



Lo que los *Archivos*
Cuentan

Imagen de portada: DELMIRA AGUSTINI (Cuaderno 3. Colección DA. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay)

ISSN: 1688-9827
ISSN EN LÍNEA: 2393-6983

Lo que los *Archivos* Cuentan

7



BIBLIOTECA
NACIONAL
DE URUGUAY

Ministra de Educación y Cultura

Dra. María Julia Muñoz

Directora de la Biblioteca Nacional

Lic. Esther Pailos Vázquez

Directora de Lo que los archivos cuentan

Dra. Carina Blixen

Lo que los archivos cuentan es una revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Se publica desde 2012 con frecuencia anual. Su objetivo es contribuir al desarrollo de la crítica genética y al trabajo con archivos preferentemente de autores latinoamericanos y uruguayos.

Diseño gráfico y armado:

Laura Sandoval

Corrección:

Laura Zavala

Digitalización:

Lic. Graciela Guffanti

Consejo Editor

Alfredo Alzugarat | *Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Uruguay*

Ignacio Bajter | *Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Uruguay*

Cécile Chantraine Braillon | *Universidad de Valenciennes y de Hainaut Cambrésis, Francia*

Norah Giraldi Dei Cas | *Universidad Lille3, Francia*

Graciela Goldchluk | *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, IdHCS (CONICET-UNLP),
Argentina*

Teresa Gómez Trueba | *Universidad de Valladolid, España*

Fatiha Idmhand | *Universidad de Poitiers, Francia*

Ana Inés Larre Borges | *Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Uruguay*

Élida Lois | *Miembro de número de la Academia Argentina de Letras, Argentina, Chercheur
associée del Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos (MSHS-CNRS), Univ. de Poitiers,
Francia*

Julio Osaba | *Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Uruguay*

Lucila Pagliai | *Facultad Filosofía y Letras / UBA, Argentina*

Wilfredo Penco | *Academia Nacional de Letras, Uruguay*

Sergio Romanelli | *Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil*

Elena Romiti | *Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Uruguay*

Margarita Santos Zas | *Universidad de Santiago de Compostela, España*

Paolo Tanganell | *Universidad de Ferrara, Italia*

Bénédicte Vauthier | *Universidad de Berna, Suiza*

Contacto

investigaciones@bibna.gub.uy

ISSN: 1688-9827

©Biblioteca Nacional de Uruguay – 2019

18 de Julio 1790 - CP 11200

SUMARIO

13 | **Introducción**

19 | **Mantener vivo el legado. Vida y archivo en *El bastardo* de Carlos María Domínguez**
Julia Musitano

39 | **La Biblioteca del Demonio**
Alfredo Alzugarat

55 | **Delmira Agustini. 1902-1904. Años de experimentación: la prosa y la escritura en francés**
Carina Blixen

79 | **Transcripción y traducción de los textos de Delmira Agustini publicados en *La Petite Revue*.**

Criterios
Carina Blixen, Alma Bolón

80 | **Nos critiques | Nuestros críticos**
Delmira Agustini

85 | **Triste réalité | Triste realidad**
Delmira Agustini

90 | **Clair-Obscur | Claro-Oscuro**
Delmira Agustini

95 | **Homère | Homero**

Delmira Agustini

96 | **La bague de Fiançailles | Anillo de compromiso**

Delmira Agustini

104 | **Poema en francés publicado en *Los cálices vacíos***

Delmira Agustini

107 | **¡¡Vengado!!**

Delmira Agustini

115 | **O arquivo pessoal e a memória social**

Caetana Britto, Myrian Sepúlveda dos Santos, Yves Ribeiro Filho

DOSIER

HETEROGENEIDADES EN LOS ARCHIVOS

131 | **Introducción. Heterogeneidades en los archivos**

Graciela Goldchluk

135 | **Archivos (no tan) heterogéneos: entre los archivos públicos y los privados**

Graciela Goldchluk

147 | **Cine silente argentino: un diálogo desde y en el archivo**

Lea Hafter

161 | **Tiempos del archivo en *Corrupción de la naranja* de Darío Canton. Cuando la naranja está en la escritura.**

Luciana Di Milta

175 | **“Impulso de archivo”: el caso**

***Bola negra* de Mario Bellatin**

Juan Pablo Cuartas

191 | **El archivo en el suelo: Algunos parques mexicanos de**

Mario Bellatin

Delfina Cabrera

201 | **Mirar el archivo con ojos de mar: un modo de hacer memoria sobre Daniel Omar Favero**

Florencia Bossié

221 | **Archivos del horror: lo que se resiste a la ficción. El caso del archivo de la madre de una desaparecida durante la última dictadura militar**

Candelaria de Olmos

241 | **La niña y el archivo**

Andrea Suárez Córica

253 | **Hallazgo en el archivo José Hernández: El Cuadro de las Facultades del Alma**

Celina Ortale

Introducción

Carina Blixen

Son 7 las maravillas del mundo y 7 los pecados capitales. El “7” es considerado en la Biblia el número de la perfección. Satisfecho, Dios descansó de la Creación al séptimo día. Llegamos al número 7 de *Lo que los archivos cuentan*. Tal vez el mundo siga impertérrito, sin enterarse, pero de todas maneras me tienta escribir, a modo de prólogo de este número de la revista, algunas notas que puedan ayudar a esbozar un mapa futuro de la genética en Uruguay. El impulso por preservar los borradores y otros documentos ligados a la obra de escritores uruguayos tiene una historia no muy extensa. En los dos números iniciales de *Lo que los archivos cuentan* se encuentran estudios y valoraciones de la obra de Roberto Ibáñez, el fundador del INIAL (Instituto Nacional Investigaciones y Archivos Literarios) en la década del cuarenta. Ibáñez concibió un método de trabajo que se anticipó a los criterios de la crítica genética (consolidados en los setenta); y, si nos referimos a Delmira Agustini, fue quien reinició –con un importante equipo– la tarea de transcribir sus manuscritos con criterios explícitos. En este número, en que se vuelve a evocar a Delmira, quisiera recordar a quien fue en realidad la primera en acercarse al baúl de la casa de Sayago en el que se llenaban de polvo sus cosas: Ofelia Machado Bonet. No solo las descubrió, sino que emprendió y realizó la enorme tarea de dar cuenta de todo lo que vio. En 1944 publicó *Delmira Agustini* (Montevideo, Ceibo), un libro imprescindible para investigadores. Machado entrevistó a personas que conocieron a Delmira y realizó la tarea monumental y precursora de transcribir sus manuscritos. No tuvo dos de sus cuadernos (hoy figuran como tercero y séptimo) que fueron vendidos, al INIAL, en 1953 por la viuda de Antonio Luciano Agustini, hermano de Delmira. El libro padece numerosos errores y erratas obsesivamente señaladas por Roberto Ibáñez en un ejemplar que

se encuentra en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional. Es además muy caótico en su presentación: los índices son insuficientes y un lector no entrenado seguramente naufrague a poco de comenzarlo. Es, sin embargo, como señalé antes, una obra imprescindible por la misma cualidad que la hace casi imposible. Ofelia Machado se propuso describir todo lo que estaba en el baúl: además de la transcripción de los manuscritos y de numerosas publicaciones periódicas, hizo listas de libros, de objetos, de tarjetas, de regalos de casamiento, etc. No era una tarea para una sola persona o, por lo menos, hubiera exigido un compromiso mayor de la editorial en el armado del libro.

Su obra fue perseguida por Ibáñez e incomprendida por la crítica. Encontré en la Colección Delmira Agustini un comentario sobre el libro firmado por Ronald¹ (no pude averiguar quién es). El articulista se enfrenta a la evidente desmesura del libro de Ofelia Machado, supone que quiso “hacer un gran libro biográfico-crítico” y afirma que se equivocó de método. Me interesa rescatar lo que escribe más adelante, refiriéndose al libro:

Efectúa un examen de manuscritos, confrontándolos con las ediciones conocidas, en un esfuerzo cuya utilidad no alcanzamos, por cuanto todos los poetas y prosistas del mundo hacen y rehacen sus trabajos. (Un examen por el estilo de Flaubert daría resultados catastróficos...).

No necesito comentar la afirmación del cronista felizmente desconocido. Transcribí el texto anterior porque creo que da una medida de la soledad en que Ofelia Machado hizo su enorme trabajo. No bajó los brazos. Mantuvo durante años una discusión ardua e irritada con Ibáñez. En la Sala Uruguay de la Biblioteca Nacional hay un librito de su autoría titulado *Atribuciones sobre plagios y errores* (Montevideo, 1956) que acumula penosamente documentos, contestaciones y argumentaciones tan detalladas como imposibles de leer. Pero quiero volver atrás porque más que seguir los pasos de una o más polémicas lo que me interesa es rescatar algunos conceptos que son claves si se piensa en siquiera esbozar una historia de la tradición genética en Uruguay. En 1946 Ofelia Machado dio una conferencia, recoge-

1 Ronald, “Un libro sobre Delmira”, Montevideo, Río de la Plata, 20 junio 1945 (CDA, Caja 16, carpeta 1914-2006). En adelante me referiré a la Colección Delmira Agustini con las iniciales CDA.

da por la prensa, en la que explicaba –con actitud defensiva– algunos de los fundamentos de la genética:

Es norma de la cultura occidental europea, norma que a nadie se le ocurre discutir allí, el estudio minucioso de los manuscritos de los grandes creadores y de sus cartas íntimas, documentos que religiosamente se conservan en los museos más célebres [...]. A nadie asombra ni parece indiscreto el estudio de los balbuceos, de los estados sucesivos, de los distintos esbozos a través de los cuales los grandes llegaron a la madurez de sus obras y de los motivos de su vida particular que las inspiraron u obstaculizaron. Como se ha expresado, para conocerlo mejor, hay que entrar “en el gran taller del artista”²

Más adelante, en la misma conferencia, decía que el estudio de los manuscritos “nos aproxima a algo así como a la cámara oscura del drama de la creación lírica”. Una idea que es muy actual y seductora. Entiendo que la imagen no empuja a buscar un sentido oculto o inconsciente, sino que lleva a pensar que el sentido no está dado. La percepción, el lenguaje, las disciplinas de las que se echa mano cuando se investiga en archivos permiten establecer conexiones que deben ser precisas, son inevitablemente precarias, y pretenden captar algún aspecto de ese “drama de la creación” que me gusta citar de Machado. Sus palabras implican una noción dinámica, viva, del trabajo en los archivos. Nada parecido a diseccionar o simplemente a observar fríamente desde afuera.

El recuerdo de la deuda con Ofelia Machado vino de la mano de una nueva revisión de la Colección Delmira Agustini realizada para este número de la revista. Pero lo más importante a señalar es la colaboración, concretada en el Dossier, con el equipo de investigadores liderado por Graciela Goldchluk, profesora de Filología Hispánica en la Universidad Nacional de La Plata. El tema, heterogeneidades en los archivos, fue una sugerencia de Graciela. En seguida me gustó, me pareció que podía hacer pensar en muchos de los problemas que cotidianamente enfrentamos en nuestra tarea. Luego de dos años de cruces del Río de la Plata llegamos a este resultado, que no debe ser evaluado por mí, pero puedo decir la gran alegría sentida al haber formado parte de este proyecto. Remito a la presentación

2 Ofelia Machado, “Una conferencia a propósito de las cartas y manuscritos de Delmira Agustini”, Montevideo, *El País*, 9 y 10 setiembre 1946 (CDA, Caja 16, carpeta 1914-2006).

que hace Graciela del trabajo del equipo y me quedo con una escena en la que participé: la sorpresa ante el canario embalsamado que se encuentra, entre los objetos de la Colección Agustini, guardado en una preciosa caja que se volvió mortuoria dado su contenido. Me parece que vale la pena abundar en un detalle que no recuerdo si fue comentado cuando el grupo de La Plata asistió a la presentación realizada por Virginia Friedman, la encargada del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, que ha custodiado con rigor y pasión las pertenencias de Delmira. El tiempo siempre resulta corto para mostrar todo lo que hay. Tomo esta introducción como parte del diálogo mantenido en estos años que espero no termine con esta revista. En un lugar próximo al canario hay una tarjeta escrita con lápiz por Antonio Luciano Agustini: “Pedrito’ pajarito de Delmira Agustini ‘asesinado’ en 1896 por la sirvienta María Campos. Causó pena enorme su muerte en casa y papá lo hizo embalsamar en el Museo Nacional” (Subrayado de ALA). El canario y la tarjeta pueden pensarse como un guion de melodrama o de tragedia, depende de la pluma. Me parece un ejemplo estupendo de cómo las palabras capturan al objeto en una trama de derivaciones imprevisibles.

Fuera de las instituciones, en la dura intemperie dejada por las dictaduras del Cono Sur, el Dossier da cuenta de la labor de familiares de desaparecidos que al “hacer archivo” crean un generoso espacio de diálogo con el que trascender su dolor. Me parece imprescindible agradecer muy especialmente la posibilidad de publicar estos artículos que dan un nuevo enfoque al trabajo con la memoria en que se han comprometido generaciones sucesivas de uruguayos y argentinos.

Esta especie de introducción, un poco caótica, no ha respetado el orden de aparición de los artículos de la revista. En este número 7 de *Lo que los archivos cuentan*, Julia Musitano rastrea a partir de la palabra “legado” el vínculo entre archivo y biografía, biógrafo y biografiado en *El bastardo* de Carlos María Domínguez. Alfredo Alzugarat vuelve a la biblioteca de José Pedro Díaz para indagar en la abundante presencia de libros sobre demonismo y ciencias ocultas: los motivos para juntarlos, el uso que tuvieron en los textos de Díaz. Me detuve en tres años (1902-1904) de la escritura de Delmira Agustini pues son los de iniciación de su figura de escritora y porque en ese lapso experimenta con la prosa y la escritura en francés de una manera que no tendrá lugar en la creación posterior. Se publican transcripciones de textos de Delmira en francés y su traducción, tarea realizada junto

a Alma Bolón. Caetana Britto, Myrian Sepúlveda dos Santos, Yves Ribeiro Filho analizan el archivo personal como instrumento de la construcción de una memoria individual y colectiva a través de la investigación de la cárcel de la Ilha Grande, que funcionó entre 1894 y 1994, en Río de Janeiro. Para el final, lo más importante: el agradecimiento a todos los colaboradores por su confianza y participación en el trabajo de la revista.

Mantener vivo el legado Vida y archivo en *El bastardo* de Carlos María Domínguez

*Julia Musitano*¹
UNR/IECH/CONICET

Resumen

Una de las preguntas principales que se hace la biografía literaria es qué hacer con el archivo de una vida, qué hacer con el legado literario de un escritor. Por un encargo de la editorial Cal y Canto, Carlos María Domínguez hizo propia esa pregunta y hurgó en la vida y la literatura de Roberto de las Carreras sin saber con lo que se iba a encontrar. Apareció en esa búsqueda mucho más que un archivo literario, se hicieron presentes documentos que hablaban de una densa historia familiar con la que no solo De las Carreras tuvo que lidiar, sino sobre la que Carlos María Domínguez tuvo que hilvanar el hilo narrativo sobre una serie de documentos judiciales, policiales, afectivos y literarios. Para eso y por eso, la historia del dandi uruguayo del 900 está contada a través de la historia de su familia materna, sobre todo de su madre Clara García de Zúñiga. Me interesa, en este sentido, rastrear en el texto el término legado en el vínculo entre archivo y biografía, en las relaciones familiares, y en el lazo que une y separa biógrafo y biografiado.

Palabras clave: archivo, vida, legado, Carlos María Domínguez, Roberto de las Carreras

1 Julia Musitano (Rosario, 1985). Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), profesora auxiliar de Análisis y Crítica II en la Universidad Nacional de Rosario y directora de la Revista *Badebec*. Publicó *Ruinas de la memoria. Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo*, *Un arte vulnerable. La biografía como forma* junto a Nora Avaro y a Judith Podlubne, y ensayos en diversas revistas especializadas. Su dirección electrónica es musitanoj@gmail.com.

Abstract

Literary biography makes itself a main question: what to do with someone's personal archive. By his publisher assignment, Carlos María Domínguez made him that same question and inquire in the life and literature of Roberto de las Carreras without knowing what he would find. In that research, it appeared much more than a literary archive, documents that represented a family history appeared as well. Not only Roberto de las Carreras dealt with it but also Domínguez had to narrate, to make a story about judicial, political and personal documents. For that reason, De las Carreras's life story is told through his family story, specially his mother's. I'm interested in tracking the term legacy in family relationships and between biographer and subject.

Keywords: archive, life, legacy, Carlos María Domínguez, Roberto de las Carreras

De regreso a Montevideo busqué el expediente que declaró incapaz a Clara García de Zúñiga por llevar una vida libertina, pero pasó algo raro. Después de muchas semanas de revisar índices vestustos sin resultado, mientras me ganaba la fatiga y caminaba una vez más hacia el Archivo Judicial levanté la vista al cielo: Clarita, le dije, ayúdame a encontrarte porque solo no puedo. Y ese día lo ubiqué. Estaba mal anotado, como intuía, con la fecha de otro año. El juicio había sido en 1885 y estaba registrado en 1908 (por entonces ponían a los presos a trabajar en los archivos judiciales) (Domínguez 2018b).

Parte del archivo literario de Roberto de las Carreras está localizado en el Archivo de Investigaciones literarias de la Biblioteca Nacional de Montevideo. Allí se encuentran algunas publicaciones, crónicas y artículos publicados en diarios de la época, cartas y manuscritos personales. Visita obligada para quien quiera hacerse cargo de la vida del dandi anarquista uruguayo del 900. A fines de los años noventa, Carlos María Domínguez encara semejante empresa por un encargo de la editorial Cal y Canto que rápidamente se tradujo en la fascinación no solo por el personaje en cuestión sino por el de su familia materna cuya historia escondía un fragmento de la historia nacional. Una pista en *Salmo a Venus Cavalieri* y otras prosas de Ángel Rama ("En Gualaguaychú aguarda a quien quiera escribir esta novela faulkneriana, el nutrido archivo familiar que ordenó cuidadosamente

un bisnieto de don Mateo: Hugo Mongrell [431]”) le abrió a Carlos María Domínguez un abanico de posibilidades para comprender los conflictos que desembocaron en la locura: la existencia del archivo del coronel Mateo García de Zúñiga, abuelo materno de Roberto, en el Instituto Magnasco de Gualeguaychú. Allí parece empezar la vida del poeta uruguayo quien sin embargo no conoció personalmente a su abuelo porque había muerto tres años antes de su nacimiento.

La documentación era operística y reveladora de la moral que impregnaba la época. En un abultado epistolario estaban las cartas de Urquiza que, después de derrotar a Rosas en la batalla de Caseros, organizaba colectas de dinero entre los estancieros para solventar sus gastos en Inglaterra; los conflictos de tierras de Mateo con Urquiza, y el escándalo sexual que involucró a Clara desde que el marido fue acusado de enamorar a su suegra y enredó a buena parte del patriciado a lo largo de los años (Domínguez, 2018).

La herencia familiar (material y simbólica) que recibe Roberto está especialmente documentada en ese archivo en la provincia de Entre Ríos. Con la ayuda del editor Alberto Oreggioni quien antes le había facilitado algunas ediciones originales de Roberto y alentado a escribir sobre él, Domínguez se hospedó en una pensión por varios días y revisó, seleccionó y fotocopió los papeles de dos armarios completos que creyó relevantes para contar la historia, lo que le daría más tarde frutos para narrar una vida. Como cuando se investiga el pasado, un papel lleva a otro papel, ese archivo empujó a Domínguez hacia el expediente judicial que declaraba incapaz a Clara García de Zúñiga, la madre de Roberto. A principios del siglo XX, en el Archivo Judicial de la Nación, como se cuenta en el epígrafe, los presos se encargaban de organizar, fichar y archivar los expedientes. Por la indiferencia que ese trabajo les suponía, el de Clara estaba archivado por error con casi diez años de diferencia de su fecha original. Cuando Domínguez dio con él, el abanico se abrió aún más y las preguntas sobre la personalidad rebelde y escandalosa de Roberto encontraron algunas respuestas.

La biografía de Roberto de las Carreras está dividida en seis partes con sus respectivos capítulos, al final hay un apartado para las notas y otro para los apuntes. La primera edición de 1997 y la novena de 2018 tienen algunas pocas diferencias de estilo. La particularidad de las notas al final es que allí se disponen todas las fuentes documentadas no en la forma de referencias bibliográficas sino en forma narrativa. Por ejemplo:

El manuscrito de Roberto destinado a polemizar con José Ingenieros fue consultado por el autor en el Archivo de Investigaciones Literarias de la Biblioteca Nacional, como así también las cartas de Roberto a Edmundo Montagne. Igual que los textos de las libretas manuscritas, estos documentos se dan a conocer por primera vez (Domínguez 2018 444).

Funcionan como notas que no entorpecen la continuidad narrativa del texto, pero que al mismo tiempo ponen en evidencia el trabajo minucioso con los archivos. Por la calidad de la prosa, *El bastardo* fue muchas veces clasificado por la crítica académica como una biografía novelada. Sin embargo, es este sistema de notas y el trabajo específico con los documentos y los testimonios lo que la convierte en un ejemplo paradigmático de la biografía literaria en América Latina.² Además de los archivos recién enunciados, Domínguez trabajó con el Archivo Ángel Rama, el Registro Civil de las Personas, los diarios y revistas de la época como *El día*, *El siglo*, *El ferrocarril*, *El trabajo*, *Número*, *La rebelión*, *El país*, *La tribuna* y *Época*, y los testimonios de Gabriel Peluffo, director del Museo Blanes (la quinta en la que vivió Clara), de Eduardo Alvariza, y de la nieta Delmira De las Carreras (su hermana Electra no lo quiso recibir ni entregarle algunos manuscritos que tiene guardados en un baúl). Como se puede ver, la investigación fue extensa y la información recolectada importante. Domínguez tuvo que hacer el trabajo de un biógrafo: clasificar, seleccionar y hacer hablar a los documentos para poder hacer vivir a un muerto en el interior de la escritura.

A partir de esto, me interesa rastrear en *El bastardo* tres movimientos que operan en el trabajo que Domínguez realiza con el archivo. En primer lugar, quisiera ahondar en la relación entre archivo y biografía literaria. En segundo lugar, en términos de apropiación del legado intentaré indagar qué hace Roberto de las Carreras (según Domínguez) con la herencia recibida. Y, en tercer lugar, desde el par dicotómico precursor heredero, indagar

2 El personaje que De las Carreras creó en vida es retratado por Domínguez con la lucidez con la que hay que figurar a los *performers*, a los dandis y a los provocadores: a través de una sintaxis impecable que renueva párrafo a párrafo la idea de que la literatura es inseparable de la vida. La biografía de Carlos María Domínguez encuentra el centro del retrato en la relación de De las Carreras con la madre y desde allí se despliega una narración que conjuga en el interior del discurso lo vivido, lo archivado, lo publicado y las conjeturas propias de un biógrafo que decide dar el salto a la literatura para poder formular la imagen del poeta anarquista.

en la estela que deja el biografiado sobre el biógrafo, los mecanismos de identificación y diferenciación que constituyen el principio ético de la herencia.

Vida y archivo

Es que en ese tiempo Mateo vivía encerrado en el estudio de su casa de la calle Rincón, ordenando sobre extensos y gruesos anaqueles carpetas cuidadosamente rotuladas con el registro minucioso de su vida, documentos, correspondencia, partes militares y títulos de propiedad, siempre acompañado por una ordenanza armado que velaba la puerta de ingreso, tanto de noche como de día (Domínguez 2018 39).

La empresa a la que se enfrenta Domínguez presenta un desafío doble: no solo retratar las andanzas literarias de un poeta sino ahondar a través del carácter de su madre en los archivos de una familia poderosa y desgraciada que se interesó particularmente porque todo quedara asentado en papeles para que el paso del tiempo no deteriore una verdad escondida ni saque a la luz malentendidos. La historia no comienza por el nacimiento de Roberto ni por el nacimiento de Clara. Comienza con la vida de Don Mateo que nació en 1794 en Gualeguaychú, fue gobernador de la provincia, se exilió a Montevideo después de una pelea por tierras con su entonces amigo Justo José de Urquiza, y los últimos años de su vida vivió obsesionado entre disputas judiciales, legajos y tintas eclesiales. Mateo quiso que conste en las carpetas que él mismo clasificaba las estampas de sus amigos y de sus enemigos, quiso dejar asentado el poder que le sacaron y el que le correspondía. El retrato de Don Mateo, que colgaba en la casa de las Duranas cuando Roberto nació, rigió, según Domínguez, su infancia y su historia personal: “El cuadro tenía la virtud de intimidarlo desde su enorme marco dorado, como si Mateo aguardara en su silla donde lo sentaron a que el destino que lo hizo desdichado se reprodujera en los hijos de sus hijos, en beneficio de un mezquino consuelo” (2018b 29).

Si por archivo entendemos, en primera instancia, un conjunto de documentos emplazados en un espacio público que los resguarda, su utilización puede ser inmediata (para el funcionamiento de algún estamento del Estado) o diferida para aquel que decide más de dos siglos después tomar el archivo como testigo y contar una vida en el seno de una nación.

Carlos María Domínguez hace uso de los archivos personales, judiciales y literarios para escribir una biografía de un poeta escandaloso que no reparó en borrar huellas y que supo confundir vida y obra. La biografía literaria no sólo usa al archivo como testimonio de un pasado, sino que lo hace hablar, le da vida al fantasma. Si la materialidad única del archivo genera un efecto de certeza, la biografía le otorga temporalidad, lo dota de afecto y de emoción. El archivo se transforma en relato de vida cuando logra atravesar las manos y los oídos cargados de vitalidad, expectativas y prejuicios del biógrafo.

Un movimiento, explica Lila Caimari en *La vida en el archivo*, se tensa en la construcción del relato a partir de lo que dicen los documentos (2017 9): los materiales del archivo que llegan a la superficie del texto son muy pocos y lo que aflora es apenas reconocible porque se comprimió o fue subsumido en series. El problema del biógrafo que retrata la vida de un muerto es que se encuentra con materiales, documentos, fotocopias cuyo contenido no puede alterar, debe clasificar y acomodar para moldear una imagen que los absorba y simultáneamente los exceda. La biografía, en tanto relato de un pasado impropio, impone la renuncia a la idea ilusoria de una verdad esencial y de totalidad, así como el archivo no es, en términos foucaultianos, la suma de todos los textos que una cultura ha guardado ni las instituciones que registran y conservan esos discursos (2018 169). La clave está en la selección que el biógrafo realice de aquello de los archivos o de la escucha biográfica que ilumine el proceso de la vida que quiera contar. Una biografía es forma, y dependerá de ella, el vínculo que el biógrafo mantenga con el biografiado. Ni la biografía restaura la integridad de una vida, ni el archivo le devuelve a la persona histórica lo vivido. El papel y los documentos acercan al biógrafo al dominio de su sujeto, nos enseña Matoro en un texto sobre Rubén Darío, pero el encuentro con la intimidad del biografiado, no se adhiere a la rigidez de la cronología sino más bien obedece a la naturaleza del temperamento de quién se escribe y al vínculo que el biógrafo establece con la escritura (2006 95 100).

A la pregunta sobre qué hacer con el archivo de una vida que se hace la biografía, Domínguez encuentra la respuesta en hacer hablar a las voces encerradas en los documentos. Arlette Farge, en *La atracción del archivo*, aclara que si bien la acumulación de legajos, expedientes, demandas que puedan encontrarse en un archivo habla de su abundancia, se extrae de eso también una carencia. “La carencia opone su presencia enigmática a la abundancia de documentos” (1991 46). Es decir, eso que aparece como un extracto de realidad, como un trozo de verdad extraído de la historia no

proviene de otra cosa que de la ilusión porque un día el sujeto pueda apropiarse de todas las cosas y acontecimientos del pasado y restaurar su poderío sobre ellas. Explica Foucault que, en la revisión del valor del documento, ya no se trata de pedirle autenticidad o veracidad ni de interpretar o determinar su valor expresivo sino trabajarlo desde el interior en el juego de su instancia (2018 15). ¿Cómo traducir la carencia del archivo? La literatura, y más específicamente la biografía literaria, es el saber que puede hacerse cargo de aquello que se sustrae, de hacer presente la ausencia en el interior de la escritura justamente porque no es su intención colmar el vacío. A Domínguez no le interesa trabajar para el archivo buscando lógicas, subsanando inconsistencias e imponiendo sistematicidad a un material que, en definitiva, muestra lo inexplicable, lo irracional de cualquier subjetividad. Lejos de pretender la linealidad y la cohesión del personaje, la biografía moderna -la literaria- se pregunta de qué modo existen, qué implica haber dejado huellas y haber permanecido allí después del trabajo que habrá hecho el olvido, y se produzca una supervivencia modulable y virtualmente infinita. He ahí el poder del biógrafo. En palabras de Foucault: “describir un conjunto de enunciados no para volver a encontrar en ellos el momento o el rastro del origen, sino las formas específicas de una acumulación” (2018: 164).

Dice Farge:

Cómo explicar, sin fanfarronear y sin ningún desprecio hacia la novela histórica, que si hay que rendir cuentas por tantas vidas olvidadas, laminadas por los sistemas políticos o judiciales, es a través de la escritura de la historia como hay que hacerlo (61).

El bastardo viene a mostrar cómo puede conjugarse en el interior de una escritura literaria la razón de los hechos y la razón de las ficciones, en términos de Rancière justamente porque es allí donde la forma se contornea y le deja espacio al personaje retratado. Personaje que, en este caso, no sería el héroe de la novela sino el biografiado cuya singularidad cuestiona el carácter de lo vivido en el discurso. Esta categoría de lo vivido no alude a los hechos, según Rancière, sino a aquello que los explica, a lo vivido de lo cual son presentados como la manifestación. Lo vivido se transforma en lógica de las acciones, es allí donde se resume la paradoja constitutiva de lo literario. La biografía establece pruebas, sostiene Rancière, sobre la razón de los hechos por medio de procedimientos de escritura que están fundados sobre la indiscernibilidad entre la razón de los hechos y la razón de las

ficciones (2011: 262). En la figura del biografiado, y específicamente en la de De las Carreras, se resume la paradoja:

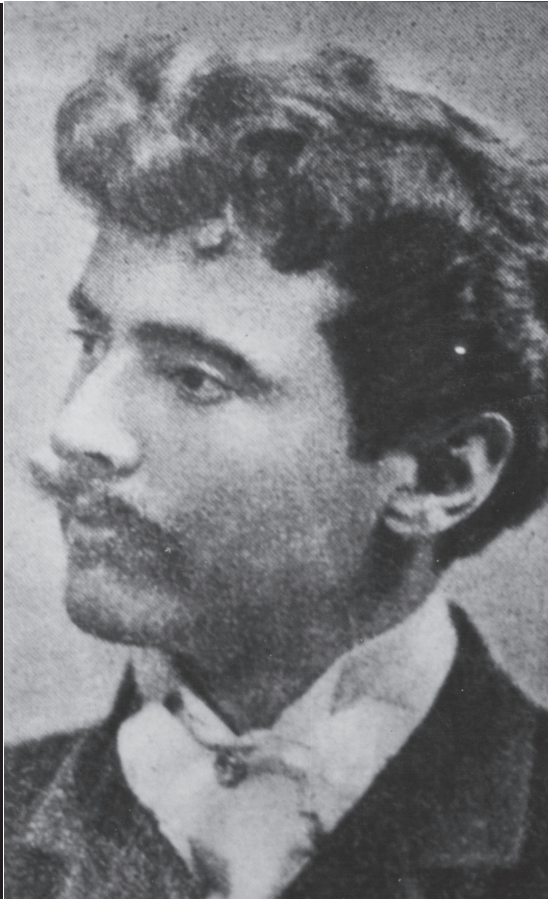
El tema siempre provocó controversias porque nadie supo si los poemas y prosas de Roberto de las Carreras debían leerse como confesiones reales o enmascaramientos artificiosos, cuánto había en ellos de ficción y cuánto de verdad, si su irreverente dandismo era una máscara o quien la arrancara se llevaría pedazos de piel en la mano. Desde fines del siglo pasado, para burgueses y comerciantes, la ficción debía estar de un lado y la realidad del otro, sin que se confundiera el trabajo con el ocio, la belleza con la verdad, la honestidad del esfuerzo con los placeres del entretenimiento. Y Roberto mezclaba los planos deliberadamente. Una vez más, el problema era el de la fidelidad, bajo el prurito de no ser engañado (1997 80).

La biografía también es eso: un mapa que se va armando según la singularidad del biografiado y de las peripecias que signaron su vida. Habría que pensar si escribir una biografía que dé cuenta prolijamente del archivo sin que se le escapen conjeturas que puedan ser confundidas con ficción, es hacerle honor a un personaje como De las Carreras. La retórica se contornea para que la vida adquiera forma al ritmo que la escritura evade sus propios límites. Realidad y ficción, vida y obra, archivo y escritura de vida se fusionan en el discurso biográfico y no por ello el biógrafo tiene derecho a manipular la historia, a contar falsedades, no por ello se salta de la historia a la fábula. La biografía literaria hace uso de los documentos y los testimonios y les otorga la palabra a los discursos emergentes del archivo, hace ingresar en la escritura el enigma de la vida que de ningún modo (o, en todo caso, de otro modo) pueden contar los papeles almacenados en carpetas, sobres, fichas y baúles. Si de acuerdo con Farge el archivo es “el montículo ineludible cuyo sentido se tiene que construir después a través de cuestionamientos específicos” (78), habría que ver qué sentido le otorga la biografía literaria al después y a la carencia. *El bastardo* se trata de una primera persona que ingresa en un tiempo otro con la intención (siempre diferida, nunca cumplida) de recuperar una vida perdida y configurarla en el interior de una escritura literaria. Un yo que indefectiblemente se inclina a imaginar lo que hoy no puede constatar, un yo que se pierde en los documentos pero que sabe agitarlos lo suficiente como para reparar en aquello

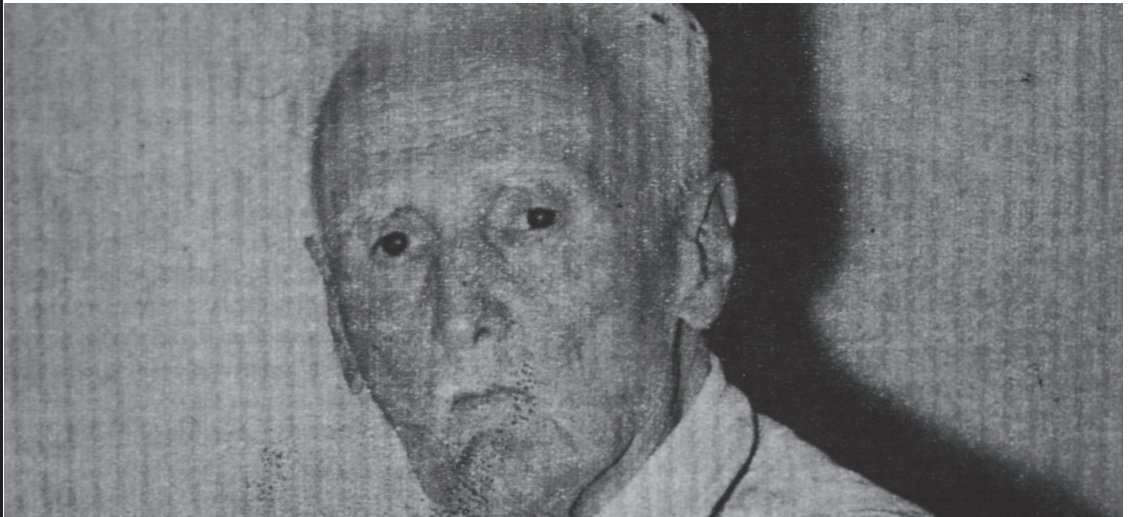
que sobrevive al olvido. Si partimos de la tesis benjaminiana de la memoria voluntaria e involuntaria, entendemos que en la escritura de una vida no se trata solo de hacer presente un pasado porque la línea temporal del recuerdo difiere de la cronológica, y se define por aquello que justamente no ha sido vivido explícita y conscientemente por el sujeto. La carencia de la que hablamos antes es aquello que el pasado deja siempre afuera de sí para poder constituirse, “acontece en su estar ocurriendo”, explica Miguel Dalmaroni en “El resto y la literatura” (2010 9-30).

Como esa frontera entre el sueño y la vigilia, lo que resta en la literatura puja por dar habla a eso que el sujeto de la cultura no cuenta o que sigue dejando fuera cuanto más cree haberle puesto nombre y haberle puesto en la cuenta (13).

Por lo tanto, la verdad de la escritura biográfica no se debe a presentar los hechos tal como sucedieron o tal como se muestran en los documentos que los respaldan, sino a la configuración de lo vivido en el discurso, al efecto de lo vivido del personaje en cuestión. La biografía no busca esclarecer la obra de un escritor, ni producir representaciones o explicaciones de una vida, sino restituir una escritura a su sola inmanencia. Y eso se logra cuando el archivo da un paso hacia atrás y habilita el encuentro entre biógrafo y biografiado en la próxima distancia del amor por la literatura. Es la eficacia estética de la prosa de Domínguez la que permite que los papeles encerrados en el armario del Instituto Magnasco, los expedientes del archivo judicial y los textos guardados en la Biblioteca Nacional digan mucho más de lo que pueden decir ellos solos sobre la vida de De las Carreras. Es la disposición y la configuración de las cartas cruzadas entre Rosalía y Mateo, entre Rosalía y Clara, entre los abogados de los García de Zúñiga y los Zuviría, son las clases de esgrima y el arte en el manejo del florete, son las crónicas del periplo europeo, las cartas entre Berta y Roberto las que cuentan en el interior del discurso biográfico los conflictos por los que atravesó una historia personal que convirtió a De las Carreras en un dandi anarquista del 900 y en un poeta olvidado del siglo XX.



Roberto de las Carreras: adolescente, adulto y viejo



Archivo de Carlos María Domínguez

El heredero

De la herencia de su madre, nada quería Roberto que no tuviera ya: el coraje para denunciar los crímenes de la moralidad y el deseo que se desplazaba, de mujer en mujer, sin término ni saciedad. Se jactaba de haber mantenido vivo aquel legado. Del dinero amargo, se habían ocupado los Zuviría (Domínguez 2018 381).

El epíteto de bastardo, ser hijo adulterino e ilegítimo de Clara García de Zúñiga y Ernesto de las Carreras, signó la totalidad de la vida de Roberto. La deuda que Roberto contrae con sus antecesores lo obliga a asumir una responsabilidad frente al mandato heredado y lo coloca en la posición incómoda de apropiación e interpretación de un legado. Domínguez se hace cargo de esos movimientos e instala el debate con los discursos jurídicos y médicos que explicaron la locura de ambos a través de un genotipo heredado. La biografía de Domínguez viene a situarse como el primer síntoma del rescate de un escritor invisibilizado por la generación del 45 uruguayo. Si bien la crítica actual y el biógrafo Domínguez aun insisten en que la vida del poeta anarquista es más interesante que su literatura, la interpretación sobre su ideología en torno al amor libre, por ejemplo, ya no se expresa en términos valorativos de moral médica y legista. Se trataría de pensar lo familiar, como alegan Nora Domínguez y Ana Amado, no sólo como lugar estable interrogado siempre por las determinaciones científicas y los saberes puros sino como una máquina de producción de afectos y renovación de historia (2004 14).

De las Carreras recoge el guante del linaje y se bate a duelo con su propia historia familiar. Decidió no someterse al poder de la genealogía y reconocerse a sí mismo como bastardo y acechó sobre él una presencia fantasmal de desobediencia e incumplimiento. Habría que reparar en algunas claves biográficas para poder comprender la composición del personaje. Clara, su madre, fue obligada a casarse a los 15 años con un hombre que duplicaba su edad, supo escapar del matrimonio a costa de la estigmatización social de una época, presentó las causales para un divorcio que tardó años en concretarse en un momento histórico particular dado que Uruguay acababa de promulgar dicha ley. Tuvo hijos extramatrimoniales, algunos los crío, otros los legó al cuidado de terceros, y otros tantos abortó. De uno de los tantos episodios policiales que vivió Clara, Domínguez reproduce el diálogo con el juez:

–Entonces, esos son adulterinos, ¿y ha tenido usted muchos, señora?

–Todos los que me ha dado la gana. Uno todos los años. Porque yo cojo como usted, y el señor y el señor (indicando a cada uno de los allí presentes). Todos cogemos. Yo lo hago siempre que me da la gana y cuando no tengo con quién, pago, lo contrario de ustedes, que pagan. Porque no hay placer más rico. [...] Y si lo hago es porque soy libre, mujer joven y perfecta separada de mi marido y no me había de pasar sin coger (294).

Roberto no sólo se declaraba a sí mismo bastardo, sino que proclamaba las ideas anarquistas y exaltaba una erótica-socialista del amor libre desde las crónicas de su viaje a Europa hasta su texto más célebre: *Amor libre: Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*. Un anarquista que decidió casarse con Berta quien iba a tener un hijo bastardo y aun no cumplía los 15 años y así “se reiteraban en un juego de espejos de los que asomaban, desolados, temibles, dos viejos y también dos niñas, dos hombres y dos bastardos” (Domínguez 2018 282). En su retorno a Montevideo, encuentra a Berta en la cama con otro hombre y decide escribir las interviews para revertir una moral de época: ya había dicho su madre en el juzgado que la mujer tiene tanto derecho como el hombre al placer. El linaje familiar al que pertenece De las Carreras formula una herramienta crítica para pensar no solo en las modulaciones del sistema familiar, los armados y disoluciones, sino también una suerte de presencia anacrónica que desajusta la contemporaneidad mostrando su deuda con el pasado, su actualidad inactual (Saraceni 2008 15).

El hombre que así hablaba era mi padre. Yo sentí protestar en mí, desde entonces, el alma de mi madre que me inspira, de la mujer de pasión y de aventura, de la desvanecida soñadora que la educación burguesa me enseñaba a odiar. Al defender el sexo siento que la defiendo. Mi esfuerzo literario es un tributo altivo y vengador de sus dolores de Amorosa (Domínguez 2018 329).

De las Carreras lleva la marca de una filiación y reproduce un modelo familiar acechado por la trasgresión. La vuelta al origen conlleva para el hijo tensado entre el deber y la demanda, interrogantes que someten a entredicho la legalidad del nombre, la garantía de una filiación o la legiti-

mación obediente de una herencia. Inscribirse en una herencia exige una construcción, un trabajo crítico de elaboración, adecuación y actualización de lo recibido (Saraceni 2008 18). En la vida de la madre pareciera estar la génesis del escritor. Aunque genética, la visión del origen no sería entonces la de una simple historia de escritura: no se trata de utilizar los documentos como modo de reconstituir el pasado, sino de analizarlos en tanto que materia en sí, entiende Julio Premat en “Leer los comienzos” (2012 1-18).

El expediente judicial que determina la incapacidad de Clara está analizado por Domínguez en detalle con las transcripciones de los diálogos con el juez, los médicos y con la policía. Se vuelve sobre los discursos de la ley para mostrar la manifestación también política del archivo, el vínculo de la escritura con el poder que también la hace posible. El peso del discurso jurídico, del discurso científico y del discurso antropológico mostraron que la condición orgánica hereditaria del temperamento vesánico determinaba la locura de Clara y la adquiría Roberto, el rostro se exacerbaba y se deformaba por el mismo material que reúne. Las leyes de la herencia parecen haber decidido el destino de Clara y el de Roberto, el genotipo parecía explicar la locura de uno por la locura del otro. Nadie puede saber qué fuerza podrá develar qué documento a ojos de quién, ni cuándo, y en el caso de Domínguez implica contar la vida de un escritor polémico lejos de los juicios morales que pretendieron construir una imagen obscena y lasciva que debe ser corregida y con la cual se supo usufructuar. *El bastardo* entiende que los conflictos que padecieron Clara y Roberto a lo largo de sus vidas cuentan mucho más que el poder que representan ciertos documentos. No le interesa tanto la recuperación de los hechos en su exactitud documental y cronológica, sino que mira hacia atrás para mostrar el contenido afectivo, emocional y subjetivo implicado en la experiencia del pasado. No neutraliza el discurso de una época para hacerlo signo de otra cosa, al contrario, Domínguez lo mantiene en su consistencia, lo hace surgir en su propia complejidad para mostrar su aparición como acontecimiento singular. Ejercicio de creación estética que muestra el carácter disponible del pasado y ejercicio de responsabilidad ético-política frente a la deuda que tenemos con la herencia que recibimos (Saraceni 2008 26). Por esto mismo, ahondar en los problemas familiares es mostrar desplazamientos, pérdidas y retornos, comprender que la herencia no es genética, sino “movimiento en el espacio y en la cultura, en la memoria y en el lenguaje, en los sueños y en las fantasías, que deja de avanzar y busca volver, retomar pie en lo que no es, en lo que se va inventando a medida que uno se acerca” (Premat 2012).

El precursor

Pobre Roberto, mi dulce bastardo. Los dos rompimos una nota y quedamos perdidos en el pentagrama. No nos hizo libres, no nos hizo sabios, no nos hizo buenos. La locura es el golpe de piano que te mata. Pero no esperamos al músico. No había músico. Ni nos callamos la boca.

Le prendimos fuego a la aldea. (2018 476)

Este es un fragmento de la obra de teatro de Carlos María Domínguez llamada “La incapaz” que se publicó junto con la novena edición de la biografía. Se trata de un largo monólogo de Clara García de Zúñiga que ha sido representado el año pasado por Denise Daragnès bajo la dirección de Cecilia Baranda en el Teatro Circular de Montevideo. No sólo para contar la vida de Roberto, Domínguez recurrió a la historia de su madre y dio cuenta de la complejidad con la que el poeta interpretó una herencia familiar, sino que ese mismo personaje reaparece en el interior de una obra literaria para contar con voz propia los conflictos que la llevaron a la locura. Doble movimiento del legado: una biografía que relata una vida a partir de una herencia familiar y un biógrafo que intenta mantener vivo el legado de un poeta bastardo y anarquista.

El legado es familiar y también literario. Entre biógrafo y biografiado se establece asimismo un lazo que aparece, en una primera instancia, sostenido por el par precursor-heredero. El biógrafo se inscribe en un árbol genealógico particular y escribe sobre la vida de un “padre literario” que lo guía en el mundo de la literatura. No elige la genealogía como ningún hijo elige a sus padres, pero al ingresar en una vida ajena ineludiblemente la convierte en propia. De las Carreras no puede actuar como predecesor porque en tanto raro no constituye herencia. Por fuera de la cultura y de la institución, por fuera de la patria y de la nación, un dandi anarquista y loco no traza lazos que habiliten la genealogía; los extravagantes no buscan padres a los que parecerse ni buscan hijos como herederos. Domínguez no eligió inscribirse en la genealogía de los anarquistas ni en una literatura que, después de todo, tampoco la considera valiosa; a Domínguez se lo encargaron. Sin embargo, en el momento en que se hizo con el archivo de Don Mateo en Entre Ríos la fascinación fue absoluta. La biografía, explica Carlos Surghi, es un relato que cuenta la intimidad de un momento de fascinación;

algo que la crítica o la teoría literaria no han podido contar, pero que ésta, al momento de hacer de la fascinación discurso, toma prestado de aquellas varios de sus materiales. Sin embargo, el comienzo biográfico tiene que ver con una distinción que opera sobre la subjetividad del biógrafo (2018 31-51). El conjurarse de los escritores al porvenir de sus amigos los biógrafos y establecer de antemano una deuda con ellos instalándose involuntariamente en el lugar del precursor es el momento originario del encuentro entre biógrafo y biografiado. El dispositivo biográfico emerge de ese encuentro, en el nacer juntos del escritor del porvenir fascinado por mostrar los restos de la literatura de su personaje y ahondar en el tiempo histórico que la hizo posible. Surghi llama fascinación biográfica a aquello que emerge cuando no es posible leer la obra de un autor tal como presupuso su época y a esa “imposibilidad se le antepone una lectura de los resultados de la literatura” que implica leer al escritor como héroe, como personaje de una escritura biográfica (31-51).

Escribir sobre una vida ajena implica, de alguna manera, someterse a recibir una herencia. Si, como asume Saraceni, la herencia no es tanto un patrimonio de bienes definitivos sino un legado en constante tensión entre acumulación y desperdicio (2008 18), Domínguez desempeña el papel del heredero para constituirse en escritor. Es como si esta generación de huérfanos (los escritores actuales, la de Carlos María Domínguez)³ quisieran parir a los padres que no pudieron vivir; mostrarlos en el proceso de resurrección, de recomposición, transitar el pasaje del cadáver a la vida. Derrida sabe que los escritores apelan, convocan, de alguna manera, a sus biógrafos por venir, a sus amigos solitarios del futuro:

No por el hecho de que vendrán, si vienen, en el porvenir, sino porque estos filósofos del porvenir son ya filósofos capaces de pensar el porvenir, de llevar y de soportar el porvenir. Estos filósofos del porvenir no los somos todavía, pero somos ya de antemano sus amigos, y nos instituímos mediante este gesto de llamada, en sus heraldos y precursores. Esta precursividad no se detiene en el signo pre-cursor. Implica ya una responsabilidad sin fondo, una deuda (Derrida 1994).

3 Pienso a Carlos Domínguez inscripto en una generación de escritores actuales que juntos constituyen una tendencia actual de las biografías literarias en América Latina. Novelistas que también son biógrafos de escritores como Ricardo Strafacce, Osvaldo Baigorria, Fernando Vallejo, Rafael Gumucio y Santiago Roncagliolo.

Domínguez se instala, como aclara el párrafo anterior, en el espacio en que confluyen los discursos de una época para elaborarlos con una mirada hacia adelante. Y también hace suyas las respuestas de Clara hacia esos discursos que la oprimen en la obra de teatro. Domínguez hace funcionar lo vivido en el interior de la biografía y lo desplaza hacia la ficción. A partir de la escritura de *El bastardo*, se convierte en biógrafo y afirma la integridad de su condición como escritor en *La incapaz*.

¿Qué es lo literario en el discurso biográfico? ¿Qué es lo vivido? Lo literario de esas vidas es proporcional a la rareza que cada una porta consigo: el biografiado es decadente, excéntrico, fanático, millonario y anarquista; y el biógrafo, amparado por el espacio de lo imaginario, se encarga de resaltar el gesto y extremar lo anómalo. Pero, sobre todo, lo literario es la relación de pura inmanencia que el biógrafo sostiene con la escritura. Y lo vivido, lejos de ser la referencia a lo real fuera del discurso o los documentos que se constituyen en la trampa de la certeza, se formula en la intimidad del vínculo entre biógrafo y biografiado. La fuerza a ese vínculo se lo otorga lo literario, una relación singular con la escritura. Vida y literatura se tensionan cuando en el momento de heredar lo ajeno se torna propio. El bastardo no está solo cuando quiere reproducir la moral de su madre para escandalizar una clase social, atrás viene el biógrafo que aceptó el legado y lo continuó. La vida afectiva que tiende lazos entre biógrafo y biografiado se instala en el terreno de fuerzas e intensidades vivas gracias a la inmanencia del lenguaje que pone en contacto la paradoja de los tiempos, que hace que precursor y heredero sobrevivan en la misma página.

Bibliografía

Amado Ana y Domínguez Nora (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós.

Caimari, Lila (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Dalmaroni, Miguel (2010). “La obra y el resto. Literatura y modos del archivo”, en *Revista Telar*, N.º 7-8, pp. 9-30. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9054/pr.9054.pdf

Derrida, Jacques (2003). “Escoger su herencia” en Derrida, Jacques y Roudiez, Elizabeth, *Y mañana qué*, Buenos Aires: FCE.

- _____ “A corazón abierto” (1998). entrevista en “à voix nue” en France Culturel con Catherine Paoletti. Disponible en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/corazon.htm>
- _____ “Amar de amistad, quizá. El nombre del adverbio”, en Derrida, Jacques (1994). *Políticas de la amistad*, Paris, Galilé. Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/politicas_amistad_2.htm
- Domínguez, Carlos María (2018). *El bastardo. La vida de Roberto de las Carreras y su madre Clara*, Montevideo: Planeta.
- _____ “La biografía y las formas narrativas de la ilusión”, en Avaro, Nora, Musitano, Julia y Podlubne, Judith (2018b). *Un arte vulnerable. La biografía como forma*, Rosario, noviembre.
- Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo*, Valencia: Alfons el magnànim.
- Foucault, Michel (2018). *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Matamoro, Blas (2006). “Biografiar a Rubén”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 35, pp. 95-100.
- Premat, Julio (2012). “Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer”, en *Cuadernos LIRICO*, 7. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/594>
- Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*, traducción de Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y Jorge Caputo, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Saraceni, Gina (2008). *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Surghi, Carlos, “Un ensayo de vida”, en Avaro, Nora, Musitano, Julia, Podlubne Judith (2018). *Un arte vulnerable. La biografía como forma*, Rosario: Nube Negra.

La Biblioteca del Demonio

Alfredo Alzugarat¹
Biblioteca Nacional de Uruguay

Resumen

Un sector de la enorme biblioteca Díaz Berenguer fue destinado a libros sobre demonismo, ciencias ocultas y otros temas afines. Es la consecuencia de investigaciones acerca de los vínculos entre la poesía y la magia que derivarían posteriormente en estudios sobre el tema del doble. Resulta interesante ver la utilidad que esos libros tuvieron y su presencia en diversos textos de José Pedro Díaz.

Palabras clave: biblioteca, demonismo, magia, doble

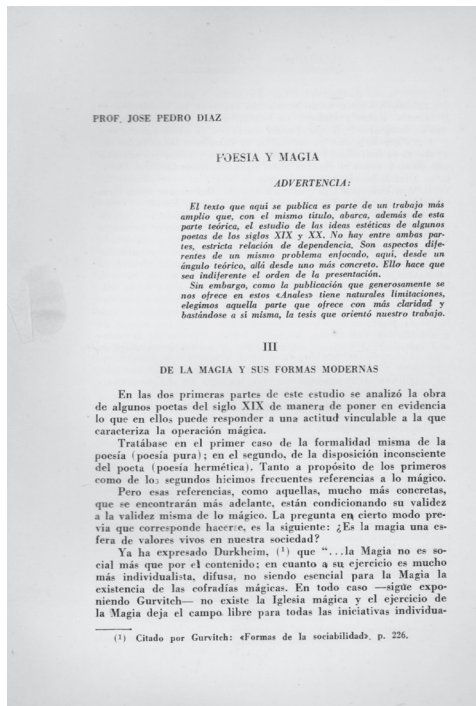
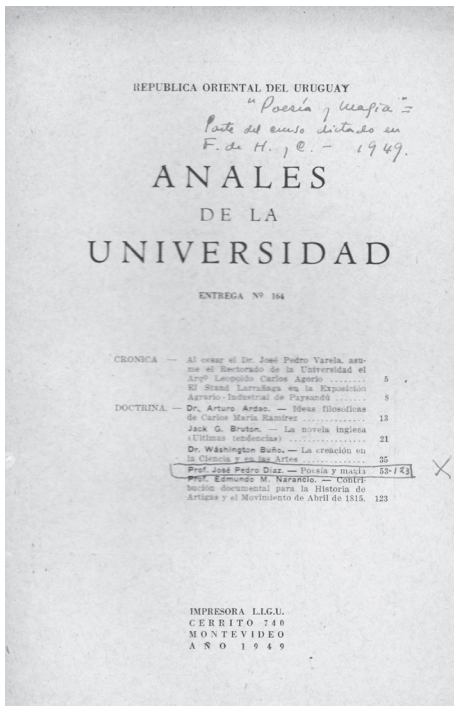
Abstract

A section of the huge Díaz Berenguer library was devoted to books on demonism, occult sciences and other related subjects. It was the result of research on the links between poetry and magic that would later lead to studies on the subject of double. It is interesting to see the usefulness of these books and their presence in various texts by José Pedro Díaz.

Keywords: library, demonism, magic, double

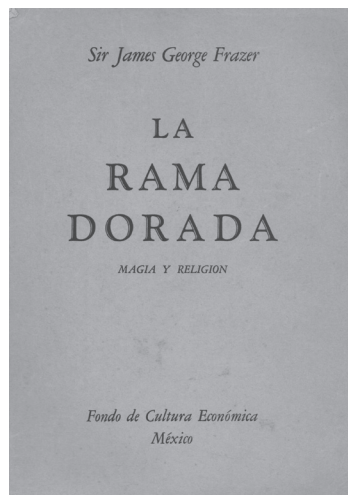
¹ Alfredo Alzugarat es Licenciado en Letras por la UdelaR, narrador, crítico e investigador. Ha publicado *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007), *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX* (2009); *Diario de José Pedro Díaz* (2012), *40 años de literatura uruguaya (1973-2013)*. *Nuestro Tiempo* N.º 3 (2013) y *De la dinastía Qing a Luis Batlle Berres. La biblioteca china en Uruguay* (2014). Ha coordinado *El libro de los libros. Catálogo de la biblioteca del Penal de Libertad (1973-1985)* (2013), *Tratados y ejercicios de José Pedro Díaz* (2016) y *El humor en la escuela: los dibujos del maestro Firpo* (2017). Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Entre los nueve mil títulos de la Biblioteca Díaz- Berenguer, donada por entero a la Biblioteca Nacional de Uruguay, hay un sector aparentemente inesperado, que puede causar asombro a quien no conoce a fondo la obra y los estudios de José Pedro Díaz. Se pueden ubicar en él casi un centenar de libros de esoterismo, magia y demonismo, ciencias ocultas y sociedades secretas, donde las supersticiones y la literatura se dan la mano con la psiquiatría, Freud y Mircea Eliade. Basta mencionar al azar algunos títulos: *Satan. Études Carmélitaines*, publicado en Francia en 1948; *Magia y esquizofrenia*, de Geza Rohein, poblado de subrayados y notas; *La posesión demoníaca. Tres estudios*, de Jean Starobinski; clásicos como *La rama dorada*, de Frazer, estudios literarios afines como *Le diable dans la littérature française*, de Max Milner o *Le génie morbide d'Edgar Poe*, de Lauvrière; novelas como *El diablo enamorado*, de Jacques Cazotte o la biografía de Swedenborg por Martin Lamm. Confrontando fechas, apuntes y bibliografías, es posible verificar que algunos de esos libros son citados en más de un estudio de Díaz y dan cuenta de obsesiones que marcan distintos momentos en la obra de un intelectual de la generación del 45 con pretensiones de sabiduría renacentista.



