

## POLÍTICA DEL ARCHIVO

POR

RAÚL ANTELO

*Universidade Federal de Santa Catarina*

L'écriture joue du pluriel et du singulier: *Passions de la littérature* [...] De ces passions elle serait alors le sujet aussi bien que l'objet, le subjectile aussi, en tout cas le lieu passif et passible auquel des événements surviendraient: toute une histoire qui nous attend. Et d'abord l'histoire du nombre: s'il n'y a qu'une littérature, et si elle est la littérature, cela signifie-t-il qu'elle reste particulière ou qu'elle est déjà universelle?

Jacques Derrida. *Demeure*. Maurice Blanchot

En la encuesta realizada por *Página 12* de Buenos Aires, a fines de 2000, en la cual se interrogaba a la crítica acerca de cuáles habían sido los eventos de la década, Daniel Link, editor de *Radar libros* y docente de literatura contemporánea en la Universidad de Buenos Aires, incluyó a Internet y a la colección *Archivos* entre los eventos destacados del período (5). ¿Qué significado tiene que un crítico sofisticado y actualizado como Link eligiera un tipo de actividad, claramente académica, la mayoría de las veces reconocida, tan solo, por el carácter errático o semi-clandestino de su circulación? ¿Qué quiere decir que se destaque junto a Internet, cuyo mayor mérito es, contrariamente, la rapidez de su circulación? ¿Qué nos dice, en última instancia, ese proyecto de las redes críticas en América Latina? ¿De qué modo lo inmanente de su concepción y ejecución juega, ambivalentemente, con lo que permanece pero también con lo que fluye, con lo singular y lo plural?

Tratar de responder a ese conjunto de cuestiones me llevó a analizar mi experiencia en *Archivos* y a recordar las circunstancias en que fui convocado a colaborar en la colección. La primera ocasión fue, de algún modo, tributaria de mi proceso de formación. Telê Ancona López, editora responsable en la colección de *Macunaíma* por Mário de Andrade, me pidió que sistematizara en un ensayo mi investigación en la biblioteca del escritor, a fin de mostrar la circulación de la literatura latinoamericana entre los vanguardistas brasileños. El trabajo, que me había ocupado a mediados de los setenta, se hallaba facilitado por varias razones. En primer lugar, el carácter coleccionista del mismo Andrade que, no obstante lo limitado de sus recursos como docente del Conservatorio Musical paulista, supo reunir una impresionante colección de libros, revistas y documentos sobre

literatura y cultura del continente. En segunda instancia, la preservación, a partir del año clave de 1968, de la biblioteca y los archivos del escritor en el patrimonio de la Universidade de São Paulo, lo que a la postre configuraría una curiosa paradoja del período dictatorial; ya que, en el mismo momento en que se cerraba el sistema político, la Universidad, sin embargo, supo mostrar una sensibilidad patrimonialista fuera de lo común, sobre todo si vemos lo que ocurría e iría todavía a ocurrir en la región. A primera vista, entonces, se podría esperar que un régimen políticamente cerrado, como el de los generales de 1964, combatiera sin más al marxismo como “ideología exótica” y, de igual modo, que no economizara medios para condenar al liberalismo y la democracia con el mismo argumento de su condición alógena. Desde ese punto de vista, la colección de un social-demócrata como Andrade era, a todas luces, sospechosa. No obstante, la dictadura no pudo (no quiso) desmovilizar un vector fuerte de la cultura brasileña, su nacionalismo; y, de hecho, el patrimonialismo oficial preservó la cultura nacional si no del enemigo tan temido –las agresiones externas descaracterizadoras de lo propio– al menos de la misma desmemoria dictatorial. De allí que se mantuviese, como tantos otros, el archivo de Andrade y, a partir de ese núcleo, se desarrollasen en São Paulo normas específicas de archivística e investigación manuscrita.

#### CONCEPCIONES

La segunda experiencia con *Archivos* se me presentó, sin duda, como mucho más compleja, más ardua pero también más instigante. Cuando en 1989 el director de la colección, Amos Segala, me confió la tarea de coordinar una edición crítica de la *Obra Completa* de Oliverio Girondo, una serie de cuestiones, más de carácter ético que propiamente estético, se plantearon a mi juicio de forma acuciante.

Comencemos, como siempre, por el fin. Las obras, me decían, deberían ser *completas*. ¿Cómo entender, en ese contexto, el atributo *completas*? Ciertamente no sólo como lo posible, lo que podría devenir de mis búsquedas por archivos y colecciones, dispersos y parciales pero, en todo, incomparables con la situación del Instituto de Estudos Brasileiros donde había investigado la obra de Andrade. Se me pedía, en suma, no sólo aquello que *potest fieri* a partir de una actitud amorosa, filológica, hacia los fragmentos, sino aquello que se sitúa más allá de eso, como lo necesario, lo que *non potest non fieri*.

