepo, Alejandra Laera, Javier Villa, Luis Felipe Fabre, Valeria Añón, Cynthia Rimsky y Mario Verdugo) reflexionan en cuatro conversaciones sobre las características globales, regionales y nacionales de esta transición y se preguntan, entre otras cosas, cuál es la forma actual del pasado artístico, si hay comunidad para los artistas o de qué modo al arte se le permite o se le exige hoy imaginar el futuro.



ISBN 978-950-34-2702-6



EDICIONES
DE LA FAHCE