Anales de la Universidad, índice de revista y comienzo del artículo. Las imágenes proceden de la Colección José Pedro Díaz del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

Quizá el punto de partida lo hallemos en el extenso estudio titulado “Poesía y magia”, publicado en *Anales de la Universidad*, N.º 164, de 1949. Allí se da cuenta de parte del cursillo que, de forma honoraria, el propio Díaz dictara el año anterior en la Facultad de Humanidades y Ciencias. El texto, cuyos primeros esbozos datan de 1945, parte de la vigencia indiscutida de la magia en la modernidad y de sus diversas manifestaciones en la sociedad y en la poesía. Explica bajo esos presupuestos la extraordinaria convergencia de “ismos” que se verifica en el siglo XX como en ninguna otra época, y cita largamente a W. Weidle en su *Ensayo sobre el destino de las letras y las artes*. Jean Giono, D. H. Lawrence, Kafka y *Le grand Maules*, de A. Fournier, son obras y autores que le sirven para abordar la literatura que bordea lo infantil, de “retorno a la tierra”, como la llama. *La rama dorada*, de Frazer, es el libro que le resulta fundamental para internarse en los vínculos entre la metáfora y lo mágico, la palabra y lo mágico, al que le suma un gran número de citas del campo de la filosofía apelando a Jung, Weber, Maritain, Bergson, Huizinga, Hegel, Ortega y Gasset, etc. Entre los poetas estudiados se hallan Baudelaire y Mallarmé. Díaz registraba de ese modo una serie de clases como profesor principiante –tenía solo 27 años– a las que concurren sus amigos más cercanos (Maggi, Flores Mora, Amanda Berenguer, Ida Vitale, Ángel Rama, María Inés Silva Vila) y una muy joven Mercedes Ramírez.



La rama dorada de Frazer

El 10 de febrero del año siguiente, Díaz y Amanda Berenguer parten rumbo a Europa. Es el comienzo de un viaje que marcará la vida de ambos, dos años en Europa usufructuando la beca Gallinal, distinción que por aquel tiempo otorgaba el Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria. Entre los cometidos que se le señalan a Díaz está el estudio de la litera-

tura de los siglos XIX y XX, lo que cumplirá en La Sorbona. Su interés por reelaborar y profundizar el ensayo “Poesía y magia” es notorio, tal cual lo señalará repetidas veces en su *Diario* (ver entradas correspondientes al 26/5/1951 y 27/10/1951). Munirse de obras que condujeran a tal propósito debió ser una de sus metas por aquellos años, presunción que se verifica en las primeras páginas de muchos de estos volúmenes en los que Díaz solía señalar el lugar y fecha en que fueron adquiridos.

Tal indicación aparece, por ejemplo, en el impresionante *Satan. Les Etudes Carmélitaines chez Desclée de Brouwer*, publicado en 1948, uno de los textos más completos sobre la presencia de Satán en el Antiguo Testamento y en civilizaciones antiguas, así como la represión del mismo en el cristianismo: exorcismos, confesiones de poseídos y otras adyacencias. En esta obra la Gorgona griega, la serpiente emplumada de los aztecas y monstruos del arte chino, son identificados con Satán. El arte está presente con San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Jérôme Bosch, Dante, Milton, Balzac y Gogol. *Satan*, de acuerdo a su primera página, fue adquirido en París el 3 de octubre de 1951. Hoy se lo encuentra digitalizado² al igual que *La carne, la norte e il diavolo nella letteratura romantica*, de Mario Pranz,³ también adquirido por aquellos días (4 de enero de 1952). Más interesante resulta ser, sin embargo, *Bibliothèque diabolique. Histoires, Disputes et Discours des illusions et impostures des diables*, etc., dos volúmenes editados en 1885 por Delahaye y Lecrosnier, más de mil páginas, para un estudio que abarca a diablos, brujas, faunos y sátiros, que Díaz adquirió el 2 de abril de 1951.

En los años siguientes continuó la compra de este tipo de libros. El tema se expande alcanzando a la alquimia, el psicoanálisis, la psiquiatría, condenatorias interpretaciones del homosexualismo, las runas, el tarot, los cuentos de hadas. Si bien el cuerpo central de esta biblioteca está compuesto por ediciones en lengua francesa, las hay también en español.

II

Sin duda, la Biblioteca del Demonio halla ecos en muchísimos ensayos críticos de José Pedro Díaz a lo largo de toda su trayectoria. *Le diable dans la littérature française*, de Milner, por ejemplo, le debió ser fundamental para los abordajes a uno de sus autores preferidos, Gérard de Nerval,

2 https://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Etudes_satan/Satan.html

3 <https://elpaintilman.files.wordpress.com/.../la-carne-la-morte-e-il->

del que da cuenta por vez primera hacia 1956 en *Entregas de la Licorne*.⁴ El gran marco del romanticismo en general, un período que le atraía especialmente, desde Bécquer a Baudelaire, particularmente en su versión gótica, hallará sustento en muchos de los libros de esta Biblioteca. Le sirvieron de apoyatura, además, en temas tratados en sus últimos años en artículos y conferencias publicadas en la *Revista Uruguaya del Psicoanálisis* y en la *Revista Médica del Uruguay* (1991 a 1993), reunidos luego en *Una mirada crítica: medicina y literatura*, libro que diera a conocer en colaboración con su hijo Álvaro Díaz Berenguer.

Pero donde revistieron especial relieve fue en su extenso trabajo “Historia universal del doble”, aún inédito. Con una clara intención enciclopédica, Díaz procura encerrar en este voluminoso ensayo la historiografía completa del tema, desde los albores de la humanidad al siglo XX, con especial énfasis en el período romántico. Explorar el “doble” implica bucear en todas sus manifestaciones: las manos, la sombra, los gemelos, el alma externada, el Otro o lo diabólico, entre otras muchas.

Nada mejor que *La Celestina* para avizorar el tema de lo demoníaco y el reflejo de su biblioteca. “...Las intensas y profundas transformaciones sociales generan una muy poderosa presencia de lo satánico y maligno”,⁵ señala Díaz en referencia al siglo XVI.

...puede señalarse directamente en *La Celestina* cómo el sentimiento de inseguridad y de angustia, (consecuencia de las transformaciones sociales) viene acompañado por la presencia de lo diabólico que se expresa en la evocación de Satán que hace la vieja bruja.

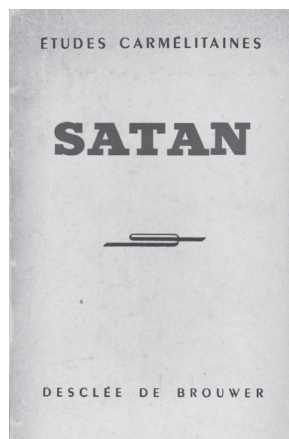
Se recurre entonces a los *Estudios Carmelitanos* de 1948 para indicar la atracción que por entonces ejercía lo diabólico, y cita:

A l'aube de l'Epoque moderne, dans une Europe en proie á une crise religieuse et morale grave, qui connaît l'instabilité sociale et l'insécurité politique, l'empire fallacieux du diable s'édifie. Pendant un siècle et plus, Satan va capter les intelligences, harceler les volontés, obnubiler les esprits; il attirera à lui une foule de fidèles pour maintenir sou son joug, souvent jusque dans la mort

4 “Gerard de Nerval”, en *Entregas de la Licorne* N.º 5-6, setiembre.

5 Esta y las siguientes citas corresponden a su texto inédito sobre el tema del doble.

horrible du feu; il aura son culte avec ses initiés, ses ministres et ses pontifes; bref, l'édifice de sa religion s'éleva au sein même de la chrétienté. Ni hérésie ni superstition, plutôt inversion dogmatique.⁶



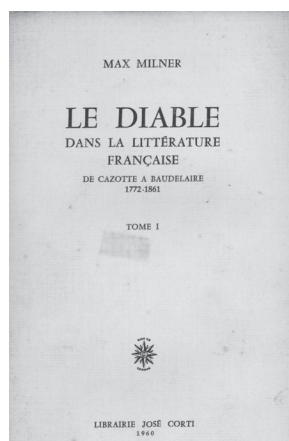
Satan. Etudes carmelitaines

Tales afirmaciones eran concomitantes a hechos de la realidad como los procesos inquisitoriales de 1507 a propósito de los encuentros de brujas que tuvieron lugar en Calahorra, así como a los de 1527 a causa de los *aquelarres* supuestamente realizados en Navarra, cuyas brujas se unían carnalmente a un demonio que tanto se les aparecía como un mozo gallardo y fornido como con figura de macho cabrío negro.

Según Díaz, la presencia del Diablo en la sociedad promueve una profusa literatura teórica sobre el tema entre los que abundan tratados de demonología y estudios sobre todas las materias vinculables, el primero de los cuales, el *Malleus malleficarum* de 1486, fue seguido por una larga serie de publicaciones. Entre ellas se destaca de modo especial, por ejemplo, el famoso tratado del Dr. Jean Wier, *De paestigiis daemonorum*, de 1564, que es una de las pocas que “salvan el valor crítico del espíritu humano en la época”, como escribe el Dr. Brouette en los *Estudios Carmelitanos*. Todavía el siglo XVII vio la difusión de

6 Tomo el texto del vol. de los *Études Carmelitaines* publicado por Desclée de Brouwer (Bélgica) en 1948, con el título de *Satán*. El artículo mencionado en el texto ocupa las páginas 352-385. Las transcritas son las líneas iniciales: “*Al alba de la época moderna, en una Europa en vías a una crisis religiosa y moral grave, que conocía la inestabilidad social y la inseguridad política, se edifica el falaz imperio del diablo. Durante un siglo, y aún más, Satán va a captar las inteligencias, hostigar las voluntades, obnubilar los espíritus; él atraerá a una muchedumbre de fieles para mantenerlos bajo su yugo, a menudo hasta la muerte horrible del fuego; en suma, el edificio de su religión se levantará en el seno mismo de la cristiandad. Ni herejía ni superstición, más bien inversión dogmática*”.

muchos libros relativos a este tema, además de obras sobre la posesión demoníaca, monstruos, vampiros, duendes, genios familiares, etcétera.



Le Diable dans la littérature française

El tema del demonio se internó con firmeza, como puede parecer obvio, en la obra de los grandes místicos como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, pero también en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola. Lograr la “tangibilidad” del demonio para que no quede duda alguna de su existencia es uno de los propósitos de estos “Ejercicios”. Se trata de un esfuerzo reflexivo, que alcanza a todos los sentidos por igual, para

“ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno”, es decir, más concretamente, “ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos; oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Cristo Nuestro Señor y contra todos sus Santos; oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina, cosas pútridas, gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza; tocar con el tacto, saber cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas”.

III

L'occulto, de Conte Hermann Keyserling, *La prohibition de l'occulte*, de Émile Cailliet, adquirido en París en 1951, *Mystiques, spirituels, alchimistes*, de Alexandre Koyré, *La fantasmagoría*, de Max Milner, *Enfermedad mental y personalidad*, de Foucault, son otros de los tantos libros que apun-

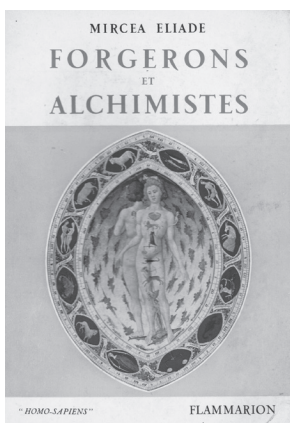
tan a una resignificación del tema del demonismo a la vez que a una ramificación a partir de lo oculto, probablemente fruto de las investigaciones de Díaz en su aproximación a los vínculos de poesía y magia y la historia del doble en tiempos más recientes.

La usual caracterización del siglo XVIII como el siglo de La Ilustración suele hacer olvidar la importancia que entonces tuvieron los desórdenes provocados por creencias que se acoplaron frecuentemente a la religión con la consiguiente activación de apariciones, posesiones, etc. y el inevitable resultado de persecuciones, procesos y condenas,

afirma Díaz en su estudio inédito. Una vez más la paradoja: si del auge del cristianismo se eleva la figura conceptual del Diablo, en el formato con que hoy se lo evoca en Occidente, será en el llamado “siglo de las luces”, en tiempos del más acendrado racionalismo, que, por reacción, se difundirá el ocultismo, sectas supuestamente satánicas como los rosacruces, “desórdenes provocados por creencias”.

El Romanticismo será el gran heredero de estas pulsiones culturales. Díaz cita al crítico italiano Farinelli (1948), quien afirma que:

junto al fermento romántico, la insaciable pasión por lo desconocido, ese olfatear en todos lados el misterio; era inevitable que se pusieran de moda las ciencias ocultas (82-83).



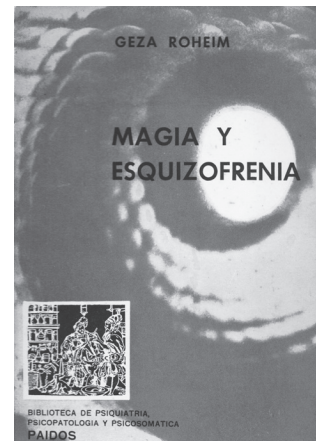
Forgerons et Alchimistes de Mircea Eliade

Libros como *Goethe et l'occultisme*, de Christian Lepinte, *Les sociétés secrètes*, de René Alleau, y *Jacques Cazotte ou le XVIII siècle inconnu*, de

René Trintzius, le sirven ahora de guía para adentrarse en la francmasonería y en la influencia de Swedenborg, tan cara a la literatura francesa si se piensa en Baudelaire, Balzac, Victor Hugo o Gérard de Nerval. La difusión de la obra del místico sueco contribuyó al surgimiento de logias, sectas internacionales y sociedades teosóficas. Seguidor de Swedenborg fue un corresponsal de Goethe, Johan Kaspar Lavater, creador de la pseudociencia de la fisiognomía, tan útil a Balzac a la hora de describir minuciosamente personajes de muchas de sus novelas. Otorgaba así Díaz, un campo más amplio a conocimientos de los que ya había informado en otros libros suyos anteriores como *Balzac. Novela y sociedad*, de 1974.

La biografía de Swedenborg de Martín Lamm le es imprescindible en este punto.

Swedenborg es acaso la primera gran figura significativa que motivó esta refluoración de antiguas disciplinas, y que operó motivando tanto el interés real por los temas “ocultos” como abriendo involuntariamente la oportunidad para simuladores y aventureros, embaucadores como Cagliostro o el Conde de Saint Germain dice Díaz.



Magia y esquizofrenia de
Roheim

IV

Algunos títulos de lo que hemos llamado la “biblioteca del demonio” de José Pedro Díaz y Amanda Berenguer:

Adler, Alfred. *El problema del homosexualismo*. Santiago de Chile, Zigzag, sin fecha. Adquirido en 1938.⁷

⁷ En algunos casos se señala la fecha en que fueron adquiridos, así como la presencia de subrayados o anotaciones al margen.

- Amadou, Robert. *La parapsicología*. Buenos Aires, Paidós, 1956.
- Anónimo. *Siete textos de alquimia*. Buenos Aires, Kier, 1947.
- AA. VV. *Satan. Études Carmélitaines*. Francia, Desclée de Boruwer, 1948. Adquirido en París X/1951.
- Bettelheim, Bruno. *Psychoanalyse des contes des fées*. París, Robert Laffont, 1976.
- Bibliotecas diabólicas. *Histoires. Disputes et discours*. 1885
- Bila, Constantin. *La croyance a la magie au XVIIIe siècle en France dans les contes*. Paris, Librairie J. Gamber, 1925.
- Bonaparte, Marie. Tomo II: *Les contes: les cyclers de la mère*. Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- Bonaparte, Marie. Tomo III. *Les contes: les cycles du père - Poe et l'ame humaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- Bonaparte, Marie. *Sa Vie - Son Œuvre*. Tomo I: *La vie et ses poèmes*. Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- Blanchot, Maurice. *Lautréamont et Sade*. París, Les editions de minuit, 1963.
- Bois, Jules. *El satanismo y la magia*. Buenos Aires, Saros, 1955.
- Bousquet, Jacques. *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique*. París, Didier, 1964.
- Cailliet, Emile. *La prohibition de l'occulte*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1930. Adquirido en París, 1951.
- Caillois, Roger. *El mito y el hombre*. Buenos Aires, Sur, 1939.
- Carrasquilla, Tomás. *En la diestra de Dios Padre*. Montevideo, Banda Oriental, 1981.
- Caron, M. y Hutin, S. *Les alchimistes*. Paris, Édition du Seuil, 1959.
- Castiglioni, Arturo. *Encantamiento y magia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. Adquirido en 1948. Con subrayados y notas.
- Cazotte, Jacques. *El diablo enamorado*. Buenos Aires, Galerna/Arca, 1968.
- Cazotte, Jacques. *Le diable amoureux*. París, sin fecha.

- Cohen, Gustave. *La gran claridad de la Edad Media*. Buenos Aires, Argos, 1948. Fechado en 1949. Con subrayados.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Presses universitaires de France, 1963.
- Eliade, Mircea. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris, NRF/Gallimard, 1952. Con subrayados.
- Eliade, Mircea. *Méphistophélès et L'androgynie*. Paris, NRF/Gallimard, 1962. Adquirido en 1962. Con subrayados.
- Ehrard, G. B. *Apologia del diavolo*. Traduzione e nota critica di Benedetto Croce. Gius, Laterza & Figli, Bari, 1943.
- Farinelli, A. *El Romanticismo en Alemania*. Buenos Aires, Argos, 1948.
- Foucault, M. *Maladie mentale et personnalité*. Paris, Presses universitaires de France, 1954.
- Frazer, Sir James George. *La rama dorada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Gusdorf, Georges. *Mythe et Métaphysique*. Paris, Flammarion, 1953.
- Holbein. *La danse des morts*. GLM, Paris, 1949.
- Huch, Ricarda. *Les romantiques allemands*. Paris, Éditions Bernard Grasset, 1933. Adquirido en diciembre 1951. Con subrayados.
- James, M. R. *El enigma de las runas*. Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1977.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964. Con subrayados.
- Keyserling, Conte Hermann. *L'occulto*. Montevideo, Mideterránea, 1950.
- Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain*. Paris, Éditions du Seuil, 1947. Adquirido en 1951.
- Klossowski, Pierre. *Les méditations bibliques de Hamann*. Avec une étude de Hegel. Les Éditions de Minuit, Paris, 1948.
- Koyré, Alexandre. *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle allemand*. Paris, Librairie Armand Colin, 1955. Con subrayados.
- Lauvrière. *Le génie morbide d'Edgar Poe*. Paris, Desclée de Brouwer,

1935. Adquirido el II-IV-50.

Lamm, Martin. *Swedenborg*. Paris, Librairie Stock, 1935. Adquirido en 1952. Con subrayados.

Leenhardt, Maurice. *Do Kamo*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1961.

Lenormant, F. y otros. *Las supersticiones antiguas y modernas*. México, Editorial México, 1946. Adquirido en 1948.

Lenomard, H. R. *El hombre y sus fantasmas*. Buenos Aires, Losada, 1941.

Loeffler-Delachaux, M. *Le symbolisme des contes de fées*. Paris, L'Arche, 1949. Adquirido en 1960.

Marquès-Rivière, Jean. *Histoire des doctrines ésotériques*. Paris, Payot, 1950.

Mauclair, Camille. *Le génie d'Edgar Poe*. Paris, Albin Michel, 1925.

Maxwell, D.J. *La magie*. Paris, Flammarion, 1922.

Milner, Max. *Le diable dans la littérature française*. Tomos I y II. Paris, Librairie José Corti, 1960.

Milner, Max. *La fantasmagoría*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990. Con subrayados.

Molitor, Ulrico. *De las brujas y adivinas*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

Nodier, Charles. *Smarra ou les demons de la nuit*. Paris, Les éditiers des quatre vents. 1946.

Papus. *Traité élémentaire de science occulte*. Paris, Albin Michel, sin fecha. Adquirido en 1951.

Pauwels, Louis. *Les sociétés secrètes*. Paris, Encyclopédie Planète, sin fecha.

Pichon-Rivière, Enrique. *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. Argonauta, Buenos Aires, 1992.

Pierret, Marc. *Utopies et perversions*. Paris, Nouvelles Editions De-
bresse, 1969. Con dedicatoria del autor.

Plard, Henri. *La mystique d'angelus silesius*. Aubiers, Montaigne, 1943.

- Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze, Sansoni Editore, 1948. (1.^a ed., 1930). Adquirido en enero, 1952.
- Roheim, Geza. *Magia y esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós, 1959. Con subrayados y notas.
- Rollin Patch, Howard. *El otro mundo en la literatura medieval*. México - Buenos Aires, FCE, 1956
- Rony, Jérôme-Antoine. *La magie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1950. Adquirido en marzo, 1950.
- Rudwin, Maximilien. *Les écrivains diaboliques de France*. Paris, Éditions Eugène Figuière, 1937.
- Rudwin, Maximilien. *Romantisme et satanisme*. París, Les belles lettres, 1927.
- Ruff, Marcel A. *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris, Librairie Armand Colin, 1955. Con subrayados.
- Sade, Marques de. *Œuvres. Textes choisis par Maurice Nadeau*. Paris, La Jeune Parque, 1947. Con subrayados y notas. Adquirido en febrero 1951.
- Saintyves, P. *La leyenda del Doctor Fausto*. Lautaro, Buenos Aires, 1944.
- Schultz de Mantovani, Fryda. *Sobre las Hadas*. Buenos Aires, Nova, 1959. Con dedicatoria de la autora.
- Sénancour. *Aldomen ou le bonheur dans l'obscurité*. Paris, Les Presses Françaises, 1925.
- Séjourne, Laurette. *Supervivencias de un mundo mágico*. México, Tezontle, 1973.
- Siebers, Tobin. *Lo fantástico romántico*. México, FCE, 1989.
- Starobinski, Jean. *La posesión demoníaca. Tres estudios*. Madrid, Taurus, 1975. Adquirido en 1994.
- Tanner, André, edit. *Gnostiques de la révolution*. Fabre D'Olivet. París, Egloff, 1946.
- Tanner, André, edit. *Gnostiques de la révolution*. Claude de Saint-Martin. París, Egloff, 1946
- Taylor, F. Sherwood. *Los alquimistas*. México, FCE, 1957. Adquirido

en 1959.

Tollinchi, Esteban. *Demonio, arte y conciencia*. Arca, Montevideo, 1970.

Trintzius, René. *La magie a-t-elle raison?* Paris, Albin Michel, 1942.

Tyrrell G. N. M. *Au-delà du conscient*. Paris, Payot, 1963.

Vax, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid, Taurus, 1980.

Vinchon, Jean. *L'art et la folie*. París, Librairie Stock, 1950.

Urtubey, Luisa de. *Freud y el diablo*. París, Presses Universitaires de France, 1983.

Zweig, Stefan. *La lucha contra el demonio*. Santiago de Chile, Editorial Mundo Nuevo, 1939.

Bibliografía

Díaz, José Pedro (1949). "Poesía y magia", en *Anales de la Universidad*, N.º 164.

_____ (1956). "Gérard de Nerval", en *Entregas de la Licorne* N.º 5-6, setiembre.

_____ (1974). *Balzac. Novela y sociedad*. Montevideo: Arca.

_____ (2013). *Diario de José Pedro Díaz*. Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay.

_____ "Historia Universal del Doble" (inédito). Archivo José Pedro Díaz, Biblioteca Nacional.

Delmira Agustini. 1902-1904. Años de experimentación: la prosa y la escritura en francés

*Carina Blixen*¹

Biblioteca Nacional de Uruguay

Resumen

Este trabajo está enfocado en el estudio de algunos rasgos de la producción en prosa y en francés de Delmira Agustini entre 1902 y 1904. Rescata textos publicados en francés, de los que propone una nueva traducción y un inédito en español. Plantea la posibilidad de entender su experiencia del francés como una manera de jugar con algunas de las facetas de su identidad que en esos años estaba desplegando. Hace un relevamiento de lo publicado por Delmira fundamentalmente en dos revistas del Novecientos: *La Petite Revue* y *La Alborada*. Esboza un acercamiento a los textos que se publican.

Palabras clave: Delmira Agustini, prosa, francés, *La Petite Revue*, *La Alborada*

Abstract

This work is focused on the study of some features of the prose and French production of Delmira Agustini between 1902 and 1904. Rescues texts published in French, once more translated, and one manuscript unpublished in Spanish. It raises the possibility of understanding Delmira's French experience as a way to play with some of the facets of her identity that she was displaying in those years. It makes a survey of what was published by Delmira mainly in two magazines of the Nine Hundred: *La Petite Revue* and *La Alborada*. Outlines an approach to the texts that are published.

Keywords: Delmira Agustini, prose, French, *La Petite Revue*, *La Alborada*

¹ Carina Blixen es doctora en letras por la Universidad de Lille 3. En los últimos años ha escrito sobre Felisberto Hernández, Mario Levrero y Carlos Liscano. Realiza una investigación sobre los años de formación de Delmira Agustini. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Su dirección electrónica es: blixenbrando@gmail.com.

La Colección Delmira Agustini (CDA) del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional está constituida por originales, correspondencia, tarjetas, documentos personales, revistas, diarios, fotos, objetos y cuadros de la autora. Un conjunto casi imposible de abarcar, recorrido por numerosos investigadores que han aumentado no solo el conocimiento de la vida y la obra de la poeta sino las dimensiones de su obra. A *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913) los libros que Delmira Agustini armó y quiso divulgar, se sumaron otras ediciones posteriores a su muerte que reunieron los poemas que no llegó a publicar o los primeros dados a conocer en revistas. Lo que se llama “la obra de Delmira” ha ido variando gracias al trabajo de quienes se acercaron al archivo. Entonces, ¿cuál es la “obra de Delmira”? Si nos ponemos estrictos la respuesta es fácil: los tres libros publicados en vida. Pero una poeta asesinada a los 27 años en pleno impulso creador deja para siempre la interrogante de qué es lo que, en el transcurso del tiempo, ella hubiera querido publicar. Es necesario pensar en la relación de la obra con el archivo. Parecería que la latencia cada vez más expuesta –valga la paradoja– de la Colección Delmira Agustini perturba la noción de “obra”, enturbia sus límites. Diría que la abre y la multiplica. Puede ser pensada como su cara inconsciente y el mapa de lo que pudo ser. Si me ciño a los manuscritos: los borradores, las creaciones terminadas y las desconocidas, los esbozos o impulsos de escritura (¿se podrán llamar así?) anteceden, atraviesan y siguen a los tres libros antes nombrados.

En este número de *Lo que los archivos cuentan* se recuperan algunos textos publicados en francés, por Delmira, en *La Petite Revue*: dos artículos ensayísticos: “Nos critiques” y “Triste réalité”, una prosa: “Clair Obscur”, un poema: “Homère” y un cuento: “La Bague de Fiançailles”. Trabajé con Alma Bolón en las traducciones y decidí agregar al conjunto anterior la nueva versión en español, que hicimos con Alma, del poema que Delmira publicó en francés en *Los cálices vacíos*. También se publica un relato inédito, escrito en español: “¡¡Vengado!!”.² Los textos de *La Petite Revue*, menos “Clair Obscur”, fueron transcritos por Ofelia Machado en su inhallable, imprescindible y problemático *Delmira Agustini* (1944). Más recientemente, a partir del libro de Machado, María José Bruña (2005, 2008) y Rosa García

2 CDA, Caja 3. Originales. En adelante, así me referiré a los materiales que se encuentran en la Colección Delmira Agustini. No voy a analizar la diferencia entre lo que se llama “prosa” y lo que se nombra como “cuento” o “relato”. Bajo todas las denominaciones Delmira concibió sus textos con una dimensión poética. Voy a llamar “cuento” o “relato” a los textos en prosa que plantean cierto desarrollo de personajes, intriga y ambiente.

Gutiérrez (2014) señalaron y comentaron los artículos de crítica y la prosa aparecidos en la revista bilingüe. En una tesis doctoral todavía inédita, Mirta Fernández Santos transcribe y hace traducir los textos de *La Petite Revue* (2017). Este trabajo de recuperación quiere sumarse al por ellas iniciado.

En esta oportunidad, me interesa detenerme en 1902, 1903 y 1904, bastante antes de la publicación del primer libro, cuando Delmira tenía entre 16 y 18 años, como un paso para la investigación del tiempo de su formación. En ese lapso realizó el pasaje, meditado, preparado, hacia su figura pública de escritora, experimentó con la prosa y parecería que también con el teatro (hay un manuscrito que puede ser de estos años). Escribió en francés: tal vez para pensarse desde otra lengua o para ampliar, pero no demasiado, el espacio del hogar. Esto es una paradoja que habrá que explicitar. La prosa y en parte el francés fueron formas de exploración que, más adelante, en el breve transcurso de su vida, parece dejar de lado para concentrarse en la poesía. Sin embargo, Delmira abre *Los cálices vacíos* con un poema suyo en francés. Como ha señalado Rosa García (2013) Delmira se retoma a sí misma, toda, en su último libro publicado en vida. Y no podía faltar en esa recuperación su perfil francés.

El tiempo considerado es muy corto, pero así lo fue la vida de Delmira y fue muy intensa su manera de crear y quemar etapas. Entre 1902 y 1904 se desplegó como una promesa, sostenida en un talento que afinaba sus medios de expresión, la fe inquebrantable de su familia y la benevolencia de allegados partícipes del mundo letrado. En ese período está en su hogar, aparentemente sin galanes perturbadores: madura, lee y escribe. Tiene, a pesar de no haberlo conquistado con su independencia, “un cuarto propio”.

La precocidad de Delmira es una evidencia para cualquiera que se acerque a su archivo. Fue un relato de sus familiares,³ del profesor de francés Constant Willens, al que me referiré más adelante, y una insistencia de los primeros juicios sobre su obra y su figura. La crítica feminista ha puesto al descubierto la trampa encerrada en la imagen primera: aniñada y precoz, de Delmira. Quisiera en este momento, tratar de pensar cómo funcionó esa “opinión común” sobre sí misma. La noción de “genio” tuvo gran circulación en el Novecientos. Tal vez el atributo de la “precocidad”, vinculado a la idea de la “genialidad” hayan funcionado como estructuras

3 Los familiares de Delmira se refieren a su precocidad en el prólogo a la edición homenaje. Se señala también que algunos poemas fueron escritos a los 10 años: *El Rosario de Eros. Los Astros del Abismo* (1924). Es una edición caótica, realizada por Maximino García, y, paradójicamente, “autorizada y revisada” por los familiares.

de sentido y emocionales en las que pudo sostenerse. Era una “elegida” y tenía, por lo tanto, una misión que cumplir.

En esos primeros años, Delmira definió su pertenencia al Modernismo que, en pleno empuje, debió actuar como gran aliciente para la creación: “un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”, así lo caracterizó Juan Ramón Jiménez (*La Voz*, Madrid, 18.3.1935). En 1903, cuando recién empezaba a publicar en revistas, Delmira se midió con Darío en el poema “Capricho” (*La Alborada* N.º 298, 29.11). Esta temprana iniciación de un diálogo textual con el líder del Modernismo fue anotada por el profesor Roberto Bonada, en una conferencia, dada en 1956. En ese momento, señaló de qué manera el poema “Capricho” se apropia y cambia a “Sonatina” y “Divagación” de *Prosas profanas* y “La muerte de la Emperatriz de la China” de *Azul*. Dijo que Delmira “ha transformado las ilusiones no realizadas en ilusiones perdidas. Nuestra poetisa compuso el epílogo, en el drama del que Darío escribiera el prólogo.”⁴ En otro poema escrito por esos años, “Gama exquisita”, Delmira enumera –alucinada– sus maestros y señala así el recorrido por el que establece su pertenencia al Modernismo: Darío, D’Annunzio, Herrera y, fundamentalmente, Poe.⁵ Unos meses antes de “Capricho”, posiblemente en julio, Delmira había publicado el poema “Homère”, en el que, en cuatro versos, a través del lenguaje de la música, se medía con el bardo griego. Con maravillosa arrogancia lo descarta en el final del poema: “¡A fuerza de ser grande deviene aun un poco pesado!” (Ver más adelante). Delmira desestima en un verso el mundo de la épica. Queda la poesía. De manera fragmentaria estaba escribiendo su poética. La de esos años iniciales.

Escribir en francés

El francés, que Delmira manejaba con solvencia a fines de 1902, cuando empieza a publicar en *La Petite Revue*, la arraiga en la filiación paterna. No sé si Santiago Agustini conservó la lengua de su padre, tampoco he encontrado testimonios de que se hablara francés en su hogar.⁶ La re-

4 El título de la conferencia es “En torno al Modernismo literario”. “Delmira Agustini replica a Rubén Darío”. Fue dada el 26 de octubre de 1956 en la Galería de Arte “Sureña”. Palacio Salvo (CDA Caja 16 Documentos).

5 Se encuentra en el Cuaderno 2 (F. 32r.y v.). Fue publicado en *Poesías completas*, Edición de Magdalena García Pinto (1993 336).

6 Los testimonios de la familia y de su maestro Constant Willens son categóricos en cuanto a la consideración del excelente desempeño en francés de Delmira. “Hablabá

vista, cuyo nombre completo es *La Petite Revue. Financière, Économique, Commerciale, Littéraire. Organe du "Crédit Français* forma parte del mundo de Santiago Agustini, por ser uruguayo-francesa y por su perfil vinculado al crédito y las finanzas. Resulta verosímil pensar que padre e hija tenían un conocimiento compartido del francés; es posible también que leyeran *La Petite Revue* en familia, pues el hermano de Delmira, Antonio Luciano, también colaboró con la publicación.⁷ Los testimonios que existen indican que en 1902 y 1903 Delmira asistió a clases de francés. Ofelia Machado nombra a dos maestros: Mlle. Magdalaine Cassy, con quien estudió “durante tres meses, desde el 20 de enero al 20 de abril de 1902” (1944 22) y con Constant Willens, “empezando en 1902 o 1903 y continuando dos o tres años” (1944 23-25).⁸ Son los mismos años en que aparecen las publicaciones en francés. Es posible que, en principio, Delmira lo aprendiera sola, leyendo con un diccionario, como hizo María Eugenia Vaz Ferreira, y que los profesores ayudaran al perfeccionamiento de lo ya adquirido.

Willens, además, fue el que facilitó la colaboración de Delmira con *La Petite Revue*, el que tradujo poemas que estaban apareciendo, casi paralelamente, en *La Alborada*, y el que trasladó al francés la presentación que esta revista hizo de Delmira (“Una poetisa precoz”). La aumentó con un testimonio personal:⁹ escribió que siguió muy de cerca el progreso de Delmira en la adquisición del francés y señaló que en algunos meses había sido capaz de escribir los artículos que la revista había publicado; destacó el estilo de Delmira y la abundancia, la profundidad y la justeza de sus pensamientos. Anotó, además, el “espíritu de trabajo” que acompañaba sus cualidades excepcionales.¹⁰ Willens parece haber sido una figura impor- francés a la perfección”, escribieron los familiares en unos “Datos biográficos” para la edición de homenaje de 1924 (CDA. Caja 3. Originales.).

7 En el *La Petite Revue N.º 17* (28.2.1902) en la sección francesa hay un extenso artículo sobre “Le Japon”, en francés, firmado por Antonio L. Agustini. En la revista homenaje *La Petite Revue 14 juillet 1789, 18 de julio 1830* (Julio 1904) escribe, en español, sobre la “Guerra ruso-japonesa” “Causa de los desastres rusos”. La existencia de estos artículos hace más fácil pensar que la revista se leía, conversaba, ¿producía? en familia. En la CDA (Caja 20 Impresos) se encuentra también un ejemplar de esta revista con una dedicatoria de Dçr? Constant Willens a Antonio Luciano y Delmira Agustini: “A nos distingués collaborateurs Melle Delmira et Mr Antonio Agustini”.

8 El apellido aparece escrito Willems o Willens. Opté por esta última versión.

9 “Una poetisa precoz”, *La Alborada N.º 259*, 1.3.1903, “*Une pöete précoce*” (firmado C. W.), *La Petite Revue N.º 18*, 7.4.1903.

10 Constant Willens, “*Une pöete précoce*” en *La Petite Revue N.º 18* (7.4.1903): “...il nous a été donné de suivre de près les progrès de Melle Agustini et nul ne nous contestera le doit de dire que quand une élève arrive en quelques mois à écrire, à manier

tante para la formación y el crecimiento intelectual de Delmira. Escribió un poema en el Álbum que Delmira llevó, como muchas señoritas del Novecientos, en el que exalta la juventud y talento de la poeta y la exhorta a preocuparse por los más humildes.¹¹ El poema es convencional, pero, en el conjunto de las poesías o consideraciones diversas escritas en el Álbum de Delmira, la de Willens se singulariza por señalar la capacidad intelectual de la joven y su deseo de que sea fecunda. El sentimiento de piedad hacia los más desposeídos concuerda con algunas de las colaboraciones de Willens en *La Petite Revue*. Con libertad de imaginación, si quisiera escribir una novela y no un trabajo de investigación como es este, podría especular con que Willens realizó el mito de Pigmalión y se enamoró de Delmira. Publicó en *La Petite Revue* un poema de amor en el que esboza la figura de una dama con atributos físicos tan previsibles como los que habitualmente se utilizaron para referirse a la poeta.¹²

Dejando al profesor y volviendo al francés, no se debe olvidar que poder escribir y manejar con solvencia otra lengua no es solo una destreza: se habita una lengua y ello abre la posibilidad de ver el mundo de otra manera. A pesar de lo cercana que podía presentarse –dada la francofilia del Novecientos y la ascendencia paterna– escribir en francés es un ejercicio de ajenidad, un trabajo consigo misma que Delmira parece haber realizado intensamente en sus primeros años. En CDA no hay versiones en español

une langue avec autant de correction que de facilité et à créer de toutes pièces des articles de la valeur de ceux que nous avons inserés, cela révèle chez elle des aptitudes remarquables. Ce qui nous plaît surtout dans le style de Melle. Agustini c'est à part sa pureté, l'abondance, la profondeur et la justesse des pensées. Ces qualités jointes à l'esprit de travail qu'elle possède au plus haut degré la mèneront loin. A tous égards elle en est digne".

11 "A Mademoiselle Delmira Agustini//Vous avez la jeunesse/Vous avez le talent/
Sans crainte ni faiblesse/Usez en largement//Mais que votre pensé/Se reporte souvent/Sur
l'âme infortunée,/Sur l'humble, l'indigent//Votre voix éloquente/Doit savoir bien chanter/
La Misère décevante/Et puis...la consoler//Les pauvres sont heureux/Du petit peu
qu'on donne/Et en songeant à eux/Vous serez grande et bonne. Montevideo 18 Novembre
1903".

12 En *La Petite Revue Año II, N.º 23* (15 setiembre 1903, p. 3 "Celle que j'aime...//
Celle que j'aime est blonde/Comme le blond épi/Enfant de la terre féconde/Qui dans nos
champs s'épanouit/Ses yeux sont bleus, d'un bleu d'azur/Comme le ciel quand il est pur/
Et que serein et sans nuages/Il paraît défier les orages//Son teint a du lys la blancheur/Ses
levres sont de corail/Et ses dents des perles d'émail//Pourtant que vendrait ta beauté/O
ma belle maîtresse/Si l'amour n'avait effleuré/Ton cœur d'une caresse//Une statue de
l'art merveille/N'est qu'un marbre glacé/Qui, en nos froids esprits n'éveille/Ni transport
ni volupté/Tandis que, charmante déesse/Cupido n'a su t'animer/Et nous avons trouvé la
tendresse/Et le bonheur sans nous lasser" C. W.

de los textos que se reproducen más adelante. Lo más probable es que los haya escrito directamente en francés,¹³ pero no es posible afirmar que esta haya sido una práctica única, pues Ofelia Machado reproduce un texto en español y su traducción al francés, que no se están en CDA.¹⁴

No encontré en la CDA traducciones de obras de otros autores. Parecería que Delmira no tuvo interés en realizar la tarea de acercar o recrear en su lengua a sus escritores admirados, como sí lo hizo Baudelaire, por ejemplo. No hay nada en ella de la reivindicación posterior de la traducción como un acto de apropiación y resistencia. Eligió escribir en otra lengua. Si vivir la diferencia entre lenguas, “palpar la textura y la resistencia de lo que es otro equivale a vivir una nueva experiencia de la identidad” (Steiner 369), es posible señalar que, cuando escribía en francés, Delmira parecía asumir un rostro más intelectual, desafiante y experimentador; en español, en cambio, estaba más propensa a la duplicidad y la máscara.

Si volvemos a la referencia temporal de este trabajo, hay que recordar que en 1903 Delmira asistió al taller de pintura de Domingo Laporte en donde conoció a André Giot de Badet, que pertenecía a una aristocrática familia francesa, era bilingüe y viajaba con frecuencia a París. La amistad que surgió entre ambos se alimentó de libros y cultura franceses. Giot era homosexual y mantuvo una relación amorosa con el poeta anarquista Ángel Falco; con Delmira formaron un trío que ha sido evocado como ejemplo de un momento de libertad, en desajuste con la asfixiante moral del Novecientos (Larre Borges 1997). Estos pocos años de despreocupación y juego estuvieron marcados también por una autodisciplina rigurosa. Así lo percibe quien se acerque a sus manuscritos primeros. Hay un trabajo obsesivo, insistente que Delmira realiza, en los manuscritos en español, con la ayuda de su padre. En los pocos manuscritos en francés, no hay rastro de Santiago Agustini.

13 De algunos de los textos publicados hay más de una versión en francés. Se detalla más adelante.

14 Ofelia Machado transcribe un texto en español (1944 616, cap. 22) que aparece traducido (617-618, cap. 25).

14 JUILLET 1789.

18 DE JULIO DE 1830.

PETITE REVUE



ARCHIVOS
LITERARIOS
URUGUAY

*A nos dias seguintes colaboratei
Melle Delmira a Mr. An...
Aquesto dia
D. Constantino...*

[Julio 290
*]

SOMMAIRE

FRANCAIS
Grands anniversaires—La Marseillaise avec traduction de Figueroa. — Le role de la France dans l'Univers. — La bague de fiancailles — Vitalité des races latines — L'homme universel — La connaissance de la verité — Voyage a Dieppe.

PARTE URUGUAYA
Himno Oriental — Guerra Ruso-Japonesa. Causas de los desastres rusos — Amistad — Viaje de boda — Gloria itálica — Al infierno — Pensamientos.

ITALIANO
14 Luglio 1789—14 Luglio 1904. — Uno dei tanti caratteri sociale. — Un paese ove non esistono prigionieri. — Miscelanea

Imp. Lib. y Fábrica de Almanagues de Z. Tolosa, Cámaras 147. Montevideo.

La iniciación. Dos revistas, dos lenguas

El desafío de Delmira Agustini para conquistar el profesionalismo no consistió en conseguir el dinero necesario para pagar su tiempo de creación, se centró en el acto de publicar y la posibilidad subsecuente de ser reconocida por sus pares, escritores y críticos. 1902 es el año de la iniciación en el mundo literario del Novecientos. Como era esperable para quien proyectaba una “carrera” en las letras, empezó a publicar en revistas y, con un ritmo de aparición sostenido, se volvió una figura conocida. No fue difícil publicar en las revistas y la prensa del Novecientos, lo arduo parece haber sido lograr una estima competente, que no se obnubilara por la condición de mujer de quien escribía. En los artículos ensayísticos, publicados a fines de 1902: “Nos critiques” y “Triste réalité” (*La Petite Revue*) la novel escritora, sin libro, pero con mucho escrito, analizaba el medio en el que quería incidir y planteaba cómo quería ser juzgada.

Hasta la década del noventa se aceptó como fecha de iniciación en las publicaciones de la época el 27 de setiembre de 1902, cuando la revista *Rojo y blanco* dio a conocer el poema “¡Poesía!”¹⁵ con un colgado que fue ampliamente comentado por los trabajos de perspectiva feminista: “(La autora de esta composición es una niña de doce años, y aunque aquella no necesite disculpa, creemos oportuno hacer una advertencia que realce su valor)”. Creo que fue Magdalena García Pinto la primera en retomar el dato de que se había inaugurado unos días antes con “La violeta”, publicada en *La Petite Revue* (1993 59). Apareció sin firma y es imposible saber si esto fue deliberado o una errata. Tanto *Rojo y blanco* como *La Alborada*, en la que comienza a colaborar también en 1902, podían considerarse revistas de amplia circulación, no así la franco-uruguaya. A la posibilidad de “ser otra” en la “otra” lengua, hay que sumar como explicación posible de la mayor audacia mostrada en *La Petite Revue* el hecho de su circulación mínima en el medio intelectual uruguayo. En efecto, nadie parece haber leído en su momento lo que Delmira publicó en *La Petite...* Esto bien pudo ser un elemento más que facilitara su manera de “dejarse ser” en francés y su entrada al mundo de las revistas.

De las publicaciones del Novecientos en las que Delmira colaboró, me voy

15 Delmira Agustini, “¡Poesía!” en *Rojo y blanco. Semanario ilustrado. Año III, N.º 95*, Montevideo, 27 de setiembre de 1902. Fundador: Samuel Blixen.

a enfocar en *La Petite Revue*¹⁶ y *La Alborada*¹⁷, en las que colabora en forma paralela en 1902 y 1903. Entre las dos, Delmira creó un espacio de reflexión para su arte, dio a conocer sus primeros textos en prosa y poesía y recibió como devolución juicios sobre sí misma y su obra que consolidaron una imagen de excepcionalidad. En *La Alborada*, además, asumió el papel –por un lapso breve– de cronista social de las jóvenes de su tiempo y condición. *La Petite Revue*¹⁸ parece destinada, en principio, a quienes tienen un pequeño capital y desean preservarlo o aumentarlo. En todos los números la revista promociona el ahorro. Tiene una sección francesa y una uruguaya. No hay nada cercano a lo cultural hasta el N.º 9 (18.6.1902) en el que se publica, en la sección uruguaya, la primera parte de un cuento.¹⁹ En el N.º 12 (18.9.1902) aparece en la sección francesa un poema, muy malo, “La mort de l'enfant de la veuve”, “Pauvre petit! Pauvre mère!” firmado por “G. W.” (¿Será una errata por C. W.: Constant Willens?), y en la sección uruguaya: “La violeta”, el poema de Delmira Agustini, que aparece sin firma. A partir de este número adquirirá más cuerpo la presencia de la cultura y la literatura.²⁰ A fines de 1902 Delmira publicó los únicos dos artículos

16 Delmira Agustini comienza a colaborar en *La Petite Revue* en el N.º 12, del 18 de setiembre de 1902 en que publica el poema “La violeta” sin firma. Parecería que siguió publicando hasta el número homenaje *14 Juillet 1789, 18 de Julio de 1830*. Es un número, sin fecha, que tiene escrito en lápiz en la tapa “Julio, 1904”. Se encuentra en CDA. Caja 20. Impresos. En la sección de revistas de la Biblioteca Nacional hay unos pocos números de *La Petite Revue* que no sobrepasan esta fecha. Delmira y/o sus familiares guardaban celosamente todo lo publicado, eso hace pensar que este puede haber sido el último número en que colaboró. No he podido saber si es el último de la revista.

17 Delmira Agustini comienza a publicar en *La Alborada Año VI, N.º 245*, el 30 de noviembre de 1902, con el poema “Crepúsculo” y termina con una de sus columnas denominadas “Legión etérea” en *La Alborada, Año VII, N.º 303*, 10 de enero de 1904.

18 En *La Petite Revue. Financière, économique, commerciale et littéraire. Organe du “Crédit Français* figura una dirección en París y otra en Montevideo: Siège Social: 9 rue de l'Isly, Paris-Agence de Montevideo, 200 rue Misiones. Se anuncia como quincenario: “Paraissant les 5 et 20 de chaque mois”. “Publication gratis”. En el segundo número aparece como Director: Alberto Jourdin. Los números que se encuentran en la Biblioteca Nacional están en la Sala General y en la CDA. Se señala las cajas en que se encuentran en la CDA.

19 “La candor” (p. 3). En el N.º 9 aparece sin firma, en el 10 (15.7.1902) termina, está firmado por Rafael Ruiz López.

20 Dejo constancia de las publicaciones de Delmira y de las traducciones de su obra : N.º 12 (18.9.1902) “La violeta”, N.º 14 (19.11.1902) “Nos critiques” y “¡Poesía !”, N.º 15 (23.12.1902) “Triste réalité” y “Crepúsculo”; N.º 16 (30.1.1903) aparece traducido “Flor Nocturna” con el título “Belle de Nuit” (traducción de C. W.) ; N.º 19 (8.5.1903)

ensayísticos que se conocen de ella: “Nos critiques” en noviembre y “Triste réalité” en diciembre. En el primero, Delmira desafiaba a quienes juzgaban la producción artística, en el segundo a quienes escribían poesía apurados por darse a conocer. El reclamo era el de mayor exigencia. Quería ser leída de manera rigurosa.

El cotejo del texto “Nos critiques” tal como fuera reproducido en *La Petite Revue* con la versión manuscrita que se encuentra en el Cuaderno 1²¹ hace visible una marcha atrás de la poeta. Cito la traducción del artículo publicado:

La crítica entre nosotros no es más que un comercio, una posibilidad de mostrarse agradable con cualquiera o un medio de venganza. Es horrible pero es necesario confesarlo porque se debe confesar siempre la verdad por más que nos sea a veces dolorosa. Tenemos, es cierto, dos o tres críticos concienzudos; es muy poco, necesitaríamos más. (Ver “Nuestros críticos”) (Subrayado mío).

Lo subrayado es un agregado en el texto publicado. Delmira reconsideró su tajante afirmación anterior. Más que alguien que está declamando desde su torre de marfil, la actitud que se podría deducir de estos artículos es la de quien está ponderando el terreno y se siente con fuerzas y con derecho a pedir imperiosamente un espacio en el que los valores literarios sean considerados con un juicio fundado, por eso tiene que sopesar bien lo que existe.

Otro fragmento del artículo “Nos critiques” parece adelantar lo que ella misma va a sufrir por parte del cronista de *La Alborada*, cuando unos meses después, en marzo de 1903, la introduzca en el mundo de las letras como “Una poetisa precoz”. En su artículo Delmira rechaza precisamente la manera habitual de los críticos de aludir a lo físico cuando lo que se debe evaluar es la obra. Toma un ejemplo del ámbito de la música. Cito la traducción:

Desde otro punto de vista, para darse cuenta exacta de la falsa importancia que otorgamos al arte (!) en Uruguay, sería suficiente

“Clair-Obscur”; ¿No? (¿julio? 1903) “Homère”; N.º 22 (20.8.1903) aparece traducido “¡Artistas!” con el título “Aux Artistes” (traducción de C. W.). En el número especial al que ya me referí en nota anterior, que no tiene fecha, pero que aparece escrito en lápiz en la tapa: julio de 1904 se publica el texto en prosa: “La bague de Fiançailles”.

21 Cuaderno 1, folio 8r. al 10v. Se puede consultar en <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/590>.

examinar las reseñas de algunos de nuestros conciertos. Se habla más de la belleza de la cabellera o los ojos del artista que de su habilidad. (Subrayado mío)

*La Alborada*²² tiene una postura antiestadounidense (Ver N.º 246). Su nombre parece aludir al anarquismo aunque el subtítulo “Semanaario festivo, literario, artístico y de actualidades” no condice con el tono pedagógico y programático de las publicaciones con esta orientación.²³ Entre noviembre de 1902 y enero de 1904, Delmira publicó veintitrés poemas, de los que solo dos pasarán a integrar *El libro blanco* (1907): “Ave de luz” y “Evocación”.²⁴ Quisiera evocar, brevemente, a partir de algunas páginas de esta revista, el ambiente cultural en que crearon las poetas del Novecientos. *La Alborada* (Año VI N.º 250) del 28 de diciembre de 1902 dedicó su última página a las “Intelectualidades uruguayas”. En ella figuran María H. Sabbiá y Oribe, Ernestina Méndez Reissig, Adela Castels y María Eugenia Vaz Ferreira. Es una página retórica, que se autodefine como “rincón celeste”, importa sobre todo como gesto: “Hace ya tiempo que se presentaron solas y se impusieron con su talento vigoroso, con su imaginación que deslumbra

22 *La Alborada. Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades.* En el N.º 258, del 22.2.1903 aparecen como responsables: Director: Arturo Salom, Redactor: Carlos F. Muñoz, Dibujante: José Olivella. (Las páginas de la revista no están numeradas).

23 En el Núm. 250 (Año VI) del 28 de diciembre de 1902 hay una página, sin firma, dedicada a un diálogo entre “El poeta y el obrero”. La posición del “obrero” es la de la lucha, la del “poeta” es contemporizadora: “es necesaria la reivindicación del obrero, pero ella se conseguirá por medio del trabajo bien remunerado; las sociedades del futuro han de nacer de las actuales, pero por medio de la evolución lenta pero segura del Progreso”.

24 Poemas publicados en *La Alborada*: “Crepúsculo”, Año VI, N.º 245, 30 nov. 1902; “La fantasía”, Año VI, N.º 248, 14 dic. 1902; “Flor Nocturna”. Para María C. R. de Blixen, Año VI, N.º 250, 28 dic. 1902; “En el álbum de la señorita E. T.” (enero de 1903), Año VII, N.º 253, 18 enero 1903; “¡Artistas!” Para M. E. Vaz Ferreira, Año VII, N.º 258, 22 febrero 1903; “Claro oscuro” (Montevideo, 1903), Año VII, N.º 272, 31 mayo 1903; “Fantasmas” (junio de 1903), Año VII, N.º 275, 21 junio 1903; “Ave de luz” (julio de 1902), Año VII, N.º 279, 19 julio 1903. Extensa dedicatoria al doctor José Pedro Ramírez; “Ojos-nidos”. “Para mi madre”, Año VII, N.º 281, 2 agosto 1903; “Evocación” (1903), Año VII, N.º 285, 30 agosto 1903; “La duda”. Firma: DA “Uruguay”, Año VII, N.º 286, 6 setiembre 1903; “Átomos. En unas postales”, Firma: DA “Uruguay”, Año VII, N.º 287, 13 setiembre 1903; “Monóstrofe” (setiembre de 1903) Firma DA “Uruguay”, Año VII, N.º 289, 27 setiembre 1903; “Átomos” (setiembre 27 de 1903), Año VII, N.º 290, 4 octubre 1903; “Capricho”. “Al excelso escritor uruguayo Manuel M. Betancort”, Año VII, N.º 298, 29 noviembre 1903; “Viene (En una postal)” (diciembre 6 de 1903), Año VII, N.º 300, 13 diciembre de 1903; “Misterio ven...” (Diciembre de 1903), Año VII, N.º 302, 1 enero de 1904.

y con esa tierna delicadeza que con predilección elige como albergue, la ternura de las almas femeniles”. El articulista esboza una estética para estas poetisas que elude toda referencia al decadentismo, irritante y muy presente en ese momento:

Con la concepción grande que del arte se han formado, han sabido dejar de lado todo lo que es absurdo, todo lo que es ficticio, y sus obras, combinadas en el crisol de la realidad pura, se encuentran exentas del romanticismo chocante, que en los albores del siglo XIX inspiraron las páginas de autores geniales.

Un par de meses después, en N.º 259 de *La Alborada* (1.3.1903), Delmira es presentada como: “Una poetisa precoz”. Es un suelto sin firma y con foto de la poeta de pelo largo, tiara y gargantilla, la misma que ilustrará su iniciación como cronista con “Legión etérea”. La descripción ocupa un tercio de página de la revista. Cito fragmentariamente:

...la novel poetisa Delmira Agustini, que ha hecho sus primeras armas en versos deleitosos e inspirados, en nuestra revista. [...] Delmira Agustini, es una verdadera joya, un *bijou*: más que una niña, casi una señorita, se incorpora con decidida vocación al manejo de mujeres poetizas [sic] uruguayas, con todos los prestigios para hacerse valer de todos los encariñados de lo bello: una precoz inspiración surgida de lo hondo, del corazón sensible que ama y que llora, que ríe y desprecia con altiveces superiores, –y una belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa.

El conjunto es previsible, pero interesa reproducir, porque hacia el final de la cita, el articulista perpetra a Delmira lo que ella había rechazado, unos meses antes, en “Nos critiqués”. Vale la pena recordar que además sufrió el apelativo de *bijou*: cómo no escuchar el eco que genera con *Joujou*, la firma que elegiré para su serie “Legión etérea”, poco después, en agosto de 1903. ¿No puede entenderse como una manera de replicar, jugar y denigrar el lenguaje con que fue presentada como nueva colaboradora? Que reproduzca la calificación de *bijou* en la consideración de María Gurméndez solo hace más ambigua su postura (*La Alborada* N.º 284, 23 agosto 1903). Así es anunciado el nuevo espacio para la cronista social en la revista:

Desde el número próximo, la inteligente y aprovechada poetisa señorita Delmira Agustini, que nuestros lectores han podido co-

nocer en el curso de mucho tiempo a esta parte en sus bellas producciones poéticas, se hace cargo de nuestra revista de una sección de sociales que hemos dejado a su voluntad intitular. En ella se ocupará de hacer las siluetas, que irán acompañadas del retrato, de nuestras niñas más interesantes en cultura y belleza, que bastante tiene nuestro suelo uruguayo [...] Esperamos que nuestras simpáticas lectoras aplaudirán sin vacilaciones nuestra elección, y contribuirán en la medida de sus fuerzas a embellecer la sección que se inaugura bajo la delicada pluma y exquisita imaginación de nuestra interesante poetisa y compañera.²⁵

Si, cuando escribe en francés, Delmira es frontal, en español, adopta una forma “enmascarada” e irónica. Cuando decide firmar su crónica con el seudónimo *Joujou*, no está simplemente jugando con la sonoridad cursi de la palabra: “joujou” en francés quiere decir “juguete”. En *Le Robert* dice: “Lang. Enfantin “Faire joujou avec une poupée: jouer”.²⁶ Es imposible que Delmira no supiera que la palabra tenía un sentido. Transforma el nombre común en francés, en firma; se apropia del significado y del mensaje sonoro, y al escribir da vuelta la perspectiva: de juguete pasa a ser quien juega. Mantiene en secreto el significado en la otra lengua: tal vez fuera su deleite ubicarse en la dualidad, entre las dos, sin que los otros se dieran cuenta. Por otro lado, ¿estaba jugando con las “muñecas” que presentaba?, ¿hacía el juego?, ¿se entrenaba en la retórica y el ojo que observa y escribe?, ¿se apropiaba de ese lugar jugando ante los ojos del lector?