Pero necesario... ¿para quién o para qué? Intuía entonces (sé ahora) que era lo imprescindible para relativizar las relaciones entre el escritor (Girondo), su lector (el elusivo yo) y los críticos (el imperioso ellos) con los que uno siempre lee una obra.

Recuerdo, además, que ya en una de las primeras visitas a Susana Lange de Maggi, sobrina de Oliverio y Norah Lange, quien sin reservas me abrió sus papeles, libros, cuadernos y biblioteca, pude tomar contacto inmediato con una obra y un texto; pero pude, más que eso, empezar a interrogarme sobre qué proceso sutil encadenaba los fenómenos a punto de hacerme guardián de una memoria compacta, que era de Oliverio pero también de una época y una cultura perdidas.

Explico: ese día, tras examinar, revisar y copiar abundante material que serviría para la edición de *Archivos*, volvía apresuradamente a Buenos Aires, en un taxi, desde el chalet de Martínez que atesoraba esos viejos papeles, totalmente abstraído en mi propio proceso

de contacto con la escritura de Girondo, esa escritura descubierta allá lejos, al principio de los años sesenta, mi adolescencia, como muestra mayor de la ruptura poética en la tradición argentina.

El recuerdo era muy puntual: un ejemplar de su poesía editado por Spivacow<sup>1</sup> en la “Serie del Encuentro” de la Editorial de la Universidad de Buenos Aires, comprada en el stand que mantenía la editora en el patio de mi colegio secundario. Los años posteriores habían, sin embargo, modificado mi percepción inicial de deslumbramiento vanguardista y habían redefinido esas rupturas de un modo que tocaba los cuerpos. Yo ya no vivía en el país y las ideas que me habían formado (la tradición filológica implantada en la Universidad de Buenos Aires) tampoco vivía en la sensibilidad de mis contemporáneos, que se habían orientado, mayoritariamente, hacia un abordaje teórico irrigado por otras rupturas, diseminadas por grupos de estudio semi-clandestinos, que los atraían con su vértigo en torno al estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis.

Yo en cambio, al conectarme, a través de Antonio Cándido, con una tradición estructural que no era necesariamente estructuralista, preocupada asimismo por lo social sin ser historicista, y sensible, a fin de cuentas, a la instancia de la letra, sin por ello tributar a los imaginarios fenomenológicos, había, con avances y retrocesos, en ritmo pausado pero constante, articulado, o tal vez fuese más oportuno decir hibridado, un gusto por la mirada detallista, que me venía, claro está, de la disciplina filológica, con un *grand jetée* hermenéutico, oriundo sin duda de las nuevas prácticas de lectura. Estaba pues, al mejor estilo Girondo, mirando la ventanilla del taxi, pero enfrascado también en esos razonamientos, cuando la radio del coche me trajo, súbitamente, no sólo a la realidad sino a lo Real de la vida. Una voz me interpelaba: “Tiene Ud. manuscritos, fotos, *souvenirs* de personas famosas? Pagamos bien. Pagamos en dólares”. No llegué a retener el número de teléfono que captaba esos valores nómades pero no pude dejar de sentir una extraña inquietud de, en medio a la *débâcle* de un país hiperinflacionado, ser yo el portador de signos que, alternativamente, poseían, en ese mercado fluctuante, todo y ningún valor. En una economía volátil como aquella, bueno es recordarlo, solían alimentarse fantasías de enriquecimiento súbito a partir de reliquias simbólicas. En mi caso, en cambio, operaba el enigma de haber venido de lejos para rescatar esos papeles, que otra inflación, la teórica, impedía situar en nueva disposición, movilizandolos otras lecturas, esas que me demandaba *Archivos*.

Más allá de la anécdota, la experiencia venía a puntualizar un recorrido teórico. La nueva edición de Girondo no podría ahora, impunemente, reivindicar el pasaje de la obra al texto sino ensayar una lectura, ya no digo nueva, sino potente, para pasar del texto a la obra.

---

<sup>1</sup>[Boris Spivacow] “Fue el constructor de una empresa democrática de distribución y producción de cultura: sin rastros de populismo, impulsado por la confianza de que las ideas y la belleza estéticas tienen que ser puestas a circular entre millones porque así se construirían sociedades mejores, Spivacow se ubica en una *tradición ilustrada pero no elitista* de relación entre cultura, industria cultural y grandes públicos. Su confianza en la reforma cultural de una sociedad, en la incidencia que un hecho de literatura, de arte o de pensamiento pueden tener sobre millones, lo convirtió en uno de los últimos representantes de un linaje ilustre de intelectuales americanos” (Sarlo 48).

Para mi generación, educada en la deliberada voluntad de sospecha hacia los valores ya formados, lo promisorio era la travesía de signos, un deslizamiento, ya que no ruptura, de prácticas de lectura definidas por sus juicios perentorios, desplazamiento ese alimentado en gran parte por la innovadora disposición interdisciplinaria.