Hay, además, un cuento de Baudelaire titulado “Morale du joujou” (1951 673-679), que es muy probable que Delmira hubiera leído. El narrador del relato recuerda una visita que de niño hizo con su madre a una señora importante. Después de un rato de visita, la señora tomó al niño de la mano y lo llevó a una habitación llena de juguetes para que se quedara con uno. El niño elige uno hermoso y caro y –tras una negociación– su madre lo hace aceptar uno de menor precio. La anécdota despierta diversas reflexiones sobre el sentido del juguete en la infancia. Dice el narrador que el juguete es la primera iniciación que tiene el niño en el arte, o, más bien, su primera realización, las que después logre el adulto no darán a su espíritu los mismos calores, ni los mismos entusiasmos, ni la misma fe.²⁷ Tal vez escribir las crónicas de “Legión etérea” fuera para Delmira

25 “Delmira Agustini” “La sección a su cargo”, *La Alborada Año VII, N.º 281*, 2 agosto 1903.

26 *Le Robert, Troisième ed., 2006*.

27 Glosé el texto de Baudelaire : “Le joujou est la première initiation de l’enfant à

una iniciación en el juego social del arte. En sus columnas emplea las formularias exaltaciones de las virtudes físicas y espirituales de las mujeres a comienzos de siglo y las va transformando: en algunos momentos se acerca a una visión directa (cuando describe a María Eugenia Vaz Ferreira, por ejemplo), en otros parece animarse a mostrar un doblez de la imagen siempre edificante que construye. La que escribe juega con la máscara. Es la niña bonita y frívola y otra cosa. No puede ser solo “otra cosa”, su plan no es enfrentarse al medio sino conquistar un lugar en él.

Apuntes para una consideración de la prosa

Susana Rotker comenzó su libro *La invención de la crónica* con dos datos rotundos: “Más de la mitad de la obra escrita por José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos” (1992 15). En Uruguay, algunos estudios recientes han revisitado el Novecientos desde la perspectiva del anarquismo o incorporándolo en el corpus a estudiar y han realizado explícita o implícitamente una reconsideración de los géneros literarios en el período. Pienso en los libros de Daniel Vidal, *Florencio Sánchez y el anarquismo*, Marcos Wassen, *El amor libre en Montevideo* y el de Leandro Delgado, *Anarquismo en el Novecientos rioplatense*.²⁸ Delmira no conoció las presiones de la necesidad que llevaron a muchos modernistas a someterse a las exigencias de los periódicos de la época y a ampliar su mirada hacia el mundo que los rodeaba. Como ya vimos, cuando Delmira colabora con las revistas no lo hace por necesidad sino para pensar, proyectarse y colocarse en el recinto de las letras. Se ha señalado la ausencia, en sus escritos, de alguna mención a un fenómeno como la guerra civil de 1904 o la falta de contactos con un movimiento feminista que se presentaba activo en el Novecientos (Larre Borges 1997).

Entre los libros de Delmira que se conservan en el archivo se encuentra la edición de *Prosas profanas* de Rubén Darío de 1902 (México/Buenos Aires: Maucci Hnos.) con el famoso prólogo, sin firma, de José Enrique Rodó. Extraigo un juicio de Rodó sobre este Darío porque creo que es

l’art, ou plutôt ce n’est pour lui la première réalisation et, l’âge mûr venu, les réalisations perfectionnées ne donneront pas à son esprit les mêmes chaleurs, ni les mêmes enthousiasmes, ni la même croyance ” (1951 675).

28 Daniel Vidal (2012) *Florencio Sánchez y el anarquismo*, Montevideo: Banda Oriental, Biblioteca Nacional, FHUCE-UdelaR; Marcos Wassen (2015). *El amor libre en Montevideo*, Montevideo: Banda Oriental; Leandro Delgado (2017), *Anarquismo en el Novecientos rioplatense*, Montevideo: Estuario.

perfectamente trasladable a la actitud de Delmira Agustini: “No cabe imaginar una individualidad literaria más ajena que esta a todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo” (1902 10). Sabemos que Rodó cargó su tinta en este artículo y que Darío respondió muchas veces desde su poesía a su entorno. También, si se prolonga el tiempo de consideración de la figura de Delmira, es evidente que su muerte señala un desajuste demasiado brutal como para no ser tenido en cuenta. Pero en el breve lapso en que detenemos la mirada, Delmira parece sobre todo absorta en su creación y en la manera de hacerla pesar en el mundo de las letras del Novecientos. No escribió, entonces, prosa presionada por la necesidad o por la voluntad de hablar de la sociedad que le tocó en suerte.

Hay fragmentos de prosa en sus manuscritos de estos primeros años que habrá que seguir investigando. Algunos están en francés, pero sobre todo hay en español. En ellos parece buscar crear belleza, como en su poesía, indagar en las emociones o reflexionar sobre su creación. En algunos se persigue a una “Dea”: una referencia a Darío que admite otras interpretaciones. Elena Romiti analizó “Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini”, y relacionó la “Dea” que aparece en el Cuaderno 1 “y muchos de los versos éditos de Delmira” con las vivencias del consumidor de *haschich* descritas por Baudelaire en *Los paraísos artificiales* (2014 88). Por su parte, Beatriz Colombi señaló que “Dea” es el “modo cifrado de aludir a la droga en la poesía” (1999 10). Romiti llamó la atención también sobre los dibujos de mujeres fumando *¿haschich?* que se encuentran entre los manuscritos (2014 87). En *La Petite Revue N.º 10* (15.7.1902) hay una columna, sin firma, sobre mujeres que fuman que resulta muy significativa, dado que es prácticamente seguro que Delmira la leyó y posiblemente la tuvo como referencia para realizar el acto transgresor de dibujar a sus fumadoras. Bajo el título “Les femmes qui fument. La Fumeuse de l’Esposition” (2) se cuenta la historia de una mujer, en París, que fuma en la calle. Se la supone de origen húngaro, algunos dicen que rusa. Un comentario sobre lo que se ha masculinizado la indumentaria femenina “este año” supone, sin muchos detalles, la vestimenta de esta mujer. La narración termina con ella, rodeada de hombres en un café, contando que un hombre se suicidó por ella (no llegó a tiempo para impedirlo, aunque le había avisado que se iba a matar). Esta mujer representa un máximo de refinamiento y frialdad. Se puede leer los dibujos de Delmira, arriba citados, o algunas de sus prosas como actos de rebeldía, que tienen que ver fundamentalmente con una sensación de asfixia ante lo limitado del mundo en que podía actuar.

De lo publicado en *La Petite Revue* resulta muy interesante el fragmento en prosa “Clair Obscur” (8 de mayo de 1903) porque dialoga con el poema “Claro oscuro” publicado en *La Alborada* el 31 del mismo mes y año. Otra versión del poema se encuentra en el Cuaderno 2 de manuscritos (F4v.-F.6r).²⁹ No voy a hacer una comparación de estos textos que proporcionan un precioso ejemplo de experimentación entre lenguas y géneros. El tema, los protagonistas y las imágenes son los mismos, pero no hay una relación de traducción entre la prosa y la poesía. Parecen responder a un ejercicio de escritura paralela. En este caso, creo que la prosa es más lograda que la poesía: es más concentrada y leve.

El relato “La bague de Fiançailles” está escrito, a la manera de Darío, con una prosa recargada, que quiere ser un objeto bello. La historia reelabora la tradición del cuento popular y la culta y crea atisbos de críticas de su presente (las muchachas que primero se interesan y abandonan al mendigo cuando este dice que tiene hambre; las familias que colocan a sus hijas (aun cuando todo sucede con cordialidad). Toma de la tradición popular la estructura de cuento de hadas: el “príncipe” oculto tras la imagen del “pequeño vagabundo” se presentará al final, revelando su identidad, para desposar a quien lo merece por sus virtudes. En la línea culta, los protagonistas: Beppo y Laura remiten al poema narrativo de Lord Byron: *Beppo, a venetian story* (1818), cuyos protagonistas tienen los mismos nombres. En la Oxford Reference³⁰ se puede encontrar la siguiente descripción de la obra de Byron: “Este poema cuenta, en un estilo simulado heroico, con gran entusiasmo e ironía, la historia de un carnaval veneciano, en el que el esposo de una dama, Beppo, que ha estado ausente durante muchos años, regresa con atuendo turco y la confronta a ella y a su *cavalier servente*”. Con esta expresión se alude al amante de la mujer casada. La intención de Byron es atacar las convenciones morales que reprimen el amor compartido por más de dos. Nada de esto está en el relato de Delmira, pero la alusión a esta historia debía ser clara para los lectores de comienzos del siglo XX, cuando las traducciones de Byron circularon ampliamente.³¹

29 <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/483>

30 <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095459961>

31 Sara Medina Calzada señala dos tendencias en las traducciones de Byron al español realizadas entre 1818 y 1844: por un lado, las traducciones en prosa destinadas a satisfacer el mercado editorial en que se traduce del francés, por otro, las traducciones en verso, “menos literales, pero más literarias” “que aparecieron en la prensa de la época”. Consultado el 8 de agosto de 2019 en <https://www.academia.edu/37965030/>

La historia completa, la del poema narrativo de Byron, está como escondida en los nombres de sus protagonistas. Entre los manuscritos de Delmira hay un borrador muy caótico de una obra de teatro que ha sido leída como una defensa del amor adúltero o del amor no recluso en una persona.³² La protagonista también se llama Laura. La obra fue leída por Graciela Míguez y Abril Trigo cuando hacían una investigación sobre el teatro nacional. En la ficha que realizaron sobre esta obra consideran que fue escrita a comienzos del siglo XX y establecen como “Tema central”: “La mujer infiel que traiciona a su marido y a su hijo con el hermano de su esposo. La mujer coqueta que olvida sus amores y sus deberes”.³³ Parecería que, en esos años, entre 1902 y 1904, Delmira estaba experimentando en su escritura con nociones disidentes de la moral burguesa de clase media.

Por otra parte, la narradora de “La bague de Fiançailles” establece una relación en espejo entre los protagonistas masculino y femenino a través del *leitmotiv* de la mirada del “pequeño vagabundo”. Cito de la traducción: “las miraba fiera, salvajemente con sus dos inmensos ojos de noche en los que amenazaba con ferocidad el secreto formidable de una inteligencia terriblemente precoz”. Delmira niña y muchacha, lectora y escritora se alimentaba de su precocidad, divulgada por familiares y críticos, pero que también, paradójicamente, era su secreto. Porque si la muchacha tenía rasgos de genialidad ¿por qué nunca consideraron sus allegados (críticos y familiares) que podía estar evaluándolos con una vara muy distinta a la que ellos utilizaban? La precocidad, señalada casi como un adorno en la presentación de *La Alborada* era, sí, una distinción, y una carga, porque entendía demasiado. La narradora se identificaría también con la protagonista: “la más pequeña, una dulce rubia de ojos solemnes”. La solemnidad en los ojos de la niña parece rara, un rasgo que la distingue del bullicio de las otras. Enseguida la narradora se refiere a la mirada del “pequeño vagabundo y emplea, el desacomodante adverbio, “jeroglíficamente” (“miró larga, jeroglíficamente a la dulce rubia de los

Una aproximación a las primeras traducciones de Byron al español 1818-1844

32 Es el documento D.160-1 – 160-2. Son 12 folios.

33 https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/36396/Agustini_Delmira.html. Andrea Aquino presentó en el II Simposio de la Sección Cono Sur LASA (Montevideo, julio 2017) este borrador de obra de teatro hallado en CDA con el título: “Subalternidades en la dramaturgia uruguaya del 900: Revelaciones del archivo Delmira Agustini”. No leí el trabajo que está sin publicar.

ojos solemnes...”). El adjetivo “jeroglífico” o el adverbio “jeroglíficamente” se reiteran en las prosas y la poesía primera de Delmira. (Es fácil rastrear en sus manuscritos colgados en la plataforma). Anoto para un estudio que no es posible realizar aquí que la palabra es utilizada por Nietzsche y Baudelaire. Sin duda Delmira había leído a Baudelaire, es posible que también a Nietzsche en alguna traducción francesa.³⁴ Las imágenes y las ideas del filósofo alemán están dispersas por toda su obra como en la de otros integrantes de la Generación del Novecientos. En “La baguette de Fiançailles”, el mirar “jeroglíficamente” de Beppo lo carga de misterio.

“¡¡Vengado!!” es un texto desconcertante. Un desconcierto periférico lo produce el hecho de que aparezca con la firma de Delmira y una fecha: 1904. Es absolutamente excepcional que un manuscrito de Delmira esté datado. Son múltiples las referencias nietzscheanas en el texto. La prosa es recargada y el desenlace inverosímil por lo abrupto. Pero, escrito por quien fue asesinada por su marido diez años después, es imposible pasar por alto un sentimiento de extrañeza: el relato desnuda la violencia anidada en el más alto representante de los hombres del Novecientos para la narradora: el escritor. Delmira retoma la figura del artista incomprendido, habitual en el Modernismo, y lo transforma en un vengador. Toda su frustración se descarga contra su esposa, porque en un descuido deja emerger sus deseos mundanos. Quien narra no toma partido: muestra. Delmira, que no parece identificarse con ninguno de los protagonistas, plasma con raro temple un acto atroz.

Bibliografía

Agustini, Delmira (1924). *El Rosario de Eros. Los Astros del Abismo*, Montevideo: Maximino García.

Baudelaire, Charles (1951). *Œuvres complètes*, Paris: Bibliothèque de la PLEIADE. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec.

Bruña, María José (2005). *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Bruxelles: Peter Lang.

Bruña, María José (2008). *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Madrid: Editorial Verbum.

34 En “Nietzsche et la France” de Laure Verbaere se encuentra sobre las traducciones de Nietzsche al francés entre 1892 y 1897. <https://www.nietzsche-en-france.fr/>. Consultado el 5.6.2019.

- Colombi, Beatriz (1999). "En el 900, a orillas del Plata". Prólogo a *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini. Edición también de Beatriz Colombi, Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Corbellini, Helena (2010). "Las bellas y la fiera. La mujer imaginaria del cronista social Herrera y Reissig", *Prosas Herrerianas. Homenaje a Julio Herrera y Reissig*. Coordinación: Carina Blixen/Biblioteca Nacional, Montevideo: Biblioteca Nacional/Ediciones de la Banda Oriental.
- Drews, Pablo (2015). *Nietzsche en Uruguay, 1900-1920. José Enrique Rodó, Carlos Reyles y Carlos Vaz Ferreira*, Montevideo: Ediciones Universitarias.
- Fernández Santos, Mirta (2017). "Con alma fúlgida y carne sombría". Edición crítica de la obra completa de Delmira Agustini y estudio de concordancias léxicas de *Los cálices vacíos*, dos tomos, tesis doctoral, Programa de Doctorado en Filología: estudios lingüísticos y literarios. teoría y aplicaciones. Directora: Dra. Ángeles Estévez Rodríguez. Codirector: Dr. Mario García-Page Sánchez. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filologia-Mfernandez>
- García Gutiérrez, Rosa (2013Ma). Edición crítica e introducción. Delmira Agustini. *Los cálices vacíos*. Granada: Editorial Point de Lunettes.
- García Pinto, Magdalena (Edición de) (1993). *Poesías completas* de Delmira Agustini. Madrid: Cátedra.
- Jiménez, Juan Ramón (1962). *El modernismo. Notas en torno a un curso (1953)*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenia Fernández Méndez, México: Aguilar.
- Larre Borges, Ana Inés (1997). "Delmira Agustini. Primavera pagana" en *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, Montevideo: Alfaguara, pp. 17-41.
- Machado de Benvenuto, Ofelia (1944). *Delmira Agustini*, Montevideo: Editorial Ceibo.
- Medina Calzada, Sara (2018). "Una aproximación a las primeras traducciones de Byron al español (1818-1844)", *Ibero-Americana Pragensia*,

Año XLVI, N.º 1, pp. 67-79, https://www.researchgate.net/publication/329553243_Una_aproximacion_a_las_primeras_traduccion_de_Byron_al_espanol_1818-1844_Analisis_y_bibliografia

Romiti, Elena (2014). “Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini”, *Delmira Agustini en sus papeles. Separata de Lo que los archivos cuentan* 3, <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50522>

Rotker, Susana (1992). *La invención de la crónica*, Buenos Aires: Ed. Letra Buena.

Steiner, George (1995 [1975]). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, México: Fundación de Cultura Económica, 2.^a edición. Traducción: Adolfo Castañón y Aurelio Mayor.

Transcripción y traducción de los textos de Delmira Agustini publicados en *La Petite Revue*. Criterios

Carina Blixen, Alma Bolón

Para traducir la prosa y la poesía de Delmira Agustini en francés pedí ayuda a Alma Bolón, que tiene un manejo mucho más rico que el mío de esta lengua. Trabajamos juntas en la transcripción de los textos, la traducción y la fijación de criterios.¹

A Alma le pareció muy gratamente sorprendente el nivel de francés presente en los textos de Delmira.

Criterios:

Si bien las transcripciones de textos en *Lo que los archivos cuentan* son literales (o diplomáticas si es posible) porque importa mostrar un estado de escritura, como los artículos, poemas y prosas de Delmira, fueron tomados de una revista, se hacía imposible determinar qué era propio de ella y qué provenía de la intervención de otras manos. Decidimos que la transcripción sería literal y que cuando detectáramos un error señalaríamos en nota cuál es la palabra o expresión correcta.

Algunas notas quieren dar cuenta de las perplejidades o dificultades que surgen una y otra vez en una traducción. Solo eso, tratamos de evitar la interpretación del texto.

Como por momentos no sabíamos cuál sería el mejor criterio a adoptar, consultamos a Beatriz Vegh, siempre dispuesta a compartir su sabiduría. Va aquí un agradecimiento.

1 Al cierre de este número de *Lo que los archivos cuentan* descubro que Mirta Fernández Dos Santos en su tesis doctoral (ver bibliografía) transcribe los textos en francés, menos “Clair-Obscur, con traducción de Marta Pazos Anido. Sumamos, entonces, otra versión en español de los textos en francés.

Nos critiques¹

Il existe depuis longtemps dans le monde de nos critiques la très dangereuse habitude de louer ou de blâmer les auteurs et leurs interprètes² ainsi que tous les artistes en général d'après des sympathies personnelles ou des haines et sans prêter aucune attention à la vraie valeur artistique ou littéraire de celui qu'on juge.³ S'il s'agit de faire la critique d'un ami ou d'un protecteur, on cherche les épithètes⁴ les plus flatteuses pour les lui prodiguer, mais si c'est d'un ennemi qu'on doit parler on s'évertue à le condamner⁵ à l'écraser, en découvrant des défauts là où il n'y a que des beautés!

La critique chez nous n'est qu'un commerce, une possibilité de se rendre agréable à quelqu'un ou un moyen de vengeance. C'est effrayant mais il faut l'avouer car il faut avouer toujours la vérité quoiqu'elle nous soit quelques fois douloureuse. Nous avons, il est vrai, deux ou trois critiques consciencieux; c'est très peu il nous en faudrait davantage.⁶

1 Delmira Agustini, "Nos critiques", *La Petite Revue. Financière, Économique, Commerciale et Littéraire. Organe du "Crédit Français. Año I, N.º 14*, 19 novembre 1902, pp. 1-2.

A diferencia de los otros textos publicados en *La Petite Revue*, hay una versión manuscrita de este en el Cuaderno 1, que va desde el folio 8r. al 10v. Se puede consultar en <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/590>.

Voy a señalar en notas que siguen el texto las diferencias entre el manuscrito y la versión publicada.

2 intérpretes

3 Está bien escrito en el manuscrito: "juge".

4 épithètes

5 No hay coma.

6 En el manuscrito, desde el comienzo del párrafo hasta "douloureuse" aparece tachado. La oración que sigue, que cierra al párrafo, es un agregado: "Nous avons, il est vrai, deux ou trois critiques consciencieux; c'est très peu il nous en faudrait davantage".

On dit souvent que l'art est très progressif chez les uruguayens, c'est une erreur.⁷ Quoique les bons artistes ne nous manquent pas, il semble que notre art est un art maladif qui n'attend que la disparition de quelques notabilités qui le nourrissent⁸ pour s'éteindre⁹ complètement.¹⁰

Et à qui faut-il s'en prendre. Aux critiques et non à d'autres, aux critiques qui blessent et découragent quelques grands esprits qui ne les ont pas flattés ou qui ont eu le malheur de leur être désagréables,¹¹ aux critiques qui enhardissent¹² avec leurs pondérations cette innombrable¹³ et méprisable foule de peintres, poètes, etc. etc., qui seront toujours la honte de notre pays et qui n'ont d'autre mérite que celui d'être sympathiques à ces suprêmes¹⁴ juges dont la plupart ne connaissent rien de ce qu'ils jugent!

A un autre point de vue pour se rendre un compte exact de la fausse importance qu'on donne à l'art (!) dans l'Uruguay il faut examiner les compte-rendus¹⁵ de quelques uns de nos concerts. On y parle plus de la beauté de la chevelure ou les yeux de l'artiste que de son habilité. C'est étrange mais ce qui est plus étrange encore c'est qu'il y ait des musiciens de quelque valeur pour prêter leur concours à ces concerts incomparables qui ne devraient être accompagnés que par les coups de sifflet du public.

7 En el manuscrito sigue una línea tachada: "*il semble que notre art est un art (ileg.)*" y después continúa igual que el texto de la revista.

8 "nourrisent" no se lee bien porque el diario está rasgado en ese lugar. Así está en el manuscrito.

9 s'éteindre

10 complètement

11 désagréables

12 En el manuscrito con una "s".

13 innombrable

14 suprêmes

15 comptes-rendus

El il faut s'en prendre encore aux critiques qui loin de blâmer ces faiblesses les acceptent tranquillement sans doute parce que leurs auteurs leur sont sympathiques ou indifférents et tandis qu'ils gardent un silence indulgent pour ceux-ci ils conservent tout le poison de leurs âmes méchantes¹⁶ pour le verser sur le premier de leurs adversaires qui dans une œuvre géniale ou dans la parfaite exécution d'un morceau musical donne une extraordinaire preuve de son talent. Ne nous étonnons pas trop du reste si nos compétents critiques gardent presque toujours leur haine pour les esprits élevés, c'est tout naturel¹⁷...le reptile ne peut pas être l'ami de l'aigle, la plante rampante n'aimera jamais le chêne qui lui fait ombre!

Artistes réels et sincères de l'Uruguay! Secouez¹⁸ le joug que vont¹⁹ ont imposé ces êtres odieux et ridicules qui sans rien faire et sans rien savoir veulent juger et condamner tout ce que vous faites de bien ou de grand! Faites-leur voir leur petitesse ! Moquez vous²⁰ de leurs critiques! Dégagez-vous des craintes qu'ils ont pu vous inspirer! Vous leur aurez démontré une fois encore que celui qui rampe ne peut jamais atteindre celui qui vole!

Delmira Agustini

16 Lo correcto es “méchantes”: así está en el manuscrito.

17 En la palabra “naturel” se corta la hoja del manuscrito. En página siguiente reaparece el texto a partir de “imposé ces êtres”. “êtres” en el manuscrito está escrito con tilde agudo. <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/594>

18 Secouez

19 vous

20 Moquez-vous

Nuestros críticos

Desde hace tiempo existe en el mundo de nuestros críticos el muy peligroso hábito de alabar o de censurar a los autores y sus intérpretes así como a todos los artistas en general según las simpatías u odios personales y sin prestar ninguna atención al verdadero valor artístico o literario de quien es juzgado. Si se trata de hacer la crítica de un amigo o de un protector buscan prodigarles los epítetos más halagüeños, ¡pero si hay que hablar de un enemigo se desviven en condenarlo, aplastarlo, descubriendo defectos en donde no hay sino bellezas!

La crítica entre nosotros no es más que un comercio, una posibilidad de mostrarse agradable con cualquiera o un medio de venganza. Es horrible pero es necesario confesarlo porque se debe confesar siempre la verdad por más que nos sea a veces dolorosa. Tenemos, es cierto, dos o tres críticos concienzudos; es muy poco, necesitaríamos más.

Se dice con frecuencia que el arte es muy progresivo¹ entre los uruguayos, es un error. Si bien no nos faltan los buenos artistas, parecería que el nuestro es un arte enfermizo que solo espera la desaparición de algunos notables para extinguirse completamente.

Y con quién hay que agarrárselas. ¡Con los críticos y nadie más, con los críticos que lastiman o desalientan a algunos grandes espíritus que no los han halagado o que han tenido la desgracia de serles desagradables, con los críticos que envalentonan con sus juicios a esta innumerable y despreciable masa de pintores, poetas, etc, etc, que serán siempre la vergüenza de nuestro país y que no tienen otro mérito que el de ser simpáticos para estos jueces supremos que, en su mayoría, no conocen nada de lo que juzgan!

¹ La expresión “arte progresivo” es tan inusual en francés como en español.

Desde otro punto de vista, para darse cuenta exacta de la falsa importancia que otorgamos al arte (!) en Uruguay, sería suficiente examinar las reseñas de algunos de nuestros conciertos. Se habla más de la belleza de la cabellera o los ojos del artista que de su habilidad. Es extraño pero es más extraño aún que haya músicos de valor que prestan su apoyo en estos conciertos incomparables que son acompañados por los silbidos del público.

Y hay que agarrárselas, además, con los críticos que, lejos de censurar estas debilidades, las aceptan tranquilamente sin duda porque sus autores les merecen simpatía o indiferencia, y mientras guardan un silencio indulgente hacia ellos, conservan todo el veneno de sus almas malvadas para verterlo sobre el primero de sus adversarios que en una obra genial o en la perfecta ejecución de un fragmento musical otorgue una extraordinaria prueba de su talento. Por otra parte, no nos deberíamos sorprender si nuestros competentes críticos guardan, casi siempre, su odio para los espíritus elevados, es perfectamente natural... ¡el reptil no puede ser el amigo del águila, la planta rampante no amará nunca al roble que le hace sombra!

¡Artistas reales y sinceros de Uruguay! ¡Sacúdanse el yugo que les han impuesto estos seres odiosos y ridículos que sin hacer nada y sin saber nada quieren juzgar y condenar todo lo bueno y grande que Uds. hacen! ¡Háganles ver su pequeñez! ¡Búrlense de sus críticas! ¡Libérense de los miedos que hayan podido inspirarles! ¡Una vez más les habrán demostrado que aquel que se arrastra no puede jamás alcanzar a aquel que vuela!

Delmira Agustini

Triste réalité¹

La poésie s'en va, triste réalité. Elle s'en va, très lentement, presque insensiblement, mais le jour où nous n'en aurons plus arrivera bientôt si nous ne faisons pas tout ce qu'il nous est possible de faire pour éviter² sa disparition.

Il en est temps encore...

Nous avons des poètes qui possèdent des qualités d'esprit qui engendreraient des œuvres géniales s'ils n'étaient pas atteints de cette monomanie si dangereuse d'écrire beaucoup de choses en peu de temps pour faire croire à une fécondité admirable en apparence et vide au fond.

Il n'y a rien de plus aisé que de couvrir des feuilles de papier de vers qui n'ont de poésie que le nom.

On met dans ses vers beaucoup de mots étranges, inconnus pour la plupart des gens qui, en lisant ces poésies³ arrivent à croire que s'ils n'en pénètrent pas le sens c'est à raison de leur ignorance personnelle, alors que c'est simplement parce que les dites poésies n'ont pas de sens.

Il est très facile d'écrire ainsi, mais si nous voulons faire une vraie poésie,⁴ si petite qu'elle soit, nous éprouvons un peu plus de difficulté⁵ car il nous faut y mettre des pensées et non pas des mots étranges; dans une vraie poésie⁶ nous nous proposons d'émou-

1 *La Petite Revue. Financière, Économique, Commerciale et Littéraire. Organe du "Crédit Français. Año I, N.º 15, Montevideo, 23.12.1902, p. 2 (El año está equivocado en la publicación: dice "1903").*

2 éviter

3 La página de este periódico se encuentra en la CDA, Caja 17. Impresos. Tiene correcciones a lápiz que es posible que haya realizado Delmira. La diéresis de esta "poésie" está tachada con lápiz.

4 "poésie": diéresis tachada con lápiz.

5 difficulté

6 Esta diéresis también está tachada con lápiz.

voir le lecteur, d'arriver jusqu'à son cœur et alors il nous faut y mettre quelque chose de notre propre cœur, il nous faut y mettre un reflet⁷ au moins de cette mystérieuse flamme qui brûle souvent dans notre cerveau, cette flamme sublime qu'on appelle⁸ inspiration et qui donne à nos pensées un feu étrange et ineffable; les mots nous les trouvons facilement dans un dictionnaire quelconque, mais les pensées poétiques il nous faut les tirer de nous-mêmes, et celles-là ne sont pas seulement nos, ⁹ elles doivent être à la disposition de tout le monde; elles sont des molécules de notre propre âme!

Il est très douloureux de voir quelques poètes de valeur perdre leur temps à écrire toujours et sans repos pour arriver à publier beaucoup d'œuvres sans aucun mérite.

Dans leur exagérée¹⁰ vitesse ils n'ont pas le temps de réfléchir¹¹ à ce qu'ils écrivent, et ils croient qu'il est possible d'atteindre la gloire en affichant une factice fécondité.

Erreur profonde. On ne démontre¹² jamais son talent en écrivant beaucoup; on le montre¹³ toujours en écrivant bien. Parfois nous lisons une strophe dont le superbe commencement nous fait attendre une fin digne de lui, oh malheur! lorsque nous y arrivons à cette fin nous,¹⁴ trouvons une banalité que l'auteur y a mise parce qu'elle s'accommodait¹⁵ à la mesure du vers et lui épargnait le travail de chercher une autre pensée un peu plus élevée!

Il faut éviter tout cela, nous devons mépriser cette fausse fécondité qui ne conduit jamais à la gloire, nous devons

7 reflet

8 appelle

9 Corrección a lápiz: "nôtres".

10 exagérée

11 Corrección a lápiz: "réfléchir".

12 démontre

13 En el periódico se lee "mon-" al final de la línea y en la siguiente "montre". Parece una errata.

14 SIC

15 s'accommodait

faire des poésies et non pas des vers vides, nous devons aussi nous souvenir que la poésie appartient à l'âme et non à l'oreille et que nous n'arriverons jamais au cœur de personne avec des vers bien rimés mais avec des poésies bien senties et saturées de notre propre âme; ainsi nous arriverons peut-être à accomplir la haute destinée que Dieu réserve¹⁶ au poète dans le monde et qu'il doit poursuivre, toujours: celle de faire pleurer quand il pleure, celle de faire chanter quand il chante!

Delmira Agustini

16 réserve

Triste realidad

La poesía se va, triste realidad. Se va muy lentamente, casi insensiblemente, pero el día en que no la tengamos más llegará pronto si no hacemos todo lo que sea posible hacer para evitar su desaparición.

Todavía hay tiempo...

Tenemos poetas que poseen cualidades espirituales que podrían engendrar obras geniales si no sufrieran de esta monomanía tan peligrosa que lleva a escribir muchas cosas en poco tiempo para hacer creer en una fecundidad admirable en apariencia y vacía en el fondo.

No hay nada más fácil que cubrir hojas de papel con versos que no tienen de poesía sino el nombre.

Colocan en sus versos muchas palabras extrañas, desconocidas para la mayor parte de la gente que al leer estas poesías llega a creer que si no las entiende es por su ignorancia personal cuando es simplemente porque dichas poesías no tienen sentido.

Es muy fácil escribir así, pero si queremos hacer una verdadera poesía, por pequeña que ella sea, experimentamos un poco más de dificultad dado que debemos alimentarla de *pensamientos y no de palabras extrañas*; en una verdadera poesía nos proponemos emocionar al lector, llegar hasta su corazón y para lograrlo debemos poner algo de nuestro propio corazón, debemos al menos colocar un reflejo de esta llama misteriosa que arde con frecuencia en nuestro cerebro, esta llama sublime que llamamos inspiración y que otorga a nuestros pensamientos un fuego extraño e inefable; las palabras las encontramos con facilidad en un diccionario cualquiera, pero debemos extraer los pensamientos poéticos de nosotros mismos, y estos no son solo nuestros sino que deben estar a la disposición de todo el mundo; ¡son moléculas de nuestra propia alma!

Es muy doloroso ver a algunos poetas de valor perder su tiempo escribiendo siempre y sin reposo para llegar a publicar muchas obras sin ningún mérito.

En su rapidez exagerada no tienen tiempo de reflexionar en lo que escriben y creen que es posible esperar la gloria haciendo alarde de una ficticia fecundidad.

Profundo error. No se demuestra el talento escribiendo mucho; se lo muestra, siempre, escribiendo bien. A veces leemos una estrofa con un comienzo soberbio que nos hace esperar un fin digno de sí, ¡oh desgracia! ¡cuando llegamos al final encontramos una banalidad que el autor puso porque se acomodaba a la métrica y le ahorra el trabajo de buscar otro pensamiento más elevado!

Es necesario evitar todo esto, debemos menospreciar esta falsa fecundidad que no conduce nunca a la gloria, debemos hacer poesías y no versos vacíos, debemos acordarnos también de que la poesía pertenece al alma y no al oído y que no llegaremos nunca al corazón de nadie con versos bien rimados sino con poesías sentidas y saturadas de nuestra propia alma; así llegaremos, tal vez, a cumplir con el alto destino que Dios reserva al poeta en el mundo y que debe seguir, siempre: el de hacer llorar cuando llora, el de hacer cantar cuando canta.

Delmira Agustini

Clair-Obscur¹

Lorsque l'aurore rosée et souriante commence à teindre l'immense toile de l'horizon de ses nuances pâles² et nacrées, un délicat insecte aux ailes blanches et légères³ agite doucement son petit corps encore alourdi par le sommeil et prenant son vol gracieux et ondoyant va s'enivrer du parfum des fleurs récemment épanouies et boire avidement dans leurs calices odorants la généreuse pluie de perles que l'aurore pleure sur elles.

Il n'y a rien de plus fragile, de plus suave, de plus lumineux que cet insecte aux couleurs diaphanes, transparentes... On dirait qu'on l'a formé d'une pétale de nard, d'un rayon de soleil, du sourire d'un ange... Son essence⁴ doit être l'essence de la lumière... sa vie la vie des sylphes... En le voyant on reste immobile⁵... on a peur de faire un mouvement, quelque faible qu'il soit. On craint de le voir s'évanouir comme une vision... comme une brume... comme une illusion... comme un rêve⁶...

Il existe aussi un lugubre insecte aux ailes noires et lourdes qui attend le moment où la terre enveloppée d'un⁷ funèbre crêpe⁸ s'endort fatiguée dans les bras de la nuit pour s'enlacer d'un pesant pivole⁹ dans l'espace.

1 *La Petite Revue* Año II, N.º 19, 8 mayo 1903, pp. 2-3

2 pâles

3 légères

4 essence

5 immobile

6 rêve

7 d'une

8 d'une funèbre crêpe

9 Errata, probablemente "pivotement".

Triste, mystérieux insecte qui fuyant la lumière du soleil cherche l'ombre nocturne pour secouer l'étrange,¹⁰ léthargie qui immobilise pendant le jour ses ailes épaisses et noires et pour boire peut être¹¹ dans l'immense calice de la nuit une goutte vivifiante de la sublime essence du mystère, qui semble être aussi son essence... l'essence de sa vie, sombre, ténébreuse¹²...

Tout ce qu'il y a d'obscur, de funèbre, d'omineux, de sinistre, se résume dans ce petit être rare presque surnaturel... Il a la noirceur de l'abîme,¹³ le trouble de l'inconnu¹⁴ la funèbre obscurité de la tombe...

C'est le symbole de la nuit, l'incarnation du mystère, l'envoyé de la mort, le génie des ténèbres...

Étrange, attirant contraste, il n'y a rien de plus différent¹⁵ que ces deux insectes... Celui-là semble l'esprit de la lumière, celui-ci l'âme du mystère... le premier¹⁶ résume dans son frêle corps tout ce qu'il y a de léger, de clair, de joyeux, le second garde dans ses ailes épaisses tout ce qu'il y a de lourd, de noir, de funeste...

Celui-là est un astre ailé, celui-ci un lambeau de ténèbre¹⁷...

-
- 10 Coma indebida.
11 être
12 ténébreuse
13 abîme
14 Falta una coma; inconnu.
15 différent
16 premier
17 ténèbres

Et cependant, malgré toutes leurs différences¹⁸ ils se rapprochent, plutôt ils se complètent;¹⁹ l'un sans l'autre perd son profond intérêt²⁰... Si la nuit n'existait pas, un jour interminable nous semblerait ennuyeux et une nuit éternelle nous serait aussi fatigante. Ainsi donc ces deux insectes ont entre eux le rapport créé par leur propre dissemblance²¹... L'un nous parle de la vie, l'autre de la mort, celui-là a la céleste, la lumineuse beauté des astres, clairs, rayonnants,... celui-ci a la beauté, sombre touchante, l'attraction irrésistible, tragique de l'abîme obscur... dévorant... insondable.

Delmira Agustini

21 Avril 1903

18 différences
19 complètent
20 intérêt
21 dissemblance

Claro-Oscuro

Cuando la aurora rosada y sonriente comienza a teñir la inmensa tela del horizonte de sus matices pálidos y nacarados, un delicado insecto de alas blancas y livianas agita suavemente su pequeño cuerpo todavía pesado por el sueño y levantando su vuelo gracioso y ondulante va a embriagarse del perfume de las flores recién abiertas y a beber en sus cálices olorosos la generosa lluvia de perlas que la aurora llora sobre ellas.

No hay nada más frágil, más dulce, más luminoso que este insecto de colores diáfanos, transparentes... Se diría que ha sido hecho de un pétalo de nardo, de un rayo de sol, de la sonrisa de un ángel... Su esencia debe ser la esencia de la luz... su vida la vida de las sílfides... Viéndolo quedamos inmóviles... tenemos miedo de hacer un movimiento, por más leve que sea. Tememos verlo desvanecerse como una visión... como una bruma... como una ilusión... como un sueño.

Existe también un lúgubre insecto de alas negras y pesadas que espera el momento en que la tierra envuelta en un crespón funéreo se duerme cansada en los brazos de la noche para abrazarse con un pesado giro en el espacio.

Triste, misterioso insecto que huyendo de la luz del sol busca la sombra nocturna para sacudir el extraño letargo que inmoviliza durante el día sus alas espesas y negras y para beber tal vez en el inmenso cáliz de la noche una gota vivificante de la sublime esencia del misterio, que parece ser también su esencia... la esencia de su vida, sombría, tenebrosa...

Todo lo que hay de oscuro, de fúnebre, de ominoso, de siniestro, se resume en este pequeño ser casi sobrenatural... Tie-

ne la negritud del abismo, lo trastornante de lo desconocido, la fúnebre oscuridad de la tumba...

Es el símbolo de la noche, la encarnación del misterio, el enviado de la muerte, el genio de las tinieblas...

Extraño, atrayente contraste, no hay nada más diferente que estos dos insectos... Aquel parece el espíritu de la luz, este el alma del misterio... el primero resume en su frágil cuerpo todo lo que hay de ligero, de claro, de alegre, el segundo guarda en sus alas espesas todo lo que hay de pesado, de negro, de funesto...

Aquél es un astro alado, este un colgajo de tiniebla...

Y sin embargo, más allá de todas las diferencias se aproximan, mejor, se completan; el uno sin el otro pierde su profundo interés... Si la noche dejara de existir, un día interminable nos parecería aburrido y una noche eterna sería igual de fatigante. Así, estos dos insectos guardan entre sí la relación creada por su propia semejanza... Uno nos habla de la vida, el otro de la muerte, aquel tiene la celestial, la luminosa belleza de los astros, claros, radiantes... este tiene la belleza, oscura conmovedora, la atracción irresistible, trágica, del abismo oscuro... devorante... insondable.

Delmira Agustini

21 de abril de 1903

Homère¹

Je frémis aux purs sons de sa lyre admirable!
A ses accents sublimes mon esprit n'est pas sourd,
Mais cependant parfois il m'opprime, il m'accable,
C'est, je crois, que souvent son génie² formidable
A force d'être³ grand devient même⁴ un peu [lord] <lourd>!⁵

Delmira Agustini

Homero

¡Me estremezco con los puros sonidos de su lira admirable!
A sus acentos sublimes mi espíritu no es sordo,
Sin embargo a veces me oprime, me abruma,
Sucede, creo, que a menudo su genio formidable
¡A fuerza de ser grande deviene aun un poco pesado!

Delmira Agustini

1 En la Colección DA, Caja 16, carpeta 1901-1914, hay algunas *Petite Revue* incompletas: En el N.º? (¿julio? 1903), en la pág. 3 aparecen 5 versos en francés, firmados por Delmira Agustini, con el título "Homère"

2 génie

3 être

4 même

5 Corrección manuscrita de Delmira en el ejemplar de la revista.

La bague de Fiançailles¹

Curieuses, turbulentes, folâtres les fillettes s'amutinaient² gracieusement autour du petit vagabond. Leurs prunelles espiègles mordaient avidement dans tout ce frêle être étrange, maladif, couvert de haillons, qui les regardait fièrement, sauvagement de deux immenses yeux de nuit où menaçait féroce le secret formidable d'une intelligence terriblement précoce.

Il était brun, d'un brun profond, tragique, furieusement accentué comme sa maigreur, comme sa bouche, comme tout lui... Les cheveux d'un noir sinistre de crêpe de deuil s'étaient durement sur le front froid, ample, impassible comme,³ une sentence, comme une loi. Il était d'un type rare le petit bohème!... Et les fillettes se poussaient curieusement pour interroger ce mystère trouvé là dans un coin de la grande place où elles étalaient glorieusement toutes les joies de leur vie d'enfants riches. Elles lui parlaient se penchant, se relevant brusquement, nerveusement à petits sursauts de pinsons qui becquettent⁴... – Quel âge as-tu? – Je ne sais pas... Dix ans peut-être... – et ta maman où⁵ est-elle? – Je n'en ai pas – et ton papa? – je n'en ai point – Ils sont morts? – je ne sais pas... je ne les ai jamais connus – Avec qui demeures-tu alors? – Je demeurais là-bas avec des gens

1 *La Petite Revue. 14 juillet 1789. 18 de julio de 1830* [Número especial] [No tiene fecha ni número: julio de 1904 dice en lápiz en la tapa]. Pp. 5-7. Se encuentra en CDA. Caja 20. Impresos.

Es una edición mejor, con tapa definida y formato revista (no tabloide como muchas de las anteriores), de 19 páginas. Se transforma en trilingüe: francés, español, italiano.

2 Hay una interferencia en "s'amutinaient": se cruzan el verbo español "amotinarse" y el francés "se mutiner".

3 SIC

4 becquettent

5 où

étranges... c'étaient des artistes... il fallait bien travailler... le travail était bon, mais on a voulu me frapper et j'ai fui... –Tu es né ici? –non ce n'est pas mon pays... je suis né très loin, très loin... là-bas le soleil brûle et le ciel est plus bleu... il y a bien des fleurs là-bas –et maintenant que vas-tu faire? –Travailler... oui, travailler! et il dressa énergiquement, sublimement toute la misère de son corps frémissant. Dans ses yeux de nuit éclata la flamme puissante des décisions suprêmes, sur son front froid sembla trembler la fatalité redoutable⁶ d'une prédestination. – Mais maintenant, j'ai faim... très faim... Vous n'avez rien à me donner?... il demandait noblement⁷ orgueilleusement, presque méprisant. Le cercle qui l'entourait s'ouvrit... Les fillettes s'en allaient. Elles en savaient déjà assez.

Une seule, la plus petite, une douce blonde aux yeux solennels, celle qui n'avait point parlé, qui n'avait pas interrogé, resta devant lui, muette, perplexe. Puis quand il allait s'éloigner... Tiens dit-elle en lui tendant une bague, une mignonne bague d'enfant, un simple cercle d'or portant son nom gravé à l'intérieur... Le petit mendiant demeura surpris et regarda longuement, hiéroglyphiquement la douce blonde aux yeux solennels... puis quand la sèche institutrice qui accompagnait la fillette voulut intervenir pour garder le bijou, il s'en saisit rapidement et prit la fuite.

Tandis que cette femme grondait sourdement, voleur! sotté! la blonde enfant pensait étrangement à l'atroce expression de deux immenses yeux de nuit où menaçait féroce le secret formidable d'une intelligence absolument précocé... elle y pensa longtemps... l'expression en était si rare.

Seule, perdue dans l'immensité du somptueux salon,
Laure la fille cadette du comte de... rêve, rêve sur le velours

6 redoutable

7 noblement

rouge de l'ample canapé et semble fort émue. C'est un grand jour que celui-ci; ce soir, dans un moment peut-être, son père va lui présenter son fiancé, ce riche jeune homme qu'elle ne connaît⁸ pas et qui demande sa main. Il doit être accepté, elle le sait. Ce fiancé inconnu sauve sa famille de la ruine où elle vient de tomber... la vieille, mais bien fréquente histoire!... Mais Laure ne se sent pas contrariée; elle n'aime personne encore, elle pourra donc aimer son futur. Il est jeune, il est beau, son père le lui a dit. Il n'a pas de titre de noblesse, mais il est si riche. L'on vient d'ouvrir la porte, Laure a un sursaut, son cœur bat... mais non... c'est le domestique qui entre et lui présente un menu paquet à l'enveloppe rose. Un commissionnaire vient de l'apporter pour elle, et le domestique sa mission accomplie s'éclipse. Laure surprise brise le cachet et trouve un petit étui en cuir parfumé. Elle l'ouvre, curieuse, étonnée...

Là sur le satin bleu d'un écrin brille une bague, une mignonne bague d'enfant qui semble lui sourire... un simple cercle d'or portant un nom gravé au-dedans... mais... c'est le sien... cette bague... elle ne comprend pas; elle croit se souvenir vaguement... oui! oh oui... à présent elle se rappelle du petit sauvage aux immenses yeux de nuit dont l'expression était si étrange. Elle y avait pensé longtemps, ils étaient si rares! Au petit anneau se trouvait noué un ruban blanc avec cette inscription "Porte bonheur" le petit sauvage devait être superstitieux, et sera devenu heureux. Il y a encore quelque chose dans l'écrin, un billet ainsi conçu⁹ "Beppo mort à Mlle. Laure, merci!" elle comprend, oh oui! le pauvre sauvage mourant a voulu lui restituer cette relique sacrée; il n'était pas un voleur, non! comme il l'a conservé¹⁰ le pauvre Beppo. Laure émue contemple la bague et doucement elle pleure au souvenir du petit bohème aux yeux de nuit si étranges, ... pauvre Beppo. L'on entrebâille¹¹ discrète-

8 connaît

9 conçu

10 conservée

11 entrebâille

ment¹² la porte; Laure sèche vivement ses larmes et tient précieusement la bague... c'est son père qui entre tout souriant, et derrière lui... mon Dieu! est-ce un rêve, suit un grand jeune homme brun, d'un brun tragique, profond, fortement accentué, et Laure revoit encore ces immenses yeux de nuit où menaçait le secret formidable d'une intelligence¹³ terriblement précoce. Comme elle le connaît!¹⁴ elle y a pensé si longtemps! Monsieur Charles Durand lui dit son père et Laure serre fortement la main que lui tendait le jeune homme, le beau brun qui regarde longuement sa jolie tête de blonde aux yeux solennels... et là sur le velours rouge du canapé, le petit écrin soigneusement fermé garde le secret dans ses entrailles de satin...

Maintenant les deux fiancés rêvent sur le velours rouge du canapé. Soudain Laure doucement demande à son fiancé: Dites moi, Beppo, pourquoi me l'avez vous rendue, ma bague? et lui tendrement répondit: Je n'avais pas le droit de la garder... Beppo le pauvre bohème est mort, c'était à lui que vous l'aviez donnée, je ne sais si Charles Durand le riche la méritait aussi. Laure prit silencieusement l'écrin qu'elle ouvrit largement pour lui permettre de vomir son secret... Puis doucement, tiens lui dit-elle, elle sera la bague des fiançailles, et lui tendrement lui répondit: Il y a si longtemps que nous le sommes, fiancés.

Delmira Agustini

12 discrètement

13 intelligence

14 connaît

Anillo de compromiso

Curiosas, turbulentas, retozonas, las niñas se amotinaban graciosamente alrededor del pequeño vagabundo. Sus pupilas traviesas mordían ávidamente en todo ese frágil ser extraño, enfermizo, cubierto de andrajos, que las miraba fiera, salvajemente con sus dos inmensos ojos de noche en los que amenazaba con ferocidad el secreto formidable de una inteligencia terriblemente precoz.

Era moreno, de un moreno profundo, trágico, furiosamente acentuado como su flacura, como su boca, como todo él... Los cabellos de un negro siniestro de crespón de duelo se esparcían severamente sobre la frente fría, amplia, impasible como una sentencia, como una ley. ¡Era de un tipo raro, el pequeño bohemio!... Y las niñas se empujaban con curiosidad para interrogar este misterio encontrado en ese rincón de la gran plaza donde ellas esparcían gloriosamente todas las alegrías de sus vidas de niñas ricas. Ellas le hablaban inclinándose, enderezándose brusca, nerviosamente con pequeños respingos de pinzón que picotea... ¿Cuántos años tenés? –No sé... Diez años, tal vez... –y ¿dónde está tu mamá? –No tengo –¿y tu papá? –no tengo. –¿Están muertos? –no lo sé... Nunca los conocí –¿Con quién vivís, entonces? –Vivía allá con gentes extrañas... eran artistas... Era necesario trabajar... el trabajo estaba bien, pero quisieron pegarme y huí... –¿Naciste aquí? –no, este no es mi país... nací muy lejos, muy lejos... allá el sol quema y el cielo es más azul... hay muchas flores allá –¿Y ahora qué vas a hacer? –Trabajar... sí, ¡trabajar! Y enderezó enérgica, sublimemente toda la miseria de su cuerpo tembloroso. En sus ojos de noche estalló la llama poderosa de las decisiones supremas, sobre su frente fría pareció temblar la fatalidad temible de una predestinación. –Pero ahora tengo hambre... mucha hambre... ¿No tienen nada para darme? Pedía noble,

orgullosamente, casi con desprecio. El círculo que lo rodeaba se abrió... Las niñas se iban. Ya sabían suficiente.

Una sola, la más pequeña, una dulce rubia de ojos solemnes, la que no había hablado, que no había preguntado, quedó parada delante de él, muda, perpleja. Después, cuando él iba a alejarse... Tomá le dijo alcanzándole un anillo, un encantador anillo infantil, un simple círculo de oro que tenía grabado su nombre dentro... El pequeño mendigo quedó sorprendido y miró larga, jeroglíficamente a la dulce rubia de los ojos solemnes... después cuando la seca institutriz que acompañaba a la niña quiso intervenir para conservar la joya, él la tomó rápidamente y huyó.

Mientras esta mujer gruñía sordamente ¡ladrón! ¡necia! la niña rubia pensaba extrañamente en la expresión atroz de los dos inmensos ojos de noche en los que amenazaba ferozmente el secreto formidable de una inteligencia absolutamente precoz... pensó por largo rato... la expresión era tan rara.

Sola, perdida en la inmensidad de la sala suntuosa, Laura la hija menor del conde de... sueña, sueña sobre el terciopelo rojo del amplio sillón y parece muy emocionada. Este es un gran día; esta noche, tal vez en un momento, su padre va a presentarle a su prometido, ese hombre joven y rico que ella no conoce y que pide su mano. Debe ser aceptado, lo sabe. Este prometido desconocido salva a su familia de la ruina en la que acaba de caer... ¡la vieja, pero muy frecuente historia!... Pero Laura no se siente contrariada; no ama a nadie todavía, podrá entonces amar a su futuro. Es joven, es hermoso, su padre se lo dijo. No tiene título de nobleza, pero es tan rico. Acaban de abrir la puerta, Laura tiene un sobresalto, su corazón bate... pero no... es el sirviente que entra y le entrega un pequeño paquete con envoltorio rosado. Un cadete acaba de traerlo

para ella, y el sirviente, una vez cumplida su misión, se eclipsa. Laura sorprendida rompe el lacre. Y encuentra un pequeño estuche de cuero perfumado. Lo abre, curiosa, asombrada...

Sobre el satén azul de un estuche brilla un anillo, un encantador anillo infantil que parece sonreírle... un simple círculo de oro con un nombre grabado adentro... pero... es el suyo... este anillo... no comprende; cree acordarse vagamente... ¡sí! oh sí... ahora se acuerda del pequeño salvaje de los inmensos ojos de noche cuya expresión era tan extraña. Había pensado en él mucho tiempo, ¡eran tan raros! Al pequeño aro se encontraba anudada una cinta blanca con la inscripción “Amuleto” el pequeño salvaje debía ser supersticioso, y habrá sido feliz. Hay todavía alguna cosa más en el estuche, un mensaje que decía “Beppo muerto a la Srta. Laura, ¡gracias!” comprende, ¡oh sí! el pobre salvaje moribundo ha querido restituirle esta reliquia sagrada; no era un ladrón, ¡no! cómo la conservó el pobre Beppo. Laura, emocionada, contempla el anillo y llora dulcemente al acordarse del pequeño bohemio de los ojos de noche tan extraños,... pobre Beppo. Se entrea bre discretamente la puerta; Laura se seca con energía sus lágrimas y tiene preciosamente el anillo en sus manos... es su padre que entra sonriente, y detrás de él... ¡Dios mío! será un sueño, lo sigue un muchacho grande y moreno, de un moreno trágico, profundo, muy acentuado, y Laura vuelve a ver una vez más sus inmensos ojos de noche en los que amenazaba el secreto formidable de una inteligencia terriblemente precoz. ¡Cómo lo conoce! ¡Había pensado en él tanto tiempo! El Sr. Carlos Durán le dice su padre y Laura estrecha con fuerza la mano que le tendía el muchacho, el hermoso moreno que mira largamente su linda cabeza de rubia de ojos solemnes... y sobre el terciopelo rojo del sillón, el pequeño estuche cuidadosamente cerrado guarda el secreto en sus entrañas de satén...

Ahora los dos prometidos sueñan sobre el terciopelo rojo del sillón. De pronto Laura dulcemente pregunta a su prometido: Dime, Beppo, ¿por qué me has devuelto mi anillo? Y

él respondió con ternura: No tenía el derecho de quedármelo... Beppo el pobre bohemio está muerto, fue a él a quien se lo entregaste, no sé si Carlos Durán el rico lo merecía también. Laura tomó silenciosamente el estuche que abrió ampliamente para permitirle que vomitara su secreto... Después dulcemente, tomalo, dijo, será el anillo de compromiso, y él respondió con ternura: hace tanto tiempo que somos prometidos.

Delmira Agustini

Poema en francés publicado en *Los cálices vacíos*¹

Debout sur mon orgueil je veux montrer au soir
L'envers de mon manteau endeuillé de tes charmes,
Son mouchoir infini, son mouchoir noir et noir,
Trait à trait, doucement, boira toutes mes larmes.

Il donne des lys blancs à mes roses de flamme
Et des bandeaux de calme à mon front délirant...
Que le soir sera bon!... Il aura pour moi l'âme
Claire et le corps profond d'un magnifique amant.

1 En Delmira Agustini, *Los cálices vacíos*. Edición crítica e introducción de Rosa García Gutiérrez, Granada, Editorial Point de Lunettes, 2013, este poema es traducido por el poeta Manuel García. Nos entusiasma hacer una nueva versión del poema en español.

De pie en mi orgullo quiero mostrar a la noche
El revés de mi manto enlutado de² tus encantos,
Su pañuelo infinito, su pañuelo negro y negro,
Sorbo a sorbo,³ suavemente, beberá todas mis lágrimas.

Entrega lirios blancos a mis rosas de llama
Y paños de calma a mi frente delirante...
¡Qué buena será la noche! Tendrá para mí el alma
Clara y el cuerpo profundo de un magnífico amante.

2 Delmira Agustini emplea “endeuillé de”: expresión tan poco frecuente en francés como “enlutado de”.

3 “Trait” en francés incluye los sentidos de “sorbo” y de “rasgo”.

¡¡Vengado!!¹

*A mi distinguido amigo el
capitán Leonardo Cerisola*

La regia, torrencial cabellera rubia cayendo en desmayos de oro sobre la espalda olímpica, el menudo hemisferio de alabastro de la barbita mórbida estrujando la onda de marfil del pecho palpitante, las largas manos principescas unidas en el blanco encadenamiento de los dedos dedos delgados y pálidos como minúsculos cirios amarillentos, bella, ultrahumanamente bella, en las referencias de encajes de su veste blanco, Lilia, la suave rubia de los ojos hondos, parece meditar... Talvez piensa, talvez sueña... los suaves sueños indecisos de las suaves rubias de los ojos hondos...

Los lánguidos besos amarillos del sol, que entorna su pupila monstruo en supremos parpadeos de agonía solemne, deslizándose por la ventana abierta al jardín, prenden broches de luz en sus cabellos finos, ondulantes, como largas, trémulas escintilaciones de oro.

1 La transcripción de este texto estuvo a cargo de Alfredo Alzugarat. Siguió los criterios generales de esta revista: la transcripción es literal, no se corrige la ortografía.

El original son 7 folios manuscritos (solo en el recto de la hoja). Es el documento D 152-1 que se encuentra en la Caja 3. Originales de la CDA.

En su edición de *Poesías completas* de Delmira Agustini, Magdalena García Pinto imprime una versión (1993 352-353) que es aproximadamente una quinta parte de la prosa que reproducimos aquí y que presenta variantes importantes en el fragmento en que coincide.