Dudábamos, con razón, del carácter documental, factual, empírico y computable de los métodos acumulativos, historicistas y filológicos, prefiriendo en cambio ver la escritura no ya como una substancia o un objeto inerte, sino como un espacio metodológico en movimiento. Los conceptos guía eran entonces trabajo y producción. Nos habían enseñado que la obra (siempre maestra) se cerraba, púdicamente, en torno a un significado primigenio; pero nosotros preferíamos, al contrario, la violencia perversa (pupila) de arrancar toda escritura a su simultaneidad para verla así en sus efectos diferidos y dilatorios.

Creíamos, con Barthes, que nuestra lectura no se podía satisfacer con un abordaje metalingüístico de los enunciados sino con la destrucción de esa clausura, haciendo de la misma lectura un proceso, una práctica de escritura, que nos llevaba de la confianza otrora juiciosa ante la obra a la irreverente creatividad textual.

No fue difícil, para los partidarios de una teoría poética nominalista, transitar de esta concepción textual de relativa idealidad hacia un punto de vista que se interrogara, en cambio, sobre la materialidad del libro. Pero, a diferencia del soporte historicista anterior, el socorro les llegaba ahora desde el pragmatismo lingüístico, revelando que la obra era un simple artefacto con función estética. Mi opción divergía parcialmente de esa alternativa. Desde un punto de vista, digamos, materialista, me interesaba no sólo alejarme de lecturas constitutivas de lo poético sino profundizar la definición condicional del texto.

Era menos pertinente –y por cierto, la cuestión me obstaculizaba un abordaje genético– preguntarme en qué consistía lo poético o lo moderno de la dicción de Girondo. La salida, a mi juicio, residía en cambiar la pregunta y demandar, con Nelson Goodman (1990), no *what is art?* sino *when is art?*;<sup>2</sup> pero, simultáneamente, retomar el desafío de Raymond Williams, al dejar de lado el *what was modernism?* por el *when was modernism?* (51-6).

Ahora bien, comprender la condicionalidad del texto así como la atencionalidad (o no intencionalidad) de sus rupturas me obligaba a salir del plano temporal (¿cuándo hay poema?, ¿cuándo hay ruptura?) hacia una tópica diseminada de lo poético gracias a la cual el texto se redefinía como una demanda de lugar, que no tiene origen ni meta, pero siempre se encuentra más allá de lo obvio, en el entre-lugar de una enunciación compartida y, al mismo tiempo, aplazada. La lectura genética, por tanto, nos ofrecía la posibilidad de reconstruir *après-coup* ese lugar *entre*, más allá de la enunciación que es, ambiguamente, un *pas au-delà* de sus variaciones.

En otras palabras, lo que me acuciaba al emprender la tarea, elegir los colaboradores y contagiarlos con mi disposición crítica era ver, en las variantes textuales de Girondo, no

<sup>2</sup> Al constatar que toda pregunta metafísica sobre la esencia del arte culmina siempre en frustración, cuando no en confusión, Nelson Goodman decidió cambiar la pregunta y extraer del arte conceptual una reformulación del problema de la lectura y el significado capaz de persuadirlo de que el modo en que funciona una obra puede explicar de qué manera, a través de ciertos modos de referencia, dicha obra puede contribuir a la concepción o incluso a la construcción de un mundo.

un hecho irreversible, tal como habíamos juzgado en las obras, sino una fantasía paródica, como lo habíamos aprendido no sólo en los textos sino en las *Ficciones*.<sup>3</sup> Era, en suma, la máquina literaria –Borges, paradójicamente su contrincante máximo– quien nos ayudaba a releer a Gironde.

Partimos pues, en consecuencia, de la convicción de que este volumen que preparábamos para la colección *Archivos* trascendía la noción de obra tal como la fijara la edición Losada de 1968. Es más, podíamos guiarnos por la hipótesis general de que una obra no consiste en un texto; al contrario, es el texto (un gesto, una corporalidad) lo que persiste en cuanto obra (es decir, en cuanto operación colectiva y transtemporal). En ese sentido, la obra trasciende al texto, su objeto de inmanencia, así como un cuadro va más allá de los materiales con que se lo pintó o una obra musical excede las variaciones de su misma ejecución.

Ese principio de trascendencia material de las variantes (que en el caso de Oliverio superpone dominios: el poético y el plástico) es, en última instancia, un principio de relación *entre* materiales que, a lo largo de la tarea, se procesó de dos modos. Según un eje vertical, la idea de obra completa fue efecto de la reconstrucción diacrónica de un proceso de escritura en un contexto cultural específico, el de la modernización de las formas simbólicas en el Rfo de la Plata. El desplazamiento, por ejemplo, de las pupilas vaciadas de las estatuas griegas, descritas y comentadas en la miscelánea modernista del magazín de masas, hacia las pupilas como absoluto de la poesía en vértigo de *En la masmédula* es más que la mera variación de una metáfora individual de Oliverio: apunta a una teoría de la experiencia moderna entendida como declive del disciplinamiento de la mirada, tan sólo perceptible, en su densidad específica, gracias al trabajo de unos textos sobre, entre y más allá de los otros.

Al mismo tiempo, operando en un eje horizontal, diríamos que la definición de una obra completa trató de establecer, antes que nada, correspondencias y concomitancias con otras series contemporáneas a la poética en cuestión. El examen del primitivismo martinfierrista, con su búsqueda de una lengua primigenia, no sólo ejemplifica esa cuestión sino que ilustra hasta qué punto un eje se proyecta sobre el otro ya que la relación entre Oliverio Gironde y Xul Solar, por ejemplo, nos obligaba, de acuerdo con una mirada diacrónica, a la relectura de hiatos de sentido, ántumos o póstumos; esto es, nos imponía la pregunta de cómo opera el absoluto del lenguaje en los poemas de los años cuarenta o de qué modo se proyecta la dicción de Oliverio en los poetas neobarrocos de los setenta.

De este modo, la crítica genética pasaba a desestabilizar los límites, otrora precisos, de la obra de Gironde –una ruptura inequívocamente original, la del libro inicial de 1922; una aventura innegablemente extrema, la de su último texto, escrito en la masmédula del lenguaje–; límites esos que, reabiertos como liminares de sentido, acababan por desdoblarse otros tantos espectros textuales. Así, los primigenios poemas conceptuales pasarían a ser la institucionalización del efecto arbitrario de artificio estético, reconocible en previos *faits-divers* del mismo autor o de sus compañeros de formación rastacuera, aun cuando fuesen anónimos o no firmados.

<sup>3</sup> De la confianza, con Valéry y la vanguardia, de que cada obra crea su público, habíamos pasado, con Borges, a la certeza de que ningún texto produce siempre el mismo efecto; y esa inestabilidad axiológica y receptora era el nervio mismo de su poética.

## EVALUACIONES

Cabe pues preguntarse, al cabo de este proceso, cuál es, a fin de cuentas, el efecto mayor, la consecuencia más decisiva de este tipo de operación de lectura. El más evidente y palpable, sin duda, es el cambio de valor. No sólo cambio de valor de los poemas sino del mismo poeta en la serie literaria y cultural. En relación con Gironde, como, por lo demás, en relación con la misma vanguardia como un todo, dominaron, hasta muy recientemente, las lecciones que veían en el texto un evento irrepetible, fruto de la singular excepcionalidad de su autor. Ese tipo de lectura pro-modernista no se cansaba, en efecto, de subrayar tales eventos como fin de una etapa evolutiva, instante en que la literatura empezaba a girar en torno a sí misma y a definir la aventura verbal como un autocuestionamiento de los límites de la experiencia poética.

Sin desdeñar que esos eventos configuren de hecho un artificio supremo, cuyos pliegues transforman la muda eternidad de las formas en un lenguaje efectivo, aunque hermético, esta nueva edición de la *Obra Completa*, a través de sus varias lecturas, se planteó desde un comienzo un más allá de lo simplemente moderno. Esto se ve con claridad, en la sección “Historia del texto”, en los conceptos de nomadismo poético de Muschietti o de posagonismo de Rodríguez Pérsico; en “Lecturas del texto”, en la problematización de la mirada de Schwartz, Armando, Fantoni y Artundo, su descentramiento territorial (Barrera, Corral, Bonvicino) o simplemente temporal (Páez) Se comprueba, asimismo, en la problematización de la ley (la *physis* en Masiello, el *genus* en Kamenszain).

En todos estos casos, entonces, se decidió, de modo deliberado, no interpretar la autorreflexividad textual como la irreversible ruptura trascendente de un lenguaje de vanguardia sino como una reflexión sobre los poderes de la representación que es, ambivalentemente, de doble mano.

Por un lado, pues, nos deparamos con una imagen (una disposición textual, un agregado, una rasura) que confirmaba la génesis de una verdad; pero, al mismo tiempo, constatamos la existencia de un valor histórico que nos condicionaba o confirmaba el trazo de una escritura. La crítica genética, tal como la practicamos en este caso, nos propuso un eterno retorno que no es la reiteración de una violencia institucional (la obra como canon) sino la potenciación de lo falso (las variantes como fantasías paródicas; la edición como pasaje de lo autográfico a lo alográfico), lo cual es siempre una manera de afirmar el infinito de la evaluación y de la misma historia.