A sus pies, de rodillas, en actitud de íntima, ferviente adoración, los ojos inmensamente abiertos en una dilatación de éxtasis, él, su esposo, el poeta grande del alma grande, que lleva en el corazón aleteos de paloma y en el cerebro aletazos de águilas, desfibra, para ella, su vida, su extraña novela de ermitaño intelectual, de hastiado observador en la comedia vivida. Y desgrana, atropellada, desordenadamente sus dudas, sus esperanzas, sus excelsos, entusiastas anhelos de superhombre.

.....

.....

Oye, musa mía, gloria mía, mi Todo! -la dice- Tu sufres, sí, tu sufres y tratas de ocultármelo... pero yo lo adivino... Al apurar, con avidedes de ebrio las luces agónicas de tus miradas desmayantes, siento en ellas un extraño sabor amargo, un amargo sabor de angustia, un angustioso sabor de lágrimas... Tus hondas ojeras cárdenas, anchos océanos de amatista en que floran tus pupilas glaucas, son dos estrofas de fiebre escritas por el insomnio... Tu boca, miniaturesca fuentecilla de coral que a cada instante el hilo alegre, cristalino, la perlada llovizna de la carcajada, tiene hoy el color frío, cadavérico del ensueño enfermo y ritmo sonrisas pesadas tenebrosas como aletazos de tedio... Tu sufres, sí, tu sufres pero, porque no decírmelo?... Porque no abrirme tu alma como yo te he abierto al mía? Dudas de mi amor? tu? No, imposible... Tu! el solo astro que ha roto las negruras de mis tétricas noches de misántropo... Cuando te conocí yo odiaba la sociedad, la odiaba, como la odio hoy, más... más todavía... Jamás encontré en ella un alma digna de la mía... Te conocí, tu sí, tu eras digna de mí, de mi amor... Tus ideales eran puros, elevados, impecables.... Te comprendí y te ataje atraje a mí, a mi augusto ambiente de excelsitudes, de grandiosidades... Yo odiaba la sociedad, la odiaba con toda mi sangre, con todo el virus que su desprecio inoculó en mi alma... Yo era pobre, esta era mi falta; yo fui orgulloso, este era mi crimen... Por él me condenaron al abandono, al desden...

Allá entre ellos, no se concibe otro orgullo que el del oro, único que les está permitido... Y por eso pretenden, por eso exigen, que el hombre – águila, el que siente en su cerebro la palpitación honda, el sacudimiento de vida del genio creador, el que pasea su alma por todas las cumbres, impregnándola en las grandiosidades sublimes de todas las alturas, se prosterne, se arrastre a los pies del hombre- sierpe, del que dorando sus lacras, sus monstruosidades, en el brillo ficticio, criminal del oro, arrastra su cuerpo y su alma por todos los fangos por todas las ciénagas! Y yo no pude, no, no quise modelarme a sus leyes, mi espíritu grande conscientemente grande, se revolvió con todo el hervor de hiel de su dignidad herida, contra esa sociedad de nada, que, en su vacío, en su infinitud, en su esclavitud pretendía aplastarle bajo el yugo degradante de su soberanía, a él, todo grandeza, todo libertad, todo luz! No!! todo mi ser vibró en el sacudimiento de una negativa solemne... El genio solo debe avasallarse a Dios, único avasallamiento que no envilece... Entonces es la chispa frente al astro, el astro súbdito frente al astro rey!... Y entonces justo es que se pliegue, justo que se humille, pero antes nunca, ante nada, ante nadie... Pase siempre, el orgullo en la frente, el desden en los labios, en su marcha triunfal de aplastamientos de odios, de pisotear de envidias... Y si la sociedad le hiere, si la sociedad le ofende, elévese por sobre ella y en las soledades de su encumbramiento, arda, vibre con toda su potencia de astro, con toda su grandeza de semidios! Esto es lo que yo hice, me aislé, formé un pequeño mundo aparte, mío, solo mío... tenía sí dos o tres amigos, todos ellos grandes, todos ellos nobles, nos alentábamos, nos consolábamos mutuamente... Pero yo no olvidaba, la sociedad me había ofendido y yo la odiaba... Fui rencoroso? Tal vez, pero: acaso el rencor no ennoblece? El que ignora el rencor ignora la gratitud... Las almas grandes odian y yo odié... Hubiera deseado encarnar la soledad en un solo cuerpo, en un solo ser, para vengarme, para estrangularla, para hundir mis uñas desgarrantes en sus carnes malditas, desfibrarlas lentamente, con fruición, saboreando, con estremecimientos de placer

feroz sus últimas angustias, sus supremas convulsiones de agonía terrible... Todo esto deseé, todo esto deseaba cuando te conocí, cuando adiviné en tu alma mi alma gemela... Tú no me ignorabas, sabías que era poeta cuando me acerqué a ti por primera vez... Cuando te dije “te amo” tus ojos brillaron, tu mano blanca, aristocrática vino a mí en un delicioso ademán de espontaneidad inconciente... No me preguntaste nada, ignorabas mi posición y sin embargo me amaste... Yo aprecié entonces toda la pureza eucarística de tu alma, virgen lirio de nieve, en cuya pulpa bendita, no mordió nunca el negro, voraz insecto de la ambición... Aspiraste desde niña la atmósfera santa de un hogar sano, feliz en su modestia y jamás gozaron tus labios la miel contaminosa de los placeres mundanos... Y por eso te amé, por eso te amo, por eso te atraje a mi orgullosa, deificante soledad de superhombre... Tu cariño apagó en mí tus los deseos de venganza, de venganza sanguinaria... Pero no he olvidado, no, y me vengaré, pero mi venganza será sublime... Me vengaré aplastando a la sociedad bajo el el peso de mi propia grandeza... Trabajaré, trabajaré febrilmente, escribiré, palpitarán en mis obras todas las llamas de mi cerebro en erupción, todo el fuego de mi alma encendida... Desgastaré mis fuerzas en el trabajo, y triunfaré, y mi triunfo será grande como ninguno... Y cuando la música de la victoria cante en mis oídos el elogio de los grandes, el aplauso de los sencillos, cuando mi nombre en una consagración definitiva, colosal, vibre grandiosamente en ecos universales, inextinguibles, entonces, entre la nube azul del inciensar de la gloria, lleno el espíritu de la embriaguez enervante del triunfo, pasará por entre ellos, los humilladores de ayer, con todo el desprecio hiriente del orgullo insultante! Y pasará y tú conmigo, yo soy el luchador, tu eres mi oriflama, yo soy el poeta, tu eres mi musa, mi triunfo será tu triunfo, mi gloria será tu gloria! Y pasaremos entre la explosión tempestuosa de la apoteosis, pasaremos llevando en el alma estallidos volcánicos de agradecimientos y entusiasmos para ellos los grandes, los aristócratas del genio,

los que nada envidian porque todo valan,² pasaremos llevando en los labios desbordes aplastantes de desprecios regios, para los otros, los pequeños, los aristócratas del oro! Trabajaré, trabajaré para alcanzar ese triunfo que será mi venganza, mi excelsa venganza de poeta, de semidios! Trabajaré como nunca nadie ha trabajado y mi triunfo será imponente, triunfare como nunca nadie ha triunfado!

.....

Calló el poeta. En sus ojos vibraba la luz quemante de los entusiasmos hondos, miró a su esposa, esperaba una respuesta, ella también lo miraba. Hacía un instante, cuando él la hablaba de sus esperanzas de triunfo de sus anhelos de trabajo, ella le había mirado ya y en sus pupilas había la palpitación de vida de una esperanza que renace y en sus labios el aleteo nervioso de la palabra que va a volar, y sin embargo calló, calló como atemorizada... Pero ahora la mirada mansa interrogativa de su esposo la dio valor, e irguiendo la rubia cabeza en un brusco movimiento de decisión exclamó con la impetuosidad con el hervor de un torrente desbordado: Sí, sí, trabajarás, trabajarás y triunfarás y ganarás dinero, mucho dinero y frecuentaremos el mundo, el gran... Calló, su garganta se contrajo en un espasmo de horror. De pie, delante de ella, los ojos inmensamente abiertos, en una dilatación de ira, él, su esposo, el poeta grande del alma grande, se yergue amenazante en una actitud soberbia de león herido. Es que ha comprendido, ha vislumbrado en esa pregunta el enigma de las tristezas súbitas de su esposa. Al principio creyolas motivadas por la nostalgia del hogar paterno recientemente abandonado. Pero ahora sabía sí, ahora sabía que lo que él creyó sencillez, espontaneidad en la actitud de Lilia al ofrecerla él su amor, era solo el contento de abandonar la penumbra del hogar modesto. Sabiéndolo poeta de valor creyolo rico, soñó con él la pompa el oropel de una mansión de lujo. Soñó una sociedad brillante, ostentosa, cuya vida agitada, febriciente de enervaciones, de deslumbramientos

2 Es posible que utilice “valan” por “avalan”.

viviría ella con toda su sangre, con todos sus nervios irritados, contraídos furiosamente en la impotencia de su rebelión contra una quietud forzada. Soñó una corte esplendente de adoradores, idólatras de su belleza que se arrastrarían a sus pies ebrios, enloquecidos en su fanatismo de alucinados. Y al despertar en la pobreza de un hogar artístico cuya atmósfera de sublimidades la ahogaba, fue triste... Y el tedio con su aletazo de sombra apagó sus ojos, murieron y el insomnio les cavó dos hondos, cóncavos sepulcros de amatista...

El poeta pensó. En la sublimidad de su locura ultra tuvo una idea... Una idea extraña, extrahumanamente loca... Creyó que Dios en la inmensidad de su justicia le ofrecía venganza, creyó que aquella mujer sin alma, demonio de hipocresía, de ambición, de egoísmo, era la encarnación maldita de la sociedad que odiaba. Creyó que Dios le ordenaba con todo el poder de su omnipotencia destruir, aniquilar a ese ser resumen de tantas maldades, de tantos seres... Irguióse más y más en la conciencia altiva de su derecho y con toda la ira poderosa indomable del orgullo ofendido, avalanzóse feroz, irresistible sobre la infame derribándola en el ímpetu salvaje de su acometida, hundió sus dedos crispados, contraídos en la blandura marfileña de su garganta mórbida y golpeando brusca, furiosamente la cabeza rubia sobre el suelo duro, estalló en un grito ronco, atronador, desigual, inextinguible:

¡¡Vengado!!

Delmira Agustini 1904

O arquivo pessoal e a memória social

Caetana Britto¹

Caetana Britto – preservação de acervos

Myrian Sepúlveda dos Santos²

Programa de Pós-Graduação em História Social/Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Yves Ribeiro Filho³

yvesribeiro.com

Resumen

El artículo ofrece un análisis del archivo personal como instrumento fundamental de la construcción de una memoria individual y colectiva a través de la investigación realizada para el libro *Quatro histórias, Duas colônias, Uma Ilha*, escrito por la historiadora Myrian Sepúlveda Santos. Trata sobre cuatro personajes que vivieron en diferentes perspectivas (presos, guardias, familiares) en las colonias penales, después presidio, de la Ilha Grande que funcionó de 1894 hasta 1994 en el departamento de Rio de Janeiro, Brasil. El libro presenta una trama histórica e historiográfica tejida con documentos provenientes de archivos institucionales y de archivos

1 Estudió Letras en la Universidade de São Paulo y se especializó en Conservación-Restauración de acervos en papel en el SENAI. Pasantía en el MAC / USP, en el Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo y en la Library of Congress, Washington DC. Trabaja en conservación-restauración de obras gráficas y en proyectos de preservación. Dirección electrónica: caetanabritto@gmail.com.

2 Profesora titular de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doctorado en Sociología, por la New School for Social Research y Posdoctorado en el Centro de Estudios Latinoamericanos (University of Cambridge); Centro de Investigación sobre Relaciones Sociales (Université de Paris V), y en el Centro de Estudios Sociales (Universidade de Coimbra). Dirección electrónica: myrian.sepulveda.santos@gmail.com

3 Diseño Industrial y Comunicación Visual por la Fundación Armando Álvares Penteado (FAAP), São Paulo, 1980. Designer, productor gráfico, director de arte, ilustrador, fotógrafo. Desarrolla proyectos gráficos de libros y revistas, identidad corporativa y proyectos expositivos.

personales. Esta trama possibilitó la revelación de vivencias y traumas de gran potencia para la historia social que, sin embargo, permanecen ocultos en las narrativas oficiales.

Palabras clave: archivo, historia, preservación, presidio de Ilha Grande

Abstract

The article offers an analysis on personal files as a fundamental instrument of the construction of the individual and collective memory, through the research for the book *Quatro histórias, Duas colônias, Uma Ilha*, written by historian Myrian Sepúlveda Santos. The book is about four characters who lived in different perspectives (prisoners, guards, relatives) in the penal colonies, then prison, of Ilha Grande that functioned from 1894 to 1994 in Rio de Janeiro state, Brazil. The book presents a historical and historiographic tissue woven by documents from institutional and personal archives. This seam allowed the revelation of experiences and traumas of great power for social history that, however, remain hidden in official narratives.

Keywords: archive, history, preservation, Ilha Grande prison

O arquivo pessoal

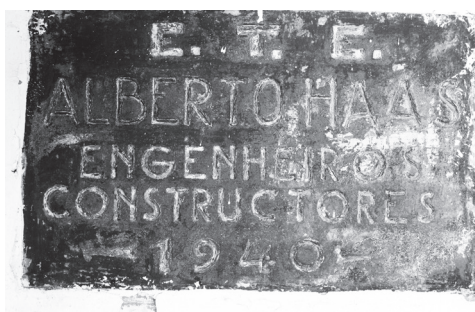
Uma definição simplificada de arquivo pessoal pode ser: conjunto documental produzido e acumulado por um indivíduo durante a sua vida. Os arquivos pessoais, frequentemente relegados ao abandono ou ao descarte pelos descendentes ou representantes dos titulares, são hoje percebidos como uma importante fonte de informação e conhecimento. No meio arquivístico internacional se fala em “archive fever”, uma onda de valorização destes arquivos tal a riqueza de interpretações que os documentos pessoais suscitam, em seu arranjo orgânico original e na sua diversidade de materiais.

Diversas áreas das ciências sociais como a teoria literária, os estudos culturais e a história social, tem feito uso de documentos de arquivos pessoais explorando o estudo das idéias no seu próprio contexto; a relação entre o discurso histórico e a construção de identidades; as conexões entre discurso histórico e formas narrativas; a relação entre memória e esquecimento e entre formas e papéis de sociabilidade.⁴

4 Personal Archives and Historical Writing in Brazil: A Critical Review, IUMATI, Paulo Teixeira e NICODEMO, Thiago Lima. Dirección electrónica: yvesrf@gmail.com



Fachada da CADF em 2017. Autor Yves Ribeiro Filho



Placa da construção da CADE, Dois Rios, 2017. Autor Yves Ribeiro Filho



Nas ruínas, portão da CADE, lacrado, 2017. Autor Yves Ribeiro Filho

O crescente interesse pelos arquivos pessoais como fonte primordial de pesquisa traz consequências diversas, entre as quais a necessidade de sua preservação. A complexidade da preservação de um arquivo pessoal está na diversidade de materiais e, principalmente, na diversidade cronológica destes. Constitui-se no tempo como materialidade da memória, da história. Documentos como fotografias e álbuns, manuscritos e periódicos, diários e livros, desenhos e memorabilia, atravessam gerações na guarda de uma família ou grupo sendo manuseados e eventualmente acrescidos de novos e diversos materiais. Ou permanecem ocultos, congelados em armários e gavetas. Como escreveram Humberto Eco e Jean-Claude Carrière na obra “Não contem com o fim do livro”:

Os arquivos, as bibliotecas são estes frigoríficos nos quais armazenamos a memória a fim de que o espaço cultural não fique abarrotado com toda essa quinquilharia, mas sem com isso renunciar a ela. Poderemos sempre, no futuro, se o coração nos ditar, voltar a eles.

Os arquivos pessoais podem permanecer em propriedade de seu titular ou descendentes ou serem transferidos para uma instituição. Quando ganham notoriedade e valor em razão da biografia ou da atividade do seu titular, passam a ser considerados “de interesse público”, podendo tornar-se propriedade de arquivos institucionais por meio de doação ou aquisição. A transferência de propriedade, privada para pública, nem sempre facilita o acesso aos documentos do arquivo. Sem mencionar as muitas implicações legais, de direitos por exemplo. O Brasil tem legislação que trata dos direitos autoral, moral e de propriedade, mas frequentemente a realidade ultrapassa a norma levando à análise caso a caso. O tema dos direitos autoral, moral e de propriedade é especialmente delicado quando se utilizam arquivos pessoais como fonte histórica, principalmente na ausência do titular. A junção de interesses científicos ou artísticos e pecuniários está longe de ser tranqüila e pode inclusive impedir ou prejudicar a exteriorização de documentos que seriam, a princípio, de interesse público. Não raro a construção meticulosa de uma obra histórica pode demorar anos, tempo suficiente para que as relações que permeiam os arquivos pessoais se transformem, alterando significativamente o próprio conteúdo da obra. No livro “Documentos privados de interesse público - O acesso em questão”, Roberto DaMatta menciona um artigo escrito em 1950 por Claude Lévi-Strauss em que este fazia um paralelo entre o historiador e o antropólogo no que toca a alteridade. Segundo ele, o antropólogo trabalharia com alteridades geográficas e o historiador com alteridades temporais (DaMatta 2005 58). São muitas as condicionantes que interferem na pesquisa e na seleção dos materiais de

arquivos pessoais, a alteridade temporal e os direitos – autoral, moral e de propriedade, são apenas duas dentre outras. A grande diversidade de materiais encontrados em arquivos pessoais ou privados, como preferem os profissionais da área, é também um fator importante na composição das fontes. As fotografias, por exemplo, fornecem informações de uma riqueza ímpar, mas para a sua interpretação e análise dependem da identificação do local, das pessoas e do contexto nelas registrados. E se não há quem seja capaz de identificar estes elementos, as fotografias permanecem imagens sem nexos com a história. Os arquivos privados que ficaram por gerações na guarda de um grupo ou família, se não foram fonte de conhecimento desse próprio grupo ou família, da memória compartilhada, podem não ser mais reconhecíveis e perder a sua importância como fonte. Um dos grandes agentes de degradação de acervos é justamente o mais discreto, a dissociação da informação. Por outro lado, um arquivo periodicamente reativado pelo grupo ou família mantém o conhecimento destes sobre si mesmos atualizado, permitindo que a memória, antes compartilhada em escala familiar, possa ganhar outra escala, a coletiva, social.

O livro *Quatro histórias, Duas colônias, Uma ilha* escrito pela historiadora Myrian Sepúlveda Santos e com edição e direção de arte de Yves Ribeiro, revela a profunda conexão entre memória pessoal e social. Na obra, a história das duas colônias penais que existiram na Ilha Grande, estado do Rio de Janeiro, é analisada através de uma densa trama formada pela narrativa oral e por documentos de arquivos pessoais de funcionários e detentos que lá viveram e por documentos oficiais pertencentes aos arquivos públicos.



Arraia com 600 kg pescada ao largo da ilha Grande; 1943. Acervo Yves Ribeiro

A memória social

Embora a primeira formação de Myrian Sepúlveda Santos seja de historiadora, seu aprendizado posterior foi em sociologia, quando procurou analisar narrativas da história e da memória em museus e outras instituições memoriais, como bibliotecas, arquivos e até mesmo jardins botânicos. Nesta nova perspectiva passou a considerar um novo dado às fontes, fossem elas documentos ou bens culturais que tinha sobre o passado: o processo seletivo que ocorre no presente.

O grande teórico da memória social foi sem dúvida Maurice Halbwachs (1994), que já nos anos 1920 questionava a escrita da história, considerada por muitos fidedigna, porque baseada em fontes e provas documentais. Discípulo do sociólogo francês Émile Durkheim, Halbwachs enfatizou a presença de uma orientação coletiva no processo seletivo, orientação esta marcada por consensos existentes em determinados contextos sociais sobre o que seria importante lembrar. Pode-se dizer que este foi o primeiro *insight* trabalhado de forma sistemática no campo da sociologia sobre os problemas relacionados à recuperação do passado.

Na década seguinte, contudo, já sofrendo as consequências da ascensão do nazismo, o crítico literário alemão Walter Benjamin, que mantinha diálogo com diversos pensadores daquela que foi posteriormente denominada Escola de Frankfurt, foi extremamente crítico das narrativas históricas, chamadas por ele de historicistas, que não consideravam disputas pelo poder, vazias e esquecimentos. Tornou-se célebre e debatida sua afirmação de que nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie (1987 222-232). Alguns de seus intérpretes utilizam a palavra monumento ao invés de documento, ampliando o sentido dado por ele às fontes materiais da cultura. Contudo, no mesmo texto onde critica o historicismo, Benjamin, ao mesmo tempo em que associou monumentos aos vencedores, enfatizou também que são justamente os vestígios do passado, incluindo documentos e monumentos de toda sorte, que guardam em si a possibilidade de uma crítica, para ele, redentora e messiânica. A tensão foi colocada em torno, por um lado, do uso da cultura material para fins do discurso vencedor, e, por outro lado, de seu potencial emancipador por trazer marcas de um passado ao qual temos muito pouco acesso. Havia a preocupação com as forças do presente que interferem nas construções do passado, que são na maior parte das vezes impostas a partir da visão dos vencedores e com a intenção de manutenção do *status quo*. Mas havia também a percepção de que fontes materiais permitem novos aprendizados sobre o passado.



Estevinha, esposa do médico Yves Ribeiro,
com irmãs, na Vila de Abraão, 1944.
Acervo Yves Ribeiro



Carmen, filha do médico Yves
Ribeiro e detento, ajudante na casa,
1946. Acervo Yves Ribeiro

Mais recentemente, Jacques Derrida, em seu texto sobre a febre do arquivo, defendeu a impossibilidade de recuperação da inscrição original que estaria presente em documentos oficiais, arquivos pessoais e, até mesmo, nas marcas inscritas em corpos humanos, neste último caso em discussão direta com a noção de inconsciente de Freud. Segundo o filósofo francês o processo de arquivar tanto traz o evento do passado, como o produz. As tecnologias relacionadas às práticas de arquivo determinam o sentido que o arquivo traz com ele. É necessário, portanto, perceber o que é arquivado e por que lógica. A tentativa do arquivo de trazer a verdade, o momento original, o instante único em sua evidência estaria em tensão permanente, pois o trabalho de preservar uma determinada memória, em detrimento de outras memórias, teria como consequência o desaparecimento destas últimas (Derrida 1996).

Estas contribuições proporcionam uma série de cuidados e diretrizes para aqueles que trabalham com fontes documentais, quaisquer que sejam. Na pesquisa de Myrian sobre as prisões da Ilha Grande, elas, certamente, estiveram presentes. Ao procurar informações de prisões que existiram há muitos anos atrás (Derrida 1996), das quais não havia testemunhas vivas, precisou ir a arquivos e investigar as fontes oficiais. Refere-se à pesquisa



Dr. Yves, ao centro, em churrasco de funcionários em Dois Rios, 1946.
Acervo Yves Ribeiro



Funcionário Ivo Moura, ladeado pelos dois filhos, com a CADF ao fundo. 1942.
Acervo Olí Demutti Moura

sobre a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande, criada em 1894. Embora a Colônia Correccional só tenha sido extinta formalmente em 1955, a partir de 1938, ela ficou subordinada à recém-criada Penitenciária Agrícola.



A primeira Colônia Correccional construída em 1894, na Vila de Dois Rios.

Acervo Yves Ribeiro



Colônia Agrícola do Distrito Federal (CADF), Dois Rios, 1941.

Acervo Yves Ribeiro



Ruínas da CADF, Dois Rios, 2017.

Autor Yves Ribeiro Filho

Para essa pesquisa, procurou ofícios e relatórios sobre números de presos, fugas, doenças, mortes, carência de recursos, reclamações de instalações precárias, mudanças na lei, relatórios de alimentos comprados e gastos orçamentários. Esses documentos, contudo, foram escritos pelos oficiais responsáveis pela instituição em seus vários níveis. Os documentos afirmavam que a instituição tinha por objetivo manter longe das ruas da capital as pessoas pobres e sem recursos, que eram acusadas de perambular pelas ruas, mendigar, prostituir-se, alcoolizar-se e jogar capoeira.

Estudos históricos da época apontam que no período pós-escravista, em que se constituía o trabalho assalariado, o “vadio”, descrito pelas leis como sendo aquele que não trabalhava e que não tinha recursos para se manter, foi duramente reprimido. Se é possível inferir que esses indivíduos eram pouco valorizados pelas autoridades e por parte da população com maior influência e poder político, pouco se pode afirmar sobre o tratamento

dado aos internos. Eles não deixaram testemunhos, não tinham acesso à imprensa, amigos influentes e em grande parte não eram nem mesmo alfabetizados.

A crueldade no trato dos indivíduos enclausurados, o excesso, o não cumprimento das leis, a corrupção, nada disso aparecia nos relatórios. Algumas matérias da imprensa denunciaram a situação precária de sobrevivência dos pobres e mendigos que eram mantidos na ilha em regime de trabalhos forçados e maus tratos, mas estas eram poucas e não pareciam influenciar mudanças significativas na dinâmica prisional. Uma fonte de informação importante surgiu a partir das biografias deixadas por presos políticos, os quais, durante o período do Estado Novo, estiveram junto àqueles que cumpriam toda sorte de sentença, desde mendicância até assassinato. Ainda assim, eles deixaram suas visões sobre um universo do qual não faziam parte e pouco compreendiam.

Uma mudança importante ocorreu a partir do momento que as prisões estudadas tinham testemunhas, pertencentes tanto ao grupo de guardas, policiais e administradores, como também ao grupo daqueles que estavam detidos cumprindo pena. Antes de continuar a descrever esta segunda parte da pesquisa (Bourdieu 1996 183-191), seria pertinente ainda trazer para o presente duas reflexões, deixadas sob a forma de artigo, que exercem bastante influência no neste campo de estudo: “A ilusão biográfica”, de Pierre Bourdieu, e “Memória, esquecimento, silêncio”, de Michael Pollak (1989 3-15). O sociólogo francês adverte que as biografias tentam proporcionar a ilusão de que escolhas e práticas foram sempre tomadas segundo uma lógica única e capaz de orientar quem traz memórias de vida para o presente. Na tentativa de ordenar e tornar lógicos os acontecimentos que são frutos muitas vezes do acaso e do não intencional, autores apresentam acontecimentos de suas vidas pgressas segundo um grande e único sentido. Pollak é o criador do termo “memórias subterrâneas”, que representa aquelas memórias que sobrevivem em contextos de dominação, seja em relação ao Estado ou a grupos majoritários. Essas são memórias envergonhadas ou proibidas, ou seja, que sobrevivem apesar de cerceadas pela violência ou pelo consenso da maioria.

Novamente as observações desses dois autores foram extremamente úteis no desenvolvimento da pesquisa sobre as prisões mais recentes da Ilha Grande. Todos aqueles que vivenciaram acontecimentos sobre o período estudado trouxeram suas memórias, muitas vezes tendo como suporte arquivos e documentos pessoais, para compor uma história bem

mais complexa do que se poderia supor. Os vazios da história dizem apenas que há períodos em que testemunhas foram silenciadas, mas o não dito traz com ele uma infinidade de possibilidades. Quando temos, contudo, testemunhos e vozes diferenciadas sobre um mesmo acontecimento é importante procurar se mover no emaranhado de fatos e evidências.



Desembarque pelos detentos das casas de madeira vindas do Paraná, 1942. Acervo Yves Ribeiro



Foto dos detentos assistindo ao hasteamento da bandeira, com anotação do Dr. Yves, 1942. Acervo Yves Ribeiro

Desta forma pesquisas de passado recente contam com inúmeras contribuições de testemunhas e se transformam a cada momento. Um primeiro impacto na pesquisa, desta vez sobre as colônias agrícolas que foram instaladas a partir de 1938 e a formação do Instituto Penal Cândido Mendes, que lhes sucedeu e foi desativado em 1994, surgiu quando foi encontrado na internet um *blog* de um grupo de antigos moradores da Vila Dois Rios, local em que as prisões foram instaladas.

O *blog* sobre memórias da Ilha Grande possibilitou o contato com algumas pessoas que haviam sido moradores da Vila Dois Rios, na década de 1940, quando lá funcionava a Colônia Agrícola do Distrito Federal (CADF). Conhecimento e amizade se formaram e através de depoimentos e de diversos suportes materiais, como fotografias, louças e quadros. Surge uma nova narrativa sobre a vida naquele território onde uma penitenciária federal fora instalada em meio a uma vila ocupada por guardas e policiais militares, com suas respectivas famílias. A partir das narrativas obtidas pode-se perceber que, apesar da presença de detentos trabalhando nas ruas e nas casas dos funcionários, das sirenes e do ordenamento do tempo, havia dois universos coexistindo: um intramuros, com medidas da segurança, sofrimento e insegurança e outro extramuros, que era acessível aos moradores da vila. A invisibilidade da violência intramuros acontecia no microcosmos daquelas famílias, mas não deixa de ser uma metáfora do que acontece em nossa sociedade.



Interior da área das celas no subsolo da Colônia Penal Cândido Mendes (CPCM), Vila do Abraão, 1974. Autor Yves Ribeiro Filho



Vista do CPCM, Abraão, 1942. Acervo Yves Ribeiro

Os documentos de arquivo pessoal foram surgindo aos poucos no decorrer da pesquisa. Cartas de presos do Comando Vermelho foram doadas à equipe de pesquisa, assim como objetos que haviam sido retirados dos escombros e ruínas do IPCM, após este ter sido implodido em 1994. Os objetos que foram doados e que hoje fazem parte do Museu do Cárcere, inaugurado na Ilha Grande em 2009, foram preservados por seus donos como forma de manutenção de uma “verdade” que autoridades e sociedade tentaram apagar. Pode-se dizer que as memórias subterrâneas eram muitas. Grandes panelões de aço foram transformados em vasos de planta, até o momento do retorno. Armas improvisadas pelos que estavam encarcerados apareceram e foram doadas ao museu. Livros das bibliotecas das penitenciárias, com comentários e inscrições também hoje fazem parte do acervo do museu. Processos inteiros foram guardados como forma de lembrança por guardas envolvidos na captura de fugitivos porque tiveram repercussão na imprensa.



Vila de Dois Rios, 1942. Acervo Yves Ribeiro

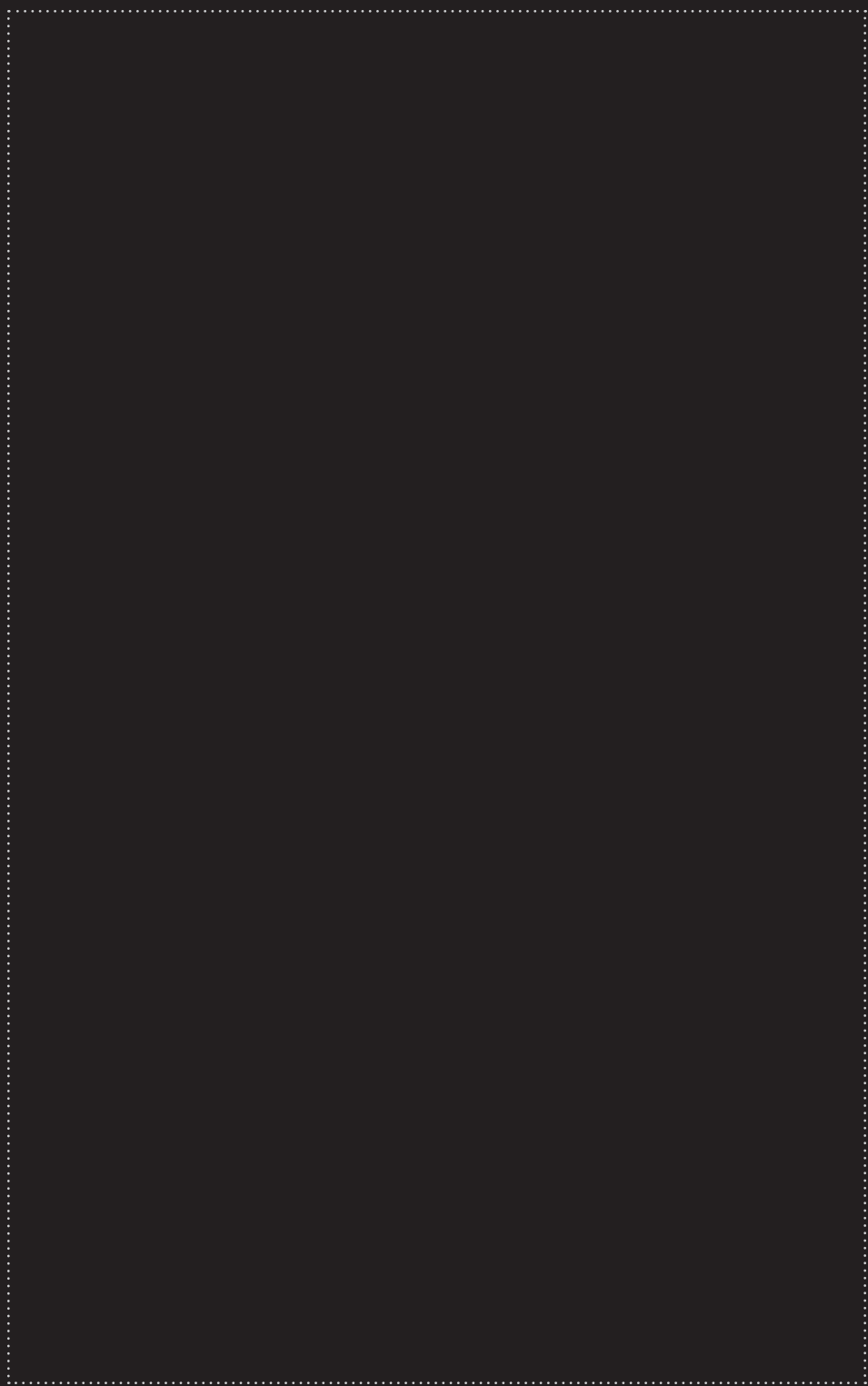


Vista interna do portão de entrada da CAFE, Dois Rios, hoje Museu do Cárcere. 2017

Cada um destes objetos trazia consigo uma história para aqueles que os preservaram. Foram várias histórias e várias memórias, algumas se cruzaram, outras nem tanto. Mas trouxeram significados que, até então, não estavam presentes nas narrativas disponíveis em arquivos institucionais.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1987 [1940]). Teses sobre o conceito da história. In Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. (pp. 222-232). São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, Pierre (1996). A ilusão biográfica. In: Amado, J.; Ferreira, M. (Orgs). Usos & Abusos da História Oral (pp. 183-191). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- DaMatta, Roberto (2005). “Comentário” em Documentos privados de interesse público – O acesso em questão. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso.
- Derrida, Jacques (1996). Archive Fever. Chicago: University of Chicago Press.
- Halbwachs, Maurice (1994). Les cadres sociaux de la mémoire. Paris: Albin Michel.
- Iumatti, Paulo Teixeira e Nicodemo, Thiago Lima (2018). “Personal Archives and Historical Writing in Brazil: A Critical Review” en Revista Brasileira de História, vol.38 no.78 São Paulo. On-line version ISSN 1806-9347 http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-82018000200097&script=sci_arttext&tlng=en
- Pollak, Michael (1989). “Memória, Esquecimento, Silêncio” en Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 2 (3): 3-15.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos y Ribeiro Filho, Yves (2017). Quatro histórias, Duas colônias, Uma ilha, Rio de Janeiro: Garamond Universitária.
- Santos, Myrian Sepúlveda (2009). Os porões da República: a barbárie nas prisões da Ilha Grande (1894-1945). Rio de Janeiro: EDUERJ/ Garamond.



DOSIER

*HETEROGENEIDADES
EN LOS ARCHIVOS*

Heterogeneidades en los archivos

Graciela Goldchluk

Este dossier es producto de un diálogo intermitente entre Montevideo y La Plata, dos ciudades unidas por un río que lleva el nombre de una de ellas y cambia de tal manera que se convierte en mar. De lo que nos une y lo que nos diferencia habla también este ramillete de trabajos, forma coloquial de hablar de una suerte de antología que se fue armando en ese diálogo. Como en una novela de Puig, solo escucharemos o podremos leer lo que se dice de un lado de la conversación, pero sabiendo que, de manera directa o indirecta, se sostiene en lo que hay del otro lado.

Puedo recordar el momento exacto en que comenzó mi preocupación por las heterogeneidades que encontramos en nuestros archivos, y fue cuando algunas de las autoras acá reunidas (también el autor) visitamos el archivo de la Biblioteca Nacional de Montevideo y nos encontramos con el canario de Delmira Agustini, embalsamado y conservado en una caja de madera, junto con otros objetos, además de manuscritos tanto autógrafos como copiados por su padre.¹ Es indudable que esos objetos forman parte del archivo, y también lo es que su pertenencia es de otro orden que la de los documentos escritos. Ese archivo vivo que abriga en sí un mechón de cabello pone en evidencia problemas a los que nos enfrentamos quienes entendemos que los archivos son el territorio desde donde queremos tender la mirada, pero también la escucha y las afectaciones incorporales que inquietan los sentidos establecidos.

1 Esa misma escena, la del interés especial que despierta ese archivo, se despliega en la intervención de Carina Blixen en las Jornadas Internacionales llevadas adelante en 2017 en La Plata, donde desarrolla el trabajo llevado adelante en torno al Archivo Delmira Agustini, que nos permite hoy consultarlo en línea, incluso con transcripción de manuscritos, algo completamente excepcional en este tipo de proyectos. Ver: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2017/actas/a2.pdf>

Como el mechón de pelo, como el canario o la muñeca, Luciana Di Milta registra y se enfrenta a las temporalidades que manifiestan unas naranjas en el archivo de Darío Cantón. Como el encuentro únicamente posible en el espacio del archivo, Lea Hafter hace dialogar a dos creadores involucrados en la escritura del cine silente (y hay ahí un trabajo en los archivos de Horacio Quiroga que forma parte de este diálogo). Por su parte, Delfina Cabrera sale al encuentro de fotografías tomadas por Mario Bellatin no incluidas en ningún libro, pero que dan cuenta de una cualidad de su escritura, del mismo modo que Juan Pablo Cuartas lee como impulso de archivo las transformaciones e intervenciones de las que se compone la obra de este escritor mexicano.

Estas heterogeneidades guiaron mi reflexión acerca de una teoría formulada principalmente a partir de condiciones de archivación muy diferentes de las que contamos para nuestros archivos, presentadas aquí a modo de apuntes propios y que toman cuerpo, además de en los trabajos anteriores, en tres intervenciones cuyo punto de encuentro es la memoria como acción de microrresistencia. De eso se trató la exposición organizada por Florencia Bossié alrededor de Daniel Favero, joven poeta platense desaparecido, donde un portafolio guardado familiarmente sale y se hace archivo. Como hacer archivo es básicamente generar un espacio de escucha, cuidado y contención (guardar, leer, dar a ver), el diálogo entre el grupo de investigación sobre archivos de escritores y crítica genética que sostenemos entre la Universidad Nacional de La Plata y las colegas de Montevideo se amplió durante un encuentro promovido por la propia Bossié y por María Eugenia Rasic. Ellas recibieron a Candelaria de Olmos, que descubrió una suerte de interferencia en el archivo que estaba estudiando en la Universidad Nacional de Córdoba. Del mismo modo que nos inquietaba la letra del padre copiando los versos de su hija poeta, pero en un sentido completamente diferente, Candelaria registró las anotaciones propias de una Madre de Plaza de Mayo cuando componía el archivo de su hija desaparecida y vio ahí aquello que la ficción todavía no ha podido articular. Para completar esta zona, como un abrazo inesperado, la artista Andrea Suárez Córica compartió con nosotres su portafolio. Por primera vez también organizó algunos de los objetos con los que había estado formando un archivo heterogéneo, compuesto de fotografías y objetos de su madre asesinada por el terrorismo de Estado tanto como de sus propias escrituras y objetos, y los acomodó en ese continente a medio camino entre la valija de viaje y el equipo escolar de la niña que a los ocho años comenzó esta tarea.

Como corolario que abre un archivo supuestamente ya completo y con la titánica tarea de edición de *Obras completas* de José Hernández cumplida, María Celina Ortale nos muestra un hallazgo inesperado: El cuadro de las facultades del alma que la lleva a leer a contrapelo, una vez más, la obra del autor del *Martín Fierro...* y de otros seis tomos en los que la obra periodística y parlamentaria ocupa un lugar fundamental.

Si bien no puede haber una heterogeneidad absoluta en un archivo, nada que venga a separar ya que su principio es la reunión, constatamos una y otra vez que esa reunión, para que sea productiva, para que siga hablando, debe ser respetada en su composición nada homogénea, nunca previsible.

Archivos (no tan) heterogéneos: entre los archivos públicos y los privados

Graciela Goldchluk¹
CriGAE, en CTCL-IdHICS
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El trabajo explora los alcances y limitaciones de un modo de entender la noción de archivo y los archivos mismos forjado en el trabajo con archivos producidos, resguardados y establecidos por instituciones del Estado, particularmente del Estado francés. En contraposición, la experiencia latinoamericana nos obliga a pensar nuevamente a fin de contribuir a la formación de archivos, su resguardo y su accesibilidad. En este camino, los archivos públicos y los privados, ambos en situación de *emergencia*, se entrecruzan.

Palabras clave: Archivos de escritor, Archifilología, Noción de archivo, Teleología

Abstract

The work explores the scope and limitations of a way of understanding the notion of archive and the archives themselves forged at work with archives produced, protected and established by State institutions, particularly the French State. In contrast, the Latin American experience forces us to think again in order to contribute to the formation of archives, their safekeeping and their accessibility. In this way, public and private archives, both in an emergency situation, intersect.

1 Graciela Goldchluk es profesora titular de Filología Hispánica en la Universidad Nacional de La Plata, coordinadora del Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores, encuadrada en el IdIHCS (UNLP-CONICET). Es responsable académica del archivo de manuscritos de Manuel Puig que se puede visitar el sitio ARCAS, y del archivo de Mario Bellatin, que contiene manuscritos y fotografías. Gran parte de su producción se encuentra en acceso abierto en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/perfiles/0622GoldchlukG.html>. Dirección electrónica: [gracielagoldchluk@gmail](mailto:gracielagoldchluk@gmail.com)

Keywords: Writer's archives, Archifilology, Notion of archives, Teleology

Para quienes trabajamos con archivos personales desde hace ya varios años, resulta muy estimulante el interés creciente que están teniendo en los estudios literarios y en las humanidades en general; sin embargo, aquello que llamamos archivo no es lo mismo para cada investigador o investigadora del arte y la literatura que está en contacto con ellos y, cada vez más, se hace cargo de un legado o recopila un corpus documental que poco a poco va conformando un archivo. Constatamos dos modos de acercamiento a los archivos, el de investigadores que se aproximan a archivos establecidos, descriptos y puestos a disposición por instituciones que los producen, custodian y administran y el de quienes se encuentran con un cúmulo de documentos y objetos que no son las obras publicadas, pero tampoco está establecido exactamente qué son y qué función cumplen. En el primer caso, el llamado “trabajo de archivo” consistirá en el rescate de algunos documentos menos frecuentados, sin incluir una reflexión sobre lo que esos papeles (cartas, revistas, folletos) tuvieron que pasar, qué avatares encarnaron esos documentos hasta llegar a la consulta.² En la segunda situación planteada, los, las y les investigadores rescatan huellas de acontecimientos artísticos dispersos y los reúnen de manera física o virtual para luego reflexionar sobre ello. En esta circunstancia el trabajo mantiene dos etapas relacionadas pero diferentes: la preocupación por reunir y preservar su acceso (es decir, darle una cierta estabilidad a la vez que se piensa cómo garantizar la consulta) y el análisis que no puede dejar de pensar en sus propias condiciones de posibilidad. En estos casos aparece la conciencia de estar creando un “archivo”, que a veces puede entrar en colisión con lo que la archivística más tradicional está dispuesta a considerar como tal, especialmente por la falta de intervención de profesionales del medio. Sin embargo, esto sucede y la única y a la vez mejor solución es generar espacios interdisciplinarios; de a poco se vislumbra un camino en el que cada disciplina se dispone a escuchar lo que la otra tiene para decir, los fuera de campo que aparecen cuando se mira desde otro lugar.

En este sentido, el acercamiento al mundo de los archivos obliga a desconfiar del propio objeto de estudio, que aparece al mismo tiempo con una existencia independiente del investigador y como resultado de su mirada sobre el conjunto de materiales que muchas veces no se agotan

2 Didi-Huberman reflexiona: “¿No deberíamos, cada vez, en cada serena y feliz ocasión en la que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? Hay tantos obstáculos. Tantas bibliotecas fueron incendiadas”.

en la categoría de documento. Es decir, el hallazgo de un documento no podría decirnos nada si no lo contextualizamos en un conjunto mayor que tiene una estructura propia, la cual es necesario desentrañar para hacer hablar a ese documento. Según pensemos a los archivos como una entidad preexistente o como producto de la propia labor inquisitiva –y partiendo del otro extremo, según imaginemos un conjunto documental como un territorio liso o estriado, como un lugar que puede ser atravesado sin tomar en cuenta la historia de su formación o como un espacio que arma su propia topografía–, tendremos la posibilidad de disponer de los archivos o de ponernos a su disposición. De usarlos para contar nuestras propias historias o de escuchar “lo que los archivos cuentan”.

Siguiendo mis preocupaciones, intentaré deslindar en este trabajo algunas ideas acerca de los archivos, sobre su construcción y su interpretación como aspectos de un objeto multifacético.

El archivo como poder de organización

En “El a priori histórico y el archivo”, Foucault (1979) despliega un arco que va desde la positividad de un discurso hasta el archivo, donde comienza:

La positividad de un discurso –como el de historia natural, de la economía política, o de la medicina clínica– caracteriza su unidad a través del tiempo, y mucho más allá de las obras individuales, de los libros y textos (214).

y finaliza:

La actualización jamás acabada, jamás íntegramente adquirida del archivo, forma el horizonte general al cual pertenecen la descripción de las formaciones discursivas, el análisis de las positivities, la fijación del campo enunciativo. El derecho de las palabras –que no coincide con el de los filólogos– autoriza, pues, a dar a todas estas investigaciones el título de arqueología (223).

En el medio, el archivo fue definido como “sistema de enunciabilidad” (220), y ubicado topológicamente:

Entre la lengua, que define el sistema de construcción de las frases posibles, y el corpus que recoge pasivamente las palabras pronun-

ciadas, el archivo define una práctica particular [...] es el sistema general de la formación y transformación de los enunciados (221).

Esta observación fundante que hace entrar a los archivos en el terreno de la especulación filosófica, es decir, en el campo científico que Foucault elige llamar *arqueología*, se construyó en la frecuentación de archivos institucionales, ya sea de la medicina, de la iglesia o de la policía. Aunque sus libros hablen de las vidas de hombres infames o de las instrucciones de los confesores, esos documentos pertenecen a archivos previamente constituidos como tales, con un grado de institucionalización tan alto que permiten, al analizar su estructura, conocer la historia de esas mismas instituciones. Esta realidad, tan frecuente en Europa que es imposible pensar en algún archivo por fuera de las instituciones del Estado, quienes también se ocupan de preservar los papeles de escritores y de editoriales del siglo XX y XXI, no tiene un correlato con lo que pasa en América Latina en general, pero en particular en Argentina, desde donde estamos realizando esta indagación. En los últimos años se están realizando acciones importantes para preservar los archivos públicos y favorecer su accesibilidad, lo que no hace más que señalar el estado de emergencia en que se encuentran.³

Lo que resulta difícil de hacer encajar en la descripción foucaultiana son los archivos personales, aquellos producidos o reunidos por fuera de las instituciones públicas y que la propia ciencia archivística, hasta hace poco tiempo, no había considerado como tales. Es en 2013 que Mónica Pené, formada en España como archivista, bibliotecaria de la Facultad de Humanidades y asesora por la Universidad Nacional de La Plata en la digitalización de los llamados Juicios por la verdad,⁴ se decide a relevar el estatuto que tienen ciertos archivos personales, los de los escritores, dentro

3 El término *emergencia* alude aquí tanto a la situación de grave peligro como la de salir a la superficie, hacerse visible. En los últimos años y en parte por los encuentros organizados en el CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), se han multiplicado los espacios de discusión sobre archivos. Mariana Nazar, actual coordinadora del área de capacitación del Archivo General de la Nación (Argentina), es una de las principales promotoras del movimiento de Archivos abiertos, como garantía de democracia. A través del grupo de información e intercambio Archivos Sociales creado por ella en 2006, se puede seguir y participar en numerosas actividades tendientes a capacitar y concientizar sobre los archivos. Aunque el enfoque principal es desde los archivos públicos, la actividad que se promueve y se difunde tiene las mayores consecuencias para el conjunto de nuestros archivos. Para información y adhesión: <https://groups.google.com/forum/?hl=es#!forum/archivos-sociales>

4 A partir de 1998 y hasta 2007 se desarrollaron en la ciudad de La Plata audien-

de la archivística. Es así que busca un nombre para dar identidad a estos archivos, finalmente nombrados “archivos de escritor” (Pené 29), y brinda de esta manera la posibilidad de iniciar una reflexión que nos permita ver otras lógicas posibles. Para poner las cosas en su lugar, cuando hablamos de los archivos de la represión, una cosa será hacer foco en la masa documental producida por los servicios de inteligencia, que poseen un determinado patrón discursivo, una mirada que atiende a unas cosas y pasa por alto otras, una forma de guardar memoria de acciones ejecutadas por propios y ajenos que les otorga determinada jerarquía; y otra muy diferente ver los conjuntos documentales reunidos por madres de detenidos/ desaparecidos, donde los recortes y los “recuerdos”, y hasta determinados objetos (como lo fueron los pañales de tela de sus hijos convertidos con el tiempo en pañuelos blancos) van adquiriendo una organización que desordena las jerarquías previamente establecidas. Esos archivos responden y no a la noción foucaultiana de archivo en tanto exceden, por presencia, la ley de producción y transformación de los enunciados. Algo hay ahí que no se deja absorber en el sistema de enunciabilidad que parecería abarcarlos y no se trata de un elemento en particular (un pañal o una fotografía) sino más bien de las relaciones y jerarquías que se tejen, del modo anacrónico en que van surgiendo. Esto se ve más aún en los casos en que una hija interviene con su archivo el archivo de su madre asesinada, como reflexiona Andrea Suárez Córca en este mismo número, o cuando la voz de una madre aparece superpuesta con la de su hija desaparecida. Para dar un salto hacia Derrida (1997), o para pensar *con* Derrida ¿quién dará cuenta *allí* del archivo de la noción de archivo?

Esto que parece un juego de palabras no lo es, o al menos no en un sentido banal: la lógica de enunciabilidad de quienes guardaron testimonio de lo que no podía decirse fue, en cada caso de la historia, una lógica loca, como fueron llamadas las Madres de Plaza de Mayo. Mientras la necesidad de generar archivo es constitutiva de las instituciones para su funcionamiento (y por eso se labra un acta de constitución), guardar vestigios inútiles, conservar revistas prohibidas o carteles peligrosos sin una finalidad definida, más allá de toda utilidad que no sea lograr su sobrevivencia sin que exista un para qué, produjo en cada caso la emergencia de figuras que no estaban previstas por sus enunciadores primeros, que operaban transformaciones por fuera del archivo de esos archivos.

cias públicas donde las víctimas del terrorismo de Estado pudieron declarar, aun cuando las leyes vigentes en ese momento parecían haber garantizado la impunidad de los criminales. La investigación, que tuvo más de 2.200 expedientes donde declararon más de 900 víctimas, sirvió de base para procesos judiciales posteriores.

Del mismo modo, conservar apuntes inútiles, papeles donde el fracaso de la escritura deja ver a alguien que escribe por fuera de su firma, que deja marcas de lectura de aquello que declaraba no conocer, o que se aventuró por caminos aparentemente excluidos de su obra más consagrada, es decir, de aquella que lo convirtió en un autor de libros según el archivo de la literatura, debería tener una finalidad que justifique el gasto de tiempo y espacio que conlleva conservar papeles, por no hablar de migrar grandes masas de documentos a través de diferentes sistemas operativos y nuevos soportes; sin embargo, vemos con frecuencia que no es así, que no podemos, nadie puede, y menos el autor, dar una respuesta satisfactoria a los motivos que lo impulsaron a conservar, cuidar, de algún modo organizar sus propios restos. Si bien hoy en día puede existir una expectativa de compra de archivos por parte de universidades que garantice, junto con una suma de dinero, la posteridad de la obra, hasta el momento y para los autores latinoamericanos (más aún para los autores), resulta difícil explicar cómo se fue formando ese bagaje de papeles. Entre la compulsión a guardar todos los papeles que parecería guiar el archivo de Manuel Puig (desde 1956, cuando no soñaba ser escritor, hasta su muerte en 1990) y la herencia dejada en perfecto orden, según su archivero, por Enrique Fogwill (que incluye sus trabajos como publicista), o el tesoro de manuscritos y objetos que interactúan en la casa que el poeta Arturo Carrera posee en Coronel Pringles, incluso el aparente descuido con que Mario Bellatin se desprendió de muchos papeles en su primera etapa de escritura, se verifica un deseo contradictorio de sacarlos de la vista pero a la vez velar por su supervivencia. Ese deseo no puede dar respuesta a la pregunta de *por qué* dado que todos los *para qué* son insuficientes. Ese deseo se debate, como el tango, entre un origen incierto y una teleología imposible. Para Cátulo Castillo, el amor y el olvido son “el vértigo final de un rencor sin por qué”; frente a la vanidad de la mujer amada, impiadosa, aquella a quien no puede estar dirigida la palabra, el poeta comprende su “soledad sin para qué”, y de inmediato nos lleva al escenario de la ciudad en donde ofrece “el último café”.⁵ La metafísica del tango, situada en un aquí y ahora de la ciudad, logra, a partir del detalle, señalar esa destinación sin destinatario que es el archivo.

5 El espacio del archivo es la ciudad y la ciudad está siempre en construcción, como sus archivos. En una y otra orilla del Río de La Plata, el tango fue la crónica del modo de insertarse de sus habitantes, de sus inquietudes más allá de la pintura costumbrista. Ninguna incertidumbre del tango es únicamente personal, ningún rencor privado, ninguna privación individual. El discurso amoroso es a la vez una colocación social que se permite decir su incertidumbre. Aludimos acá a las últimas estrofas del tango “El últi-

Este corte con la ilusión teleológica es el mismo que instauro la crítica genética, esa rama de la crítica literaria que desconfía de la existencia de textos estables y dirige su mirada hacia las huellas que puedan dar cuenta de los procesos vivos de creación, no para traerlos en su acontecimiento originario, sino para desconfiar de todo origen único. Su objeto de estudio, en palabras de Élide Lois (2005), son “los documentos escritos –por lo general, y preferentemente, manuscritos– que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo” (56), al mismo tiempo una práctica archifilológica (Antelo 2015) una ventana por donde parece reingresar “el derecho de los filólogos”, expulsados de la República de Foucault en virtud de un cierto derecho natural que sería “de las palabras”. Para concluir esta primera entrada, digamos que los filólogos, al menos los que practicamos esta *philia* “con un lenguaje que aún no ha adquirido un contorno definido, una forma estable, y que no se ha convertido en el instrumento de significados ya previamente fijados” (Hamacher 2011 3-4), vemos en el trabajo concreto con aquellos dosieres o fondos a los que constituimos como archivos cuando los organizamos y ponemos al abrigo de una institución, la posibilidad de dejar toda significación en suspenso. Y esta posibilidad es la que reclamamos abierta.

La encrucijada del archivo

La emergencia de los archivos de escritor, tal como los conocemos, está relacionada con el surgimiento de la imprenta y con las lógicas de una modernidad que necesita de instituciones para re-producirse, y es así que Louis Hay (1996) observa cómo la crítica genética se desarrolla a partir de la proliferación de colecciones conservadas en principio por la Biblioteca Nacional de Francia, particularmente las grandes colecciones del siglo XIX. Es decir que las acciones de consolidación de monumentos textuales terminaron por fomentar el estudio de esos acervos documentales desde una posición que buscaba socavar su aspecto monumental. Por su parte, los archivos franceses del siglo XX ya tienen su IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) creado en París en 1988, en 2004 se trasladó a Ardène, a una abadía del siglo XIII especialmente acondicionada para recibir, procesar y preservar colecciones que hacen a la memoria de la escritura, las publicaciones y la imprenta, con una sección dedicada a autores literarios,

mo café” (Cátulo Castillo con música de Atilio Stamponi, 1963): “Lo mismo que el café, /que el amor, que el olvido / Que el vértigo final/ de un rencor sin porqué... // Y allí, con tu impiedad,/ me vi morir de pie,/ medí tu vanidad/ y entonces comprendí mi soledad/ sin para qué...// Llovía y te ofrecí, ¡el último café!”.

artistas, filósofos. Cualquier consulta al catálogo muestra un contraste con nuestra realidad de investigación. Si abrimos, por ejemplo, la referencia de Georges Didi-Huberman, autor vivo y en plena producción, encontramos que hay 177 cajas que cubren 30 años de producción con dosieres de investigación, imágenes, artículos de prensa y planes de clase.

Más que ofrecer contra-ejemplos, considero útil traer el momento en que Derrida (2013) se ocupa del archivo en un sentido cercano al modo como lo ha presentado Foucault, y es precisamente en el diálogo con Louis Hay y otros investigadores del ITEM, quienes han desarrollado su teoría estudiando documentos que pertenecen a “los Archivos de Francia” (228). Dice el filósofo franco-argelino: “La estructura del aparato social de la archivación no viene *después*, para recoger el testamento, marca desde el principio y del interior la naturaleza, la forma y el contenido del testamento” (231, destacado en el original). Esa estructura social no es homogénea ni estanca. Como a la lengua, no podemos cambiarla por un acto individual de voluntad, pero como practicantes de esta archifilología latinoamericana, podemos interrogarla. El archivo, los archivos, se encuentran en el cruce entre instituciones que los producen para perpetuarse y la búsqueda de nuevas instituciones que puedan hacerse cargo de aquellos archivos que cobraron cuerpo siguiendo lógicas divergentes. Esta paradoja no responde a la división entre archivos públicos y privados, porque allí donde miremos con más atención vamos a ver que estas lógicas se entrecruzan.