Quizás el mayor aporte de esa edición de *Obra Completa* sea, en suma, el de una lectura pos-utópica de una obra utópica. Esa paradoja podría resumir nuestro recorrido, no sólo teórico sino pragmático: de la obra al texto para luego retornar del texto a la obra. Pero entonces la pregunta se desdobra en otra: ¿por qué leer a Gironde hoy día? Sería ingenuo responder porque inaugura la pupila del cero. Después de lo expuesto, cabe antes decir que el trabajo de edición de Gironde nos permitió vislumbrar en él al último escritor, ese puente secreto entre una biografía singular y una historia cultural. La edición *Archivos* de la *Obra Completa*, cansada del deslumbramiento rastacuero ante la ciudad moderna y las mezclas de la *transatlantic society*, nos muestra en cambio otro Gironde, ese que da voz a la migración post-colonial. Un rodeo puede explicarlo mejor.

Cuando Federico García Lorca compuso *Poeta en Nueva York* dedicó una de sus piezas “a mi viejo amigo Oliverio Gironde”. No es cualquier poema: es el “Paisaje de la multitud que vomita”. Gironde y sus amigos de “La Púa”, como se sabe, habían elaborado, en los años del Centenario, la metáfora transculturadora por excelencia, la del estómago ecléctico latinoamericano, de la que más tarde Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral nos darían cabal traducción con el *Abaporú*: el hombre que come. Pero al visitar la megalópolis norteamericana, Federico recuerda a su amigo Gironde porque asocia esta otra cultura (las masas, el consumo) ya no con el trabajo fusional de inclusión y ciudadanía sino con una metáfora expansiva de exclusión simbólica, la del cansancio, la de la guerra. Federico-Oliverio dan así voz a la masa que vomita no sólo porque lo moderno para ambos es concebido como resto y desecho, sino porque *Poeta en Nueva York* o *En la masmédula* son, en efecto, el último poema, textos que no pueden cantar la euforia antropófaga sino el cansancio antropeomático.

Por desgracia, García Lorca no mantuvo la dedicatoria en su libro, dato que sólo perdura, en cuanto rasura, en una de sus variantes; pero en ese cansancio de la letra, en su devolución y rechazo, leemos algo más que una variante estilística. Hay allí una fuerza que se opone a otra fuerza; y lo que era liso se vuelve, ante nuestros ojos, estriado. Hay allí una cabal definición de lo humano, entendido ya no como medio o instrumento sino como fin; pero es, precisamente, en este punto donde la obra y su lectura se tocan mutuamente.

Podríamos entonces decir que si no fue el Gironde vanguardista nuestro objeto a ser reconstruido, lo fue, sí, el poeta infante; o, para expresarlo a través de una metáfora poética, no exactamente Mallarmé sino su complemento, otro poeta parangonable en grandeza: Francis Ponge. Es, a propósito, Calvino, en su propuesta sobre la exactitud en el futuro de la cultura, quien lee los pequeños poemas en prosa de Ponge como un género único en la literatura contemporánea, el del cuaderno de ejercicios, idéntico al cuaderno de tapas azules “El Vencedor”, a los cuadernos de aforismos o a los membretes de Gironde que hemos recuperado en esta edición, todos ellos ejemplos “de una batalla con el lenguaje para convertirlo en el lenguaje de las cosas, que parte de las cosas y vuelve a nosotros cargado de todo lo humano que en las cosas hemos invertido” (90).

Así como el Gironde vanguardista alcanzaba extremos de exactitud a través de extremos de abstracción, esta otra dicción, post-modernista, que indica la nada como sustancia del mundo, nos permitió, en cambio, leer en lo reprimido y lo más bajo, en lo contingente y asimétrico, un poco de “la variedad infinita de las formas irregulares y minuciosamente complicadas” (Calvino 90) de la poesía contemporánea.

Es por esos motivos que la diversificación, proliferación y acumulación de modelos de lectura –casi tan vertiginosos como enlaces mediáticos– ha exigido de nosotros una lectura consumada. En ese sentido, la crítica genética se nos presenta como una estrategia de la prosperidad; sin embargo, lejos de interpretarla como un medio, que es siempre una finalidad, al desear perdurar en cuanto fin, la genética alimentó, en nuestro caso, una reflexión sobre la propia finalidad que se podría resumir diciendo que, al centrarse en el gesto (la tachadura, la enmienda, el *pentimento*), es decir, en lo invisible, y no ya en una imagen (lo obvio, lo visible), la crítica genética logra inscribirse en el orden de la ética y, en última instancia, de la política de la letra, discriminándose, en consecuencia, de toda estética de la forma.

“La dialéctica de la que hablo –sintetiza Georges Didi-Huberman– no está hecha, como se habrá comprendido, ni para resolver las contradicciones ni para enfeudar el mundo visible a los medios de una retórica. Supera la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra –en el juego– de la figurabilidad. Y en ese juego, ella juega constantemente con la contradicción y la hace jugar. En cada momento la expone, la hace vivir y vibrar, la dramatiza. No da cuenta de un concepto que sintetizaría, aplicándolos, los aspectos más o menos contradictorios de una obra de arte. Sólo busca –pero es una modestia mucho más ambiciosa– explicar una dimensión ‘verbal’ –quiero decir actuante– dinámica, que *obra* una imagen, que cristaliza en ella lo mismo que la inquieta sin descanso. Así pues, sólo hay aquí síntesis inquietada en su ejercicio mismo de síntesis (de cristal) inquietada por algo esencialmente móvil que la atraviesa, inquieta y trémula, incesantemente transformada en la mirada que impone” (77).

Y en ese danza ubicua, tras el agotamiento de lo sólido se encadenan el flujo y el reflujo de una escisión, cristalina, sin cesar reproducida. Pero veamos de qué modo una faceta del cristal intersecta, inexorablemente, al espejo.

#### RECEPCIONES, REPRODUCCIONES.

Una de las más entusiásticas reseñas que mereció la *Obra Completa de Archivos*, la del crítico español Manuel Rico, retoma la definición de Mariátegui (“en la poesía de Gironde el bordado es europeo, es urbano, es cosmopolita. Pero la trama es gaucha”) para subrayar en el autor una posición que “sin desprenderse de la raíz –quizás por ello–, ha alcanzado la categoría de universal” (*El País*, 8 de enero de 2000). ¿Qué valor tiene retornar a la metáfora botánica de las raíces cuando todo volatiliza las lecturas?

Me parece oportuno, entonces, en una indagación sobre los tránsitos de las prácticas y los saberes, analizar esa peculiar recepción europea del trabajo crítico-genético; más aún, invertir su *parti-pris* y hasta, en un ejercicio de anacronismo deliberado, enfrentarla con los puntos de vista de la crítica española contemporánea a Gironde. Comecemos por ésta.

Una de las primeras reseñas europeas de Gironde es la que Benjamín Jarnés publica en la *Revista de Occidente* a propósito de *Calcomanías* (1925: 254-7). Destaca en ella lo que, en la misma poesía de Gironde, sólo se confirmaría más tarde, una opción no retiniana, alimentada por “estas pupilas de gran niño de Oliverio Gironde que buscan [...] la cartela más sugerente donde asirse y quemar su gavilla de imágenes”. Jarnés subraya, tal vez sin sospecharlo, la secreta afinidad entre la pupila de Oliverio y los “Tableaux d’oculiste” de Duchamp; pero con ese gesto no deja de reparar, sin embargo, en lo que, a su juicio, configura una cierta ambición *nouveau-riche*: “el erudito camarada suele saber muchas cosas... Pero, en arte, es preciso resignarse a olvidar”. Axioma que leeremos, con la firma del mismo Gironde, en uno de sus “Membretes” en la revista *Martín Fierro*, índice elocuente, si los hay, de la potencia de una apropiación crítica.

Jarnés declara tener las *Calcomanías* de Gironde en la más alta cuenta (“asignamos a cada hoja del álbum una más alta calidad”); admite, asimismo, que “el poeta volvió la espalda a lo sublime acaso con ímpetu excesivo”, pero confiesa también haber respirado con alivio al verlo “tender sobre la onda trivial un bello puente colgante”. Su crítico



español rechaza, de hecho, la elección excesiva, barroca, de Girondo, exigiéndole al poeta lo singular sublime cuando, en rigor de verdad, la búsqueda anestésica de Girondo plantea lo opuesto, lo anónimo post-subjetivo (y por extensión, post-nacional). Se pregunta entonces Jarnés: “¿Por que deleitarse en la contemplación de un hijo bello, si el mayor goce debe ser continuar engendrando? Siempre fue peligroso husmear en una oscura sucursal del conceptismo. Basta escribir una vez lo que ha de leerse tres veces. La sorpresa pierde su excelsa jerarquía estética al convertirse en leit-motiv?”.

La opinión dice más sobre Jarnés que sobre Oliverio. Diríamos que muestra con ella hacer buena letra. Recordemos los hechos. Jarnés acababa de estrenar en la *Revista de Occidente* con un relato, “El río fiel”, que enseguida se leería en *Die Neue Rundschau* (1926), en contiguidad al rescate de Unamuno propuesto por Curtius o como contradón a la divulgación de Simmel o Frobenius por la revista de Ortega. De modo que su lectura de Girondo se encaja muy bien en una corriente paneuropea que parece conferirle a lo periférico, ya sea español o latinoamericano, un lugar de exotismo nacional tan sólo relativo. Bueno es observar que el mismo argumento esgrimido por Jarnés retorna, décadas más tarde, cuando *Martín Fierro*, la revista de vanguardia, pasa a ser leída a partir de su exaltación localista y no de su problematización de las formas o de una búsqueda de contra-sublime modernista. O sea, Jarnés da sentido evolutivo nacionalista al rupturismo de la poesía de vanguardia en sintonía con lo que se repetirá, una y otra vez, en los años de hegemonía nacional.