Solo a modo de reflexión y, para terminar, ya que será útil y necesario investigar el coleccionismo en América, propongo referir dos casos. Por un lado, podemos pensar en Bartolomé Mitre: a cargo del Poder Ejecutivo durante 1861, después de la batalla de Pavón, y luego presidente entre 1862 y 1865, fundador del Diario *La Nación* en 1870 y de la Academia Argentina de Historia en 1890. Estos dos últimos datos figuran en la página del Museo que lleva su nombre, que conserva un importante acervo de documentos históricos, entre los que se encuentra abundante correspondencia. Para dar una idea el fondo J. de San Martín, personaje sobre el que Mitre escribió una historia, cuenta con 7.764 documentos, algunos de ellos cartas personales. En este caso es clarísima la correlación entre poseer un documento y controlar el sentido que se le asigna. No hay acá un “archivo de escritor” sino un político y militar que es en sí mismo una institución, o ha sido institucionalizado por su archivista-historiador, y sin embargo hay ahí también suficiente material para volver a leer y escribir otra historia, solo con atender a algunas tachaduras puede apreciarse el momento en que San Martín recibe

una noticia inesperada que cambia el curso de su comunicación o trata con su amigo Pueyrredón asuntos que no siempre son de Estado.⁶

Otro fondo importante y completamente diverso es el Archivo y Biblioteca Jorge M. Furt, localizado en la estancia Los talas, del partido de Luján. De su presentación en la página web extraemos:

Jorge Martín Furt fue uno de los últimos grandes humanistas latinoamericanos, miembro de una serie a la que pertenecieron figuras disímiles pero vinculadas por la misma voracidad de saber y la pasión por atesorarlo y comunicarlo. [...] Pero, muy particularmente, Furt fue filólogo, entendiendo la Filología como “*re-construcción* de la materialidad del texto, de todos sus niveles de significación y del contexto con el que interactúa” [...] Sus objetos de estudio se desplegaron en un abanico de tiempos, espacios y culturas: Luis de Tejeda, Esteban Echeverría y Ángel de Estrada, junto a los miniaturistas dominicos de Italia, Gracián, D’Annunzio, Leopardi.

Los tesoros dejados por este estanciero que vendió tierras para comprar tanto folletos gauchescos dispersos en el país como libros medievales con iluminaciones deben ser conservados en condiciones físicas que ayuden a su sobrevivencia y accesibilidad actual y futura. En ese camino se cruzaron dos instituciones que tienen en común la intervención científica de Élidea Lois, responsable del Archivo Alberti que allí se encuentra. Por un lado, la Universidad Nacional de San Martín, a través de convenios, creó un Centro de Investigación que permitió a la académica desarrollar un trabajo que muestra sus frutos en publicaciones científicas de nivel internacional (Lois 2015, 2006, 2007, 2013). Al mismo tiempo, el Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA-Archivos), de la Universidad de Poitiers, contribuyó con el asesoramiento y la digitalización de documentos en un proceso que comenzó en 2009 y fue tomado personalmente por las herederas de Furt, decididas a garantizar un porvenir para ese legado mediante el mejor recurso que hasta el momento tenemos para conservar, es decir, compartir. Es así que en el sitio Archivos Virtuales Latinoamericanos

6 En ocasión de la edición literaria de cartas y documentos de y referidos a San Martín (Pigna *et al.* 2008) consulté los originales y pude recuperar, para su publicación en nota al pie, alguna tachadura en la correspondencia que da cuenta del momento en que el político se impone sobre el militar, así como observar rasgos de la vida de campaña.

se puede acceder de manera abierta a un número considerable de documentos pertenecientes al Archivo Alberdi.⁷

Estas acciones son necesarias, justamente, porque nunca sabremos cabalmente para qué o para quién las estamos realizando. Hay en los archivos algo más que condiciones de enunciabilidad. En términos de Gumbrecht, “producción de presencia” que no se deja explicar con la transmisión de un significado; para Louis Hay (1996), algo que no se deja desmaterializar en la noción de texto:

No estoy convencido de que toda inscripción sobre un manuscrito sea un texto. Por el contrario, estoy convencido de que hay muchas cosas en un manuscrito que hacen sentido, incluso cuando hay un blanco, cuando hay un dibujo, o un trazo, o un cierto tipo de tachadura (228).

Para quienes ciframos nuestro trabajo en esos papeles que no son nuestros, que solo nos pertenecen en el acto de desposeernos, no solo de su materialidad sino también de su interpretación para darlos a leer en nuevos contextos, son el lugar en donde esperamos que en cualquier momento “salte la liebre”. Desde acá se vislumbra como una liebre patagónica que hasta ahora ha escapado a todos los cazadores y promete mostrarnos nuevos territorios donde se hablan otras lenguas.

Bibliografía

- Antelo, Raúl (2015). *Archifilologías latinoamericanas*, Villa María: Eduvin.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques, *et al.*, (2013). “Archivo y borrador”, en Goldchluk y Pené (comp.) *Palabras de archivo* (pp. 207-235). Santa Fe: Editorial de la UNL. Traducción de Anabela Viollaz y Analía Gerbaudo.
- Foucault, Michel (1970). *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- Hamacher, Werner (2011). *Para - la Filología*, Buenos Aires: Miño y Dávila.

7 Una alianza de este tipo, entre la Universidad Nacional de La Plata y los herederos de Manuel Puig, me permitió llevar adelante el trabajo de organización y descripción del conjunto de manuscritos, digitalizados por Mara Puig, sobrina del escritor. La conciencia de que mejor se guarda lo que se da a ver hizo que Carlos Puig autorizase el acceso abierto de este importante acervo documental en el sitio ARCAS de la Facultad de Humanidades (UNLP).

- Hay, Louis (1996). "La escritura viva", en Lois, Élida (coord.). *Filología. Número especial dedicado a la Crítica Genética*. XXVII (1-2), 5-22.
- Lois, Élida (2005a). "De la filología a la genética textual. Historia de los conceptos y las prácticas", en Fernando Colla (coord.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (pp. 47-83), París: CRLA-Archivos.
- _____ (2005b). Edición crítico-genética anotada y "Estudio preliminar" de *La guerra o el cesarismo en América* de Juan Bautista Alberdi. San Martín: UNSAM/ Centro de investigaciones filológicas "Jorge M. Furt".
- _____ (2007). Edición crítica anotada y "Nota filológica preliminar" de *Epistolario inédito de Juan Bautista Alberdi-Gregorio Benites -1864-1883-* (en colaboración con Lucila Pagliai). San Martín: UNSAM/Asunción, Academia Paraguaya de la Historia, 3 volúmenes.
- _____ (2008). Edición crítico-genética anotada, "Estudio preliminar" y "Apéndice documental" de *El crimen de la guerra* de Juan Bautista Alberdi. San Martín: UNSAM.
- _____ (2013). Edición crítico-genética anotada, "Estudio preliminar" y "Apéndice documental" de *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo* de Juan Bautista Alberdi. San Martín: UNSAM.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- Pené, Mónica (2013). "En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura", en Goldchluk, Graciela y Pené, Mónica (comp.) *Palabras de archivo*, Santa Fe: Editorial de la Universidad Nacional del Litoral-CRLA- Archivos, 13-32.
- Pigna Felipe, Castro Guillermo y Méndez Juan Alejandro (comps.) (2008). *San Martín: el político I*. San Martín: UNSAM. (Edición literaria a cargo de Graciela Goldchluk)

Sitios web

ARCAS Repositorio de Fuentes de Interés para la Investigación: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/>

AVLA Archivos Virtuales Latinoamericanos: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/PORTAIL_AV/accueil.html

Catálogos del Museo Mitre: <https://museomitre.cultura.gob.ar/noticia/catalogos-actualizados-de-la-biblioteca-y-el-archivo-historico/>

Centro de investigaciones filológicas “Jorge M. Furt” (UNSAM): http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/c_furt/presentacion.asp

IMEC Institut Mémoires de l'édition contemporaine: <https://www.imec-archives.com/linstitut/>

Cine silente argentino: un diálogo desde y en el archivo

*Lea Hafter*¹
UNLP/UNA/CIC

Resumen

La noción de archivo, ya de por sí compleja, despliega múltiples aristas cuando se pone en contacto con el cine, particularmente con el cine argentino del período silente. A la pregunta siempre pertinente acerca de qué es lo que comprende este archivo más allá de las películas, se suman las dificultades en torno a las políticas de conservación que marcaron el pasado siglo y que acarrearán sus consecuencias hasta nuestro presente. Es por ello que, además de las películas, se tornan fundamentales los documentos escritos conservados de y sobre el cine. Esas escrituras (de cine y sobre el cine) son el punto de partida para pensar y analizar dos cuestiones acacidas durante los inicios del cine en Argentina que ponen en diálogo los nombres de Horacio Quiroga y Leopoldo Torres Ríos.

Palabras clave: cine mudo, escritura, Horacio Quiroga, Leopoldo Torres Ríos

Abstract

The notion of archives displays multiple edges in contact with the cinema, particularly with the silent Argentine cinema. To the ever pertinent question about what is included in this archive beyond the films, they add up

1 Lea Hafter es doctora en Letras por la UNLP y guionista por la ENERC (INCAA). Es además investigadora asistente asociada CIC (Comisión de Investigaciones Científicas). Su labor se centra en el abordaje de las relaciones entre la literatura hispánica y el cine, especialmente en torno a las producciones cinematográficas y escritos de comienzos del siglo XX, desde los estudios de archivo y la crítica genética, temas con los que participa en proyectos de investigación y realiza su labor docente en la UNLP y la UNA. Dirección electrónica: leahafter@gmail.com

the difficulties related to the conservation policies that marked the past century and that carry their consequences to our present. That is why the written documents preserved from and about cinema become fundamental. These writings (“from” cinema and “about” cinema) are the starting point to think and analyze two issues that occurred during the beginnings of cinema in Argentina that put in dialogue the names of Horacio Quiroga and Leopoldo Torres Ríos.

Keywords: silent cinema, writing, Horacio Quiroga, Leopoldo Torres Ríos

La cuestión del archivo (o por qué no, la noción de archivo) ya de por sí compleja, en contacto con el cine despliega múltiples aristas, y cuando concretamente se hace referencia al espacio del archivo del cine argentino del período silente, la cuestión se torna aún más engorrosa, en tanto aparecen problemáticas específicas, ligadas tanto a los modos de archivación como de lectura. A la pregunta siempre pertinente acerca de qué es lo que comprende el archivo sobre el cine más allá de las películas, se suman las dificultades en torno a las políticas de conservación que marcaron el pasado siglo y que acarrearán sus consecuencias hasta nuestro presente.² En un panorama ampliado que comprende el campo de los estudios sobre el cine mudo latinoamericano, Andrea Cuarterolo (2017) advierte que “El período silente constituye un área tradicionalmente relegada por gran parte de la historiografía del cine latinoamericano”, y agrega, “las primeras generaciones de historiadores se aproximaron a estas etapas tempranas desde una perspectiva teleológica, que replicaba la de los modelos europeos o norteamericanos canónicos”. Como consecuencia:

...una gran fracción de las publicaciones fundacionales sobre la historia del cine en América Latina [...] encararon el estudio del período silente desde la presunción de que estas experiencias cinematográficas pioneras formaban parte de una etapa primitiva o preparatoria de un arte todavía en camino de alcanzar su madurez (233).

2 Por mencionar dos ejemplos distantes, en Argentina, en el año 2017 se concreta finalmente la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN, www.cinain.gob.ar), cuyo principal objetivo consiste en la preservación y difusión del material audiovisual. Por otra parte, y si bien corresponde a la etapa sonora, aparece el trabajo de rescate y conservación de la producción de la primera Escuela de Cine platense, llevado adelante desde 2016 por el proyecto colectivo Movimiento Audiovisual Platense (<https://es-la.facebook.com/MovimientoAudiovisualPlatense/>). Ambos emprendimientos dan cuenta de las diversas problemáticas y realidades que atraviesa la conformación de un archivo del cine.

Además, continúa Cuarterolo, si bien el panorama ha cambiado para mejor en los últimos quince años, en esas primeras escrituras de marcado sesgo historiográfico, y de referencia obligada:

A la extensa etapa silente no se le dedica más que uno o dos capítulos iniciales, siempre encarados desde el mismo enfoque evolucionista que, sumado a la dificultad de acceder a ese material filmico temprano, instalaron la idea de que el cine latinoamericano de este período no está constituido más que por un pequeño conjunto de películas limitadas técnica y económicamente, copias imperfectas del cine europeo o norteamericano. Sin embargo, estas conclusiones se apoyaban en fuentes en gran medida inciertas. [...], [a lo que] se sumaba la innegable falta de archivos constituidos (234).

Este enfoque evolucionista que implica concebir la etapa pionera desde su falta de madurez –producto inacabado, ensayo para lo que debe ser– continúa posándose numerosas veces ante la lente del investigador, difuminando los posibles alcances de este primer cine. Hablar entonces de archivos cuando se trata de los primeros años del cine argentino resulta cuanto menos complejo, puesto que a la falta de políticas sobre su conservación se suman los problemas relacionados con su conformación y establecimiento. Es en este sentido que los documentos que han llegado al presente y que fueron concebidos durante aquellos años iniciáticos, me refiero tanto a documentos filmicos como de diversas materialidades, resultan vitales para abordar el período. Además de las películas, entonces, los documentos escritos que se conservan de y sobre los proyectos se tornan fundamentales. Así, por un lado, la escritura de cine –esto es, por ejemplo, guiones cinematográficos– y por otro las escrituras sobre el cine –columnas, artículos, comentarios– serán el punto de partida para pensar y analizar en las páginas que siguen dos cuestiones acaecidas durante los inicios del cine en el Río de la Plata que ponen en diálogo los nombres del prolífico escritor uruguayo, Horacio Quiroga, y del director pionero del cine argentino, Leopoldo Torres Ríos.

Escribir guiones de cine a comienzos del siglo XX

La escritura destinada a ser filmada es pensada la mayoría de las veces como una escritura descartable, incluso para muchos parecería ser esa su principal condición, en tanto una vez realizada y finalizada toda fil-

mación esta escritura carecería de función alguna. A pesar de ello, es en la práctica de la creación del guion cinematográfico donde se produce un cruce privilegiado entre la imagen y la palabra, más aún, un modo específico de utilización de la lengua. Y esto sucede en tanto esa escritura tiene como fin, por un lado, comunicar la imagen –describir aquello a ser representado, para ser filmado y luego editado–, y a la vez debe responder a convenciones específicas definidas a partir de parámetros que han ido formulándose y asentándose históricamente en el terreno de la palabra escrita, es decir, a las convenciones del guion como formato discursivo. Este formato ha devenido de la práctica, de la necesidad de encontrar una manera de fijar por escrito proyectos de un medio con características singulares. Así, desde las anotaciones mínimas para rodar un par de aparentes simples escenas a la compleja interacción de sucesos sin continuidad ni relación explícita, esa escritura ha ido tomando distintas formas hasta la actualidad donde puede encontrarse incluso más de un *software* específico para la escritura de guiones.

Pero más allá de esto, la pregunta acerca de las características del formato del guion obliga a pensar en el surgimiento del cine y los primeros intentos por escribirlo, por materializar una idea, una intención. Si bien podría pensarse que el texto dramático ha sido la base para la estructura del guion, son en verdad las necesidades específicas del medio que se complejiza paulatinamente las que han marcado su devenir. En un principio, la escritura en el mundo cinematográfico se limitaba a la fijación de una idea, es decir, a la síntesis del breve argumento plasmada en un papel en forma narrativa, una suerte de sinopsis desarrollada en no más de un párrafo para tener de referencia al momento del rodaje. Ya a comienzos del siglo XX, a partir de 1901, la duración de los films se acrecienta, sumando ahora la evolución del montaje, que implicó la conexión de diversas escenas. Surge así la necesidad de contar con una base escrita a partir de la cual llevar adelante el rodaje. Se escriben entonces escenas y se fija por escrito la narrativa de lo que será el producto final.³ Aunque esta es la historia del guion en el marco de una industria que se desarrolla y consolida con rapidez, pero que implica una manera de hacer cine distinta a aquella que se daría en Latinoamérica. Entonces, ¿cómo es y qué implica escribir guiones durante los primeros años del medio en el territorio del Río de la Plata? Si bien la respuesta resulta un tanto esquiva, su sola enunciación habilita un camino hacia la reflexión.

3 Después será Thomas H. Ince quien afianzará el guion como herramienta asociada al sistema de producción en serie, consolidando un modelo que se impondrá en la industria incluso una vez llegado el cine sonoro (Gubern).

Regreso entonces a ese espacio de cruce que se produce en la escritura de guiones, ahora situados en los primeros años del cine en el Río de la Plata; se trata de un territorio con fronteras difusas donde convivieron sin demasiada distinción aquellos guionistas plenamente ligados a la incipiente industria –podría decirse de aquellos quienes se acercaban a la escritura para fijar las ideas, sin un proyecto literario–, con quienes ya transitaban la palabra escrita, publicaban de manera más o menos frecuente en diversos formatos, e indagaban ahora en las posibilidades del cine. En el último caso, me refiero a escritores que, por un lado, indagaron en la potencia del cine sobre su literatura, su escritura literaria, y por otro, ensayaron escribir para filmar.

Aparece entonces una zona de los archivos conformada por estas escrituras inicialmente no públicas, es decir, los papeles guardados de escritores que quieren escribir guiones. Allí es posible visualizar el modo en que lo literario y lo cinematográfico se relacionan, es verdad, pero también se habilita el análisis posterior de esos primeros trazos de una escritura en movimiento que verá formuladas sus convenciones a lo largo del siglo. Y de modo un tanto paradójico reaparece aquí la idea del guion como una escritura efímera. Por eso mismo, es en esa intersección que la zona de escritura, es decir, de la escritura cinematográfica en un sentido amplio del término, de los considerados autores literarios se vuelve relevante para los estudios sobre el tema. Principalmente porque la firma actúa como indicador para evitar la destrucción, para resguardar, por ejemplo, un manuscrito. La firma, el nombre, es en ocasiones el único modo de preservar esas escrituras efímeras. Cabe agregar aquí un pequeño detalle, y es que, en la práctica de la investigación sobre el período, por distintas cuestiones, resulta mucho más accesible el material de archivo conservado bajo esta variable que el acercamiento a otro tipo de papeles.

Por ejemplo, en el caso de Leopoldo Torres Ríos la zona de su obra más difundida es sin lugar a dudas su producción fílmica como realizador; sin embargo, es menos conocida su labor como guionista de las películas por él mismo dirigidas –*La vuelta al nido* (1938), *Pelota de trapo* (1948), *El crimen de Oribe* (1950), *El hijo del crack* (1953)–, e incluso menos aún su labor pionera durante el período del cine silente, donde realizó entre otros, los guiones o los intertítulos de *Palomas rubias* (1920), *La gaucha* (1921) o *La costurerita que dio aquel mal paso* (1926), films dirigidos por José Agustín Ferreyra, ícono del primer cine nacional.⁴ Si bien este cine no posee

4 Surge aquí otra cuestión sumamente llamativa en lo que respecta al desarrollo de una escritura asociada al cine, que circula de manera paralela a la producción de las

parlamentos orales a cargo de los personajes de manera directa, sí trabaja la palabra escrita e incluso una representación de la oralidad materializada en los intertítulos o leyendas. De esta manera, aparece por un lado aquel texto destinado a hacer avanzar e interpretar la trama, y por otro, aquellos que replicarían el intercambio, los diálogos de los personajes inmersos en la acción. Ante la pregunta de quién escribe estas leyendas, en muchas ocasiones es el guionista y en otras un redactor encargado exclusivamente de esa tarea, y en ambos casos esta tarea puede ser independiente de su experiencia con la escritura, su relación con la literatura, con el universo de la palabra escrita en particular o con el de la cinematografía en general.

Ahora bien, Leopoldo Torres Ríos realiza, tras haber ganado un concurso, las leyendas o intertítulos de *El remanso*, estrenada en 1922.⁵ Además “la campaña publicitaria de este film incluyó la edición de una novela escrita por Leopoldo Torres Ríos basada en el guion original [del director, Nelo Cosimi]” (Mafud 2016 390). Sin embargo, después de su estreno, Horacio Quiroga, quien publica por esos años su columna sobre cine en la revista *Atlántida*, realiza una reseña crítica sobre la película en la que se refiere con dureza justamente al trabajo de Torres Ríos: “todas [las leyendas] pertenecen a un léxico inspirado –fantástico diríamos–, destinadas en total a dar aliento de poema o leyenda a lo escrito [...] con pobre eficacia en el público”. El lirismo algo exagerado parece no convencer al escritor, quien confiere a los autores literarios un lugar privilegiado en la elaboración de las leyendas, en tanto señala su pertenencia al universo de la creación de la palabra escrita. Pero la pregunta es por qué resultaría relevante tal apreciación en el contexto de este trabajo, y lo es no solo porque Quiroga representa un caso emblemático de las relaciones entre la literatura y el cine por la producción de sus ficciones e incluso de sus

películas y es casi tan marginal para los estudios posteriores como el guion. Se trata de la escritura y publicación de las denominadas *Novelas cinematográficas* (Couselo 1974), consistente en la narración literaria de los argumentos de las películas para ser editada de manera independiente, con la misma lógica de circulación de las colecciones *El cuento semanal*, *La novela del día* o *La novela semanal*, pero en este caso con el “aditamento” del cine. Esta maniobra implica el pasaje de una escritura que nace para ser filmada –y efectivamente lo es– a una escritura literaria para ser publicada, se realiza entonces la reelaboración o reescritura del relato, donde, por lo general, se manifiesta un uso deliberado de los recursos del folletín. Allí también algo sucede con la lengua y con la escritura.

5 Un detalle llamativo es que, en el desglose de la filmografía de Torres Ríos del período mudo, y que según Couselo (1974 119) fue elaborada por el mismo cineasta, *El remanso* no aparece consignada.

columnas cinematográficas, tema sobre el que avanzaré más adelante, sino también por la conservación de guiones del período del cine mudo, justamente, bajo su firma.

Si bien es cierto que el autor jamás llegará a ver alguno de sus proyectos en la pantalla, se conservan sí dos guiones, uno de manera fragmentaria, que es la adaptación de su propio cuento “La gallina degollada”, posiblemente anterior a 1920, y otro completo, *La jangada* o *La jangada florida*, texto al que él mismo denomina “bosquejo de filme con el argumento en grandes líneas, salvo algunas escenas detalladas y varias leyendas ya prontas”, presumiblemente escrito entre 1920 y 1922.⁶ El tema de las leyendas, como puede incluso apreciarse en la nota aclaratoria del guion de *La jangada*, resulta central y prioritario entre las inquietudes de Quiroga. En ese sentido, en el fragmento del guion de “La gallina degollada” puede observarse cómo el autor trabaja en la reelaboración del relato prestando especial atención a este aspecto. Por un lado, los intertítulos o leyendas mantienen un tono literario destinado a la lectura del espectador en la visualización de la película, tanto para las descripciones, en ejemplos como “Pero Berta y Mazz Larreta se amaban demasiado para no tratar de rescatar su pobre amor dolorido, y dos años después un nuevo hijo nacía, un encanto de dicha...”, así como para los diálogos: “Sí, es eso... La pobre criatura está pagando esa triste herencia... Pero no se desconsuele... son Uds. jóvenes todavía...”. Pero, por otra parte, los fragmentos destinados a la descripción de escenas a ser filmadas apuntan a la visualización, a la imagen, y la escritura se torna visiblemente distinta: “Conjunto. Médico se va. Padre queda de pie mirando a sus pies; enciende un cigarro sin dejar de mirar/Fuma un instante, mira lento para atrás, sacude brusco la cabeza, tira cigarro y entra en dormitorio”, puede observarse cómo las acciones proliferan e incluso se sugieren composiciones de planos. Y si inicialmente podría pensarse que Quiroga realiza un traspaso literal de fragmentos del cuento para la composición de las leyendas, de inmediato se comprueba que existe un proceso de reescritura evidente en los pasajes conservados. El uso de la palabra escrita con diferentes funciones en la composición del guion (literaria cuando se trata de los intertítulos o leyendas, descriptiva cuando se busca dar cuenta de la composición de una escena), se materializa en los primeros documentos de un archivo en torno al cine. Otro tanto sucede con

6 Ambos tapuscritos forman parte de la Colección Horacio Quiroga, conservada en la Biblioteca Nacional de Uruguay. Con respecto a la posible realización de estos proyectos, Andrés González Estévez rastrea en diversas publicaciones periódicas las noticias que someramente parecen dar cuenta de estos proyectos (Ferreira y González Estévez 2014 34-35).

los cortes entre escenas, la noción del montaje o el tamaño de los planos, cuestiones que ponen de relieve el hecho de que escribir guiones durante los primeros años del cine, en el territorio del Río de la Plata, implica necesariamente pensar los modos en que la lengua escrita se relaciona con un nuevo modo de representación: la imagen en movimiento. De esta manera, las páginas conservadas de las primeras materializaciones de una escritura para ser filmada constituyen una parte del archivo privilegiada, aquella que aloja un entretejido de palabra e imagen y que irá plasmando sus variadas formas con distintas intensidades a lo largo de más de un siglo.

Acerca de un debate inexistente pero continuado...

En el contexto inicialmente descrito, las publicaciones periódicas se convierten en registro privilegiado del primer cine. Si las películas se conservan de manera fragmentaria –o bien no se conservan–, existe sí una inscripción de su existencia. Al respecto, y por mencionar solo un ejemplo ya citado, el trabajo aún en marcha de Lucio Mafud, *La imagen ausente* es una clara muestra de los alcances de las investigaciones centradas en este tipo de materiales. El primer tomo publicado hasta el momento consiste en la elaboración de un catálogo cuidado y exhaustivo de las películas nacionales de ficción estrenadas entre los años 1914 y 1923, elaborado desde el trabajo de archivo a partir de la información recabada en diversas publicaciones gráficas. Pero además de registrar la existencia de esa imagen ausente, las páginas de las publicaciones periódicas argentinas de los años veinte exhiben también una prolífica escritura sobre el cine en general, junto a una más escueta sobre el cine nacional. Así, la crítica y la teoría cinematográficas incipientes se forman en el devenir de esas páginas, y las preguntas en torno a *qué es el cine* y más aún *qué es el cine nacional* se configuran tempranamente en aquel espacio, y es allí donde resuenan las voces de un posible diálogo en tensión.

Preciso es aclarar que este diálogo al que me referiré, así como su grado de tensión, suceden no tanto por la voluntad de sus locutores, sino por la escucha de voces que posibilita el espacio del archivo. Sucede que de manera un tanto llamativa aparecen publicadas en el año 1922 dos lecturas simultáneas de las producciones argentinas en la pantalla. Por un lado, la del uruguayo Horacio Quiroga, que como se ha mencionado es precursor y pionero de la crítica cinematográfica en el territorio del Río de La Plata, y por otro, nuevamente aparece el nombre de Leopoldo Torres Ríos. Del primero, se conocen poco sus cuentos de temática cinematográfica, y un

poco menos aún sus columnas sobre cine publicadas con ciertas intermitencias entre los años 1918 y 1931 en las revistas *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida* y el periódico *La Nación*.⁷ Esta labor –insisto aquí con la palabra pionera–, un tanto relegada, propone o habilita otras relaciones de y con la firma Horacio Quiroga. De Leopoldo Torres Ríos se sabe que es uno de los nombres fundamentales del devenir de la cinematografía argentina, padre del también director Leopoldo Torre Nilsson. Hace cine desde una época temprana. Hace cine escribiéndolo primero, como se ha mencionado y filmando y produciendo después. Pero también escribe sobre cine, y sobre el cine del período mudo principalmente, en las páginas del periódico *Crítica*.

Retomo al autor uruguayo. Su gusto y conocimiento del cine norteamericano es el sello distintivo de su relación con el por aquel entonces denominado nuevo medio. Quizás sea a consecuencia de esto, sumado a las condiciones un tanto frágiles de la naciente industria del cine en Argentina que, entre los cientos de columnas que escribe Quiroga, solamente en seis ocasiones hace referencia a producciones nacionales: el 13 de diciembre del año 1919, en el N.º 1106 de la revista *Caras y Caretas* publicará “Las cintas nacionales. *La vuelta al pago*. Mundial Film”, película dirigida por José Agustín Ferreyra (Quiroga 2007 40). Llamativamente, durante 1922, en la revista *Atlántida*, dedicará su atención al cine argentino en cuatro oportunidades entre los meses de mayo y noviembre: “Los films nacionales. *El remanso*”⁸, del director Nelo Cosimi (198); “El cine nacional. *La muchacha del arrabal*”⁹, otra vez una película de Ferreyra (243); “El cine educativo. *Patagonia*”¹⁰, en referencia a dos cintas de carácter documental de Films Casa Valle (258) y, por último, “El cine nacional: *Fausto*”¹¹ un

7 Los cuentos que suelen señalarse en este conjunto son “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (*La novela del día*, 1919), “El espectro” (1921, *El Hogar*), “El puritano” (*La Nación*, 1926) y “El vampiro” (*La Nación*, 1927), por ser su temática explícitamente cinematográfica, sin embargo, esto no impide pensar las relaciones de otros de sus relatos de ficción con el cine, ni pensar algunas de sus columnas como “reseñas-relatos” (Benavidez 1999). Por su parte, las columnas cinematográficas fueron compiladas y editadas por Carlos Dámaso Martínez y Gastón Gallo para el volumen *Arte y lenguaje del cine* (Quiroga 1997), reeditado veinte años más tarde bajo el título *Cine y Literatura* (Quiroga 2007). Hasta el momento han aparecido dos textos no sumados a este volumen, que fueron publicados en el séptimo número de *Cuadernos de Literatura* de la Biblioteca Nacional de Uruguay (Ferreira y González Estévez 2014 112-116).

8 *Atlántida*, N.º 214, 11 de mayo.

9 *Atlántida*, N.º 223, 22 de julio.

10 *Atlántida*, N.º 226, 03 de agosto.

11 *Atlántida*, N.º 242, 23 de noviembre.

comentario sobre la adaptación del texto literario (302). Finalmente, en 1928, luego de una pausa en su labor como columnista, publicará el 8 de junio en el N.º 973 de *El Hogar* un último artículo “El cine nacional”, suerte de análisis y comparación entre diversos cines nacionales, que incluye una crítica al cine argentino (184). Evidentemente, el año 1922, cuando Quiroga dedica mayor atención a las producciones nacionales, resulta significativo para el cine en Argentina. Según los datos relevados por Mafud (2016) se registran 17 estrenos durante el año anterior, 1921; 3 menos, es decir, 14 estrenos de ficciones nacionales en 1922, que ascenderán a 26 en 1923. La diferencia en las cantidades es, cuanto menos, curiosa, si tenemos en cuenta que los estrenos de 1923 han sido proyectos encarados en su gran mayoría durante el año anterior, 1922. Vuelvo al diálogo. Es también en ese mismo año de 1922, en el mes de septiembre, cuando Torres Ríos publica “Historia ligera del cine argentino”, en el diario *Crítica*. Se trata de un extenso texto que da cuenta en un tono y recorte marcadamente personal del ambiente cinematográfico desde sus comienzos. No es la primera vez que Torres Ríos escribe sobre cine argentino, y este texto surge en verdad como respuesta a una nota aparecida en el diario *La Razón* en la que se comentan con cierta dureza las producciones nacionales recientes (Couselo 1974 27).¹²

Me interesa ahora poner el foco en ciertas cuestiones por las que transitan las escrituras de Quiroga y Torres Ríos en aquel 1922, para cercar el cruce que el archivo habilita y tensionar así estas dos voces que hablan sobre cine casi a la par. De las cintas sobre las que pone el acento Quiroga pueden recortarse algunas de las ideas que despliega en sus comentarios sobre *El remanso* y *La muchacha del arrabal*. La labor de dirección, el argumento, las actuaciones y la escritura de los intertítulos o leyendas están –tanto en estas como en otras tantas columnas– entre sus preocupaciones centrales, y es justamente allí donde se tensiona el diálogo con Torres Ríos.

Cuando Quiroga se refiere a *La muchacha del arrabal* declara: “La dirección de la cinta es buena, si no excelente [...]. Algo muy de apreciar

12 En su análisis sobre las primeras configuraciones de la noción de “cine argentino” en textos historiográficos, Fernando Madedo aborda este artículo de Torres Ríos, en diálogo con un texto posterior de Ulyses Petit de Murat del año 1950, y si bien en su análisis comenta brevemente el pasaje de una de las columnas de Quiroga, esta no es del año 1922, sino de 1928. Se trata del ya mencionado “El cine nacional”, publicado en *El Hogar* en 1928, texto que se sitúa dentro del segundo período de intervenciones públicas del autor sobre el cinematógrafo, cuando Quiroga retoma y profundiza las ideas y conceptos ya planteados en los primeros años de su escritura sobre cine (1918-1922).

igualmente son sus leyendas, breves y escasas, no obstante, la amenaza de altisonante lirismo con que empieza el filme” (2007 246). El elogio a la dirección es claro, pero la elaboración de las leyendas no goza de una completa aprobación, cabe aclarar que, en este caso, si bien el guion aparece consignado bajo la firma del mismo director, Ferreyra, no se aclara si es también el responsable de los intertítulos, como sí sucede en el caso de muchas otras películas del período. Al referirse a la ya citada *El remanso*, la opinión de Quiroga sobre las leyendas, como se ha visto, se agudiza: “Lo primero que salta a la vista de dicho filme, es la fantasía de estilo de las leyendas o títulos”, y puntualmente señala que “El abuso de plurales, los nombres genéricos y la retorcida construcción, inflan más de lo debido todos y cada uno de dichos títulos, con pobre eficacia en el público, y ninguna en los que esperan ver en esos títulos las huellas del escritor”. El descrédito continúa en una argumentación que busca delimitar el lugar del escritor/autor en el cine, una labor que debe dejar su marca, según Quiroga, mediante: “trazos concisos, diálogos breves, destinados, como todas las leyendas intercaladas en un ‘filme’, a determinar, precisar y acentuar la muda acción de los personajes” (2007 198). A la discusión acerca del lugar que el escritor debe o puede ocupar en la elaboración de películas,¹³ retornará el mismo Quiroga numerosas veces en sus columnas. Y aunque de *El remanso* se destaca el elogio sobre el director de escena, al igual que en *La muchacha del arrabal*, aquí se fundamenta no tanto en la dirección de actores sino en el arte en las vistas.

Las leyendas de *El remanso*, preciso es decirlo, pertenecen a Torres Ríos, quien en su artículo sobre el cine nacional menciona las supuestas expectativas ante su ya anunciado estreno. Por su parte, también Torres Ríos en su “Historia ligera...” reflexionará sobre la figura del director. Al igual que Quiroga, parece ver en Ferreyra un acertado modo de hacer cine: “*Campo ajuera* nos mostró en Ferreyra a la personalidad más sólida de la cinematografía nacional. Ferreyra demostró tener estilo propio, visión acabada del paisaje, profunda psicología, y un dominio de la dirección notabilísimo” (1922), dice Torres Ríos sobre esta película de 1919, quien, no debe olvidarse, trabaja con el director en numerosos proyectos. Pero para Quiroga, Ferreyra tiene un desacierto, y es que los personajes que muestra no sobresalen: “Creyendo crear tipos, no ponen de pie sino individuos anónimos de ambiente, tomados del fondo común” (2007 244). Lo que critica Quiroga, en términos de narrativa cinematográfica, es la

13 Preocupación que el autor uruguayo comparte con otros escritores de su tiempo (Haftner 2012).

falta de un héroe o protagonista con los rasgos que el cine norteamericano imprimirá al modelo clásico. Sin reparar en las condiciones de producción, a diferencia de Torres Ríos, a Quiroga, el cine norteamericano se le presenta como modelo a seguir.¹⁴ Sin embargo, para Torres Ríos, que escribe su artículo como inscripción en el incipiente campo de la industria: “ya el público se aburre con las películas de cowboys, los yankis parecen hombres de palo y en todas sus obras encontramos un cansancio vital, medular”. Y agrega, con un tono tan alentador como programático: “Debemos entrar a la lucha con más fuerza que nunca. El público ya está inclinado por nuestras producciones. La temporada que vea una producción regular, continuada, irá gustando de todo lo nuestro y nos hará su ídolo como ayer hizo a otros muchos más inferiores...”¹⁵

Ambos piensan el cine, sí, pero desde lugares diferentes. Coinciden en la importancia concedida a la figura del director en el plano de la actuación y así como en otras áreas, reflexionan acerca de la relación del cine nacional con las producciones extranjeras, e incluso sobre el papel del público con respecto a un cine de manufactura local. Pero sus conclusiones difieren. Uno, Quiroga, escribe sobre cine a la par que consolida su proyecto literario, mientras encara empresas cinematográficas que no llegará –ni hemos llegado aún– a ver realizadas. El otro, Torres Ríos, también escribe *sobre* cine, pero se desliza hacia la escritura *de* cine, abandonando la idea de un posible proyecto literario (Couselo 1974 25-26) para transitar el quehacer de una obra cinematográfica. En un cruce que permite el trabajo concreto en y con el archivo, surge este diálogo tal vez improbable que configura una suerte de fotografía, donde se revela un modo de recepción a la vez que una intención sobre el objeto cine. Insisto, el intercambio no tiene lugar más que en el archivo, pero parece dar cuenta de manera incipiente de uno de los debates centrales del cine nacional acerca de qué y cómo contar: por un lado, la posibilidad de realizar un cine de índole

14 Lo que Quiroga observa es un modo narrativo que lo interpela, que se pone en diálogo con su proyecto literario. Los modos de representación, la construcción del verosímil, la noción de lo “real”, el carácter de los personajes, son medulares en esta relación. Sin embargo, esto no impide que en numerosas ocasiones sea sumamente crítico con ciertas producciones estadounidenses.

15 Torres Ríos propone, esperanzado: “‘Persistir, persistir’. He aquí el gran secreto. No está lejana la hora que aportarán grandes capitalistas. Las mismas capacidades de hoy con el capital de mañana levantarán el gran edificio y harán incluir todas las corrientes necesarias. Insensiblemente, sin advertirlo casi, vamos progresando firmemente, y no será cuestión de contar años, para que figuremos con luz propia en el concierto de las cosas”.

industrial, que pueda apropiarse de los modos de narrar de un modelo que comienza a consolidarse y que terminará erigiendo una de las industrias cinematográficas más poderosas; por el otro, un cine que busque y proponga consolidarse a partir de formas narrativas alternativas.

Los modos de archivación implican también los modos de transitarlos. Cuando se trata de prácticas concretas que imponen un orden y un acceso, también se suelen imponer, disponer o bloquear posibles diálogos. Es hurgando en el archivo, volviendo sobre lo leído, lo afirmado, lo establecido que estos cruces entre voces sobre una escritura afectada por el cine resultan posibles.

Bibliografía

Benavídez, Washington (1999). “Un amor profundo de Horacio Quiroga: El cine”, en *Actas de homenaje a Horacio Quiroga*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Literatura Uruguaya y Latinoamericana. Montevideo: Universidad de la República, 69-80.

Couselo, Jorge Miguel (1974). *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*. Buenos Aires: Corregidor.

Cuarterolo, Andrea (2017). “El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano”. En A. F. Rodríguez y C. Elizondo (Comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y especificidad en el audiovisual*, (pp. 233-257). Universidad Nacional de Quilmes: Bernal.

Ferreira, Gerardo y González Estévez, Andrés (2014). Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho [Buenos Aires] (1911-1931). *Cuadernos de Literatura* 7. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Gubern, Román (1998). *Historia del cine*. 5.^a ed. Barcelona: Lumen.

Hafter, Lea E. (2012). *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos de siglo XX. Tres autores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga*. Tesis de posgrado, UNLP. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.804/te.804.pdf> Tesis doctoral.

- Madedo, Fernando (2014). “Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de ‘cine nacional’ en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía”. En R. Manetti y L. Rodríguez Riva (Comps.), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, (pp. 267-277). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente: El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción, 1914-1923*. Buenos Aires: Teseo.
- Quiroga, Horacio (1997). *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (2007). *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Torres Ríos, Leopoldo (15 de set. de 1922). “Cinematografía Nacional. Historia Ligera”. *Crítica*.

Tiempos del archivo en *Corrupción de la naranja de Darío Canton*. Cuando la naranja está en la escritura

*Luciana Di Milta*¹

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

En esta oportunidad realizaremos un abordaje del *dosier* genético del poema “Corrupción de la naranja” de Darío Canton, redactado en 1963 y publicado cinco años más tarde en el libro homónimo bajo el sello Ediciones del Mediodía. Se trata de un conjunto singular dentro del archivo Canton. El mismo incorpora a su registro “naturalista” conseguido a partir de un vocabulario “aséptico” (es decir, que genera la ilusión de preservar la observación ante la posible “contaminación” de expresiones de carácter lírico) una serie de dibujos y gráficos, “espacios semióticos complejos” al decir de Almuth Grésillon, que otorgan al manuscrito de poesía una dimensión plástica ausente en la mayor parte de sus papeles. La imagen reelaborada de las naranjas vuelve a aparecer en publicaciones posteriores, como guiño intertextual pero también como complemento del *racconto* del proceso de escritura. El cruce entre el gesto documental y la elaboración poética de las notas de observación produce dos conjuntos complementarios: el registro del proceso de descomposición de la naranja, que da forma a un repositorio de materiales verbales y no verbales, y los diferentes estados de escritura del poema, que abrevan en el primero.

Palabras clave: *dosier* genético, Darío Canton, *Corrupción de la naranja*, espacios semióticos complejos, registro documental

1 Luciana Di Milta es integrante del grupo de investigación “Problemas de literatura comparada” (UNMDP). Desde 2016 trabaja en tareas de organización y preservación del archivo del poeta argentino Darío Canton, bajo la dirección de la Dra. Ana Porrúa. Dirección electrónica: lucianadimilta@gmail.com

Abstract

In this opportunity, we will approach the genetic *dossier* of “Corrupción de la naranja” Darío Canton’s poem, written in 1963 and published five years later in the homonymous book by the publishing house Ediciones del Mediodía. It is a singular ensemble within Canton’s archive. It incorporates to his “naturalistic” register, which he achieves through the use of an “aseptic” (that is to say, it generates the illusion of preserving the observation before the possible “contamination” of lyrical type expressions) a series of drawings and graphics, “complex semiotic spaces” by the saying of Almuth Grésillon, which give the poetic manuscript a plastic dimension absent in most of his papers. The re elaborated image of the oranges appears again in later publications, as an intertextual wink, but also as a complement to the *racconto* of the process of writing. The junction between the documentary gesture and the poetic elaboration of the observational notes creates two complementary ensembles: the recording of the orange’s process of decomposition, which shapes a repository of verbal and non-verbal materials, and the different states of the poem’s writing, which are nurtured by the first.

Keywords: genetic *dossier*, Darío Canton, Corrupción de la naranja, complex semiotic spaces, documentary record

La obra literaria de Darío Canton (9 de julio, provincia de Buenos Aires, 1928) se compone de dos grandes áreas que corresponden a períodos temporales diferentes: la de la escritura poética propiamente dicha,² que incluye títulos publicados en las décadas del 60 y el 70, y la de la escritura autobiográfica,³ que se encuentra imbricada con la primera y nace como una reflexión sobre los procesos de escritura de poesía. Esta división particular de la obra editada no solo orienta el trabajo de organización y puesta a resguardo del archivo Canton, que comencé en el año 2016, sino que además problematiza, como se verá en el presente trabajo, la cuestión de la temporalidad de los procesos de escritura. El archivo Canton es un conjunto heterogéneo, integrado por manuscritos de poesía, borradores de la serie autobiográfica *De la misma llama*, recortes de diarios y revistas, fotografías

2 Canton ha publicado *La saga del peronismo* (Ancora 1964), *Corrupción de la naranja* (Ediciones del Mediodía 1968), *Poamorio* (Ediciones del Mediodía 1969), *La mesa. Tratado poético-lógico* (Siglo XXI 1972), *Poemas familiares* (Crisis 1975), *Abecedario Médico Canton* (Archivo Gráfico Editorial 1977) y el pliego *Asemal* (1975-1979).

3 *De la misma llama*, serie autobiográfica, ocho tomos y nueve volúmenes (Mondadori 2000; Libros del Zorzal 2004 2005 2006 2008 2012; Librería Hernández, 2014 2017). Los libros de Darío Canton están disponibles en formato digital en su sitio web, www.dariocanton.com

y documentos diversos, como recibos emitidos por las editoriales que se hicieron cargo de la publicación de los libros y primeros garabatos infantiles del autor. Todavía no conocemos con exactitud el volumen total del archivo, ya que los papeles de poesía ocupan unas nueve cajas, pero los otros documentos que se encuentran en proceso de clasificación constituyen un conjunto aún mayor.⁴

En este artículo se abordará una sección mínima de esa totalidad, el dossier genético del poema “Corrupción de la naranja”, y más precisamente la primera de las dos carpetas de borradores del poema, que contiene los materiales prerredaccionales. Pero también la naranja, objeto “viviente”, difícil de clasificar y de archivar, y que sin embargo forma parte del archivo y del dossier genético del poema, no solo como signo verbal o dibujo, sino como materialidad en sentido estricto.

En 1963 Canton regresa a la Argentina después de haber cursado una maestría en Sociología en la Universidad de Berkeley, Estados Unidos. De ese viaje trajo consigo numerosos borradores de poesía, entre ellos el manuscrito del que un año más adelante será su primer libro de poemas, *La saga del peronismo*. Ya en ese entonces la relación establecida entre el autor y sus papeles de trabajo es tan estrecha como la que puede observarse a lo largo de la serie autobiográfica *De la misma llama*, concebida precisamente a partir de una lectura retrospectiva de los borradores de poesía que le permitieron construir el relato de su propia vida. Allí recuerda:

Llegaba con el mismo portafolio con el que me había ido, henchido de papeles de poesía, *mi máspreciado tesoro*. Eran los manuscritos y las versiones a máquina de todo lo que hasta entonces había hecho (la mayoría escritos en los Estados Unidos). [...] Los había llevado conmigo desde mi salida de Berkeley, dado que no quería correr el riesgo de extravío alguno –*si los poemas se perdían, que lo hicieran con su autor*–. (2005 13) [El destacado es mío]

El poema “Corrupción de la naranja” fue escrito poco tiempo después del arribo a Buenos Aires, cuando Canton era todavía un autor inédito. Al regresar se reinstaló en su casa de la calle Santander en Parque

4 Una primera descripción, que se actualizará en la medida en que avance el proceso de clasificación de los papeles, puede consultarse en el portal Orbescrito, que ofrece una cartografía de archivos latinoamericanos <http://orbescrito.fahce.unlp.edu.ar/fondos/documentoCompleto/id/137>

Chacabuco, un barrio de clase media ubicado al sur de la Capital Federal, donde había vivido junto con su primera esposa antes de trasladarse a los Estados Unidos. Esa casa había estado deshabitada y en parte desmontada, y es así que de algún modo tanto el poema como el aspecto material del dossier genético son el resultado de la carencia de dos objetos domésticos: la máquina de escribir y la heladera. A estas debemos agregar una tercera carencia, de distinto orden: la de los afectos. El poema es también el resultado de la soledad del autor, pues su esposa y su hijo se quedaron en Berkeley. El primero de los faltantes explica el predominio de la escritura manuscrita en los borradores de un autor que tendió siempre a transcribir todos sus poemas a máquina para poder corregir con tinta sobre una copia en limpio; recién consiguió reponer la máquina de escribir robada en Nueva York cuando el “experimento poético” ya estaba casi terminado. El segundo, el de la heladera, desencadena un pequeño accidente doméstico que da origen a la escritura: Canton descubre una naranja que por falta de refrigeración comienza a descomponerse antes de lo debido, y decide aprovechar la oportunidad para registrar el proceso (¡el “descubrimiento” en sí mismo es una parodia poética del mito de Fleming y los cultivos que lo condujeron por azar al hallazgo de la penicilina!). Esto explica también una particularidad del *dossier*, en el que distinguimos dos conjuntos claramente definidos: por un lado, el de las notas del “observador naturalista”,⁵ que recogen a través de entradas fechadas los cambios sufridos por el objeto a lo largo de casi tres meses, y por otro lado el de la redacción del poema propiamente dicha.

5 En una entrevista, Santiago Vega pregunta al autor sobre la relación entre “Corrupción de la naranja” y la poesía objetivista. Sin identificarse con esta corriente estética, Canton señala: “esto era más como la observación de un naturalista” (2001 4).

alrededor.

La piel es menor, rugosa que en una
etapa anterior y el dorso no es despreciable, de
de parece estar + descompuesto hasta se advierte
como una reminiscencia de perfume.

[Ver al corte como es por dentro.]

[¿Cuándo la naranga deja de ser reconocible
como tal?]

June, 20. Los foros originarios se mantienen sin gran
cambio. El tono de la piel en el reto es, cada vez +
oscuro, se marrón. Hay hundimientos + profundos
y en otro lugar parece empapar un 4º foro de
corrupción. Al tacto empiera a dar la impresión
como de hueso por dentro.

El aplastamiento, afesamiento de la naranga
hace que el foro de la parte superior se haya
posedo a ser lateral.



Las formas del foro superior se mantienen. Idem 2,
La Vena de filo del 3 se ha borrado. El dorso,
vapante a fluidez suave

June, 27. Los foros siguen sendo los mismos. El
4º foro no es tal todavía. Apenas unas manchas
tirando a blanco, casi como serie de puntitos agrupa
dos. El tono se es, decidido + marrón. La
amiga está + marcada. La presión se tiene en
si interiormente está + ~~húmeda~~ seca, aunque
todavía hay como materia interior que ofrece re-
sistencia. Quizá se haya llegado el momento
en que nadie reconoce la naranga
que no haya visto otra igual o
asistido a proceso semejante

A diferencia de los borradores de otras publicaciones del autor, como *La saga del peronismo*, *La mesa. Tratado poeti-lógico* y el *Abecedario médico Canton*, los que componen el libro publicado en 1968, cuyo título también es *Corrupción de la naranja*, no fueron agrupados por el autor en una carpeta separada, sino que forman parte, al mejor estilo Canton, de una sección ordenada cronológicamente –e inventariada por él mismo– que reúne la mayor parte de sus poemas. En el dossier del poema que le da su nombre al libro se conservan treinta y un folios, de los cuales veinticinco son manuscritos y seis son copias dactiloscritas, dos pasadas a máquina con correcciones realizadas en tinta. Los materiales prerredaccionales se componen de cuatro folios con notas fechadas, tomadas los lunes, y dos anotaciones que funcionan como “búsqueda del tono” para el poema. La primera es una anotación en lápiz, cuya datación podría ser anterior o simultánea a la de los borradores del poema, y explicita el sistema metafórico que estructura la redacción:

La pudrición de las cosas
igual que la de almas
transcurre ~~siempre~~ muy lentamente

Descripción de una naranja

Igual que la de almas.

(Carpeta 113a, F.6r.)

La segunda, escrita en tinta, es una reescritura de la primera, e incorpora la prótasis que convierte al poema en una gran cláusula condicional. Este es el procedimiento que extrañó tanto a Martín Prieto, quien lee en el “si” hipotético “una dimensión instructiva, que lo emparenta con, por ejemplo, las instrucciones imaginarias de Yoko Ono en su libro *Pomelo*, publicado en Tokio en 1964 y en Argentina, por De la Flor, en 1970” (1994 18).

En este borrador se descarta la presencia simultánea de los dos paradigmas de la metáfora, señalando que se trata de una “conclusión innecesaria si es que el poema está bien hecho”. Es a partir de ahí que el poema adopta el sesgo “objetivista” que atrajo la atención de Prieto en la década del 90.

Si se toma una usanga
en buen estado
) se la deja,
en Bo. Bo,
el primer día del verano,
bajo techo,
a la temperatura ambiente,
al llegar el otoño la se ve muerta.

La pudrición de los frutos,
igual que
Las pudriciones,
sea de frutos o de almas,
transurre muy lentamente.

La pudrición de los frutos,
) los almas,
transurre muy lentamente.

Conclusión
innecesaria
Si se fue
el poema
está bien
hecho

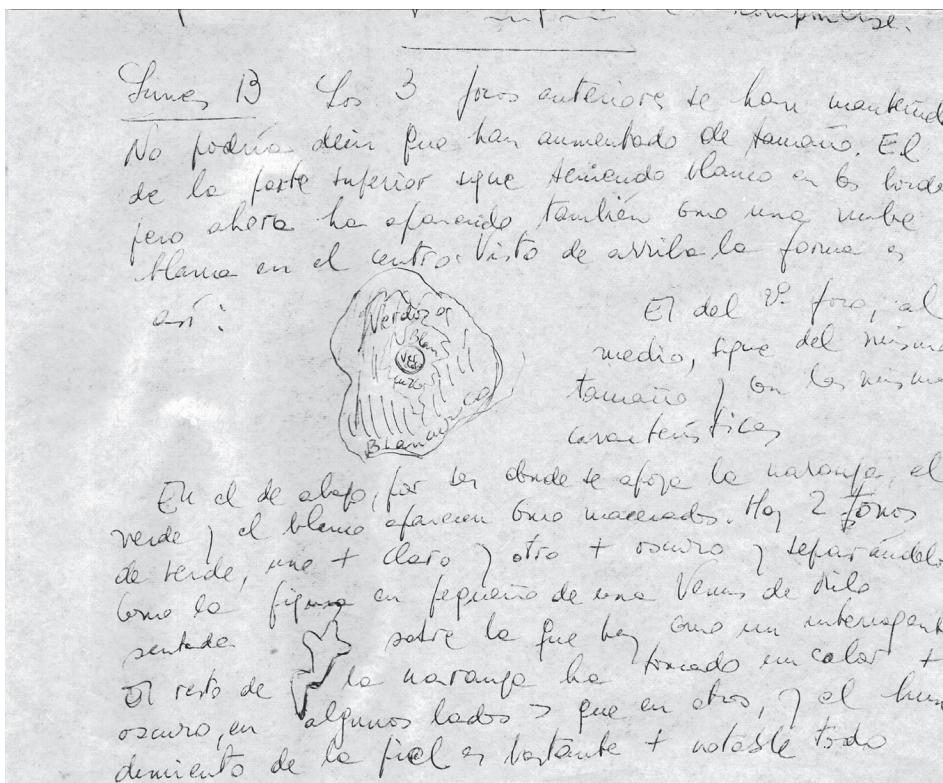
En el conjunto de materiales documentales y preparatorios también encontramos dos esquemas, que podrían rotularse como “materiales pos-redaccionales” si no hubieran sido escritos como prerredaccionales para otras publicaciones posteriores. En esos papeles, el autor hace una lista de las diferentes etapas de la escritura en orden sucesivo, y transcribe las notas marginales que aparecen en los distintos borradores. La peculiaridad, como veremos más adelante, es que además fueron escritas con posterioridad a la publicación del poema. La temporalidad del borrador dista siempre de ser lineal; incluso cuando queremos establecer el orden cronológico de las reescrituras nos encontramos con movimientos que duplican una actividad, la de escritor, que consiste en regresar siempre sobre lo escrito. En este punto, me pregunto si el ejercicio de literatura (y con esto me refiero al mismo tiempo a la escritura y a la lectura) no será, tal vez, una forma muy particular de apropiación de y experimentación con el tiempo. La lectura de principio a fin de un poema puede reforzar la ilusión de linealidad; en cambio, el efecto de lectura que produce el contacto con la “cocina del texto” es el de una deconstrucción de esa percepción. Entre las ruinas de lo lineal, solo sobrevive la imposibilidad de pronunciar dos palabras simultáneamente, porque la práctica de la lectura ya no puede sino hacer converger los estratos verbales que corresponden a las diferentes temporalidades de una escritura.

Cabe señalar que en todo el trabajo de Darío Canton se observan indicios de una fuerte conciencia documental sobre su propia escritura que siempre implica reescritura, revisión y explicación de lo ya visto y escrito: en la segunda mitad de la década del 70 preparó los borradores de *Con las manos en la mesa*, una compilación de relatos de la génesis de poemas o “cuentos del poema”, como los ha llamado el autor; este proyecto nunca llegó a publicarse con ese formato. Sabemos a través del índice transcrito en el tomo V de *De la misma llama* (2012 247) que el plan incluía la reconstrucción (a la luz de los borradores) del proceso de escritura de “Corrupción de la naranja”. En 1995 Canton publica ese texto en *Diario de poesía* N.º 35, junto con otro sobre el poema “Impotencia”. Este gesto retrospectivo se repetirá a partir del año 2000 y a lo largo de más de quince años, durante la redacción de la monolítica serie autobiográfica. El relato de la génesis de “Corrupción...” se incorporó finalmente en el tomo II (*cfr.* 2005 pp. 14-20). Es decir que el archivo se encuentra en no pocos casos intervenido por el propio autor, que siguió trabajando con esos papeles incluso varias décadas después de haber publicado los poemas, agregando notas que intentan recrear una cronología de las etapas.

Por otra parte, hemos podido contrastar los datos aportados por el escritor con la materialidad de los borradores y la presencia de ciertos trazos que nos permitieron datar los esquemas en la primera de estas revisiones del propio trabajo, en la época de la preparación de *Con las manos en la mesa*, y más precisamente a fines de 1977 (es decir, catorce años después de la redacción de los primeros borradores del poema). Si bien el tipo de tinta utilizado no difiere sustancialmente del de la mayor parte de los manuscritos (Canton siempre tuvo preferencia por las biromes tipo “bic”), los esquemas se desarrollan sobre dos tipos de papel blanco que no se encuentran en los borradores de la década del 60 (entre estos últimos hay, en cambio, papel amarillo comprado en Estado Unidos; también hojas de cuadernos de distintas medidas y papel fino tamaño oficio). Por otra parte, los papeles, el estilo de la grafía e incluso la tinta negra de varios borradores de poemas datados en la segunda mitad del año 1977 son idénticos a los de los esquemas (Carpeta 113a, F.4r.,5r. y 5v).

Otro indicio de que estos materiales fueron redactados mucho después que las notas y el poema es la presencia de garabatos infantiles en los papeles. Al momento de escribir “Corrupción...”, no había niños pequeños en la casa de Canton; en efecto, no los hubo sino hasta la década del 70. La observación de los borradores que componen el archivo nos dice que el autor no ha escatimado en papel, y que con excepción de los apuntes callejeros (cuyos soportes pueden ser servilletas, boletas o sobres usados), siempre se ha inclinado a utilizar papel nuevo, tamaño carta, A4 u oficio. Es muy probable que los trazos infantiles sean inmediatamente posteriores a la escritura de los borradores: esta hipótesis surge al ver cómo un trazo de pulso inseguro, realizado con la misma tinta negra de la escritura, atenta levemente contra la legibilidad del esquema. Las otras referencias (el número de teléfono y el nombre “Mónica” que aparecen en uno de los papeles; la palabra CONIVIL, que aparenta ser las siglas de una institución) nos permitirían realizar una datación más precisa, pero hasta el momento no hemos dado con sus referentes.

Una de las particularidades de los borradores de las notas fechadas que permitieron la escritura del poema es la presencia de cinco dibujos pequeños de las naranjas que funcionaron como objeto del experimento (Carpeta 113a, F.1r., 2r. y 8r). El dibujo nunca fue una práctica cotidiana del autor; de hecho, son contados los manuscritos que los contienen. El acto de dibujar, en la producción de Canton, carece completamente de voluntad estética consciente, al contrario de lo que se puede observar en los manuscritos de los poetas surrealistas; en el caso de los borradores de “Corrupción...”,



Carpeta 113a, F.1r.

el dibujo no es sino otro aspecto del desborde documental que excede su escritura. Sin embargo, la incorporación de estas ilustraciones de carácter esquemático enfatiza cierta dimensión plástica del borrador. Se trata de una concepción de la mirada tan plástica como científica; esta síntesis, salvando las distancias, encuentra su mejor expresión en las ilustraciones de los naturalistas del siglo XIX o en las láminas de la Enciclopedia; Roland Barthes señala que estas últimas asumen “una iconografía autónoma del objeto –cuyo poder solo saboreamos hoy– puesto que de esta manera estas ilustraciones no son observadas como una pura mostración del saber” (2003 85). Lo que es necesario tener en cuenta es que el dibujo del aficionado, concebido originalmente para un único espectador que es su propio autor, aparece en ese contexto particular del manuscrito para convertirse ante nuestros ojos de lectores en un elemento coherente dentro del sistema de una poética específica, que se alimenta permanentemente del discurso del conocimiento, y que la vista del conjunto le confiere hoy un valor estético a esta combinación de imagen y texto.

La búsqueda del poema “Corrupción...” gira en torno a una aprehensión poética de la totalidad del objeto: registra la mayor cantidad de modificaciones que sufre la naranja en determinadas condiciones, “en Buenos Aires / bajo techo / [...] a la temperatura ambiente” (1968 17); el observador interactúa con el objeto, lo experimenta, descubre que “oliendo de cerca / los ojos cerrados / parece perfume” (9); pone a prueba los supuestos de la física y comprueba o refuta una hipótesis: “Si se deja caer la naranja / de lo alto / sobre el piso / suena a hueco / rebota parcialmente” (10).

La labor diaria de un dibujante se asemeja a esta práctica, en el sentido de que el dominio de una figura exige un estudio previo de todos los aspectos que esta puede presentar. El abordaje de un objeto a través de los diferentes puntos de vista es un dispositivo de conocimiento que Canton ha utilizado en forma consciente. En *De la misma llama* recuerda que cuando su hijo Ezequiel era pequeño, “dibujó una lancha varias veces con todas las perspectivas básicas posibles: de frente, de atrás, costado derecho, costado izquierdo, desde arriba, desde abajo”. La idea, dice, “me impresionó mucho y desde entonces me ha servido de recordatorio útil cuando quiero encarar cualquier tema” (2004 284). En efecto, este mismo principio es el que subyace en el proyecto original de publicación pensado para el poema “Baño público” (2000 111), que apareció finalmente en *Asemal* N.º 10 en 1978 con el mismo formato tradicional de los otros textos del pliego. En esa tentativa de presentación y según los manuscritos conservados, el poema iba a ser acompañado tanto por una serie de viñetas dibujadas por el autor, en las que se muestra un hombre orinando desde distintos ángulos como por un artículo médico que explica la fisiología de la micción y la entrada “Inodoro”, tomada de la Enciclopedia Espasa (2017 810-813). Este mismo mecanismo es el que opera en la incorporación de los poemas en la serie autobiográfica (¿o del discurso autobiográfico en el relato de la génesis del poema?), junto con las reproducciones facsimilares de los borradores, los esquemas, las transcripciones de las etapas de escritura.

Una buena parte de esta poética se define, como hemos visto a lo largo de este trabajo, a partir de la sobreabundancia de datos verbales y visuales que se ofrece al lector. Se trata de un tejido discursivo que jamás termina de agotar su referente; cada hilo presenta una secreta continuidad y se cruza con los otros, formando diferentes texturas a lo largo de las publicaciones, a modo de ejercicio de “lectura entre líneas”. La recurrencia de la naranja es la forma más evidente de este procedimiento: después de la publicación de “Corrupción...”, la imagen de tres naranjas sobre una tabla de madera aparece en 1972 en la tapa de *La mesa. Tratado poético-lógico*, a

modo de guiño y como suerte de codificación del nombre del autor, que no aparece en ninguno de los lugares que tradicionalmente se le asigna en el libro.⁶ Luego, en *Los años en el Di Tella*, segundo tomo de su autobiografía, una serie de fotografías en blanco y negro documenta después de cuarenta y dos años el estado de una de las tres naranjas utilizadas en el experimento de 1963, que fue conservada hasta hoy; en las mismas se puede observar la diferencia que existe entre esa mitad petrificada y una naranja en buen estado (cfr. 2005 41-42). En ese mismo tomo hay incluso una reproducción facsimilar de uno de los borradores con dibujos que forma parte del dossier del poema. Una aparición más reciente de esa naranja conservada desde hace casi sesenta años se encuentra en la segunda parte de *La yapa*, donde se muestran fotos de la misma sesión. La repetición está justificada por la incorporación de la imagen a todo color a partir del quinto tomo de la serie; las imágenes de *Los años en el Di Tella*, en cambio, son en blanco y negro. En cuanto a las naranjas en sí, actualmente se conserva la mitad petrificada que aparece en las fotos, mientras que lo que queda de una segunda se aprecia en forma de un polvo conservado en un sobre de plástico; la tercera naranja fue arrojada a la basura por el personal de limpieza del consultorio del psicoanalista del autor en la década del 60.

La naranja no solo es un referente de esa producción escrita devenida “espacio semiótico complejo”, noción que Almuth Grésillon (2008 155) piensa a partir de la observación de los borradores que presentan dibujos pero que también podemos extender a los textos impresos, que combinan signos verbales y no verbales. Dada la importancia del objeto en relación con el proceso de escritura del poema y la conservación parcial de su materialidad (una mitad petrificada, y el polvo de una segunda naranja), podemos afirmar que la naranja es, literalmente, parte del archivo Canton. En la escritura del poema “Corrupción...”, “está, acaso, la fe en alguna continuidad o la creencia, subyacente, de que documentando los cambios de algo, manteniendo la vista fija en eso y contando qué vemos, pudiéramos hacer que no dejara de ser” (Canton 2005 19), y este es el mismo criterio que se aplica a la construcción del archivo personal. Pero dada su naturaleza efímera, la temporalidad de la naranja es, por lo menos, problemática dentro de ese conjunto. Funciona de la misma manera que el borrador de poesía releído por el autor para poder reconstruir los procesos

6 En el verso 768 la palabra Canton está disimulada mediante otra que la contiene: “Algo similar /se aprecia / también por la vía negativa / en la expresión / ‘guardar cama’ / o en las / numerosas palabras / que se refieren / a cosas, animales / personas o elementos / que necesitan cuidado / como guardabarreras / guardacabras, guardacantón” (1972 43).

de escritura; en ambos casos el principio de “escribir y luego conservar” se reordena como “conservar para escribir”. Pero la naranja no es un objeto que habitualmente se guarda, como los libros y los documentos, que a modo de herencia o testamento sobreviven a autores y propietarios. Su temporalidad está delimitada precisamente por el lapso de tiempo que abarca su descomposición, cuya dinámica es distinta de la del papel; su aspecto recuerda lo que era y ya no es, la inevitable transformación de la materia. A diferencia de la palabra inscripta en el borrador, la naranja-materia no contempla la posibilidad de recreación del desarrollo de un proceso.

Por último, la particular apropiación del discurso científico-epistemológico es un hilo conductor que atraviesa toda la obra de Canton. Para comprobarlo, basta con observar la recurrencia de este reciclaje del registro de los libros de carácter didáctico en *La mesa. Tratado poético-lógico*, suerte de enciclopedia poética que explora todas las posibilidades asociativas de la palabra “mesa”, o el *Abecedario médico Canton*, que literalmente es un diccionario y un vademécum, cuyas entradas son leídas de cualquier manera menos de la que dicta aquella construcción que llamamos “sentido común”. Dentro de su sencillez, los dibujos de las naranjas están funcionando en los borradores de poesía de la misma manera que el esquema de la célula en el manual antiguo de biología, o como los bocetos del naturalista en el cuaderno de viajes. Las notas que fueron concebidas para la pura documentación presentan ahora la impronta visual del trabajo de quien tergiversa poéticamente, incluso en el plano procedimental, la idea moderna de conocimiento.

Bibliografía

Barthes, Roland (2003 [1972]). “Las láminas de la *Enciclopedia*” en *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Canton, Darío (1968). *Corrupción de la naranja*. Buenos Aires, Ediciones del Mediodía.

(1972). *La mesa. Tratado poético-lógico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

_____ (1995). “Alrededor de la mesa” en *Diario de poesía*. Número

35, primavera de 1995, Buenos Aires, 34-35.

_____ (2000). *La historia de Asemal y sus lectores*. Buenos Aires: Mondadori.

_____ (2004). *De la misma llama I. Berkeley*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

_____ (2005). *De la misma llama II. Los años en el Di Tella*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

_____ (2012). *De la misma llama V. Malvinas y después*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

_____ (2017). *De la misma llama VIII. La yapa, segunda parte*. Volumen 1 y 2. Buenos Aires: Librería Hernández.

Grésillon, Almuth (2008). “Los manuscritos literarios: el texto en todos sus estados” en Platero, Emilio (Ed.), *Genética textual*. Madrid: Arco Libros.

Prieto, Martín (1994). “Gianuzzi, Canton, Girri y los otros” en *Diario de poesía*. Número 30, invierno de 1994. Buenos Aires, 17-20.

Vega, Santiago (2001). “Diálogo con Darío Canton. Escribir con la observación de un naturalista” en ¡*Gracias, Gutenberg!* Año1, Número1, enero de 2001, Buenos Aires, 4-5.

Material de archivo

Archivo personal del autor. Carpeta 113a.

“Impulso de archivo”: el caso *Bola negra* de Mario Bellatin

Juan Pablo Cuartas¹
IdIHICS-Universidad de La Plata

Resumen

El escritor Mario Bellatin viene incursionando en una serie de obras que han sido integradas al creciente espacio de la intermedialidad: son aquellas que trabajan con múltiples registros y prácticas artísticas (literatura, fotografía, cine). En el presente trabajo, en primer lugar, buscamos recabar elementos para una lectura que integre esas múltiples facetas dentro del proyecto literario de Bellatin; en segundo lugar, y a partir de lo anterior, procuramos aislar los límites y posibilidades del archivo como un “espacio instituyente” que a la vez está abierto a reunir la dispersión de un objeto hecho de nuevas zonas e intersecciones.

Palabras clave: Bellatin, Archivo, Latinoamérica, escritura, arte

Abstract

The writer Mario Bellatin has (recently) ventured into a series of works that have been integrated into the growing space of intermediality: those that incorporate multiple registers and artistic practices (literature, photography, cinema). In this work, first we seek to gather elements for a reading that integrates these multiple facets within the literary project of Bellatin; second, and from the foregoing, we try to isolate the limits and possibilities

1 Juan Pablo Cuartas (UNLP-Univ. De Poitiers) es Licenciado en Letras y doctorando por la Universidad de La Plata y de la Universidad de Poitiers (Francia). Actualmente trabaja en el ordenamiento y digitalización del Archivo Bellatin, radicado en la CriGAE-UNLP (Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores). Participa en diversos proyectos de investigación enfocados en archivos y manuscritos en la Universidad Nacional de La Plata. Dirección electrónica: jpablocuartas@gmail.com

of the archive as an “instituting space” that is also open to gather the dispersion of an object made of new zones and intersections.

Keywords: Bellatin, archive, Latin America, writing, art

La película *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez* tuvo su estreno a comienzos del año 2013 en el Palacio de Bellas Artes, en México. Se trata de una ópera-cine construida a partir de frases del relato homónimo de Bellatin, *Bola negra*, con música de la compositora Marcela Rodríguez, y de recorridos por la peligrosa Ciudad Juárez, en el norte de México. El texto en cuestión² nos presenta a Endo Hiroshi, un entomólogo japonés que decide dejar de comer por voluntad propia después de un extraño sueño nocturno. A partir de entonces comienza a recordar un viaje al África donde descubre una nueva especie de insecto que termina devorándose a sí mismo hasta convertirse en una pequeña bola negra. Al término de la proyección, durante una charla con el público, Bellatin expresó que esta ópera-cine viene a ser una especie de homenaje a toda una generación de jóvenes que no tienen futuro y que son víctimas de poderosos grupos de poder. Justamente, el coro se compuso de jóvenes víctimas y victimarios de Ciudad de Juárez, donde los enfrentamientos entre el cártel de Sinaloa y el de Juárez han elevado el nivel de violencia desde la primera década del siglo XXI y donde, además, desde principios de los noventa se registra el número de setecientos femicidios y al menos tres mil mujeres desaparecidas.



Según argumentó Bellatin, el horror no consiste solo en la violencia, ni siquiera el caos: sino en el hecho de que no hay tal desorden, el Estado y el narcotráfico hacen dinero con esta situación. Todo funciona como un

2 Se publicó por primera vez en *Tres novelas* (1995). Lima, Ediciones El Santo Oficio, y se reeditó en *Obra reunida* de 2005, versión con la cual trabajaremos aquí.

perfecto mecanismo. Bellatin y Rodríguez afirman que la literatura realista o de denuncia está saturada y que buscan otro camino que ilumine lo que ocurre en Ciudad Juárez de modo más significativo (Driver 2015 134-135). Por su parte, para Rodríguez trabajar en Ciudad Juárez fue una experiencia

muy fuerte. Lo que más nos impactó es la naturalidad del horror. No es que los habitantes se hayan acostumbrado, sino que la gente de poder tiene negocios a partir de esto. Entonces, es como lo más normal. Eso es lo terrorífico, no pasa nada, entonces no se investiga (Rodríguez 2013).

Lo que podríamos llamar “investigación” por parte de Rodríguez y Bellatin tiene un perfil especialmente estético o artístico, ya que ambos comparten una misma preocupación antes de pisar Ciudad Juárez, y que en el caso del escritor mexicano viene desde hace tiempo: ¿cómo componer aplicando la música o la escritura a una realidad concreta sin recaer en el arte social o “comprometido”? En primer lugar, la solución encontrada fue la elección de un texto de Bellatin que no tenía un vínculo representativo con Juárez, es más: el texto elegido, *Bola negra*, remite más a la cultura japonesa que a la mexicana. En segundo lugar, se eligió escenificar el relato mediante un género que fuera considerado *imposible* para el contexto:

alguien pensaría en un documental, pero nosotros pensamos en partir de un musical para romper con lo que allí se vive. Echamos mano a un texto donde un entomólogo se come a sí mismo, como una metáfora de una ciudad que se come a sí misma

detalló Bellatin (2013). A fin de sortear la cantidad de recursos que supone un montaje operístico, Rodríguez compuso una pieza accesible, donde se contara solo con la participación de piano, percusión y chelo. Con la idea de recuperar la fuerza literaria de la prosa, Rodríguez resaltó frases del relato a través del canto; y una vez grabadas, las vaciaron sobre imágenes de la ciudad.

Eso nos permitió que las palabras cobraran un sentido más amplio. Fue un ejercicio extraño y, espero, original. No había guion. Utilicé escalas pentatónicas japonesas para darle un toque irónico; y ciertos efectos de la música contemporánea para incrementar el dramatismo; es decir, gracias a la música exploré nuevos recursos sonoros

de los instrumentos. No sacamos al coro a la calle, porque era peligroso (Rodríguez 2013b).

Los fragmentos de *Bola negra*, cantados por el coro de muchachos y leídos por el propio autor, reciben en eco lo terrible de Ciudad Juárez, aquello que el gobierno y los documentales ocultan y que Bellatin junto con Rodríguez descubren: que Ciudad Juárez no es un caos social, sino que es un lugar organizado para el lucro, y que, en una especie de organicidad contra natura, se come a sí misma como el insecto de *Bola negra*. Organicidad a contra natura que los propios autores repiten cuando describen *Bola negra* en partes cantadas y repetidas como una letanía. En este sentido, la ciudad y el texto son segmentados en parte asignificantes, repetidas, y que en el cruce de las mismas generan una composición visual y musical. La afinidad artística de ambos, Bellatin y Rodríguez, tiene todo su peso en esta disposición de los elementos. Rodríguez tiene una concepción del coro basado en lo cuantitativo, en lo rítmico a partir de una composición matemática de las voces. Esto se aprecia en la película: los jóvenes cantan fragmentos inconexos y depende de la mano de Rodríguez la organización de esos elementos en secuencias significantes. Y parte del trabajo de escritura de Bellatin, por su parte, consiste en la reutilización de textos, fragmentos y episodios, reconvocados en nuevas composiciones y unidades.

Ahora bien, esta obra implica una cuestión a resolver, que aquí pensamos desde la estela dejada por Walter Benjamin, para quien el resto de una obra enigmática, así como el residuo de la cultura de masas, es fuente de verdad filosófica (Buck Morss 1995 13) y de antídoto contra la ceguera constitutiva del presente. En este sentido, cabe recordar que el epígrafe de la cuarta novela de Bellatin, *Salón de belleza*, dice: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana, Kawabata Yasunar” (Bellatin 2009 7). El problema de lo anestésico está en Bellatin desde hace tiempo, e incluso su problematización es el punto de partida de varias de sus obras. Desde que el arte tiene lo anestésico como peligro inherente,³ y desde que el arte comprometido con lo social se ha alimentado

3 Susan Buck-Morss recuerda que el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su entorno (culturalmente específico, históricamente transitorio). Como origen de los estímulos y campo de batalla de la respuesta motriz, el mundo externo debe ser incluido para completar el circuito sensorial. Este sistema estético de la conciencia-sensorial será llamado por Buck-Morss “sistema sinestésico”. Ahora bien, tanto Freud como Benjamin, consideran a la conciencia como un dispositivo amortiguador de los efectos más punzantes de la experiencia, que el filósofo

de su propia impotencia,⁴ la pregunta es: ¿Por qué un escritor que solo escribe para seguir escribiendo, como suele decir,⁵ termina acechando el viejo problema de la presentación de determinado problema social, campo casi exclusivo de escritores más sociales o “comprometidos”? Lo hizo en *Poeta ciego* con la violencia de Sendero Luminoso en Perú, con la situación en Cuba en *Canon perpetuo* (1993). Otra manera de formular la pregunta es: ¿Por qué retornan la violencia y los cuerpos, los *membra disjecta*, en la serie de relatos de Bellatin? Así, como en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), una obra literaria que se escribe mientras se la emplaza en un escenario donde se “traza una dimensión performativa que exige cuerpos” (Ríos 107, el destacado es mío), con *Bola negra, el musical...*, Bellatin insiste en conjugar cierta matriz *genética* que crea sus propios espacios (el axioma autónomo de “escribir sin escribir”) con esa dimensión que borra la historia mexicana en favor de la construcción de “geografías extrañas” donde la violencia del afuera señala “su propia demarcación interna (el espacio de la novela)” (Quintana 2009 488). Aquello imposible de nombrar⁶ busca, exige, su propia forma, sea esta nueva o, como veremos para el caso que nos ocupa, una vieja forma semienterrada. Lo social (aquello problemático de lo social) busca su lugar en los buenos espacios que la red de Bellatin va tejiendo de manera individual e independiente, y no hace falta forzar la red, como hace el escritor “comprometido”,

de *Los Pasajes* llamará “*shocks*”. Las sacudidas de los *shocks* de la experiencia cotidiana, sin embargo, terminan siendo fagocitados por rituales y prácticas humanas que los exorcizan mediante su mimesis preventiva. En determinado momento, que Buck Morss ubica a finales del siglo XIX, el sistema sinestésico comenzará a detener los estímulos tecnológicos y proteger tanto al cuerpo del trauma del accidente, como a la psique del trauma del *shock* perceptivo; en consecuencia, el sistema sinestético se convierte en anestésico. La estética cambia de ser un modo cognitivo “en contacto” con la realidad a un modo que bloquea la realidad (Buck-Morss 1993 72).

4 “La predicción melancólica no se apoya en hechos verificables. Ella simplemente nos dice las cosas no son o que parece ser. Esa es una proposición que no corre el riesgo de ser reputada jamás. La melancolía se nutre de su propia impotencia. Le alcanza con poder convertirla en impotencia generalizada y con reservarse la posición de espíritu lúcido que arroja una mirada desencantada sobre un mundo en el que la interpretación crítica del sistema se ha convertido en un elemento más del sistema” (Rancière 2010 41).

5 “Yo necesito publicar para tener siempre el espacio vacío de la escritura, para que se siga generando la propia escritura” (Bellatin 2014).

6 Con relación a la escritura de *Poeta ciego* (1998), escrita al calor de la violencia de Sendero Luminoso en Perú, Bellatin afirma: “Entonces ahí fue que yo me dije cómo puedo yo fijar esto, cómo congelar esto, como puedo hablar de esto, cómo lo puedo nombrar. O sea, *por qué no lo puedo nombrar*” (Bellatin 2000 7, el destacado es nuestro).

para adaptarla a lo social, porque el arte ya es social de modo inmanente (Voloshinov 1997 109).

Estamos, no obstante, ante un problema de archivo en la medida en que su movimiento no se detiene ante el uso de elementos heterogéneos. Un aporte interesante a esta cuestión proviene del artículo “El impulso de archivo”, del crítico de arte norteamericano Hal Foster, quien pasa revista de ciertas empresas estéticas cuyo principal procedimiento es la acumulación de material histórico, con lo cual, argumenta, demandan una revisión teórica del concepto de archivo. Su lectura es pertinente en nuestro caso, si recordamos que Bellatin trabaja con su propio archivo, sus escrituras, como material de elaboración de nuevos textos. En primera instancia, los artistas de archivo a los que Foster se refiere buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente.⁷ Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación. Llevan al extremo las complicaciones posmodernistas de originalidad y autoría, pero sin la insípida monotonía y banalidad de los ejemplos que Kenneth Goldsmith presentara en *Escritura no-creativa* (2015): el medio ideal de este arte de archivo no es el megaarchivo de Internet, los archivos en cuestión aquí no son bases de datos; sino que son más tangibles, fragmentados más que intercambiables, y como tales exigen la interpretación humana, es decir, en palabras de Foster, se presentan “como pagarés para su posterior elaboración o indicaciones enigmáticas para futuros escenarios”.

A este respecto, el arte de archivo es tanto preproducción como posproducción: menos preocupados por los orígenes absolutos que por las huellas desconocidas (quizás “impulso de archivo” es la expresión más apropiada), estos artistas son, a menudo, atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida (Foster 2016 105).

En esta línea puede colocarse a *Bola negra*, el relato literario: para el musical en Ciudad Juárez, ese texto se convierte en preproducción, o también podemos decir que la realización del musical pasa a ser una posproducción del relato. En esta línea, Bellatin, como estos artistas, ya no solo

7 Este aspecto del archivo, inherente a su estructura, pero explicitado por el trabajo de estos artistas, es denominado “dimensión poética” por Ana Bugnone en su trabajo “Hacia el paradigma del archivo de artistas y escritores”, que aparece en esta misma publicación.

recurren a archivos informales, sino que también los producen, y lo hacen de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Disponen los materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presentan en una arquitectura casi de archivo, un complejo de textos y objetos (plataformas, estaciones, quioscos...). Se entiende la noción de “impulso” arriesgada por Foster si vemos que lejos de oponerse patéticamente, a modo de desafío, a instituciones como el Museo, los artistas ponen a funcionar el afán de ordenar y separar otros espacios.⁸ Lo absurdo de la empresa, la voluntad de conectar lo inconectable se vincula, según Foster, con la paranoia. Se pregunta Foster “¿Qué es la paranoia si no una práctica de conexiones forzadas y malas combinaciones, de mi propio archivo privado, de mis propias notas de la clandestinidad, puestas en exhibición?” (122). La paranoia no es solo de los individuos, sino que es estructural porque estos archivos privados cuestionan a los públicos, pero lo hacen porque hay a una crisis general del orden simbólico sobre el cual descansan los archivos y museos “públicos”. En este sentido, Foster recuerda a Freud, para quien el paranoico proyecta significado en un mundo ominosamente vaciado del mismo (a Freud le gustaba insinuar que los filósofos sistemáticos son paranoicos en secreto).

¿Podría el arte de archivo surgir, en un sentido similar, de un fracaso de la memoria cultural, de una falla en las tradiciones productivas? Porque ¿para qué conectar tan fervientemente si las cosas no parecen tan terriblemente desconectadas en primer lugar? Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía, de convertir “sitios de excavación” en “sitios de construcción” (123).

8 Cabe recordar que Agamben define al Museo como un espacio no siempre físico, sino como “dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero que ya no lo es más” (Agamben 2005 109). Más adelante dirá que el Museo “ nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia” (110). Siguiendo a Agamben, diremos que en estos artistas esta “separación” se mantiene, pero no lo obsoleto de los elementos que ocupan esa dimensión. Para estos artistas, la separación, la apertura de un nuevo espacio, habilita no sólo la importancia de lo que expone sino la posibilidad *pública* de interactuar y hacer experiencia con ese espacio que se abre.

La coincidencia de la preproducción con la posproducción, el acto que hace que un “sitio de excavación” coincida con un “sitio de construcción” es reformulada por uno de los artistas analizados por Foster, Thomas Hirschhorn quien afirma “Conectar lo que no se puede conectar, esto es exactamente mi trabajo como artista” (110). La frase tiene su pleno sentido si tomamos nota de que Hirschhorn construyó una serie de monumentos dedicados a los filósofos, donde se combina de manera eficaz el aspecto religioso de los altares y el aspecto informativo de los quioscos. Tres monumentos han aparecido hasta la fecha, para Spinoza, Bataille y Deleuze, y se está planeando un cuarto, para Gramsci. A excepción de Bataille, cada monumento se erigió en el país natal del filósofo, pero se lo colocó lejos de los sitios “oficiales”. Así, el monumento a Spinoza apareció en Ámsterdam, pero en el barrio rojo; el monumento a Deleuze, en Aviñón, pero en un distrito, en su mayoría, de inmigrantes africanos; y el monumento a Bataille, en Kassel (durante la Documenta 11), pero en un barrio, en gran parte, turco.



Monumento a Deleuze



Monumento a Bataille

Estas (des)colocaciones son adecuadas: el estatus radical del filósofo se combina con el estatus menor de la comunidad anfitriona, y el encuentro sugiere una refuncionalidad temporal del monumento, que no funciona como una estructura unívoca, inmodificable, que oculta antagonismos filo-

sóficos y políticos, sociales y económicos,⁹ sino como un monumento que interrumpe el tráfico de nuestras representaciones, y hasta proporciona la posibilidad de un archivo contrahegemónico que podría utilizarse para articular las huellas de aquellos antagonismos (109). En otras palabras, el monumento aquí no funciona como esos clásicos bustos de próceres que con cierta inercia esperamos en el centro de las plazas, y que más que recordarnos la historia, la *entierran hacia afuera*, la tapan con visibilidad. Si existe una dimensión política de este arte, lo es en tanto materialidad sensible, es decir, en tanto arte: de un modo similar al monolito de *2001 Odisea del espacio* interpela en tanto no nos reconocemos en él porque rompe el circuito de la comunicación, no en tanto denuncia textual, o discurso que apunta a “despertar conciencias”. Es este primer exabrupto en el recorrido urbano la condición de posibilidad de nuevas conexiones y nuevos archivos contrahegemónicos. Y tendremos, al decir de Hans Gumbrecht, la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre “efectos de presencia” y “efectos de significado” (Gumbrecht 2005 18).¹⁰

9 “Universality is constitutive to Art. It’s something very important to me. One can say that Art is universal because its Art. If it is not universal it is not an Artwork, it’s something else. I do oppose the term ‘Universality’ to Culture, Tradition, Identity, Community, Religion, Obscurantism, Globalization, Internationalism, Nationalism or Regionalism. I experienced with my Artwork –and not only with the works in public space– that Universality is truly essential. There are other words for Universality: The Real, The One World, the Other, Justice, Politics, Aesthetics, Truth, the ‘Non-exclusive Audience’ and Equality. I believe –yes, believe– in Equality. And I believe that Art has the Power of transformation. The power to transform each human being, each one and equally without any distinction. I agree that equality is the foundation and the condition of Art” (Thomas Hirschhorn 2009).

10 Sin seguir al pie de la letra a Gumbrecht, nos hacemos eco de las llamadas “materialidades de la comunicación” que aquél define como “todos aquellos fenómenos y condiciones que contribuyen a la producción de significado, sin ser significado ellos mismos”. La batalla de Gumbrecht contra la centralidad incontestada de la interpretación en las disciplinas académicas recuerda mucho a la reciente corriente del llamado “realismo especulativo” que, por su parte, pone en entredicho la centralidad del “acceso al ser” como interfaz insuperable para el estudio del ser (ontología). Compárese la cita de Gumbrecht en esta nota con lo que afirma sobre la “documentalidad” Mario Teodoro Ramírez, compilador de un reciente libro de textos de “nuevos realistas”: “Si no sabemos si hay algo real a lo que las significaciones y el mundo refieren sí estamos ciertos que debe haber algo real donde las significaciones quedan registradas o inscritas (papeles, soportes electrónicos, USB, ETC.), DESDE AQUÍ PODEMOS ASENTAR QUE CLARAMENTE EXISTE ALGO MÁS QUE EL “TEXTO” (LA HOJA DONDE EL TEXTO ESTÁ ESCRITO); Y SI EXISTEN HOJAS, PANTALLAS, LIBROS, ETC., EXISTE ALGO MÁS QUE LA PURA SIGNIFICACIÓN Y QUE NO ES SIGNIFICACIÓN (RAMÍREZ 2016 25).

La cuestión que parece doble, nuestra hipótesis de Bellatin como artista de archivo y la potencialidad de *Bola negra el musical...* para interrumpir la comunicación, constituyen una misma dimensión. No debe cegarnos el hecho de lo provocativo del gesto: la operación de Hirschhorn –colocar un filósofo afamado en un barrio de inmigrantes– o la de Bellatin y Rodríguez –un musical en medio de una ciudad violenta – no son provocativos solo por lo insólito de la conexión, sino por aquello que recuperan del olvido.¹¹ Así como tenemos un carácter sacro y colectivo del monumento con Hirschhorn, con *Bola negra el musical* tenemos la *tragedia* como representación colectiva de la ciudad. Hay muchos vínculos: el coro explicando la situación, como público ideal, se convierte aquí en coro confundido, no puede orientar la situación (incluso en lo real de la producción de la obra los jóvenes se manifestaron confundidos y llega a apreciarse algo de eso en la película). Bellatin aparece como un corifeo, como el primer inter pares del coro, ya no cantando, pero leyendo su relato, y caminando Ciudad Juárez haciendo las veces de actor. En este sentido, *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez*, al igual que los mausoleos de Hirschhorn, no son tanto un objeto nuevo en el espacio, sino un objeto viejo, pero novedoso por lo viejo de ese mismo espacio: una situación de injusticia social que todos reconocen, pero que requiere de una reconexión insólita, provocativa, imposible para algunos, porque el engaño no es mental sino material, *ocultando que oculta* antagonismos sociales por medio de su renormalización, operación básica de la ceguera constitutiva de nuestro presente.¹²

11 El crítico argentino Raúl Antelo también se refiere al archivo como “zona de construcción” o *chantier*, retomando el término del filósofo galo Jean-Luc Nancy. “La modernidad de los archivos no estaría pues en la memoria (en la materia) acumulada, sino que residiría, más bien, en ese *olvido* del sentido simbólico de los materiales, a través de los cuales podemos, finalmente, tener acceso a la movilidad histórica” (Antelo 2017, el destacado es del original).

12 En este sentido debe entenderse la afirmación de Bellatin acerca de que busca “descontextualizar lo descontextualizado”: Ciudad Juárez, una ciudad en aparente caos, descontextualizada, recibe su réplica artística igualmente descontextualizada. Mi insistencia en lo material de estos proyectos no depende de un interés “fetichista”: antes bien, lo fetichista es el contexto mismo que el escritor mexicano busca “descontextualizar”. Como afirma el filósofo esloveno Slavoj Žižek tomando la frase de Marx, “ellos no lo saben, pero lo hacen”, la fantasía ideológica está del lado del *hacer*, no del *saber*: es afuera “donde se representa de antemano y se decide el destino de nuestras creencias internas más ‘sinceras’ e ‘íntimas’” (Žižek 2005 73). En este sentido, la alusión a la tragedia no es una analogía superficial: al igual que vemos en el escenario de *Bola negra, el musical...*, en la tragedia griega también se construyó, mediante una escenografía escasa y con pocos recursos, aquel espectáculo público que permite a la ciudad “reflejar lo que está en conflicto con sus ideales, lo que debe ser reprimido o excluido, y lo que teme o juzga

Para ser coherentes con nuestra lectura, si la empresa de Bellatin y Rodríguez nos presenta la posibilidad de un archivo contrahegemónico, o un archivo *por venir* si pensamos en las posibilidades abiertas,¹³ debería ser posible volver a leer *Bola negra*, el relato, como un texto que ahora es pretexto de una obra ulterior. Pienso, por ejemplo, en las historias que Endo Hiroshi había escuchado sobre muchachas que morían mostrando una delgadez extrema por negarse de pronto a comer ni un grano de arroz (Bellatin 2005, 205). O en lo “antinatural” de que la cocina de su nación parecía estar hecha para ser apreciada visualmente, antes que para ser consumida. O en esa normatividad insólita pero relatada como una costumbre tan usual en Bellatin (recordemos el epígrafe de Kawabata que inicia *Salón de belleza*, tercera novela del autor: “cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”).¹⁴ En *Bola negra*, el relato, tenemos a los padres de Endo Hiroshi quienes solo podían casarse si la anciana cocinera perdía la dentadura completa y no podía volver a comer. Además, leemos que hay un ritual para el banquete de los recién casados que debe ser cumplido a rajatabla:

como ajeno, desconocido, lo Otro en suma” (Segal 1995 239). De este modo, tanto en ese tipo de representación como en la de *Bola negra, el musical...*, que recibe al primero como en eco, nuestras creencias más internas se representan *afuera* y encontramos esa violencia sin escenificar, que aparece de modo negativo (237) y que propicia la “paradoja trágica”: encontrar placer en el dolor (232-233).

13 *Bola negra: el musical de Ciudad Juárez* fue intervenido de diferentes maneras en la puesta en escena a cargo de Jesusa Rodríguez, activista y actual senadora mexicana, la noche del jueves 24 de octubre de 2013 en el Auditorio de Minas dentro de la edición 41 del Festival Internacional Cervantino (FIC). Se colocaron llantas y cámaras inservibles frente a una pantalla donde se proyectaba el documental original. Del lado izquierdo del escenario, el escritor Mario Bellatin se abraza de una cámara negra, mientras en el flanco derecho Marcela Rodríguez, sentada en un montón de neumáticos, revisa unos papeles. Bellatin prende de repente un radio del que surge una voz a manera de conciencia la cual anuncia que en los años 90 se asesinaba una mujer cada 12 días, pero que dos décadas después es una cada 20 horas. Los integrantes del coro, como si fueran almas en pena, surgen de las pilas de llantas con su canto que tiene un efecto espejo/eco con la grabación de la misma ópera como parte del documental (<https://www.jornada.com.mx/2013/10/26/cultura/a04n1cul>).

14 Y esto tiene una fuerte conexión con el trabajo de archivo: “el trabajo de archivo es, en última instancia, *anarchivista* y podríamos incluso llegar a la conclusión de que el archivo, lejos de ser un mero depósito del humanismo, representa lo que, en la cultura occidental, tiene de propiamente inhumano, pues sabemos que la cultura se convierte en inhumana a medida que amplía sus museos y abandona los lugares de culto a sus muertos” (Antelo 2017, sin página, el destacado es del original).

La receta consistía en destazar el besugo hasta dejarlo descarnado pero vivo, para luego introducirlo en una pecera que a su vez sería puesta en el centro de la mesa de los novios. La pareja de recién casados comería la carne mientras el pez seguía nadando, moribundo, mostrando sus órganos internos. Como señal de buen augurio para el matrimonio, la comida debía durar el tiempo exacto que tardaba el pez en morir (Bellatin 2005 210-211).

Quien lee la obra de Mario Bellatin se encuentra con la descripción de algunas escenas violentas y horrorosas, pero la verdadera violencia aparece en esta normalización de lo que en un primer momento nos resultaría atroz. No escribe novelas sobre la violencia en México; escribe una historia en un país que podríamos identificar con Japón y donde la aceptación de ciertos hábitos, costumbres y rituales implica que lo atroz ya ocurrió o *está ocurriendo* aun cuando no hay sangre ni horrores a la vista.¹⁵ Sin necesidad de representación, con un arte intransitivo que recibe en eco el horror de Juárez, la escritura de Bellatin, con la música de Marcela Rodríguez, no representa, sino que *presenta* –en el relato y en el lenguaje– esa misma normalización del presente que todos compartimos.

Para concluir, insistiremos en esta intransitividad o autonomía de la escritura de Bellatin que no significa olvido o separación abstracta de la realidad, sino una conexión mediante la materialidad del lenguaje. Recordemos lo que dice Benjamin sobre la traducción:

la traducción, al contrario de la creación poética, no considera como quien dice el fondo de la selva idiomática, sino que la mira desde afuera, mejor dicho, desde en frente y sin penetrar en ella hace entrar al original en cada uno de los lugares en que eventual-

15 Como afirma Isabel Quintana, si bien es cierto que la violencia abunda en la literatura latinoamericana, en las obras de Bellatin tal conflictividad se agudiza a partir de la problematización de la idea de comunidad: “En este sentido, sus textos escenifican la violencia en la que se funda todo acuerdo social dramatizando las aporías que subyacen al ideal contractualista” (Quintana 2009 487-488). En virtud de que la historia mexicana deja de estar omnipresente y hasta de determinar la práctica literaria, la escritura de Bellatin “es un entramado de escenarios en los que prevalecen pulsiones primitivas, anteriores a cualquier configuración identitaria”, afirma la autora argentina. “Podría decirse, además, que la violencia aparece como autocontenida al borrarse toda referencia específica, al no poder atribuirse a un nombre o escenario nacional, proliferando, pero sin desbordarse, señalando su propia demarcación interna (el espacio de la novela)”, añade (488).

mente el eco puede dar, en el propio idioma, el reflejo de una obra escrita en una lengua extranjera (2010 118).

La “selva idiomática”, en el caso que nos ocupa, tendría que ver con todo el espectro de interpretaciones sociológicas, filosóficas y hasta psicológicas que Ciudad Juárez provocaría en ese “artista social” y que éste termina introduciendo en una obra realista. Bellatin y Rodríguez, en cambio, hacen resonar en su “propio idioma”, en su propia red, la ciudad, una obra escrita en *lengua extranjera*, no porque no la conozcan, sino porque la conocen demasiado.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Antelo, Raúl (2017). “La potencialidad del archivo” en *Escritural*, “*El archivo como política de lectura*” (número especial). En prensa. Traducción del portugués de Delfina Cabrera.

Benjamin, Walter. (2010). *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

Bellatin, Mario (2005). *Obra reunida*, México: Alfaguara.

_____ (2009). *Salón de belleza*, Buenos Aires: Tusquets Editores.

_____ (4 de enero de 2013). “Bola negra”, una metáfora de una ciudad que se devora a sí misma” *El informador.mx*. s/p. Disponible en: [https://www.informador.mx/Entretenimiento/Bola-negra-una-metadora-de-una-ciudad-que-se-devora-a-si-misma-20130104-0126.html](https://www.informador.mx/Entretenimiento/Bola-negra-una-metфора-de-una-ciudad-que-se-devora-a-si-misma-20130104-0126.html). Consultado el 3 de junio de 2019.

_____ (15 de marzo, 2014) Entrevistador Manu Ureste. “Mario Bellatin: El hombre dinero y por qué escribir para olvidar”, en *Animal político*. Disponible en: <https://www.animalpolitico.com/2014/03/mario-bellatin-el-hombre-dinero-y-como-escribir-para-olvidar/>. Consultado el 3 de junio de 2019.

_____ (marzo de 2000). *Mario Bellatin, un escritor de ficción*. Reportaje por Graciela Goldchluk. Disponible en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcic3b3n.pdf>. Consultado el 5 de junio de 2019.

- Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor.
- Driver, Alice (2015). *More Or Less Dead: Femicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. Arizona: The University of Arizona Press.
- Foster, Hal, “El impulso de archivo” en *Nimio* (N.º 3), pp. 102-125, septiembre 2016. Traducción de Constanza Qualina.
- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Hirschhorn, Thomas “The Headless Artist: An Interview with Thomas Hirschhorn on the Friendship Between Art and Philosophy, Precarious Theatre and the Bijlmer Spinoza-festival. Ross Birrell”, en *ART&RESEARCH A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Volume 3. No. 1. Winter 2009/10 ISSN 1752-6388, sin página. Disponible en: <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/hirschhorn2.html>
- Quintana, Isabel, “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 487-504.
- Rancièrè, Jacques (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.
- RAMÍREZ, MARIO TEODORO (COMP.) (2016). *EL NUEVO REALISMO. LA FILOSOFÍA DEL SIGLO XXI*, México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Ríos, Marina Cecilia, “La escritura dinámica de Mario Bellatin: del texto al teatro y del teatro al texto” en *La Palabra* N.º 32 Tunja, enero - junio de 2018, pp. 99-116.

- Rodríguez, Marcela. Miércoles 16 de enero (2013a). “Bola negra, el musical de Ciudad Juárez, un homenaje a jóvenes víctimas de grupos de poder”, *La Jornada*, s/p. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2013/01/16/espectaculos/a10n1esp>. Consultado el 3 de junio de 2019.
- _____ 20 de enero (2013b). “Bola negra: una forma de repensar Ciudad Juárez”, en *Vértigo Político*. Disponible en: <http://www.vertigopolitico.com/articulo/2486/Bola-negra-una-forma-de-repensar-Ciudad-Jurez>. Consultado el 03 de junio de 2019.
- Segal, Charles (1995). “El espectador y el oyente” en (Jean-Pierre Vernant ed.) *El hombre griego*, Madrid: Alianza Editorial.
- Voloshinov, V. (1997 [1926]). “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. En M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos-Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Zizek, Slavoj (2005). *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

El archivo en el suelo: algunos parques mexicanos de Mario Bellatin

Delfina Cabrera¹

ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry

Resumen

El estudio de los materiales heterogéneos que conforman el archivo en continua expansión de Mario Bellatin, depositados en guarda en la Universidad Nacional de La Plata, ha permitido abrir una reflexión novedosa acerca del proceso creativo del escritor, que tiene como principal operación de escritura la reutilización del propio archivo (en el que se conservan tanto manuscritos de sus libros como cuadernos de juventud, ejercicios de máquina de escribir, correos electrónicos, posteos y fotografías). A partir de una serie de fotografías de parques que Bellatin realizó en el año 2008, este ensayo propone algunas hipótesis sobre la práctica de “hacer archivo” y, en particular, una reflexión acerca de cómo esta práctica habilita, por lo bajo, la invención de nuevos modos de estar en común.

Palabras clave: Mario Bellatin, archivos de escritores, archivos fotográficos, suelo

Abstract

The study of the heterogeneous materials that constitute Mario Bellatin’s ever-expanding archive –housed at the Universidad Nacional de La Plata–, has opened an innovative reflection on the writer’s creative process, which

1 Delfina Cabrera es licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires y doctora en Letras por las universidades de Bérgamo y Perpiñán. Desde 2014 participa en diversos proyectos de investigación enfocados en archivos y manuscritos dirigidos por la Dra. Graciela Goldchluk en la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente es becaria posdoctoral del ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry, en donde desarrolla un proyecto de investigación sobre el archivo fotográfico del escritor Mario Bellatin. Dirección electrónica: delfinacabrera@gmail.com

is characterized by the reuse of the archive itself (made up of manuscripts, youth notebooks, typewriter exercises, e-mails, posts and photographs among other materials). Based on a series of photographs of parks taken by Bellatin in 2008, this essay introduces some hypotheses on the practice of reading through and with the archive and, in particular, a reflection on how this critical practice enables the invention of new ways of being in common.

Keywords: Mario Bellatin, writer's archives, photographic archives, floor

En los estantes destinados al archivo Bellatin hay ahora cinco cajas más. Adentro están repartidas, con una lógica secreta, más de cuatrocientas fotos que el propio Bellatin sacó y reveló entre 2000 y 2009. Se suman a la cuenta tres álbumes de negativos, repletos: todavía no se revelaron, pero ya están escaneadas las fotos para que cualquiera, con el solo deseo de hacerlo, pueda verlas. Porque como dice Graciela Goldchluk (2018) cada vez que es necesario (y es necesario casi siempre): la mejor manera de conservar un archivo es darlo a ver, volverlo de uso común, exponerlo al afuera, hacerlo público. Y esa fue también la apuesta de Mario Bellatin al dejar sus manuscritos y fotografías en guarda en la Universidad Nacional de La Plata: hacer de la escritura un hecho comunitario.

*

Pero las cajas nuevas no suman, tampoco se incorporan (la suma y la incorporación han quedado del lado del capital). Son, en todo caso, materiales que suspenden el orden previo del archivo y lo desbordan. Así como las fotos no se incorporan a las novelas (ni en la primera en la que aparecen, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, ni en *Los fantasmas del masajista* ni en *Biografía ilustrada de Mishima*, ni en las que siguen), el archivo tampoco lo hace. Las fotos no se incorporan ni reenvían al texto, lo traccionan, crean un modo de relación específico que altera la materia misma de dos medios en principio separados: la palabra escrita y la imagen fotográfica.

*

Cuando escribe sobre la ciudad y la fotografía, Jean-Luc Nancy cuenta que Nicéphore Niepce, un terrateniente del siglo XVII que además de francés fue químico, litógrafo y científico aficionado, logró las primeras

fotos de la historia usando un bitumen fotosensible (betún de Judea disuelto en aceite de Dnippel):

Un bitumen es reflejo del otro: placas sensibles frente a placas transmisoras, unas contra otras, muy cerca, el hormigón sobre la película, el riel introduciendo su viga en el ojo, la foto hormigonada, asfaltada, enrasada, saturada; la foto cuajada del mismo modo que cuaja la mezcla. El ojo contra el visor y la mira apuntada hacia la masa, clavada desde el suelo al cielo (Antelo 2005).

Una tecnología, la fotografía, no existiría sin la otra, la ciudad. Comparten el betún como materia prima que hace posible, del suelo al cielo, las calles, la imagen impresa, los edificios; el betún lo cubre casi todo y la vida en las ciudades se vuelve horizontal, porque el cielo se retira.

*

En una de esas cinco cajas nuevas hay un sobre de plástico transparente, relleno de fotos, con el rótulo “Parques”. Son varios, y algunos casi ni se parecen a un parque. En todos, sorprende la abundancia de suelo.

*

Mario Bellatin hace referencia en varios de sus textos a este pasaje de *Bajo el volcán*:

En ese jardín, que no había vuelto a ver desde la llegada de Hugh, cuando escondió la botella, y que parecía cuidado con amor y esmero, habían quedado rastros de un trabajo inacabado: herramientas, herramientas poco usuales, un machete mortal, un rastriero de forma extraña que en cierta manera se le clavaba en la mente con sus dientes torcidos brillando bajo el sol, herramientas que habían quedado apoyadas contra la cerca, como también algo más, un cartel recién arrancado o nuevo, que con cara cuadrada y pálida lo miraba fijamente a través del alambrado. ¿Le gusta este jardín? preguntaba...

¿LE GUSTA ESTE JARDÍN?

¿QUÉ ES SUYO?

¡EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!

El Cónsul les devolvió la mirada a las letras negras sin moverse. ¿Le gusta este jardín? ¿Por qué es suyo? ¡Expulsamos a quienes destruyan! Palabras simples, simples y terribles palabras, palabras que arrastraba hasta lo más profundo de su ser, palabras que aunque fueran tal vez una sentencia final, no le producían ningún tipo de emoción, solo una agonía apagada, fría, blanca, una agonía tan fría como ese mezcal que tomó con hielo en el Hotel Canadá la mañana en que Ivonne se marchó (Lowry 2013 135, traducción modificada).

*

Las fotos de los parques son herramientas que Bellatin usó y dejó en el archivo. Son fotos expósitas, de tránsito, o como suele decir él mismo, para ser más escritor que los escritores. Si es que tienen algún valor, está en los textos. Como el betún de Niepce, la materia de esa escritura es una argamasa, una continuidad foto-gráfica: ¿dónde termina la ciudad y empieza la foto?, ¿dónde termina la foto y empieza el texto?, ¿dónde termina el texto y empieza el archivo?, ¿cómo diferenciar, en la obra de Bellatin, entre materia y medio?

*

O en todo caso, pregunta Sergio Raimondi,

¿se tratará de ver cómo, aún en sus diferencias, los procesos productivos se traman con los modos de composición, las materias primas con las analogías, las grandes huelgas con algún encabalgamiento y los descubrimientos de mares y océanos con el hallazgo de un ritmo? (2019 36).

*

Como el jardín de Lowry, el archivo es el rastro de un trabajo inacabado, de la obra siempre inconclusa y de las herramientas que se usaron en el proceso.

*

En el *Decálogo de la Diana* que Bellatin redactó casi de forma contemporánea a la serie de fotografías de los parques, se enumeran prescripciones para sacar fotos con una cámara de plástico barata. En una de esas prescripciones, el suelo pasa de ser una perspectiva a transformarse en un

manifiesto: “Tratar de tirarse al suelo para aprovechar el piso. La superficie abierta crea una suerte de espacio de nadie anterior, que hace que el objeto adquiera la calidad de un tinglado” (2012 237).

*

Cuando pintaba niñas-bailarinas, Edgard Degas comenzó a proyectar las formas sobre el plano del suelo, porque lo consideraba uno de los factores esenciales para poder ver. Invirtió así la mirada clásica de la danza que se había fijado en la bailarina etérea y bajó la perspectiva a la gravedad y la extensión. Entonces, si de verdad tomáramos en cuenta al suelo, como propone Marie Bardet, no nos quedaría más opción que percibir la deformación visual que ese cambio produce: “el suelo le da a la danza ese plano sobre el cual se proyecta el diagrama de los cuerpos en movimiento, el plano cero de las intensidades en acto” (2012 37, mi traducción). En última instancia, el suelo habilita un desorden, un espacio para alterar jerarquías.

*

¿De quién son nuestros parques?

*

El origen del cartel es incierto, pero en un epílogo a la novela, William T. Vollman menciona que “cuando transcurre la acción de *Bajo el volcán*, la Revolución mexicana se había reificado en ese militante severo y compasivo que fue el presidente Lázaro Cárdenas, que redistribuyó millones de hectáreas de hombres ricos a los campesinos que asechan los márgenes de la novela” (Lowry 2012 657). Hubo distribución de hectáreas y aun así los campesinos acechan los márgenes, todos los márgenes. El cartel se interesa menos por la conservación de un espacio público que por la supervivencia de un orden en particular, el de un Estado que seguirá imponiendo una *res publica* a medida de la propiedad privada. Por eso Lowry traduce como traduce: mal. Donde el cartel dice: “¿Le gusta este jardín que es suyo? ¡Evite que sus hijos lo destruyan!”, Lowry escribe: “You like this garden? Why is it yours? We evict those who destroy!” [¿Le gusta este jardín? ¿Por qué es suyo? ¡Expulsamos a quienes destruyan!].

*

¿Por qué es suyo?

*

Después de la revolución, ¿antes de la revolución?, hoy, tal vez la disputa siga siendo por el suelo:

Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos. Nos dijeron:

-Del pueblo para acá es de ustedes. Nosotros preguntamos:

-¿El Llano?

-Sí, el llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las parane-ras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano (Rulfo 1992 9).

En *El llano en llamas*, seis años posterior a *Bajo el volcán*, las voces de Rulfo nombran así la repartición de Lázaro Cárdenas que premió con tierras fértiles a los terratenientes de siempre.

*

La serie de los parques no tiene primeros planos. Las figuras son borrosas y a muchas el encuadre las dejó acéfalas. El rostro de la fotografía se transforma: los únicos retratados son los perros.

*

Tirarse al suelo para aprovechar el piso es buscar un plano común, el de la composición de las fuerzas en juego: árboles, personas, betún, pe-rros, bancos, juegos, alambrados, cercas.

*

“De las 250 plazas y 45 parques de la Ciudad, ya son más de 80 los que fueron enrejados para evitar el vandalismo” (*Clarín*, 21/03/2015).

*

A fines de la década de 1990, ante la avanzada neoliberal para lim-

piar y rentabilizar la Ciudad, un grupo activista *queer* propuso volver a erotizarla, esto es, volver a transitar los espacios de encuentros sexuales, de cruce (*cruising*, en inglés; *yire*, en Buenos Aires), en el espacio público. Sin dudas, una de las paradojas de la privatización nacional-capitalista, como sostienen Lauren Berlant y Michael Warner:

ha sido que a través de la cultura heterosexual los ciudadanos han sido llevados a identificarse tanto a sí mismos como a su política con la intimidad. Para el ciudadano medio, esto significa hacer del sexo un asunto privado; postular la sangre como base psíquica de identificación; reemplazar las obligaciones de justicia social del Estado con una ética privada de responsabilidad, caridad, desagravio y “valores” (1998 554, mi traducción).

*

En la serie de los parques el cielo se retira. Vemos la Ciudad, cualquier ciudad, desde abajo. Esa suerte de espacio de nadie anterior que revela el objetivo-tinglado es la posibilidad misma de que el hecho comunitario sea posible. Si el cercamiento del espacio público tiene como correlato la criminalización de toda deriva y todo encuentro que no esté pautado, “allí donde el cruce es posible empieza a dibujarse el mapa de una nueva sociedad, con nuevas formas de producción y de reproducción de la vida” (Preciado 2019 29).

*

Tirarse al suelo es un intento de modificar las jerarquías del régimen visual que habitamos, repartir el espacio de otro modo, mezclar en un mismo plano lo que parecía imposible de mezclar. La materia de las fotos de los parques es el cuerpo colectivo, esa aparente contracción que disputa la organicidad del orden social y lo vuelve discontinuo y abierto.

*

El movimiento del archivo es hacia un afuera que solo se vuelve posible en ese tránsito, y su método es la invención de protocolos de exposición. Hacer de la escritura un hecho comunitario implica darle un lugar a ese movimiento y a esa invención, alojar, en un mundo pautado por cercamientos y privatizaciones (del espacio, de los cuerpos, del tiempo, del trabajo, del placer), un acto público de entrega y exhibición.

*

¿Le gusta este jardín? ¿Que es suyo?

*

“No sé si en el libro de Malcolm Lowry, que tienes razón, en el original aparece como tú lo indicas, está en inglés o en castellano. En todo caso hay que respetarlo tal como está en *Bajo el volcán*. O ¿tú que crees? ¿no será mejor conservar los letreros que todavía se pueden ver en algunos parques mexicanos?” (Bellatin 2012 188).



Las fotos pertenecen al Archivo fotográfico de Mario Bellatin (CriGAE-UNLP)

Bibliografía

- Antelo, Raúl. “Arquivo: morte e linguagem”, conferencia pronunciada en la Universidade do Estado de Río de Janeiro, 20 noviembre de 2005. : Disponible en www.avatar.ime.uerj.br › artigos › Texto Raul Antelo.
- Bardet, Marie (2012). *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, París: L’Harmattan.
- Bellatin, Mario (2012). *El libro uruguayo de los muertos*. Montevideo: Criatura Editora.
- Berlant, Lauren y Michael Warner (1998). “Sex in public” en *Critical Inquiry*, Vol. 24, N.º 2, Intimacy, Chicago, 547-566.
- Goldchluk, Graciela (2018). “Mario Bellatin o por qué un artista de lo que queda es el escritor que vino del futuro”, ponencia presentada en el V Coloquio Internacional Literatura y Margen, Buenos Aires, 21 y 22 de agosto de 2018.
- Lowry, Malcolm (2013 [1947]). *Bajo el volcán* (trad. Raúl Ortiz y Ortiz), Madrid: Tusquets.
- Preciado, Paul (2019). “Introducción: un apartamento en Urano” en *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Raimondi, Sergio (2019). *Problemas de escribir una oda al océano Pacífico*. Berlín: Wallstein.
- Rulfo, Juan (1992 [1953]). “Nos han dado la tierra” en *Toda la obra*. Edición crítica a cargo de Claude Fell, París/Madrid: Colección Archivos, Número 17, 9-13.
- S/f, “Más de 80 plazas y parques cercados” (21 de marzo de 2015), *Clarín*. Buenos Aires, Argentina. Disponible en https://www.clarin.com/ciudades/ciudad-buenos-aires-parque-lezama-rejas-acuerdo_0_SyzA1GqwXx.html (último acceso 28 de junio de 2019).
- Vollman, William T. (2012). “Postfacio” en Lowry, Malcolm. *Under the Volcano* (2012 [1947]), Nueva York: Open Road Media.