Más aguda que la de Jarnés, sin embargo, parece ser la lectura de un escritor marginal (marginal, digo, no sólo del punto de vista disciplinario sino también en relación al casticismo ibérico). Me refiero a Eugeni D’Ors i Rovira.

En efecto, en un libro contemporáneo al texto de Jarnés, *Cinco minutos de silencio*, D’Ors logra discriminar muy bien *Martín Fierro*, el poema, y *Martín Fierro*, la actitud cultural. Razona entonces, contrariando a la tendencia dominante, que *Martín Fierro*, el poema de Hernández, era una obra bastante difícil de entender –“más que la *Hérodíade* de Mallarmé, por ejemplo”– lo que la situaba como “notable invención de la raza” (83-7).<sup>4</sup> A través de ese inusitado juicio, el escritor catalán revela auténtica fidelidad al programa de limpiar “mucho sedimento de espesa patriotería”, acumulado en la lectura y evaluación estéticas nacionales. En un definitorio ensayo de esa misma época, “Sobre la literatura comparada”, argumenta, por poner un caso, profundizando la línea de razonamiento en

<sup>4</sup> En el mismo volumen, D’Ors reseña, elocuentemente, una representación de teatro quichua en que lo sensibiliza la paradoja de una momia llorando. En la imagen de una actriz indígena interpretando a Cusicollur de *Ollantay*, que a sus ojos en todo recuerda a Margarida Xirgu, ve D’Ors una “sensación de unidad” con las formas simbólicas de las culturas precolombinas, “no diversión de diferencia, pasto de romanticismos frívolos” (204-5); punto de vista, por lo demás, defendido también por Ortega en *El tema de nuestro tiempo*. Bueno es recordar que, a esas alturas, se multiplicaban las manifestaciones de una ruptura meta-antropológica en el arte. El Teatro Colón de Buenos Aires, por ejemplo, organiza en esos años, una presentación de teatro ritual peruano y llama para asesorarlo a un etnógrafo como Lehmann-Nitsche, director del Museo de La Plata. Vale asimismo recordar que un íntimo amigo de Girondo, González Garaño, ensayó, con Guiraldes, una adaptación coreográfica de *Ollantay* que sería bailada por Nijinski con música de Stravinski, todo lo cual redundaba en el problema de lo anestésico como respuesta a un arte multiplicado gracias a medios técnicos.

favor de la epifanía y la singularización, que la proximidad entre Proust y Jean-Paul, por ejemplo, indica un fenómeno de invasión por el Otro, del que derivan diversos tipos de monstruos culturales, aquello que Deleuze más tarde llamaría “líneas melódicas extranjeras”:

Este trabajo espiritual clandestino, como la obra de una persistente estalactita en el misterio de una gruta, ha ido precisamente realizándose durante los años de guerra. Al adivinarlo, al estudiar sus efectos, caemos en la cuenta por fin, de que la realidad iba ahora siguiendo caminos muy diferentes que la especulación y la discusión. Mientras especulación y discusión se contentaban tomando para su tesis marcos progresivamente estrechos, la realidad profunda rompía los marcos convencionales, regermanizaba a Francia –según ahora se ve en los escritores nuevos–regalicinizaba a Alemania –según ahora se ve en los pintores nuevos y, sobre todo, en los nuevos aficionados a la pintura...– y unía, en lo hondo, aquello que aparatosamente, en la superficie, la trágica anécdota separaba. (115)

Pero volvamos, entonces, a los días de hoy. Hay una manera característicamente contemporánea de expresar el conflicto de valores y lecturas que consiste en desviarse del todo social ya pasado. Así como los nacionalismos pensaron las relaciones entre arte y sociedad con las mismas categorías con que concibieron su soberanía –en especial, la territorialidad–, de lo que resulta que toda su política sea, en suma, geopolítica, las prácticas post-nacionales, en cambio, privilegian cuestiones temporales. Es donde tensiones entre intereses abiertamente conflictivos, vinculados a la distribución simbólica, encuentran su traducción más cabal en resistencia a las formas extremas del Estado espectacular integrado. Su política, aun siendo una política de imágenes, no busca, sin embargo, la integración en el capital-parlamentarismo sino, muy por el contrario, su desincorporación estética, a través de las paradojas de lo nuevo.

El relieve concedido ahora en la reseña de Rico al volumen de *Archivos*, a la cuestión del localismo martinfierrista, como una salida, en plena época de fusiones y megafusiones, saludable aunque “periférica”, y el debate que la misma edición reabre en cuanto al estatuto de un poema como *Campo nuestro* son dos indicios que ilustran cabalmente la urgencia de, en primer lugar, tomar distancia en relación a las dicotomías vanguardistas local/cosmopolita y, por consiguiente, ecuacionar, además, con exactitud, el carácter híbrido de ciertas soluciones de Girondo que bien podrían encuadrarse en lo que Deleuze, en su *Pourparlers*, denomina trabajo de los intercesores y que conjuga, para retomar la cita inicial de Derrida, el juego sutil de la literatura, un juego de doble lanzadera, simultáneamente, singular y plural, local y desplazado. Escribe Deleuze:

C'est qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'oeuvre [...] Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer des intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi: on travaille toujours a plusieurs, même quand ça ne se voit pas (171-3).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> La cuestión tiene un inequívoco desdoblamiento político. Mientras la derecha actúa, dice Deleuze, la izquierda es obligada a pensar más justamente y por ello mismo necesita intercesores en la medida

## CODA

En sus “Tesis sobre el problema de la identidad” (1916), Walter Benjamin afirma que toda no-identidad es infinita, lo que no quiere decir que toda identidad sea finita. Sin embargo, su archi-famoso ensayo de 1936 no sólo confirma que toda no-identidad sea infinita sino que también postula lo contrario; es decir, que toda identidad es no menos finita. La opción del epílogo al ensayo no deja lugar a dudas. Sólo dos posiciones son posibles: la politización comunista del arte o la estetización fascista de la política. Creo que, a diferencia de esa disyuntiva excluyente, lo que nos confirma la problemática aproximación de la demora en *Archivos* con la prisa en Internet es justamente una nueva manera de articular los fenómenos de arte y sociedad, un régimen estético que no se confunde con la línea primaria que separa tradición de ruptura o arte representativo de abstraccionismo.

En efecto, ese peculiar régimen estético que se activa, por ejemplo, en la lección genético-comparativa, se opone, sin duda, a lo tradicional; pero no ya con las estrategias de lo nuevo. Confronta, eso sí, dos modos de la historicidad: la historia evolutiva de la revolución y la historia revulsiva del viraje. Apuesta así a un futuro artístico que es un futuro de la política. Un futuro que, al enfrentarse con el presente del no-arte, remite directamente al pasado, a su carácter inacabado y virtual. O sea, en pocas palabras, que es gracias a lo anestésico, a lo anestésico de la situación contemporánea, a la peculiar circulación acelerada de saberes en nuestra escena, que se reabre la discusión acerca de lo que pasa y que, al pasar, actúa, llegando así a ser actual. El régimen estético, aclaremos una vez más, no proclama decisiones de ruptura sino que propende a decisiones de reinterpretación. Es el régimen de una relación con lo tradicional en que hay copresencia de temporalidades radicalmente heterogéneas, el tiempo de lo particular y el tiempo de lo universal, el tiempo de lo local y el de lo global.

Escritores como Andrade, como Henríquez Ureña o como Girondo, para sólo atenerme a aquellos de quienes me ocupé en *Archivos*, escribieron para activar una condición de lo literario que desbordaba los marcos, no ya de la nación, sino de la misma literatura. La circulación de esos excesos, en gran parte como resultado de las innovaciones tecnológicas de la ampliación del público, determinó modificaciones irreversibles en la percepción sensible del común de los lectores –lo anestésico– que remiten, cíclicamente, a la distribución sensible de espacios y atribuciones, funciones, territorios y discursos. Son esos sujetos políticos híbridos los que, para decirlo con Rancière, “remettent en cause le partage donné du sensible” (64) y nos permiten pensar al lector de *Archivos* como un innovador situado.

---

en que “le rôle de la gauche, qu’elle soit ou non au pouvoir, c’est découvrir un type de problème que la droite veut à tout prix cacher” (171-3).

## BIBLIOGRAFÍA

- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Aurora Bernárdez, trad. Madrid: Siruela, 1989.
- Benjamin, Walter. "Theses on the Problem of Identity". *Selected Writings*. Vol. I. 1913-1926. Marcus Bullock y Michael W. Jennings, eds. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 75-77.
- D'Ors i Rovira, Eugeni. "Martín Fierro". *Cinco minutos de silencio*. Valencia: Sempere, 1925.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la literatura comparada". *Poussin y El Greco*. Madrid: Raggio, 1922.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. C. Thiebaut, trad. Madrid: Visor, 1990.
- Jarnés, Benjamín. "Oliverio Gironde: Calcomanías". *Revista de Occidente* 3/XXIII (1925): 254-57.
- \_\_\_\_\_. "Der Gertruede Strom". *Die Neue Rundschau* I (1926): 349-68.
- Link, Daniel. "Los noventa". *Radar libros*. Suplemento literario de *Página 12* IV/165 (31 de diciembre de 2000): 5.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique, 2000.
- Rico, Manuel. "Todo Oliverio Gironde". *El País* (Madrid, 8 de enero de 2000).
- Sarlo, Beatriz. "Boris Spivacow: la muerte del constructor". *Punto de vista* 49 (1994): 48.
- Williams, Raymond. "¿Cuándo fue el modernismo?" *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. H. Pons, trad. Buenos Aires: Manantial, 1997.