Mirar el archivo con ojos de mar: un modo de hacer memoria sobre Daniel Omar Favero

Florencia Bossié¹

Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Daniel Omar Favero era estudiante de Letras en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y militante de la JUP (Juventud Universitaria Peronista). En junio de 1977 tenía 19 años y fue secuestrado por un grupo de tareas de la dictadura cívico militar junto a su novia Paula Álvarez. Ambos continúan desaparecidos.

En febrero de 2018 Claudia Favero, hermana de Daniel y trabajadora de la Biblioteca Pública, nos mostró en su casa un portafolio, un conjunto de papeles que constituyen el “archivo” de “Dane”. Ese portafolio resistió en un escondite todos los años de la dictadura, superando la propia autocensura de la familia que tuvo que deshacerse de su biblioteca tirando libros, revistas y material que pudiera resultar “comprometedor” en un descampado. Con el retorno de la democracia, el padre lo entregó a Claudia para que sea la arconte de esos papeles. Al tomar contacto con este portafolio/archivo, se tomó la decisión de mostrarlo como parte de las actividades por el Mes de la Memoria en la Biblioteca Pública de la UNLP. En este artículo se relata

1 Licenciada en Bibliotecología y Documentación por la UNLP. Desde 2009 se desempeña como directora de Salas Museo en la Biblioteca Pública de la UNLP, donde lleva adelante proyectos de investigación referidos a archivos y colecciones especiales, muestras temporarias, visitas guiadas, entre otras tareas tendientes a la gestión, preservación y difusión de las colecciones especiales y de museo. Ha realizado investigaciones relacionadas con el libro, los archivos y la memoria de la historia reciente. Es parte de la Junta Asesora Departamental del Departamento de Bibliotecología (FAHCE-UNLP) y se desempeña como evaluadora en publicaciones periódicas especializadas. Desde el año 2008 es parte de proyectos de investigación sobre archivos de escritores en la Universidad Nacional de La Plata. Dirección electrónica: florenciabossie@gmail.com

la experiencia de abrir este archivo, cuáles fueron los desafíos y dificultades, qué reflexiones tuvimos al interior de nuestro grupo de trabajo, cómo lo mostramos, con qué artefactos y soportes expositivos, cómo construimos un guion museográfico para contar una vida, una obra, y un modo de archivar. Además, interesa dar cuenta de lo que sucedió luego de esa apertura, qué nuevos modos de abordarlo surgieron y cómo repercutió esto en la mirada sobre esos papeles y en la construcción de la memoria.

Palabras clave: Dictadura argentina, archivos personales, memoria

Abstract

Daniel Omar Favero was a student of letters at the National University of La Plata (Argentina) and a member of the JUP (Peronist University Youth). In June of 1977 he was 19 years old and was kidnapped by a group of tasks of the military civic dictatorship with his girlfriend Paula Alvarez. Both continue missing.

In February 2018, Claudia Favero, Daniel's sister and public library worker, showed us a portfolio in her house, a set of papers that constitute the "archive" of "Dane". That portfolio resisted in a hiding place all the years of the dictatorship, surpassing the self-censorship of the family that had to get rid of its library throwing books, magazines and material that could be "compromising" in an open field. With the return of democracy, the father gave it to Claudia to be the archon of those papers. When making contact with this portfolio / file, the decision was made to show it within the framework of the Month of Memory.

This article tells the experience of opening this file, what were the challenges and difficulties, what reflections we had inside our work group, how we showed it, with what artefacts and exhibition supports, how we built a museographic script to tell a life, a work, and a way of filing. In addition, it is interesting to give an account of what happened after that opening, what new ways of approaching it arose and how this had an impact on the view of those roles and the construction of memory.

Keywords: Argentine dictatorship, personal files, memory

Daniel Omar Favero era estudiante de Letras en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y militante de la JUP (Juventud Universitaria Peronista). En junio de 1977 tenía 19 años y fue secuestrado por un grupo

de tareas de la dictadura cívico militar junto a su novia Paula Álvarez. Ambos continúan desaparecidos.

Desde hace varios años, la Biblioteca Pública de la UNLP participa activamente en el Mes de la Memoria, una actividad coordinada por la Prosecretaría de Derechos Humanos de la UNLP. En este marco, desde la Dirección de Salas Museo, se organizan muestras y actividades de difusión y reflexión en torno a lo sucedido durante la última dictadura en Argentina y, específicamente en nuestra Universidad, especialmente afectada por el genocidio y la represión.

En febrero de 2018 Claudia Favero, hermana de Daniel y trabajadora de la Biblioteca Pública, nos mostró en su casa un portafolio, un conjunto de papeles que constituyen el “archivo” de “Dane”. En ese portafolio el padre guardaba sus poesías. Daniel escribía los poemas en letra manuscrita, en hojas sueltas, y se los daba al papá, su primer lector y quien los mecanografiaba. Ese portafolio resistió en un escondite todos los años de la dictadura, superando la propia autocensura de la familia que tuvo que deshacerse de su biblioteca tirando libros, revistas y material que pudiera resultar “comprometedor” en un descampado. Con el retorno de la democracia, el padre lo entregó a Claudia para que sea la arconte de esos papeles. Al tomar contacto con este portafolio/archivo, se tomó la decisión de mostrarlo en el marco del Mes de la Memoria en la UNLP.²

En este artículo se relata la experiencia de abrir este archivo, cuáles fueron los desafíos y dificultades, qué reflexiones tuvimos al interior de nuestro grupo de trabajo, cómo lo mostramos, con qué artefactos y soportes expositivos, cómo construimos un guion museográfico para contar una vida, una obra, y un modo de archivar. Además, interesa dar cuenta de lo que sucedió luego de esa apertura, qué nuevos modos de abordarlo surgieron y cómo repercutió esto en la mirada sobre esos papeles y en la construcción de la memoria.

Conociendo el archivo

Ya habíamos hablado alguna vez con Claudia de aquel reservorio de papeles y poemas, pero nunca lo habíamos visto. Así, una mañana de

2 El grupo de trabajo dedicado a este tipo de actividades, está integrado por Carolina Ilewicki (Diseñadora en Comunicación Visual), Mariana Santamaría (Lic. en Museología) y quien escribe (Lic. en Bibliotecología y Documentación).

febrero, con calor agobiante, fuimos a su casa. Nos encontramos con aquel portafolio sobre la mesa y, como cada vez que nos acercamos a mirar el archivo, nos conmovimos. En este caso, además, contábamos con el relato de Claudia, de cómo había llegado ese portafolio a sus manos, de cómo su padre lo atesoró durante años esperando a Dane, de cómo lo salvó de la destrucción durante la dictadura.



Las fotos pertenecen al archivo de Daniel Omar Favero

Vimos la diversidad de documentos que lo componen y que dan cuenta de los múltiples intereses de un joven que gustaba de la escritura, pero también del dibujo, de las abejas, del mar, de la amistad y de las mujeres.

Contiene documentos tales como:

- poesías mecanografiadas y manuscritas (editadas e inéditas)
- cuadernos
- boletines del Colegio Nacional
- certificados de certámenes de poesía
- certificados de sus estudios de apicultor
- dibujos y pinturas
- libros artesanales
- escritos y poemas de su hermano Luis Favero
- recordatorios del diario *Página/12*

- afiches de homenajes y actividades por la memoria
- publicidades de revistas
- correspondencia

En general los documentos se encuentran en buen estado de conservación, aunque pudimos verificar que se hacían necesarias algunas intervenciones para estabilizarlos (principalmente realizar limpieza mecánica y retirar materiales metálicos). Algunos documentos fueron afectados por la inundación del año 2013,³ por lo que se encuentran con cierto deterioro debido a la acción del agua y la humedad.

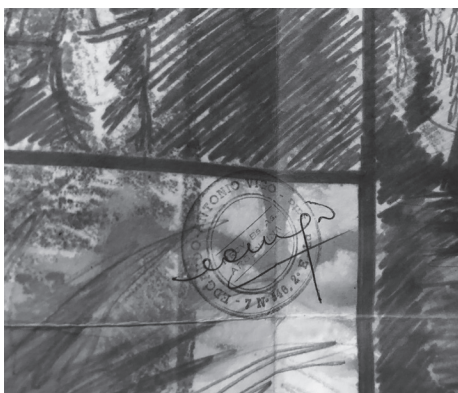
Aquella visita fue una puerta, también, para descubrir cosas nuevas, en las que nadie aún había reparado, como cuando Mariana Santamaría (quien lleva adelante junto con su mamá el Centro de Arte Experimental Vigo) detectó el sello de Edgardo Antonio Vigo⁴ y pudimos reconstruir una historia de docente y alumno en el Colegio Nacional. Al respecto dice Claudia:

Pasó algo rarísimo, místico. Cuando vinieron a ver los archivos Mariana Santamaría, al ver unos dibujos de mi hermano dijo: –¡Pero este es el sello de Vigo! una cosa insólita. Esa fue la primera sorpresa al mostrar los archivos. Yo nunca había prestado atención a ese sello que era del profesor. Eso había sido un trabajo práctico y ese profesor había sido el mismísimo Vigo. Lo que luego fue confirmado por los entonces compañeros de Dane en el secundario. Y ahí estaba, en mi casa, mirándolo y sorprendiéndonos todas juntas. Esa fue la primera sorpresa de abrir el archivo. Lo que las chicas llamaban el archivo y yo llamo el portafolio.

Nos fuimos aquella mañana conmovidas, con el portafolio y la foto de Dane en la primera pancarta que usó Amneris, su mamá, en las marchas de las Madres. Una pancarta pesada, hecha por un carpintero amigo, refugio de las luchas. Nos fuimos pensando qué hacer con ellos, con su diversidad, con su potencia, con su historia.

3 El 2 de abril de 2013 la ciudad de La Plata sufrió una inundación sin precedentes, dejando como corolario una ciudad devastada y más de 80 personas fallecidas. Muchas familias e instituciones perdieron fotos, documentos, libros.

4 Edgardo Antonio fue un artista visual de la ciudad de La Plata, que formó parte de las vanguardias en Argentina. Para más información: <http://www.caev.com.ar/>



Si acordamos en que el archivo se constituye en tal, cuando se abre y se muestra, entonces, el archivo de Dane comenzó a ser tal, cuando su “arconte”, la guardiana de esos papeles, su hermana Claudia, tomó conciencia de ello y nos brindó un gesto, una acción de apertura a partir de la cual el portafolio devino en Archivo.

Dice Claudia:

Lo que Florencia llama el Archivo en principio para nuestra familia era el portafolio azul donde mi papá guardaba las copias de los poemas de mi hermano Daniel desaparecido y otros documentos que fueron a parar a ese portafolio azul que él salvó de los allanamientos [...] Nunca lo pensamos como archivo. Era un legado familiar...

Lo tuve guardado, ni siquiera lo ordené, hasta que se decidió hacer una publicación de esos poemas. Entonces lo empecé a ordenar como si fueran libros, para darle algún sentido a la publicación que se iba a hacer.

La forma en que lo ordené era aleatoria. En algunos casos ya estaba ordenado como libro o engrampado con ilustraciones y tapita de cartulina. Estaba claro que eso era un libro. Y en otros, los poemas tenían una misma temática, un mismo papel y un mismo formato.

De esa manera se fueron armando varios libros.⁵

5 La familia de Dane editó dos libros a partir del portafolio/archivo: Los últimos poemas (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1992) y Nosotros, ellos y un grito (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2007).

el del cuadro. Sentate . no más . Ya traigo el vino.

FRASE

"...voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo."

(Alejandra Pizarnik)

Quiénes son los que pueden ver desde sus ojos?
nosotros los muertos?
En qué debe creer el hombre?
pónganse de acuerdo
sospecho que la fe es una trampa
Con quién podremos hablar del miedo?
habrá respuestas para mí?
siempre las hubo
pero alguna vez
habrá una respuesta para mí?
El Señor, persona de influencia,
facilita tarjetas para poder vivir
con ellas uno puede alimentarse
No me importa la medida exacta(...)
Algunos caminantes aun regresan
son enormes gaviotas que pescan en las playas
pulen pacientes palabras amargas
Qué es el universo?
a veces me pregunto qué es el universo
tal vez una estrella de navidad en la mano de un niño
o la múltiple visión de alguna mosca
Qué piedra rozó otra piedra
para que yo exista? qué abismo
(de pronto
fue herido de tanta luz?
Moriré ingerido en el vientre de algún gato
o seré el gallo que devora a la lombriz?
moriré de todas formas
y olvidarán las frutas mi nombre
Mientras tanto cruzaré
más de un océano
construiré—porque soy débil—
más de un templo en la noche
Mientras tanto
sin quererlo me enfrento a la muerte
a la sombra magnífica que recorta la tierra
Y quizás yo lleve un pájaro en la espalda

(sigue) →



Después,
remiendo tus zapatos,
revoco esa pared lastimada,
y así,
va entrando

MIRAMAR

Yo soy un cerdo (uno de los tantos que hay en Miramar) y como tal, me paso el día de lo más "pachorriente". El mar es muy propicio para que los cerdos se mojen la buseca. Los más cerdos salen a navegar en Flotador. Los cerdos hacen la plancha y se dejan mecer con las muy suaves olas. Yo pertimesco a esta última rama. Nunca faltan cerdos jóvenes, en Miramar (en eso ando, como buen cerdo). Nuestra carpa tiene capacidad para 4 cerdos, y no para dos. Por lo tanto estamos de lo más cómodos. Comemos lo suficiente como para no quedarnos sin nuestro título (cerdos)

BESTIAS!

Espero que me envidiem lo suficiente.

Y ahora los dejo porque me voy a dar un bami to cerdo.

chau

Nane

sea por lo menos un HOMBRE

La muestra

Entre el 13 de marzo y el 13 de abril de 2018 se realizó en la Biblioteca Pública de la UNLP la muestra “Que sea eterna mi causa y lo será mi canto. Daniel Favero, poeta desaparecido”. El objetivo fue difundir la obra musical y poética de Daniel Omar Favero, su vida y su militancia. Y, sobre todo, mostrar ese archivo del cual Claudia había hablado en innumerables oportunidades, pero pocas personas lo habían visto.

Hacer esta muestra nos planteó una serie de desafíos: cómo contar la historia, cómo hacer memoria, cómo mostrar los papeles, los intereses, la creación literaria y musical de un poeta desaparecido. En cierto sentido, mostrar el archivo se transforma también en un homenaje, sin embargo, aunque nuestra intención era mostrar ese artefacto que es el portafolio/archivo de Dane, con todas las historias y luchas que lo cruzan y constituyen. Dar cuenta del archivo de un desaparecido pero también de un escritor. Donde hay marcas, tachaduras, reescrituras. Una posibilidad para el trabajo filológico. Y los destellos iridiscentes de la militancia.

Leímos una y otra vez los poemas, con ese tono de diatriba y de premonición que tanto conmueven si pensamos en un chico de apenas 19 años que, por ejemplo, escribió esto a los 17:

LA TEMPESTAD NOS CUBRE, SE DEMORA, SE PIERDE

la visión del espacio, atronadora eléctrica...

El eco en la montaña, estrellada en rocío,

se aburre en su afonía, lánguida por la lluvia.

¡Otoño! Un nuevo marzo... Es otra vez otoño.

Se disuelve el cielo, nuestro... en el nunca más.⁶

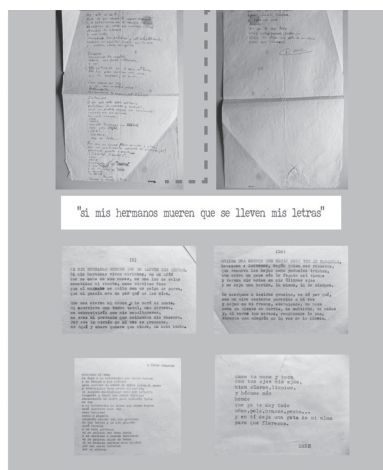
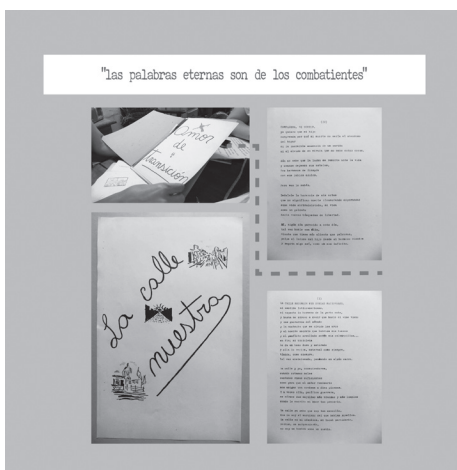
Pensamos en el “modo de abrir”, nos preguntamos: ¿Qué zonas del archivo y de la personalidad de Daniel vamos a “iluminar”? ¿qué nos ofrece

6 El golpe de Estado en Argentina fue justamente en el mes de marzo, el día 24 de marzo de 1976.

este archivo? ¿qué preserva? ¿qué queremos contar nosotras, pero también, y, sobre todo, qué quiere contar Claudia? ¿qué documentos vamos a seleccionar? ¿qué dispositivos utilizaremos? El objetivo no fue construir una ficción o un artificio del archivo, sino mostrarlo en su diversidad, incluso, en su desorganización, y en las huellas de la historia de la ciudad (cuando decidimos, por ejemplo, mostrar los dibujos que por la inundación de 2013 tienen los rastros del agua).

Una de las primeras decisiones que tomamos en el intercambio de ideas, fue que la centralidad de la muestra tenía que estar en ese portafolio azul, así, tal cual es, con la marca de la empresa Ford, con sus roturas y desbordes, el testimonio de la resistencia y también de la espera de un padre y de una familia, la búsqueda de Dane.

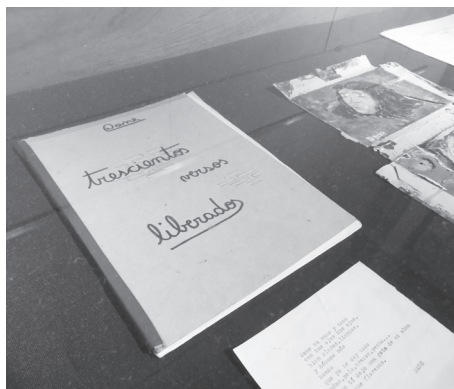
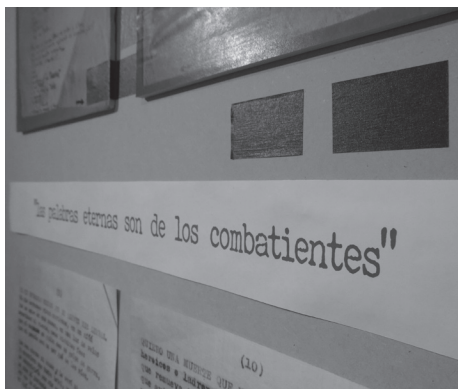
Utilizamos una sola vitrina central, con el portafolio azul y con el pañuelo de la mamá de Dane, Madre de Plaza de Mayo. Luego, usamos paneles, en los que exhibimos poemas, postales, cartas, manuscritos, su biografía, información sobre el Juicio por la Verdad ⁷ y sobre el Centro Cultural Daniel Omar Favero fundado por su familia luego de haber recibido la indemnización por parte del Estado.⁸



7 Los denominados “juicios por la verdad” fueron llevados adelante gracias a la lucha de organismos de derechos humanos en Argentina, ante la imposibilidad de juzgar a los genocidas de la última dictadura cívico militar, por la vigencia de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final que daban impunidad a los militares. Las mencionadas leyes fueron anuladas en el año 2003.

8 Para más información: <https://www.facebook.com/culturalfavero/>

Para los dibujos, boletines, certificados de premios y de cursos, creamos un espacio más íntimo, con una luz tenue. Destacamos frases de Dane, que dan cuenta de la potencia de su obra, sus preocupaciones y su compromiso militante.



Mostramos su dedicación artesanal, su inclinación hacia el dibujo, sus libros-objeto.

Cada muestra está acompañada con un texto que la define, le da forma y contexto. En esta ocasión convocamos a Eugenia Rasic, que estudia las relaciones entre poesía y archivo. En no más de media hora de contacto con los documentos captó la esencia y las búsquedas de Dane y dijo:

“El mar se abre”, escribía el poeta chileno Raúl Zurita y así y todo “un solo asesinado es más vasto que el mar de Chile”. Sabemos que desde entonces el amor se nos cortó en la boca como el tajeado precipicio de las aguas. No obstante, abramos el poema y abramos el archivo y veremos en él no sólo las marcas y los sellos de una época en la que abundan “paraguas con sombras y mañanas con miedo que hacen temblar hasta la última hoja” (Daniel Favero, *Los últimos poemas*, 1992), sino también, revueltos y flotando, fragmentos hexagonales colmados de amor, de mares y de dulzura. Así, como quien encuentra un caracol en la orilla de Miramar y lo coloca en la oreja mientras rompe la barrera del sonido y del tiempo con los pies en el agua, escuchamos adentro de ese portafolio azul versos liberados, sueltos, que salen del mar y entran al mar como si fuera el sitio donde la escritura y los papeles resisten porque, allí dentro, aún leemos: “Aquí teje mis sueños de arena, / entre los arrecifes y el cielo// ¡Iremos juntos!// aunque nos lleve el mar/ a los puertos sangrientos”. En la distancia del tiempo ustedes

podrán ver ahora “gaviotas que se van”, no de a una, sino de a muchas. Es otra vez marzo y el barco de acuarelas que el poeta nos ha dejado está todavía en reparación.

Acérquense: en el Archivo Daniel Favero revolotean miles y miles de abejas. Ya las sentirán allí posadas sobre sus apuntes de apicultura, pero también sobre una idea dulce de comunidad que sus escritos componen y sobre los sueños de arena que lo siguen esperando de regreso al campo. Gracias a esta necesaria persistencia seguimos encontrándonos y reconociéndonos. “-Amor, ¿cómo es tu rostro?” pregunta en un rincón de la colmena Dane, mientras que en la otra costa del portafolio azul dos rostros con terror asoman pintados detrás de una cajita de seis alfajores Havanna.

Como dicen Paula y Victoria Calvente en su trabajo (aún inédito) “Mostrar el archivo implica proponer una forma, decidir y diseñar una geografía a recorrer en la cual adentrarse o perderse.” Es decir, pensar en un cuerpo para ese archivo en el que entran en juego la disposición visual, una organización espacial y también un guion, un modo de contar el archivo. Todo esto, implica una cierta “artesanía” en la construcción, un modo de mostrar retazos del archivo. Pretendimos dar cuenta de un todo, pensando en que el visitante pueda “saltar” de un panel a otro, de una vitrina a otra, según sus intereses y lo que lo interpele. Permitir distintos modos de leer la obra de Daniel y de mirar el archivo. Un *collage* que dé cuenta de lo disímil, lo vasto y hasta lo inabarcable del archivo de Daniel Favero. Una puesta en práctica del concepto de “visilegibilidad”. Un gesto para una experiencia visual, textual y sensible.

Creemos que cumplimos con el objetivo de mostrar el archivo, con un montaje modesto y, podría decirse que clásico, pero efectivo para dar cuenta: de la obra de Daniel Favero, del archivo que construyó su padre y continuó el resto de la familia y también de las búsquedas y luchas por memoria, verdad y justicia.

El durante del archivo

Durante el transcurso de la muestra se recibieron visitas de estudiantes secundarios que incluyeron actividades pedagógicas con docentes y alumnos de escuelas secundarias de distintos barrios de la ciudad.⁹

9 Las escuelas participantes fueron: Escuela Secundaria N.º 44 (docente Cristina



Las chicas y los chicos leyeron a Daniel, reflexionaron sobre la dictadura, visitaron la Biblioteca y, en una jornada especial, escribieron sus propios textos. Uno de los ejercicios propuestos fue la lectura y reescritura del siguiente poema de Daniel:

EL RELOJ, LA MAÑANA, LA LÁMPARA DORMIDA

La página cortada por la mitad, prudente,

La habitación, el mundo, el hacha del horario,

El agua congelada, el café apresurado,

El peine, los zapatos, el adiós de la puerta,

Baroni), Escuela Secundaria N.º 45 (docente Matías Esteban) y Escuela Secundaria N.º 3, de Los Hornos (docente Belén Correa).

La vereda abrumada, el empujón, el gesto...

La ocupación en serie, el bostezo, la luna,
El número, mañana, la luna, la sonrisa,
La decisión, la duda, el fantasma, la cárcel,
La luna, la sonrisa, la máquina, la calle,
El empujón, la madre, el cansancio, la cama.
El reloj, la mañana, la lámpara dormida.

Una de las alumnas escribió:

La sábana, la almohada, la fría desnudez.
El horario, el agua fría, la calle gris,
los labios partidos, mejillas coloradas,
pieles frágiles.
La triste lluvia, el alboroto de gente, ruido de motores,
cálida compañía en la parada, el cariño,
saldo insuficiente, solidaridad del chofer,
asientos llenos, charcos de agua, fría mañana,
árboles desnudos.
El calor en la escuela, escalofrío de examen,
obligación y rutina.
Breves recreos, diminutos, mínimos, pequeños.
La siesta, la lentitud del tiempo, la espera,
ansias de libertad,
el alivio del horario muerto que se va.
Las largas caminatas, los pasos cortos,
la siesta, el alboroto de la gente,

la comida, los pies descalzos, la siesta.

La sábana, la almohada, la fría desnudez.

(Melany Herrera, 6.º año. Escuela Secundaria N.º 44)

Creemos que se cumplió aquí con uno de los objetivos de la muestra: hacer un uso pedagógico del Archivo, poner a la mirada de estudiantes secundarios unos papeles y una obra, que gracias al trabajo docente, fue resignificada.

El día 13 de abril, como cierre de la muestra se realizó el encuentro “Poesía y dictadura”.¹⁰ En esta ocasión se invitó a reflexionar acerca del rol de la poesía en la construcción de la memoria colectiva, qué implica editar poesía “rescatada”, qué relación hay entre la poesía y la militancia, cómo se lee poesía hoy en las aulas, qué pasa en las escuelas en relación con la enseñanza de los derechos humanos y la memoria reciente, entre otros tópicos. Como cierre, se presentó la obra de poesía y danza “No te caigas...”,¹¹ basada en la obra poética y musical de Daniel Favero.



El nuevo tiempo del archivo

Dijo Claudia:

Cuando el portafolio azul se puso en exposición en la Biblioteca, cuando lo vi fuera de mi casa, expuesto, además de la emoción que me provocó, me pareció en primera instancia un hecho artís-

10 En el panel participaron autoridades de la UNLP, Julián Axat y Andrea Suárez Córca (quienes editaron poesías de personas desaparecidas), las docentes Cristina Baroni y Belén Correa y alumnos de escuelas secundarias.

11 Dirección de Luciana Elescano e interpretación Silvina Carrizo y Mario Camabali.

tico, porque era como una instalación, como un *readymade* como el mingitorio de Duchamp. Vi el portafolio ahí y todo lo que podía significar para cualquier observador ese objeto expuesto en un hall de una biblioteca. Lo que significaba para mí, pero sobre todo me puse a pensar lo que podía significar para cualquiera que lo viera. Supongo que disparará distintos pensamientos e ideas. Para mí era la memoria familiar ahí. La memoria de mi hermano Daniel y de mi papá. Y de mi mamá, porque también estaba el pañuelo de Madres de Plaza de Mayo. Pero ya no en mi casa, sino como objeto donde yo podía tener una distancia y verlo de otra manera, recién ahí lo empiezo a ver de otra manera. Después a medida que pasaban los días (yo trabajo en la Biblioteca así que lo veía todos los días), yo dije, bueno acá ya se está mostrando algo que estaba guardado. Si bien habían sido publicados dos libros, que es una manera también de mostrar lo que estaba guardado en ese archivo, esta era otra manera de hacer público lo privado. Luego la charla de los panelistas cuando se hizo el cierre de esta exposición y todo lo que se dijo ahí, la gente que lo escuchó... creo que tomó otra dimensión lo que estaba guardado.

Cuando lo vio la digitalizadora de legajos de la Universidad que trabaja en la Biblioteca (Patricia Bustamante), con mucha delicadeza me preguntó si no me gustaría que ella se encargara de digitalizar ese material para tener otra forma de archivo y resguardar el papel, la materia. Por supuesto que le dije que sí pero también me hizo pensar cómo yo no había podido... no me había dado cuenta... cuando yo trabajo con digitalización, no estoy ajena a la tecnología y nunca había pensado... porque nunca había tomado distancia afectiva del objeto. En cuanto eso se hace público ya no me pertenece, no le pertenece a la familia solamente. Entonces ahí me doy cuenta de lo que yo no podía ver antes. Otra dimensión de esto. Así que siempre va a estar ese portafolio como legado familiar pero ahora va a haber una digitalización y después ese material digitalizado puede llegar a ser utilizado por otras personas. Entonces también habrá otras lecturas y es eso, cómo el objeto cuando sale de lo privado a lo público cobra una dimensión que uno no imaginaba.

La gente nunca lo había visto. Mi familia sí, pero hace años que yo doy testimonio de la desaparición de mi hermano y cuando hablo de él hablo como poeta y de mi papá como el que lo valoró

y guardó sus poemas. O sea que lo he dicho muchas veces lo del portafolio azul. Lo he contado. Pero nunca lo había mostrado. Esa es la diferencia. Su existencia no era desconocida pero nadie lo había visto. Ahí estaba la prueba del relato. Salió del relato y pasó a ser el objeto observable.

Sabemos que el archivo comienza a existir cuando pasa de lo privado a lo público, instituyéndose con una ley de consignación y de domiciliación, con unas normas y unos modos de abordarlo. Si, como propone Derrida (1997), el poder de consignación del archivo está íntimamente ligado con el acceso, abriendo así la posibilidad de interpretación al hacerlos visibles, al “exponerlos afuera”, el rol de las bibliotecas e instituciones archivísticas resulta fundamental para la democratización del archivo y su abordaje colectivo.

Si bien, como dice Gómez-Moya, cuando un archivo se “virtualiza”, se transforma la “experiencia sensorial” y hasta el modo de nombrarlo “entre extensiones, fames, pixels y kilobits”, creemos que es un paso adelante la tarea que se está haciendo, no sólo de digitalización, sino además de limpieza y remoción de objetos que pueden dañar el papel.

Palabras finales

Siempre volvemos a Derrida y en este caso quiero citar este párrafo de *Mal de Archivo*, en el que dice: “Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación”.

Con esta experiencia confirmamos, una vez más, que los archivos no son meros depósitos para recordar y guardar papeles, sino que son pura vitalidad. Memoria que se escribe y reescribe con las nuevas miradas y lecturas. Hay un mandato de archivo, como edificadores de una memoria social y colectiva, entonces, acceder a ellos es un derecho humano -en tanto reaseguro del derecho de acceso a la información.

Por todo esto, creemos que, en cierta medida, hicimos nuestro pequeño aporte para la construcción de la memoria de Daniel Favero, de sus luchas, de su militancia, de su búsqueda, pero también para la memoria de la ciudad de La Plata y de la misma UNLP. Intentamos dar cuenta de los

tiempos entremezclados en ese portafolio azul: los de la escritura, los de la transcripción, los del montaje, los de la búsqueda, los de la exhumación de un archivo, lo por venir.

Como dice su amigo Amílcar Mercader en el prólogo del libro “Los últimos poemas”: “Casi todo lo que creemos que sabemos de sus sueños se encuentra en sus poemas”. Creemos que es fundamental pensar el “modo de abrir” los archivos, ya sea los de la dictadura como los de escritores, ya sea desde las instituciones como desde los investigadores. La cuestión es, entonces, encontrar el modo de transformar la morada del otro (como dice Gómez-Moya) en acceso público, de un modo ético y alejado de un tratamiento superfluo o banal. A través del arte, de la exposición y el guion museográfico, del archivo y su afuera.

Creemos haber aportado al ejercicio del “derecho a la mirada”, en tanto ampliamos el alcance de quienes serán destinatarios de ese archivo y las posibilidades de “uso” porque la mirada, en definitiva, es un acto político y, como tal, merece ser considerada en el archivo abierto y disponible que buscamos insistentemente, más que por un deber, porque ya no podemos hacer otra cosa.

Luego de la muestra, Claudia incorporó nuevos documentos al portafolio, como un libro hecho por Dane con tapas de cartón, recubierto con *nylon* y pegado con cinta *scotch* que se resquebraja con un sonido seco, por el paso del tiempo. Al final de las páginas, una solapa que contiene una carta de un amigo desde San Salvador de Jujuy. Habla de viajes, trenes y planes para el encuentro. Más abajo, hay 55 poemas de Dane, la mayoría firmados así. Son de amor, dice Claudia.

Pan y vino en la mesa no saciarán el hambre.

La palabra “alegría” no calmará dolores.

Les tallará la boca: la cárcel, la tortura

y, sin embargo, nunca se callarán los hombres.

Por sí mismo el amor es una gran victoria

y somos sus fusiles sobre el polvo, desnudos,

sus soldados librando una febril batalla

que acaso nos condene a morir sin la gloria...

También un nuevo documento, encontrado entre otros papeles en su casa: Está bueno porque es manuscrito y tiene la firma, dice Claudia, que indudablemente ya mira los papeles de otro modo. Es una hoja amarronada por el paso del tiempo, ajada, con varios dobleces y algunas partes rasgadas. La letra imprenta de Dane comienza. Detrás, la letra del papá de Dane dice: “Pasar”. Una tarea pendiente, después de más de 40 años, que llega de otros tiempos y nos sigue conmoviendo.

Bibliografía

- Bossí, Florencia; Calvente, Victoria; Pené, Mónica. “Archivos en bibliotecas: pensando las políticas para preservar y difundir”. Ponencia presentada en Jornadas “Usos del archivo: antiguas preguntas, nuevos desafíos”. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 18 al 20 de octubre de 2016.
- Calvente, Paula; Calvente, Victoria. “Los cuerpos de un archivo. La construcción como modo de afectación del archivo”. Artículo presentado en I Encuentro regional sobre archivos y manuscritos de escritores. 29 y 30 de junio de 2018. UNER-UNLP.
- Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- Gómez-Moya, Cristián (2012). *Derechos de mirada: arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile, Palinodia.
- Rasic, María Eugenia. “El mar se abre”. Texto curatorial para la muestra “Que sea eterna mi causa y lo será mi canto. Daniel Favero, poeta desaparecido”.

Archivos del horror: lo que se resiste a la ficción. El caso del archivo de la madre de una desaparecida durante la última dictadura militar

Candelaria de Olmos¹

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Este trabajo explora el archivo producido por la madre de una militante desaparecida durante la última dictadura militar en Argentina mientras emprendía la búsqueda de su hija. Se trata de una veintena de documentos (listados de autoridades a las cuales contactar, instructivos, pedidos de habeas corpus, cartas y relatos anónimos sobre la suerte de otros desaparecidos, etc.). La lectura de estos documentos que se encontraban trasapelados *al interior* del archivo producido por la hija –conformado por diarios íntimos, fotografías y cartas– me ha llevado a preguntarme por las posibilidades de ficcionalización de la búsqueda que emprendieron las madres de sus hijos desaparecidos. Aunque existe una gran cantidad de novelas que desde mediados de la década del 90 tematizan la dictadura, ninguna de ellas pone en el centro de la escena la figura de las madres ni la narración de sus pérdidas y sus búsquedas. Esta constatación me ha llevado a preguntarme por esa ausencia y por la potencia narrativa de este tipo de archivos que parecen resistirse a la ficción.

Palabras clave: archivo, documento, dictadura, literatura, ficción

Abstract

The following work explores the archives made by a mother of a disappeared activist in Argentina, during the last military dictatorship in the

1 Candelaria de Olmos es Licenciada en Letras, Magister en Sociosemiótica y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Profesora Adjunta en las cátedras de Semiótica y de Teoría Literaria, ambas de la Escuela de Letras de la UNC y como Profesora Titular de Análisis del Discurso en la Escuela de Archivología de la misma universidad. Ha participado en proyectos de investigación enfocados en archivos personales y desde 2014 es responsable del Archivo Digital Juan Filloy en la Universidad de Poitiers. Dirección electrónica: cdeolmos73@hotmail.com

country. The archive was produced at the same time as the mother was looking for her missing daughter, and consist in a score of documents such as: list of authorities to contact, instructions, a petition of habeas corpus, letters and anonymous writings regarding other disappeared people, etc. A careful reading of these documents (also part of a sub archive made with the personal belongings of the disappeared daughter -journals, letters, and photographs-) has led me to ask myself about the possible fictionalizations of the searching of the disappeared children by their mothers. Even though there is a large amount of novels produced in the 90's that goes through the military dictatorship, none of them place the figure of the mother with the story of their lost and disappeared children as main topic. Therefore, I have got to ask myself about the absence of these topics regarding the potential narrative of these kind of archives which seem to avoid fiction.

Keywords: archive, document, dictatorship, literature, fiction

Una periodización

En un trabajo dedicado a la novela sobre la dictadura, Pampa Arán ha señalado que esa serie se inicia “en 1983, con la vuelta del gobierno democrático (e incluso antes, si atendemos a lecturas en clave alegórica de novelas escritas durante el Proceso)” (2004 32). En un esfuerzo por ensayar una periodización, Arán destaca que es, sin embargo, recién en la década del 90 cuando la ficción narrativa que tematiza la dictadura asiste a una renovación de procedimientos entre los cuales pueden mencionarse: “el uso de la parodia, la descripción de la tortura, los referentes históricos que crean el verosímil, el rol de los protagonistas...” (34).

En esa periodización, Arán sigue de cerca las reflexiones de Miguel Dalmaroni que establece el mismo corte temporal y conjetura que habrían sido ciertos acontecimientos políticos –las confesiones de exrepresores divulgadas por los medios, la atención dada por el mercado editorial a los testimonios de ex militantes, el surgimiento de HIJOS– los que habilitaron esa renovación que se registra a mediados de la década del 90 y que tiende a una representación más realista y menos velada de la maquinaria represiva. “Lejos de la oblicuidad, de la fragmentación” estas novelas² “procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo* los sucesos y acciones más atroces o *inenarrables*”, sin abrazar por ello y

2 *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), ambas de Luis Gusmán; *El secreto y las voces* (2002), de Carlos Gamerro; *Calle de las Escuelas Nro 13* (1998), de Martín Prieto y *Los planetas* (1999), de Sergio Chejfec constituyen el corpus inicial de Dalmaroni.

pese al realismo que las anima, los modos de narración más tradicionales (Dalmaroni 2004 159).

En este trabajo me gustaría proponer que, a pesar de esa renovación ya pretérita que acaso no ha sufrido modificaciones sensibles desde entonces hay un tema que todavía se resiste a la estetización que la literatura, pero también el cine ha ensayado en estos últimos años de la dictadura militar argentina: el de la búsqueda del hijo o de la hija desaparecidos.

La indagación en torno a los progenitores desaparecidos –desde *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), de Luis Gusmán pasando por *Los rubios* (2003), de Albertina Carri hasta *Aparecida* (2015), de Marta Dillon– articula una búsqueda que es la de la propia identidad y que tiene una variante en el reconocimiento del progenitor represor –*Por el infierno que merecí* (2005) de Mónica Ferrero. En cambio, la búsqueda del hijo o de la hija desaparecidos que en el espacio no ficcional es un relato potente y que también tiene una variante mucho más frecuente (la búsqueda del nieto o la nieta nacido/nacida en cautiverio o secuestrado/a junto a la madre) se resisten a su ficcionalización, a su estetización.

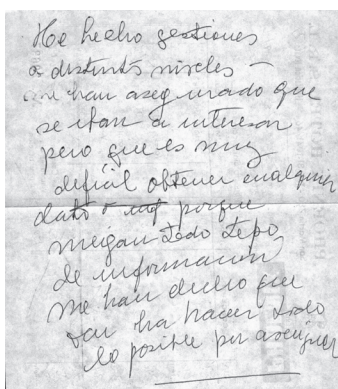
Un archivo (o dos)

A partir de la lectura de *Atravesando la noche* (1996), de Andrea Suárez Córlica, Miguel Dalmaroni advierte que “el juego con el intercambio de las identidades familiares –el hijo en padre o madre, la madre como hija o el padre como hijo– es una de las operaciones de desestabilización típicas del discurso de los familiares de las víctimas” (2004 123) y recuerda la afirmación reiterada por las Madres de Plaza de Mayo: “somos las hijas de nuestros hijos, nuestros hijos nos parieron” (123). Quisiera decir que esta operación (que no deja de ser una operación discursiva y, al mismo tiempo, una operación subversiva, en la medida en que *subvierte* el orden previsible, natural de las cosas: madres que son paridas por sus hijos e hijas) es la que se impuso –de manera azarosa, sin embargo– en mi hallazgo del archivo de la madre de una desaparecida: María Adela Lloveras de Reyna.

Yo trabajaba en el archivo de la hija que había sido militante de Montoneros desde 1970 hasta su desaparición en octubre de 1976. Indagaba en los cuatro cuadernos de diario en los que ella lleva un registro minucioso de su adolescencia (la amistad con las compañeras de curso siempre amenazada por la maledicencia y el malentendido; la lectura de Luisa May Alcott, primero y de la poesía española, después; las vacilaciones de la

creencia que suscita cierta educación religiosa, la previsible rebeldía contra el mundo adulto, las noches de escritura en un cuarto propio, alborotado e inundado por los temas de Billy Caffaro que la radio selecciona, etc.). En los últimos cuadernos, leía y volvía a leer los avatares del romance urgente y accidentado con quien la iniciaría en la militancia (los reclamos de afecto, las proyecciones a futuro, las inseguridades y los temores que una moral de la época calificaría de típicamente femeninos). Repasaba el sinnúmero de fotografías del viaje a Europa con el cual la familia procuró alejarla del novio. Husmeaba en las cartas tardías a los parientes. Tomaba nota del carné de conducir obtenido en James Craik, y del pasaporte emitido por la Policía Federal cuyos sellos dicen que María Adela visitó Portugal, Inglaterra, Italia en ese viaje que debió ser de desprendimiento y olvido.³

Hasta que apareció una nota que decía: “He hecho gestiones en distintos niveles. Me han asegurado que se iban a interesar pero que es muy difícil obtener cualquier dato o inf. porque niegan todo tipo de información. Me han dicho que van a hacer todo lo posible por averiguar”.



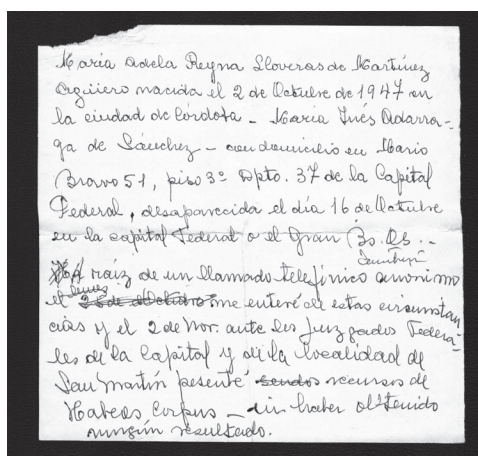
Las fotos pertenecen al archivo de María Adela Lloveras de Reyna.

La nota estaba garrapateada en el reverso de una factura del hotel Phoenix fechada el 25 de octubre de 1976 (apenas unos días después de la desaparición de María Adela hija). Además de esa nota, que podría haber sido arrancada del diario íntimo ya no de la hija sino de la madre, me en-

3 He realizado, junto a Noelia García, un análisis de esos diarios en “Antes de la militancia: los diarios de María Adela Reyna Lloveras, desaparecida durante la última dictadura militar”, presentado en el “II Jornadas/ Primer Congreso Internacional “Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos”, organizado por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCi-UNSAM). Buenos Aires, 19, 20 y 21 de abril de 2017. El trabajo permanece inédito.

contré con un texto lleno de tachaduras que empezaba como una biografía mínima y terminaba como un relato de enigma:

María Adela Reyna Lloveras de Martínez Agüero nacida el 2 de octubre de 1947 en la ciudad de Córdoba –María Inés Adarraga de Sánchez– con domicilio en Mario Bravo 51, piso 3ro, Dpto. 37 de la Capital Federal o Gran Buenos Aires. A raíz de un llamado telefónico anónimo, el lunes 25 de octubre me enteré de estas circunstancias y el 2 de nov. ante los Juzgados Federales de la Capital y de la localidad de San Martín presenté sendos recursos de Habeas Corpus sin haber obtenido ningún resultado. La desaparecida residía en Rosario habiéndose trasladado a la C. Fed. el sábado 16 de octubre de 1976 a la 1 de la mañana, según información que recibí por el mismo llamado anónimo.



Estos documentos ya no habían sido producidos por María Adela hija, sino por María Adela madre. “Entonces, es otro archivo”, me advirtió la archivera con la que trabajaba.⁴

El archivo de la madre –un puñado de apenas diez documentos elípticos, escuetos, telegráficos y urgentes– estaba *adentro* del archivo de la hija que, en cambio, tendía a la expansión: muchas fotografías, muchos cuadernos con mucho relato de lo cotidiano, con muchos dibujos, muchos

4 En el marco de un proyecto de investigación subsidiado por la Secyt-UNC para el período 2016-2017 y titulado “Archivos personales de mujeres que transitaron por la FFyH UNC: Malvina Rosa Quiroga (1900-1983) y María Adela Reyna Lloveras (1947-1978)”, la indagación en torno al archivo de María Adela hija estuvo a mi cargo y al de la Licenciada en Archivología, Noelia García.

poemas propios y ajenos, muchas cartas reales y ficcionales, sin contar los telegramas de admiradores que pegaría con la misma plasticola con que pegaba las fotos de actores recortadas de las revistas (acaso, con la misma tijera con la que después recortó el rostro de algunas compañeras en las fotografías que registran ese viaje a Europa). El archivo de la hija, que era enorme, *estaba preñado* del de la madre que, en cambio, era apenas embrionario y daba cuenta de una búsqueda infructuosa y prontamente abandonada. Traspapelado, el archivo de la madre –que acaso los militares hubieran destruido de haber conocido su existencia– era custodiado, puesto al abrigo, por los papeles de la hija.

La compulsión de escritura de la hija adolescente es compulsión de búsqueda de la propia identidad al igual que la compulsión de escritura (no solo literaria) de muchos hijos e hijas de desaparecidas (Carri, Suárez Córica, Dillon, por mencionar algunos textos más próximos a la autoficción que a la ficción propiamente dicha). La compulsión de escritura de la madre en cambio, es compulsión de saber sobre el paradero de la hija. ¿Es compulsión, entonces? ¿O es pura necesidad? Con ese cometido, la escritura de la madre se vuelve prótesis de memoria:⁵ se escribe para saber de la hija y para poner a resguardo otro saber: el que ella va adquiriendo en ese derrotero desesperado de incertidumbre y dolor: un *know how* condenado de antemano a la inutilidad y al fracaso.

María Adela madre o alguien a quien ella ha consultado escribe instructivos minuciosos que invitan también a la minucia y la prudencia.⁶ La escritura hace gasto entonces de los modalizadores deónticos y aléticos (“hay que”, “debe hacerse”) y de la enumeración propia del género:

Hay que hacer dos aveas [sic] corpus, uno para la pol. Federal y otro para la provincial y presentarlos en el juzgado federal

5 Debo esta observación (no hay *compulsión* sino *necesidad*) y el hallazgo feliz del término “prótesis de memoria” a la generosa y muy precisa lectura de Graciela Goldchluk.

6 La lectura que a continuación intento hacer de estos documentos se sirve de algunas herramientas del análisis del discurso y fue presentada por primera vez en el “XII Congreso de Archivología del Mercosur: archivos y archiveros en la sociedad del conocimiento”, organizado por la red de Archiveros Graduados de Córdoba y la Universidad Nacional de Córdoba, los días 27, 28 y 29 de septiembre de 2017. El trabajo que presenté en esa ocasión permanece inédito y se titula: “Papeles desesperados. El archivo de una madre tras la desaparición forzada de su hija durante la última dictadura militar”.

-Por si acaso pidan fotocopias en las distintas seccionales o regimientos. Hacer varias fotocopias de los aveas corpus antes de presentarlos en el Juzgado Federal.

-Los aveas corpus deben ser intimando contestación dentro de las 48 hs. de ser presentado. [...]

-El aveas corpus debe hacerse en favor de su nombre legal y del falso (María Inés Adarraga de Sánchez).

Hay que hacer 2 aveas corpus, uno para la policia federal y otro para la policia Provincial y presentarlos en el juzgado federal.
Por las dudas pedir fotocopias en las distintas seccionales hacer varias.

Los aveas corpus deben ser con intimacion de respuesta dentro de las 48hr

Hay que recorrer las seccionales de la policia federal sobre todo cerca de Almagro y N de la Paz en las zonas Norte y Oeste del gran BAs

Ademas el 1er cuerpo de ejercito

Los aveas corpus hacerlos en favor de el nombre legal y Maria Ines Adarraga de Sanchez - don.
Marito Bravo 51 Piso 3º Dpto 37
area que el DNF es n° 2.650.600 o 7.520.520 de Cap. Fed.

decir que usaba doc. de ident. falso porque el marido estaba preso y era suministrado por las AAA para material y que era paraguayo

El instructivo lo es para la presentación de instrumentos legales formalizados (el *habeas corpus*) pero también para la realización de otras acciones no formales, no previstas por el sistema legal, sino instaladas por la repetición de la violencia:

-Hay que recorrer averiguando las distintas seccionales o comisarías de la policía federal (sobre todo por la zona de Almagro) y en las de la policía de la provincia en las zonas oeste y norte del Gran Buenos Aires. Además en el primer cuerpo del ejército. Es muy importante.

El archivo de la madre registra no solo aquello que (se) debe o (se) puede hacer en procura de hallar a su hija sino los últimos pasos de ella que ahora está desaparecida. Evoca con la fuerza del signo a la ausente y la trae hasta esa inscripción discursiva haciendo uso del presente histórico y de las

abreviaturas y eludiendo en cambio las preposiciones que demorarían una escritura telegráfica y urgente: “Ella sale de Rosario sábado 16 de octubre con dest. Bs. As. a la 1 de la madrugada y no se tienen más noticias”. Hace gasto también de la conjetura, repone lo que no (se) sabe y reserva para ello el lugar accesorio de un paréntesis: “(Se presume con bastante seguridad que pueda haber caído presa en la zona de Almagro o barrios aledaños o bien en el Gran Buenos Aires zona norte u oeste)”. Selecciona aquello que puede ser conveniente: “–Decir que usaba documentos de identidad falsos porque el marido está preso y ella fue amenazada de muerte por las AAA y un paraguayo le fabricó por dinero los documentos”. Finalmente –acaso con la voz de quien la ha instruido no solo en lo que *hay que hacer* sino en los resultados que cabe esperar–, conjetura el éxito eventual de sus gestiones: “Probablemente al principio no contesten nada por lo tanto se deben tocar todas las influencias posibles, aunque parezcan descabelladas, en otro caso dió [sic] resultado, no para liberarla sino para saber el paradero”.

El archivo de María Adela es un archivo lleno de borradores y copias en papel carbónico. La madre anota con apremio, en papeles inesperados (el reverso de una factura, el trozo mal cortado de una hoja de cuaderno, el reverso de una nota de la obra social). Luego pasa en limpio aquello que le han enseñado a hacer, sistematiza las instrucciones, elimina las tachaduras, ordena los agregados y enmiendas, pasa al cuerpo del texto las notas al pie o en los márgenes: hace del pretexto un texto ordenado, pero, acaso por exceso de prudencia o temor al olvido, conserva ambos: el texto y su pre-texto.

Uno de esos borradores, por ejemplo, prospera, antes que en un *habeas corpus*, en una solicitud mecanografiada, libre de tachaduras y dirigida probablemente a alguna autoridad eclesiástica o militar. La escritura, lacónica, se desarrolla en párrafos breves. Como cada uno de ellos se inicia con un guion, la primera impresión (puramente visual) es que se trata de otro instructivo de esos que María Adela elabora a partir de los consejos y recomendaciones que va recibiendo. Sin embargo, el texto incurre en las formas de una narración que es absolutamente conjetural según se desprende de las conjunciones disyuntivas –Adelita ha desaparecido “en el trayecto de la ciudad a la Capital (o en una de esas ciudades o en el Gran Buenos Aires) el 16 de octubre de 1976”–, el empleo de los adverbios de duda –“*Tal vez* que portando su propio documento de identidad u otro a nombre de MARÍA INÉS ADARRAGA DE SÁNCHEZ”– y el empleo del condicional simple –“*Usaría* este documento, en caso de llevarlo, por el hecho de haber sido

amenazada de muerte por las tres A, en razón de que su marido GUILLERMO MARTÍNEZ AGÜERO se encuentra preso desde octubre de 1974". La madre aporta sus saberes paupérrimos en procura de uno que le diga el destino que ha corrido su hija. En resto de la solicitud se proyecta en futuro, en un futuro inmediato y acaso prolongado: "Viajaré a Buenos Aires la próxima semana donde me quedará lo necesario en espera de su respuesta".

Que el original de esa solicitud pudo estar dirigido a un sacerdote o a un militar se desprende de los listados que María Adela hace de personas que podrían contribuir de alguna manera a sus búsquedas afanosas. En el reverso de una carta de la Obra Social, del derecho y del revés, al lado de las cuentas que saca vaya a saber de qué gastos, Adela registra nombres y referencias:

Profesor Próspero Fernández Abrau – El que escribió en *La Nación* diciendo que el gobierno debe decir los detenidos que hay.

Señora Nélida de Guida – 808455 – Señora que encontré en el Episcopado y me dio todos estos datos. Tiene el hijo preso y hace un año que no sabe de él. Tiene dos hermanos coroneles.

Padre [ilegible] vinculado a Harguindeguy y a Suárez Masson. Está en España vuelve dentro de 20 días

Ministerio del Interior. Balcarce 24. Asuntos policiales. Dan número para volver otro día. 8 hs.

En otros listados, la escritura se vuelve telegráfica acaso ya no por la urgencia sino por aquello que no se puede decir, que no se puede dejar inscripto en el papel. El telegrama se hace criptograma y se llena de abreviaturas e iniciales en lugar de palabras, nombres y textos completos:

Señora Mimi – un muerto (del chiquito el gerente de Coca, en sótano casa)

Otra sacada frontera Bra. hizo pasaporte sacó pasaporte legítimo y acompañó hasta la frontera – Sra. Cassany – Otro q.p.t.d – Otro creen que e.p.d. lo buscó (de 8 hijos). Ayer escribí a S Juan por ómnibus y contestará carta presentación (29 de mayo) p. ómnibus.

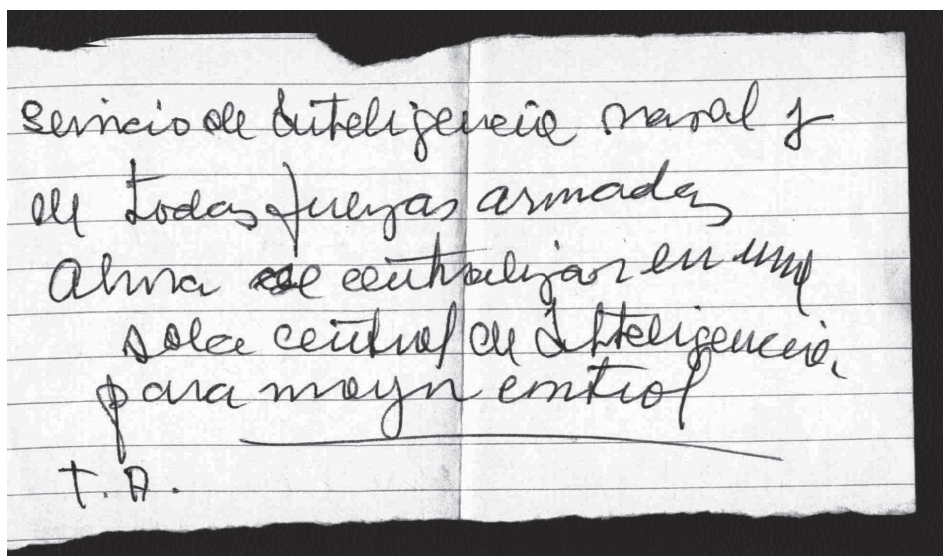
[ininteligible: Roberto] Harriague su señora. aviador comercial

tienen [ininteligible: chico] Dirá si está [ininteligible]

Buscar a Elena Fitzgerald [sic] de Harriague.

Hijos (Harriague de Quiroga muerta). 1 en Méjico [sic] y otro prófugo.⁷

A los listados hay que agregar anotaciones apresuradas: Adela se informa y apunta aquello que aprende del modo de funcionamiento de las instituciones que, sin embargo, han dejado de funcionar según los derechos constitucionales: “Servicio de inteligencia naval y de todas las fuerzas armadas. Ahora se centralizan en una sola central de inteligencia para mayor control. T. A.” Todo eso escrito en el fragmento de un papel de cuaderno cortado a destajo, con los bordes carcomidos.



Según le han enseñado a hacer, la madre no desdena ninguna de las

7 Se refiere con toda seguridad a los hermanos Harriague, de Río Cuarto: Elena había estudiado en la escuela Cristo Rey, fue asistente social y estuvo detenida en la Cárcel del Buen Pastor. Jorge, en tanto, integró la comisión fundadora de la Universidad Nacional de Río Cuarto. Fue desaparecido en diciembre de 1977. Federico era estudiante de Agronomía y Veterinaria, y militaba en la Juventud Peronista. Se exilió en México, pero al volver a Argentina fue desaparecido. Tenía 27 años. Los listados que hace María Adela dan cuenta del modo como ella —que nunca se acercó a Madres de Plaza de Mayo— tejió, sin embargo, lábiles redes con personas cuyos familiares habían sido víctimas de la violencia del Estado.

“influencias posibles”, incluso las más descabelladas o las más ambiciosas y llega hasta el mismísimo Ministro del Interior tal y como hace prever otro borrador que oscila entre la formalidad de la tercera persona para solicitar información y la intimidad de la primera para narrar lo acontecido en un pasado que ya empieza a hacerse remoto porque, siendo uno de los pocos documentos datados, la carta tiene fecha del 6 de junio de 1977:

Al sr. Ministro de Interior

La que suscribe.... LC..... con domicilio en.... Teléfono..... solicita ante quien corresponda se le informe sobre el paradero de su hija M.A.R.LL. de M. A., LC 5.721.612 con último domicilio en Mario Bravo 51 piso 3 Dpto 37 de la Capital Federal desaparecida el 16 de octubre de 1976.

Mi hija según informe datos de una vecina salió de su domicilio el día 16 de octubre del año anterior más o menos a las 11 de la mañana sin haber retornado al mismo ni aparecida hasta el día de la fecha.

La suscrita que vive en la ciudad de Córdoba recibió en la mañana del día 25 de octubre de 1976 un llamado telefónico de alguien que no se dio a conocer indicando que su hija había sido detenida [por] fuerzas de seguridad, ignorándose aún su paradero.

Esperando ser atendida en mi pedido, saludo al Sr. Ministro muy atte. [Y en el lugar donde debería ir su firma María Adela anota con pronunciada inclinación ascendente la del destinatario:] “Alfano [Albano] Harguindeguy”⁸

Con el tiempo, el relato se vuelve obsesivo, invariable. Casi sin modificaciones, Adela dice lo mismo en el recurso de Habeas Corpus que presenta por fin, un mes más tarde, el 6 de julio de 1977: que su hija salió el 16 de octubre de su casa, que ella recibió un llamado anónimo diez días más tarde diciendo que “había sido detenida por fuerzas de seguridad ignorándose su paradero”. El relato no se renueva: los eventos que narra son un puñado y son siempre los mismos. Cuando el relato varía es porque es de

8 Lo que se desprende (y sorprende) de este archivo es que, en la soledad más absoluta, sin ayuda casi de sus familiares más cercanos y desde una ciudad del interior como Río Cuarto, María Adela madre hace un trayecto que, por entonces, las madres reunidas en Plaza de Mayo empiezan a transitar colectivamente.

Barrocas Avno 6-7-72

al Sr. Ministro del Just.

La que suscribe L. E. en decencia
 en del país

Respecto a este quien corresponde al informe sobre
 el paradero de Sr. Lya B. de R. el Sr. L. E. N.º 5721-67,
 con último domicilio en Remio Barros 4, piso 2.º D.º 1.º de
 la Capital Federal, desamparado el 16 del mes de octubre de 1976 -
 mi hijo, según información de una vecina, el día 16 del mes
 de octubre a las 10.00 a. tte. -

Después de haberme informado a las 10.00 a. tte. como
 sea haber retornado al mismo, ni exponer hasta el día
 de la fecha -

En ocasión que vive en la ciudad de Córdoba, realizó
 un viaje el día 25 de octubre de 1976 con el fin
 de telefonar a alguien que se dijo a cargo,
 indicando que su hijo había sido detenido por motivos
 de seguridad, y que él se encontraba en un paradero -
 esperando su atención en un paradero, sacado al
 Sr. Ministro muy atte.

Lya B. de R. - Remio Barros 4 -
 Montevideo 11 - Uruguay
 1100 -
 a la familia

Juan Luis
 Alberto / Arg. junio de 1976

otro. Esos relatos otros ofician como *exempla* o como esperanza:

Lo 1ro, ubicarla. En la lista aparecen después que les han tomado declaración. Al principio no figuraba en lista. Después que le tomaron declaración a ella (más o menos 25 a 30 días después ya figuraba); después de uno o dos meses de esto, el abogado, o sea el hermano la vio como abogado [...] y la dejaron ver por él, pero no hablar, la vio en la cárcel de Castro Barros o más allá; esa cárcel había sido de varones e hicieron una parte para mujeres... [...]

La tomaron junio el 7 de 1976. El hermano la vio de lejos, pero ella no lo vio porque tenía una venda negra; estaba en un grupo de varios que estaban iguales...

Acaso este no es el único documento ajeno en el archivo de María Adela. *Ajeno* en el sentido de no producido por ella.⁹ De hecho, en los borradores (siempre anónimos) las manuscrituras varían. Sometida a una escritura a veces más urgente y a veces más reposada (¿a veces más angus-

9 Graciela Goldchluk me pregunta si hay diferentes letras en los documentos del archivo. Mis reflexiones en este párrafo han sido motivadas por esa pregunta.

~~La justicia~~

Do 1º ^{un} ubicación - La lista aparece después que
los tomaron declaración

Al principio no figuraba en lista. Después que
le tomaron declaración a ella (más o menos
25 a 30 días después ya figuraba); después
de uno a dos meses de esto, el abogado o
sea el hermano, la vio como abogado. Cuando
esté, su hermano realizó los trámites o sea
que figuraba en la lista y si era cierto, con
prueba y la dejaron en prisión, pero no habían
la vio en la cárcel de los Barrios o más
allá; esa cárcel había sido de ranos y
lucieron una parte para mujeres, como
una división, en mes de agosto de 1976.
Le tomaron firma el 7 de 1976. El hermano
la vio de lejos, pero él no lo vio porque
tenía una reuda negra; estaba en un
grupo de ranos que estaban iguales.
El hermano estaba como a 40mts desde
una reutasa. Entre octubre.

A ella la acusaban de ser cómplice de los otros
como correo, por ser tutora de los hijos (2)
de Rita Astrada de Cabral - los otros son ^{Cosca}
el 1º marido muerto. Rita se fue a España
y los otros iban a la casa a cobrar la pensión
del padre - Los otros eran menores en edad.

(C) 1976 - (2) hijos -

tiosa y otras más esperanzada?), la letra de María Adela fluctúa entre la prolijidad y lo ilegible. En cambio, tal vez sí sean indicadores de variación de autoría lo que los documentos dicen. Lo acaecido a otros desaparecidos que narra este documento escrito en un papel tan diminuto y con una letra tan apretada como aquella de los “caramelos” carcelarios, ya no es registro de María Adela. Una lógica del rumor como aquella que María Moreno lee en las versiones de la muerte de Vicky diferentes de la que registró Rodolfo Walsh en su carta recorre el archivo de María Adela madre: alguien anónimo dice que detuvieron a María Adela hija, alguien dice que quizá la llevaron a Villa Devoto, alguien dice lo que hay que hacer y lo que cabe esperar, alguien dice también que los desaparecidos están en alguna parte, pero ¿quién dice? La madre escucha y anota y, otras veces, tal vez, solo lee lo que otros han anotado y le han alcanzado de alguna manera. Lee y guarda, lee y archiva y hace uso de ese archivo para buscar, para seguir buscando.

Los relatos sobre el destino final de María Adela Reyna Lloveras no pudo construirlos su madre, sino los testigos e imputados que pasaron por los juicios de la causa Guerrieri, en Rosario. Hasta allí, la nieta llevó los papeles de su abuela para que la memoria pudiera ser construida no solo con la ausencia de la hija sino con el dolor de la madre: “esos papeles –le dijo después a la prensa– representan la desesperación de una madre buscando a su hija. Con los llamados anónimos que le hacían, mi abuela materna manoteaba una receta del médico y escribía” (Tessa, 2016).

Una ausencia (o dos)

La irrupción perturbadora de esos documentos, de ese archivo diminuto pero potente producido en circunstancias también perturbadoras,¹⁰ me ha llevado a preguntarme por las posibilidades de ficcionalización y/o de estetización de la búsqueda, no de la madre, no del padre, no del amigo

10 La perturbación (mental) fue rasgo que algunos familiares de María Adela madre le atribuyeron una vez que su hija hubo desaparecido y ella se abocó a su búsqueda. Sin que ni siquiera se aproximara a las Madres de Plaza de Mayo, María Adela fue, entre los suyos, víctima del mote que el Estado y un sector de la sociedad civil atribuyeron a las mujeres que reclamaron por sus hijos e hijas: “locas”. Acaso sin que la descalificación llegara a tanto, una prima de María Adela madre anota en un cuaderno y en tono protesta, las veces que, llegando a la casa de su prima a las doce del mediodía, la encontraba durmiendo. El cuaderno –documento de otro archivo– con toda probabilidad se ha perdido. Es la nieta de María Adela, criada por esta prima tras la desaparición de su madre, la que me cuenta de estas anotaciones.

o la amiga, no de la pareja sustraídos a la vida por la violencia ejercida por el Estado, sino la búsqueda del hijo o de la hija víctimas de esa misma violencia. No la narración que focaliza en el represor-victimario –*Villa*, (2005) de Luis Gusmán; *Por el infierno que merecí* (2005), de Mónica Ferrero; *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007), de Martín Kohan–; o del colaboracionista o del informante –otra vez, *Villa* y *Ciencias morales*, pero también y sobre todo *El fin de la historia* (1996), de Liliana Heker–; no la que focaliza en el prisionero –*La mujer en cuestión* (2003), de María Teresa Andruetto–; no la que se detiene en el derrotero del militante –*Detrás del vidrio* (2000), de Sergio Schmucler–; no, finalmente, la que pone en primer plano la búsqueda que emprende el hijo o la hija –los ya citados: *Ni muerto has perdido tu nombre* y, en clave más autoficcional: *Aparecida* y *Los rubios*–, y que acaba siendo una narración que dice el derrotero de militancia y desaparición del padre, de la madre o de ambos, pero que también es narración y búsqueda de la propia identidad, un saber(se) que el archivo habilita y la ficción despliega aquí y allá confirmando una y otra vez la fuerza ilocutiva de una ausencia.

La pregunta que la irrupción del archivo de María Adela me impuso (me impone) es: ¿Por qué no hemos podido imaginar las voces de las madres, hacerlas ingresar a la literatura, al cine, a un tipo de relato que haciendo uso del documento prescindiera de su valor estrictamente documental,¹¹ a un tipo de relato que, haciendo uso del archivo, prescindiera del ensayo y del testimonio y se atreva a la ficción?

11 Este tipo de relatos no faltan: al documental producido por Canal Encuentro sobre las madres y abuelas de Plaza de Mayo hay que añadir la película más reciente “Todos son mis hijos” (2019), producida por la Asociación de las Abuelas de Plaza de Mayo. Un padre (no una madre) que dice la muerte (no la desaparición) de una hija militante es Rodolfo Walsh en la *Carta a Vicki* que, como bien nos recuerda María Moreno era también un documento privado, secuestrado por el grupo de tareas de la ESMA; recuperado por Lila Pastoriza que se lo dio a la viuda, Lilia Ferreyra; vuelto público, vuelto, dice Moreno, *carta abierta* (Moreno 2018 34). Pero la *carta a Vicki* no es –como los del archivo de María Adela– el documento producido para averiguar el paradero de la hija, al contrario, es el documento producido “para dar cuenta de una *verdad en detalles*” (35), como la *Carta a los amigos* y la *Carta a la Junta Militar*. Y si ya son páginas que pueden incluirse en nuestra literatura siguen escabulléndose a la ficción y retoman, junto con el género epistolar “la tradición del cronista” (75). Las madres de Plaza de Mayo no faltan en la ficción. Graciela Goldchluk localiza una –acaso la más temprana– en *Pubis Angelical* (1979), de Manuel Puig (*cfr.* Goldchluk 2010). Emiliano Tavernini me recuerda que la obra de teatro *Mater* (1984) de Vicente Zito Lema y el poemario *La junta luz* (1985) de Juan Gelman

En el trabajo que ya he citado, Dalmaroni señalaba que las nuevas novelas de la postdictadura “imaginan las voces de los represores o de sus cómplices directos en contextos de enunciación endógenos o privados, muy diferentes por tanto de los que se les conocían por sus discursos públicos” (2004 160). Al respecto advertía acerca de un doble peligro: el de embellecer el horror (el famoso “cómo escribir después de Auschwitz”) y el del verosímil impuesto por las demandas del realismo a que se enfrentaban los autores. ¿Es que rige un imperativo moral que puede decir la crueldad de los represores, el calvario de las víctimas, la desaparición de los padres, pero no la desaparición, la muerte siempre escandalosa de los hijos (nunca tan escandalosa como la de estos hijos e hijas cuyos cuerpos fueron sustraídos a la vida con una violencia inusitada, para ser después muchas veces sustraídos al duelo)?¹² ¿O es que no es necesario imaginar el contexto endógeno, privado, familiar doméstico de esas voces (la voz que dice, por ejemplo: “ella sale de Rosario sábado 16 de octubre con destino Buenos Aires a la 1 de la madrugada y no se tienen más noticias”)? ¿O es que esas voces ya han llenado el espacio público con un afán que es de justicia y no de belleza? ¿O es que esos documentos de archivo producidos por la madre durante y para la búsqueda infructuosa de la hija; exhumados por la nieta para contribuir a que se haga justicia sobre su madre se sustraen a toda función que no sea estrictamente pragmática? ¿O es que la voz de la madre se resiste a ser ficcionalizada y prefiere instalarse en otros espacios de la discursividad social?

Si como ha señalado Derrida, todo archivo se abre al provenir en el sentido de que está a la espera de alojar nuevos documentos, pero también en el sentido de ser objeto de nuevas miradas que puedan crear nuevos sentidos (2012), ¿cuál podría ser el porvenir de un archivo (o de unos archivos suponiendo que el de María Adela madre tuviera el valor de una metonimia) cuyas funciones pragmáticas ya fueron agotadas? O, dicho de otro modo (de un modo que no es nuevo): ¿quién escribirá la novela que, acaso leyendo esos documentos, escuchando las voces de los

tematizan la pérdida de las madres. En el cine, *Verdades verdaderas. La vida de Estela* (2011), de Nicolás Gil Saavedra hace otro tanto. Sin embargo, algo de esas voces –la de las madres– sigue resistiéndose a la ficción narrativa, al cuento y la novela.

12 María Adela hija fue asesinada junto con otros prisioneros en marzo de 1978. Su cuerpo fue arrojado desde un avión a la Bahía Sanborombón. Durante años y hasta el juicio por la causa Guerrieri, sus hijos sospechaban que la madre había fallecido en un vuelo de la muerte. Le hablo a la hija de *Aparecida*. Ella me dice: “Al menos encontraron unos huesitos; nosotros nunca tendremos nada”.

documentales, diga la búsqueda afanosa de la(s) madre(s) y abuelas de les desaparecidos?

A nadie se escapa que la pregunta parafrasea aquella de Piglia en *Crítica y ficción*: “¿quién escribirá el *Facundo* del siglo XX?”. En su trabajo, Dalmaroni dice que alguien le preguntó: “¿Quién escribirá *El fiord* de la dictadura?”. Dalmaroni señala la imposibilidad de ese ejercicio:

...para el sentido común cultural de los lectores posibles de *El fiord* en los umbrales de los setenta, el extremo inimaginable del ejercicio de la violencia política sobre los cuerpos está en el texto de Lamborghini antes que en la experiencia histórica. [...] En el caso de estas novelas [las que Dalmaroni analiza] se daría en cambio la relación inversa: la convicción cultural de que *eso que en efecto sucedió* será siempre excesivo respecto de cualquier lengua narrativa que intente decirlo (2004 168).

Mi pregunta sigue siendo: ¿por qué no hay lengua narrativa que diga eso que les sucedió a las madres cuando les fueron sustraídas y desaparecidos los hijos, las hijas? Y dos preguntas más: ¿Necesitamos de esa narración? ¿Hasta dónde llega la potencia narrativa del archivo?

Fuentes consultadas

Colección María Adela Lloveras de Reyna. Archivo personal en poder de su nieta María Celeste Martínez Reyna que me permitió su consulta, la publicación de este trabajo y la reproducción de las imágenes que en el mismo se incluyen.

Bibliografía

Andruetto, María Teresa (2003). *La mujer en cuestión*. Córdoba: Editorial Alción.

Arán, Pampa (2004). “El relato de la dictadura en la novela argentina. Series y variaciones”, *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: CEA. Págs. 31-134.

Arán, Pampa y Vigna, Diego (Comps.) (2018). *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica*. Córdoba: CEA-Facultad de Ciencias Sociales.

- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina.
- Derrida, Jacques (2012). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dillon, Marta (2018). *Aparecida*. Buenos Aires: Página 12/Sudamericana.
- Ferrero, Mónica (2005). *Por el infierno que merecí*. Córdoba: Espartaco.
- Gamerro, Carlos (2002). *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma.
- Gazzera, Carlos y Surgi, Carlos (Comps.) (2006) *Ficciones del horror. Literatura y dictadura*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Goldchluk, Graciela (2010). *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig entre 1974 y 1978*. Santa Fe: Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Gusmán, Luis (1995). *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (2002). *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Heker, Liliana (1995). *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Kohan, Martín (2002). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2007). *Ciencias morales*. Barcelona: Anagrama.
- Lacabe, Marga (2008). "Importantes declaraciones de Eduardo Tucu Constanzo", *Proyecto desaparecidos: notas*. Disponible en <http://desaparecidos.org/notas/2008/01/arg-importantes-revelaciones-d.html>. Fecha de la consulta 17/03/2017.
- Lima Duarte, Constância (2007). "Arquivos de mulheres e mulheres arquivadas: histórias de uma história mal contada", *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, N.º 30, pp. 63-70
- Moreno, María (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House.
- Navarro Bonilla, Diego (2011). "Contexto archivístico y registro de sentimientos de amor y muerte en la edad moderna y contemporánea: una propuesta de integración desde la Historia Social de la Cultura

Escrita”, *Investigación bibliotecológica*, Vol. 25 N.º 53 México ene./abr. 2011. Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/>. Fecha de la consulta 20/11/2013.

_____ (2012). “Tiempos de memoria, contextos de archivo”, *Textos universitarios de biblioteconomía i documentació*, núm. 28, Disponible en <http://bid.ub.edu/28/navarro2.htm>. Fecha de la consulta: 23/03/2015.

Romano, Silvia (Ed.) (2016). *Colectivos y parcialidades políticas y sociales. Los desaparecidos y asesinados de Córdoba en los 70*. Córdoba: Editorial de la FFyH-UNC.

Schmuckler, Sergio (2000). *Detrás del vidrio*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Suárez Córlica, Andrea (1996). *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*. La Plata: Editorial De la Campana.

Tessa, Sonia (2016). “Recuerdos de la madre que hizo falta”, *Página/12*. 3 de diciembre. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/6601-recuerdos-de-la-madre-que-hizo-falta>. Fecha de la consulta: 28/02/2017.

_____ (2009). “Eduardo Costanzo, el guía del horror”, *Página/12*. 10 de diciembre. Disponible

La niña y el archivo¹

Andrea Suárez Córica²
Artista visual/La Plata

Resumen

Genealogía de los archivos personales. La pulsión de archivo de una niña. La intuición y el empeño por preservar. Microrresistencias- El archivo como deber y el archivo como placer. El archivo como cápsula de tiempo que guarda un futuro esperanzador. Como útero que acoge un silencio que alguna vez será voz y texto. El archivo como anclaje a la realidad y como dador de identidad. Como testimonio de una fragilidad. El archivo como un territorio donde se producen pensamientos y sentimientos. La verdad de un archivo. Su incompletud. La sacralización. El archivo como apariencia. Archivo personal, arte y política.

1 Este trabajo fue leído el viernes 17 de mayo de 2019 en el Simposio “El archivo como irrupción en el espacio”, durante el X Congreso Internacional Orbis Tertius *Espacios y espacialidad*. Las coordinadoras del Simposio María Eugenia Rasic y Florencia Bossié invitaron a la artista a que presentara un trabajo, el cual pasó a formar parte del presente dossier por pedido de la compiladora. Debido al carácter acontecimental de la presentación, que fue acompañada con la mostración efectiva de los objetos aquí fotografiados, decidimos no modificar en nada el texto leído en esa ocasión.

2 Andrea Suárez Córica (La Plata, 1966) artista visual y naturalista autodidacta. Cursó la carrera de Psicología-UNLP (31 finales sin llegar a recibirse). Mamá de Rocío y Juan Manuel. Fue una de las fundadoras de la Agrupación Hijos La Plata en 1995. Publicó los libros de poemas *Alas del alma e Imágenes rotas* (Autogestión ediciones, 1992 y 1993) y el libro *Atravesando la noche*, 79 sueños y testimonio acerca del genocidio (Editorial Campana de palo, 1996). Su producción artística está fuertemente ligada a su biografía y ciertos intereses centrales: caminar la ciudad, recolectar, nombrar, ejercer la memoria, organizar archivos, resignificar, sacar del desamparo, visibilizar, construir lazos afectivos. Dirección electrónica: andreasuarez_11@hotmail.com

Palabras clave: Genealogía, Identidad, Terrorismo de Estado, Microrresistencia, Verdad

Abstract

Genealogy of personal archives. The file drive of a girl. Intuition and the effort to preserve. Microresistances - It is archiving as duty and archiving as pleasure. The archive as a time capsule that holds a hopeful future. As a womb that welcomes a silence that will once be voice and text. The archive as an anchor to reality and as an identity giver. As a testimony of a fragility. The archive as a territory where thoughts and feelings occur. The truth of a file. Your incompleteness. Sacralization. The file as appearance. Personal archive, art and politics.

Keywords: Genealogy, Identity, State terrorism, Microresistance, Truth

La niña y el archivo, este título se escribió solo. Apenas recibí la invitación para este encuentro, decidí desplegar sobre la mesa todo el material que guardo desde niña para ver qué pistas me daban, qué decían esos objetos. Bastó recorrer mis archivos personales para pensar que la niña que fui presentaba sin dudas una disciplina archivística natural. Un método. Una rigurosidad. Una intuición sobre las cosas y el tiempo.

¿De qué estoy hablando? Qué es lo que miran mis ojos en esta línea de tiempo hecha de objetos?



Foto 1: Recorte
Revista *Gente*
1974

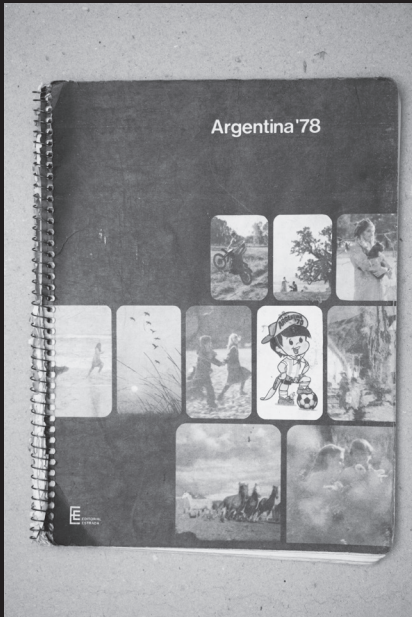
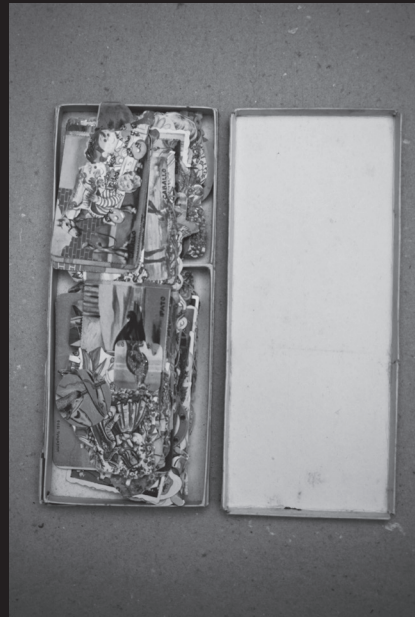


Foto 2: Cuaderno de poesías



Caja de figuritas

OPERA
AÑO 1985.

| MES | DÍA | FORMA | USUARIO |
|------------|-----|-------|--------------------|
| enero | 15 | | S. d. (nueva ven.) |
| Febrero | 15 | | |
| Marzo | | | |
| Abril | | | |
| Mayo | | | |
| Junio | | | |
| Julio | 15 | | |
| Agosto | | | |
| Septiembre | | | |
| Octubre | 9 | | |
| Noviembre | | | |
| Diciembre | 20 | | |

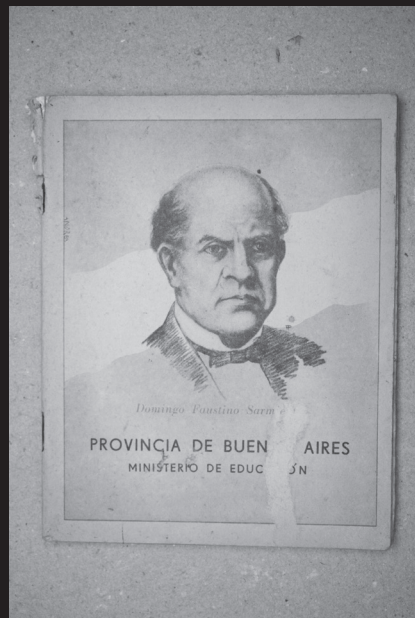
OPERA
AÑO 1984.

| MES | DÍA | FORMA | USUARIO |
|------------|-----|-------|---------|
| enero | 16 | | S. d. |
| Febrero | 16 | | S. d. |
| Marzo | 7 | | S. d. |
| Abril | 11 | | S. d. |
| Mayo | 31 | | S. d. |
| Junio | | | |
| Julio | 27 | | S. d. |
| Agosto | 27 | | S. d. |
| Septiembre | 19 | | S. d. |
| Octubre | | | |
| Noviembre | 21 | | S. d. |
| Diciembre | 17 | | S. d. |

OPERA
AÑO 1983.

| MES | DÍA | FORMA | USUARIO |
|------------|-----|-------|---------|
| enero | 10 | | S. d. |
| Febrero | 16 | | S. d. |
| Marzo | 12 | | S. d. |
| Abril | 12 | | S. d. |
| Mayo | 16 | | S. d. |
| Junio | 18 | | S. d. |
| Julio | 26 | | S. d. |
| Agosto | 23 | | S. d. |
| Septiembre | 1 | | S. d. |
| Octubre | 1 | | S. d. |
| Noviembre | 23 | | S. d. |
| Diciembre | 28 | | S. d. |

Foto 3: Planilla de control del ciclo menstrual



Diario personal

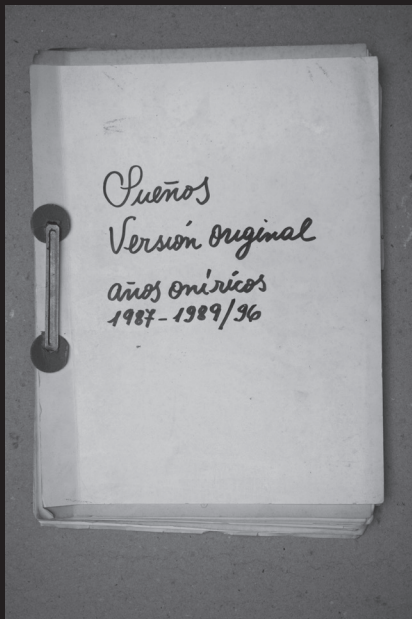


Foto 4: Colección de sueños

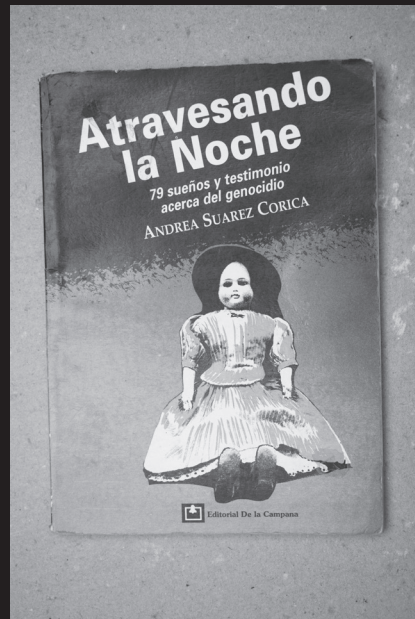


Foto 5: Publicación *Atravesando la noche* (1996)



| | | | |
|---|---|---|---|
| Dictadura militar brutal y dogmática | FFAA asesinas y traidoras | Tercer Cuerpo del Ejército a cargo de (Luciano Benjamin) Menéndez | Grupo de Artillería Blindada - Azul Jefe Gral de Brigada Pedro Pablo Mansalla |
| Representantes los Poderes del Estado | Oficiales de la Marina en Córdoba | Triple AAA (Alianza Anticomunista Argentina) | Asesinos y cómplices que firmaron el Decreto de Aniquilamiento |
| Aparato de Estado | Fuerzas represivas del Estado | Dictadura | Operativo Cóndor |
| Genocidio | Departamento Central de Investigaciones de la Policía del Dictador Stroessner | Bandas fascistas protegidas por el Terrorismo de Estado | Genocida (Carlos) Suárez Masan y cadena de mandos |
| Policía Política el Dictador paraguayo Stroessner en Asunción | FFAA (Fuerzas Armadas) | Fuerzas paramilitares de la AAA y CNU | Esbirros de (Domingo Antonio) Bussi en Itacumbú |
| Dictadura más sangrienta de la historia | Genocidas crueles, cobardes y maltratos de la Dictadura militar y sus cómplices | Militares | Sub-comisario (Luis Alberto) Patti |
| Impunidad e irracionalidad de las FFAA | Gobierno de Isabel Perón | Criminales encapuchados de los Grupos de Tareas | Dictadura militar |

Foto 6: Solicitadas de Página/12 (1989-2008) | Foto 7: Instalación artística

Genealogía de los archivos personales

1975 Recortes de diarios y revistas

Pertenencias de mi madre

1977 Correspondencia con mi maestra suplente de 5.º grado

Cédula de Identidad provincial

1978 Cuaderno de poesías Mundial 78

1979 Colección de figuritas abrigadas

Libreta de la Caja Nacional de Ahorro y Seguro

1980 Planilla de control de períodos menstruales

Fixture y rutinas de Hockey

Inventario de latas de bebidas importadas

Diario personal

1987 Registro de mis sueños nocturnos

1995 Solicitadas de *Página 12*

¿Qué es toda esta pulsión de archivo que me ha acompañado desde niña? ¿Dónde rastrear el origen de todas las acciones que conllevan un archivo como seleccionar, poner en serie, rotular, inventariar, consignar. La respuesta me lleva a la palabra microrresistencia. La genealogía se inicia en 1975, año en que el terrorismo de Estado arrebató la vida de mi madre, Luisa Marta Córca, de 30 años, militante peronista. Yo tenía 8 años y medio. Ese hecho irrumpe en mi vida y el archivo será una forma de resistir. De sobrevivir. El archivo será la materialidad que formará un dique de contención. El primer acervo: las pertenencias de mi madre, ropa, libros, fotografías que me acompañarán de por vida, como una segunda piel. El tiempo de guarda será infinito. Nada será desechado, así de simple, sin obrar ningún imperativo categórico.

Primera operación de selección, es una operación intuitiva que ve a través de los diferentes soportes: papeles y objetos. Que ve el futuro de esas materialidades. Todo lo seleccionado y guardado prometía un futuro. Pero no cualquiera sino uno esperanzador, un futuro que guardaba una llave. Guardaba un silencio que alguna vez se convertiría en voz y en texto. Dos

momentos confluyen en la decisión de “guardar”, el de la percepción de lo que será documento y la intuición de su importancia. Una concentración de tiempos. El aquí y ahora de la percepción y el sentido a construir en el futuro. La preservación de la vida de ciertas materialidades equivalía a la negación de cualquier fin.

Seleccionar y guardar. Guardar para preservar. Pero ¿qué es lo que preserva el objeto? Futuro y sentidos.

Hacer archivo es preservarse a uno mismo. Es custodiarse. Hacerse cargo de lo que se va siendo. Uno es productor y custodio. Creador y arconte.

En relación al tiempo presente de la conformación del archivo, el documento obraba como un anclaje a la realidad y como dador de identidad. Como testimonio de una existencia. De una fragilidad. Eran pruebas de lo que fui. El archivo personal constituyó un proyecto identificatorio. Esos archivos forman un universo personal. Cada documento es un “objeto autobiográfico” y entre ellos se arman constelaciones. Se reagrupan, se mueven, se resignifican, se potencian. Portan la capacidad de narrar una biografía.

Hacer lugar

La niña hace lugar físico para guardar su archivo y el archivo entonces la guarda a ella. La aloja. El lugar del archivo físico es un territorio seguro. Es un lugar que contiene. Obra como espejo. Es un útero. Es refugio de uno y de las cosas. Otorga la certeza de ser quien se es. Es un laboratorio donde se producen pensamientos, afectos, silencios. Esos archivos personales guardan una verdad. Una verdad personal. Esa verdad puede o no ser alcanzada por otros. De ahí que el futuro del archivo, luego de mi custodia, sea incierto.

Cada uno de los archivos ha estado incompleto. Y en estado latente. Ese archivo se completa cuando se abre, se desempolva y se despliega cuando es puesto en relación, cuando es hablado. Debido a su incompletud, es otro cada vez. Por su inimaginable condición de posibilidad de otra cosa. Por su potencial poético. El archivo conlleva un orden y un nombre: “Cartas”, “Figuritas” cuando el almacenamiento se realiza en cajas debido al tamaño pequeño de los documentos. Otras veces, simplemente ocupa un

espacio determinado y móvil: La primera mitad del estante para cuadernos, la segunda para agendas.

Para la ropa, un lugar en el armario o bolsas con etiquetas: “Ropa de mamá”

Para las fotos: una caja con su etiqueta correspondiente

“Solicitadas *Página 12*”, “Poemas mami” organizados en carpetas

Y hay archivos mixtos o flexibles: los que mezclan documentos con otros objetos que no lo son (libros de mi madre entre mis libros, poemas de ella entre los míos)

Hay una técnica de almacenamiento que resulta intuitiva. Hay un manejo lúdico en la creación y preservación. La práctica del archivo personal como práctica placentera. Nunca como carga, como imposición o mandato. Siempre expuesto a mi deseo, deseo siempre de preservación.

Foto 1: artículo de la Revista *Gente* de 1974 sobre Alfredo Alcón y todo el elenco de la película *Boquitas pintadas*. Origen de procedencia: no recuerdo si este recorte lo había guardado mi madre o mi abuela o yo, con posterioridad. Mi madre comparte una escena con Alcón. Si bien mi madre no figura en las fotos del recorte, Alcón estuvo con ella y eso alcanza para convertir estas hojas en un documento, testimonio de mi madre actriz en la película de Leopoldo Torre Nilsson. Pensamiento mágico o razonamiento lógico, el contacto real Alfredo Alcón/Luisa durante el rodaje será suficiente para intuir la importancia de la preservación del artículo.

Foto 2: Cuaderno con poemas escritos en 1977, a la edad de 11 años y pasados luego en el cuaderno Argentina '78. Las poesías están transcritas prolijamente en letra de imprenta y cada una presenta nombre y apellido, edad, fecha y hora en que fueron escritas originalmente. El último poema es de 1980.

Foto 3: Planilla de control del período menstrual. Por un lado, diálogo imaginario con mi madre: contarle la primera vez a los 13 años, la cantidad y la duración del período. Diálogo a través de la escritura. El documento me recuerda lo que no viví. La planilla permitirá el diálogo imposible y a la vez permitirá olvidar la soledad de madre de ese momento. Por otro lado, muestra el esmero en la confección de una planilla y en el seguimiento mensual. Hace patente una afición a lo burocrático, a la tarea

administrativa, a la confección de planillas o fichas, incluso el uso de ficheros metálicos de escritorio.

Fotos 4 y 5: En 1987 comienzo a registrar mis sueños nocturnos en un cuaderno o en papeles sueltos. El relevamiento continúa por nueve años, llegando a unos 500 relatos aproximadamente. En 1996, año en que estaba por cumplir 30 años, que era la edad de mi madre en el momento de su secuestro y muerte, entro en una crisis muy profunda. La relectura de los sueños –archivados en una vieja caja– y el descubrimiento de 79 relatos que hacían alusión a situaciones vividas durante el terrorismo de Estado, me dan la pista para salir de la crisis: la publicación del libro *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* publicado por la editorial De la campana.

Fotos 6 y 7: Solicitadas de *Página 12* sobre las víctimas del terrorismo de Estado. Este archivo comienza en 1995 guardando las páginas del diario con los recordatorios. Luego recortando cada uno y armando dos carpetas. Esta recopilación se trasladará a dos lenguajes. En 2008 servirá como base para desarrollar un trabajo escrito, académico en el marco de la Cátedra “Análisis de las prácticas sociales genocidas” de Daniel Feierstein en la carrera de Sociología de la UBA. Luego, en 2016 se convertirá en una instalación artística interactiva realizada en el Museo de Arte y Memoria de La Plata bajo el título “Modos de nombrar y no nombrar: a 40 años del Golpe Militar”. La muestra consistía en 49 cajas rotuladas cada una con las formas de nombrar a los genocidas en las solicitadas analizadas. Luego se proponía al público interactuar con esta información para formar el “Mapa de la memoria”.

Estos dos últimos ejemplos me llevan a pensar que un archivo es siempre un archivo vivo, dispuesto a ser abierto, consultado, contemplado, derivado, transmutado en producciones literarias, artísticas, políticas. Me gusta la plasticidad del archivo para convertirse en otra cosa. Constituyen promesas de futuro. Son obras por venir. En el caso específico del libro, el pasaje de una colección de sueños anotados en papeles sueltos a la edición de un libro asegura otra perpetuidad.

En algunos casos hay archivos de algún modo sacralizados, como la ropa, quizá porque la ropa es el objeto que guarda las formas de un cuerpo. Los olores, las marcas de uso. De todos modos, nunca constituyó un peso mantener la guarda de vestidos, minifaldas y maxitapados. Esas prendas son testimonio de una moda y en este sentido portan un interés que sobrepasa lo personal. Este es el archivo que alguna vez podría ser donado a al-

guna institución para su uso como vestuario en proyectos artísticos o bien como testimonio de una moda, a algún museo del traje. Bienes que sobrepasan el valor afectivo y pueden conservarse como un patrimonio cultural.

Por otro lado, difícil imaginar quiénes serían los herederos de estos archivos personales. ¿A qué generación futura puede interesarle más allá del ámbito familiar? Tomándolos como poleas de transmisión esa transmisión parece extremadamente acotada. Y el destino, absolutamente incierto.

¿Por qué convertir los productos de mis actividades de niña en documentos? Porque esa construcción me permitía crear un corpus, un cuerpo vicariante de otro cuerpo por siempre ausente. El cuerpo del archivo personal, con un tiempo de guarda infinito me permitió el manejo del tiempo, su administración. Un modo de transformar una ausencia eterna en una presencia infinita.

No cualquiera accede a este archivo personal. Hay un acceso restringido. Un recelo.

Como archivo personal tiene un acceso selectivo. Hacerlo público es una decisión. Mostrarlo significa que ya se convirtió en otra cosa, en este caso: un diminuto archivo portátil.

Un archivo que solo guarda interés para quienes gustan de papeles viejos, de olor a humedad, tintas añejas, letras gastadas, colores suavizados por las décadas transcurridas y sentidos muchas veces incomprensibles, con un valor informativo en apariencia hermético, inutilizable para terceros. En todo caso, como posibilidad de una experiencia estética vinculada a la visión, el olfato y el tacto de lo viejo.

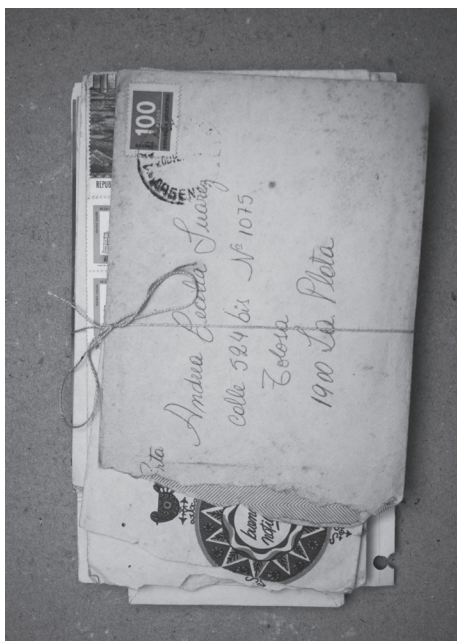
El archivo recreado

En virtud de una memoria que guarda infinitas cosas percibidas y por un afán de recobrar aquello que se ha perdido, que ha dejado huella pero que no tiene un cuerpo presente, he decidido recuperar mucha de la imaginaria que ha rodeado mi infancia. Hoy es fácil, el mercado electrónico permite recuperar ese flujo visual: comprar una bolsa de Casa Tía, otra de Casa Beige y una calcomanía de la Proveeduría Deportiva. En una feria de antigüedades, seis cajas de fósforos de cera con ilustraciones de flores o peces. También los vínculos personales me permitieron recobrar un archivo de recortes publicitarios de la casa de indumentaria femenina Re-ol y

boletas de venta de la librería Cerdá, donde compré mis primeros archivos metálicos de escritorio. Aportes apócrifos a un fondo de archivo verdadero. Intento imposible de armar un rompecabezas pero que obra como placebo ante eso que ya no está y a su vez como juego, desafío y goce estético, en esa predilección por lo viejo, lo antiguo, lo gastado, lo inútil.

A modo de conclusión

Al revisar los archivos, al tomar contacto con los documentos percibo cada vez esa pulsión de archivo infantil, mantenida aún hasta hoy. Asombra esa fuerza, esa determinación, esa necesidad de conservar y custodiar y esa capacidad de habilitarme una fuente de goce estético. ¿Por qué guardás tantas cosas? Se me ha preguntado una y otra vez. Escribiendo para este Congreso puedo decir que en verdad no se guardan cosas; se guarda tiempo y se guardan sentidos a construir. Se guarda futuro. En cierto sentido el archivo es una apariencia. Es la punta de un iceberg. Sé que seguiré otorgando al archivo un tiempo de guarda infinita ya que en él guardo las reliquias insignes de un proyecto identificatorio vital para la niña que fui y que se ofrece ahora, más que nunca, como posibles obras por venir para la artista visual que soy.



Correspondencias

| Importación | | Origen | |
|-------------|-----|--------|-----|
| 1 | 100 | 1 | 100 |
| 2 | 100 | 2 | 100 |
| 3 | 100 | 3 | 100 |
| 4 | 100 | 4 | 100 |
| 5 | 100 | 5 | 100 |
| 6 | 100 | 6 | 100 |
| 7 | 100 | 7 | 100 |
| 8 | 100 | 8 | 100 |
| 9 | 100 | 9 | 100 |
| 10 | 100 | 10 | 100 |
| 11 | 100 | 11 | 100 |
| 12 | 100 | 12 | 100 |
| 13 | 100 | 13 | 100 |
| 14 | 100 | 14 | 100 |
| 15 | 100 | 15 | 100 |
| 16 | 100 | 16 | 100 |
| 17 | 100 | 17 | 100 |
| 18 | 100 | 18 | 100 |
| 19 | 100 | 19 | 100 |
| 20 | 100 | 20 | 100 |
| 21 | 100 | 21 | 100 |
| 22 | 100 | 22 | 100 |
| 23 | 100 | 23 | 100 |
| 24 | 100 | 24 | 100 |
| 25 | 100 | 25 | 100 |
| 26 | 100 | 26 | 100 |
| 27 | 100 | 27 | 100 |
| 28 | 100 | 28 | 100 |
| 29 | 100 | 29 | 100 |
| 30 | 100 | 30 | 100 |
| 31 | 100 | 31 | 100 |
| 32 | 100 | 32 | 100 |
| 33 | 100 | 33 | 100 |
| 34 | 100 | 34 | 100 |
| 35 | 100 | 35 | 100 |
| 36 | 100 | 36 | 100 |
| 37 | 100 | 37 | 100 |
| 38 | 100 | 38 | 100 |
| 39 | 100 | 39 | 100 |
| 40 | 100 | 40 | 100 |
| 41 | 100 | 41 | 100 |
| 42 | 100 | 42 | 100 |
| 43 | 100 | 43 | 100 |
| 44 | 100 | 44 | 100 |
| 45 | 100 | 45 | 100 |
| 46 | 100 | 46 | 100 |
| 47 | 100 | 47 | 100 |
| 48 | 100 | 48 | 100 |
| 49 | 100 | 49 | 100 |
| 50 | 100 | 50 | 100 |

Inventario de bebidas en lata (1979-1980)

Nota bibliográfica de la compiladora:

Para quien escuchó esta entrega, fue imposible dejar de pensar en el conocido *Mal de archivo*, de Jacques Derrida, e incluso creer reconocer su lectura que junto con otras muchas que habrán nutrido la formación de esta artista (o acaso es Derrida quien debió nutrirse de esta insistencia en el futuro como tiempo del archivo). Hay otro eco que resonó en mí mientras escuchaba y que puede ser o no coincidencia, se trata del trabajo de Walter Benjamin “Historia y Coleccionismo: Edward Fuchs” (en *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus; 89-139). En conversación con la autora, mencionó su lectura de *Arte y Archivo. 1920-2010* de Ana María Guasch (Madrid: Akal, 2011).

Hallazgo en el archivo José Hernández: El Cuadro de las Facultades del Alma

María Celina Ortale¹
IdIHCS-Universidad de La Plata

Resumen

El artículo ofrece una descripción de un extraño y novedoso cuadro compuesto por Hernández a los 22 años. Se titula “Cuadro de las Facultades del Alma”, desarrolla una temática filosófica y era, hasta ahora, completamente desconocido por la crítica. Fue hallado entre los papeles privados del autor que se conservan en el Archivo de la Provincia de Buenos Aires cuando nos ocupábamos de la compilación de sus *Obras Completas* publicadas en 2018.

Palabras clave: Archivo, José Hernández, Cuadro, Filosofía

Abstract

This article offers a description of a strange and novel synoptic table composed by José Hernández at the age of 22. It is named “Soul Faculties table”, develops philosophical subjects and was, until now, completely unknown for the critics. It was found among the author private papers that are kept on the Archivo de la Provincia de Buenos Aires, when we were compiling their *Obras Completas* published on 2018.

Keywords: Archive, José Hernández, Synoptic table, Philosophy

1 María Celina Ortale es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es Prof. Adjunta de la Cátedra de Filología Hispánica de la misma Facultad y se dedica a compilar y organizar el archivo José Hernández, cuyas *Obras Completas* acaba de publicar en 7 tomos, coedición IdIHCS-EDUVIM (2018). Dirección electrónica: mcelinaortale@yahoo.com.ar

Entre los papeles privados del autor del *Martín Fierro* se halla un extraño esquema sinóptico sobre las condiciones del alma humana, animal y vegetal. Se trata de un documento de características peculiares; está copiado en tinta negra y roja, con subrayados y llaves en negro y rojo, con títulos en letra imprenta cuidada y decorada en una suerte de imitación del estilo gótico. Está escrito en una hoja suelta casi del tamaño de una hoja A10 de las que los chicos usan actualmente en sus clases de dibujo y con un trozo agregado con pegamento para alcanzar el tamaño deseado para el cuadro, que se desarrolla en sentido apaisado. La hoja es lisa y tiene renglones trazados a mano en lápiz, según se necesite para los títulos y el contenido central, y un punteado también en lápiz, para unir visualmente las categorías analizadas. El papel, amarillento ya, es bastante grueso, y por su extensión se conservó plegado, aunque las líneas de pliegue se encuentran en buen estado. La última curiosidad es que está fechado en Paraná, en diciembre de 1856. Lleva, además, en el verso del documento, en letra rápida manuscrita y en lápiz, una anotación que reza “por José Hernández”²

Descripción del cuadro

El cuadro se organiza en tres columnas subtituladas en tinta roja Sustancias, Propiedades y Efectos. En despliegue hacia abajo y en tinta roja también se incluye como primera Sustancia al Universo que a su vez abre una llave, ya en negro, para integrar al Espíritu y la Extensión. El Espíritu puede ser la divinidad pura o estar unido al alma humana y su propiedad es la actividad que condiciona la voluntad, y cuyos efectos son la producción del movimiento, que produce el choque, que produce las diversas maneras de obrar de los objetos externos, que produce las impresiones sobre los órganos, que produce el movimiento nervioso, que a su vez produce los sentimientos, que producen las ideas que en última instancia producen las reminiscencias.

La Extensión se abre en una llave de dos sustancias, el Espacio y la Materia. El Espacio tiene como propiedad la penetrabilidad. Por su parte, la Materia tiene una llave que la abre a las sustancias Elemental y Cuerpo. La Elemental tiene como propiedad la impenetrabilidad y la sustancia Cuerpo se abre en otra llave a las sustancias Inorgánica y a las Organizadas. Las sustancias Organizadas se clasifican a su vez en Animales y Vegetales cuyas propiedades son diversas, de organización y de movilidad nerviosa.

2 Sobre firma y seudónimos de Hernández ver Ortale, 2013 165 182.

Luego de esta lectura de la primera gran llave de la sustancia Universo y desplazando la mirada hacia abajo, un subrayado grueso en rojo destaca la Facultad de Pensar que supone actividad y movimiento del alma que comprende las propiedades de sensibilidad, imaginación y conciencia.

Por último, con otro subrayado doble se destaca el Entendimiento (y aquí el cuadro se continúa solo hacia abajo) que comprende, supone y produce por un lado acción y voluntad, y por otro, movimiento del alma. Por su parte, la acción y la voluntad comprenden la atención, la comparación y el raciocinio, y el movimiento del alma comprende los sentimientos, las ideas y las reminiscencias. Estas últimas seis categorías, todas juntas, forman y componen la Inteligencia.

Análisis de cuestiones formales

Este raro documento fue donado por las nietas de Hernández al Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, “Dr. Ricardo Levene”, donde se conserva en una caja junto con una primera edición del folleto de *La Vuelta* autografiada por el autor, documentos y cartas personales que recibió y que escribió, como la “Carta que el Gaucho Martín Fierro dirige a su amigo Don Juan Manuel Blanes con motivo de su Cuadro los Treinta y Tres”, una dirigida a su esposa, otra a su hija Isabel, y por último los seis cuadernos borradores manuscritos de *La Vuelta*.

La letra del cuadro, cuando se compara con el material manuscrito a disposición, es completamente atípica, exótica, por lo cual la Dra. Élica Lois, que trabajó los manuscritos de las dos partes del poema,³ recomendó la consulta con un perito caligráfico. El estilo general del documento es muy cuidado, con letra imprenta muy adornada, titulares en mayúscula y combinaciones de tintas, hasta ahora tratamientos inusuales en los manuscritos de Hernández. La firma en lápiz y en cursiva del verso del documento es claramente una extrapolación posterior.

El papel también es de extrañar, pues, aunque hemos visto que Hernández echa mano de material diverso para sus borradores y manuscritos, no trabajó con hojas tan grandes. Conocemos la libreta de la *Ida*, los cuadernos de *La Vuelta*, las hojas de carta en las que escribió sus epístolas más íntimas, pero no hemos visto hasta ahora ningún manuscrito que tenga tantos detalles gráficos de composición casera (recuerden el subrayado a mano y el agregado de un pedazo de hoja con pegamento, y

3 Para leer detalles genéticos de los manuscritos ver Lois, Élica, 2001.

el punteado intermitente para guiar la extensa lectura apaisada) todo lo cual indica un cuidado diferente que tiene que ver con la estética general del documento; las mayúsculas decoradas símil gótico, las dos tintas de colores, los subrayados y llaves en color.

Análisis de cuestiones de fondo

El cuadro lleva lugar y fecha a la derecha del documento, en los renglones finales, en tinta roja, con letra imprenta grande y hermo­seada al estilo gótico; allí figura Diciembre [...] de 1856.⁴

Mucho se ha dicho sobre la llegada de José Hernández a la ciudad de Paraná, a donde emigró disgustado con la política porteña. Según Beatrix Bosch (1963 9):

A ese pequeño mundo paranaense, heterogéneo y abigarrado, se incorpora un día José Hernández. No podríamos precisar la fecha con exactitud, pues, en tratándose de persona aún desconocida obvio es que la crónica periodística no registre su llegada. Quizás haya sido a principios de 1858, precediendo en unos meses a su hermano Rafael, cuyo nombre se lee en la lista de pasajeros traídos por el vapor “Primer Argentino” el 14 de octubre.

No obstante, Bosch revisa esta declaración al año siguiente y en 1966 también, con sendos artículos publicados en *La Prensa* en los que incorpora una carta de Hernández al caudillo Urquiza fechada en 1859 en la que dice que “ya va para cinco años” que abandonó esa provincia (Buenos Aires).⁵ Zorraquín Becú (1972 54) analizará esta frase para intentar adelantar la llegada de Hernández a Paraná, aunque considera que 1854 es una fecha demasiado temprana, que más bien la expresión de la carta es equivalente a un “hace mucho”. Luego cita un documento jurídico sobre una venta firmado por Hernández en 1856, para barajar la hipótesis de que está establecido en Paraná, aunque no lo considera prueba suficiente pues

4 La fecha está escrita con un signo que no se comprende bien, podría ser un número 2.

5 Nos referimos a los artículos “José Hernández, Procurador”, “José Hernández en Paraná” y “Un porteño emigrado” de *La Prensa* de 1864 los dos primeros, y de 1866 el último.

podría tratarse de una “presencia accidental” en la ciudad, hasta que se corrobore su presencia definitiva en 1858, como tienden a sostener la mayor parte de sus biógrafos, incluido su hermano Rafael.⁶

Sin embargo, la aparición de este cuadro fechado en diciembre de 1856, elaborado con esmero y cuidado, necesariamente en algún escritorio o mesa paranaense en donde pudiera contar con materiales varios para su escritura y organización, permiten ya probar como viable que al menos las estadias temporales en Paraná comienzan efectivamente en 1856 y no son tan “accidentales”. Demuestra que Hernández contaba con un lugar cómodo donde trabajar con tranquilidad y esmero, que disponía de tiempo para reflexionar, y que incluso se dedicaba a estudiar, y nada de esto condice con la idea de un pasaje “accidental” por la ciudad. Evidentemente Hernández ya hacía estancias más largas, donde disponía de libros para leer, según estamos obligados a pensar por la aparición de este curioso documento.

Se deduce también que estas estancias más largas le permitieron ir estrechando sus vínculos con los hombres de Paraná y de la Confederación, quienes lo recibirán con los brazos abiertos en 1858, año en que se verifica su mudanza definitiva. Faltaba tiempo y datos para explicar cómo un recién llegado pudo establecerse tan rápidamente en la ciudad capital, y con la aparición de este cuadro podemos suponer que sus viajes alternados a Paraná no eran tan breves, y fueron incluso productivos intelectualmente pues sirvieron para conectarlo con la reflexión y el estudio. Se puede imaginar incluso una hipotética biblioteca que pudo consultar y un cicerone que lo puso en contacto con estas lecturas. Bosch también (1963 10) señaló la existencia de bibliotecas a las que Hernández pudo haber concurrido:

En las horas libres puede frecuentar las dos librerías existentes, con sus anaqueles repletos de obras de historia, de derecho, de literatura. Si recuerda todavía los rudimentos de la lengua de Molière aprendidos en el colegio porteño de Don Pedro Sánchez, ahí están cincuenta y seis títulos de jurisprudencia, otros de economía y de arquitectura, las producciones historiográficas de Guizot y de Thiers, las novelas de Paul de Koch, Alejandro Dumas, Eugenio Sue, Jorge Sand, Paul Féval y Walter Scott. En español dispone de las poesías de Carolina Coronado, de la

6 A principios de 1859 ya figura en los registros públicos como oficial segundo en la teneduría de libros de la Contaduría Nacional y ese mismo año aparecerá su firma-seudónimo Vincha, como corresponsal para *La Reforma Pacífica* de Buenos Aires y en su labor como editor de *El Nacional Argentino* de Paraná.

Historia Filosófica de la Francmasonería de Kauffmann y Cherpin traducida por Heráclito C. Fajardo, de *Las mil y una noches*, de la *Historia Universal* de César Cantú, de una edición ilustrada de *El Conde de Montecristo*, del *Antiguo Testamento*, de la *Iliada* y la *Odisea*.

No obstante estas posibilidades, en el contexto de la vida de acción que Hernández llevó en términos generales, la confección de este cuadro ofrece un punto de vista completamente anómalo dentro de la producción hernandiana.

Singularidad temática

La singularidad temática de este cuadro lo convierte en un documento verdaderamente extraordinario dentro del conjunto escritural de José Hernández.

Es necesario recordar que en el recorrido periodístico que inaugura en Paraná en 1859 y que se sostiene con breves interrupciones durante diez años, la temática preponderante que abordan sus artículos no sale de lo político, coyuntural y partidario, sin que haya la más mínima mención sobre algún aspecto o línea filosófica o cultural. Según hemos explicado en trabajos anteriores, la referencia al mundo por fuera de la política es nula hasta esta fecha.⁷ Recién en 1869, en las notas de su propio diario *El Argentino* que ofrecen, sobre todo, la sustancia temática que cobrará forma poética en el *Martín Fierro*, se cuelean muchas menciones a escritores, economistas, historiadores y filósofos, algunos de los cuales aparecen en la lista de las bibliotecas paranaenses que ofreció Beatriz Bosch y que lo acercan a la definición de “lector voraz” de Rodolfo Borello (1973 35).⁸

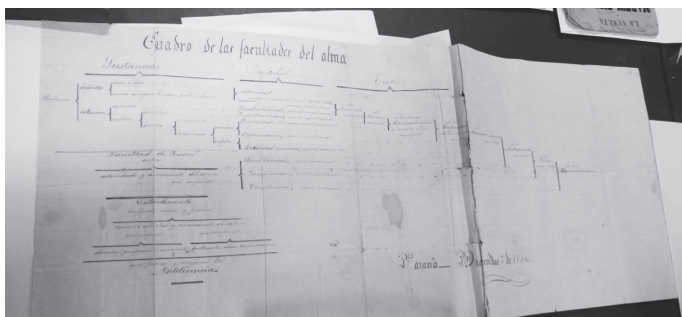
Sin embargo, este tardío desplazamiento de la prosa política a la cultural recién se verifica en 1869, con lo cual debe considerarse este cuadro como un documento absolutamente novedoso y revelador, tanto más cuanto que fue elaborado cuando Hernández tenía recién 22 años. Muchos investigadores han intentado trazar la línea de formación intelectual que se escurre en suposiciones e hipótesis difíciles de demostrar, fundamental-

7 Para un recorrido pormenorizado de la labor periodística de Hernández ver Ortale, 2018.

8 También agrega: “Hernández fue un hombre que supo muchas cosas, que leyó desordenadamente y que acudió a los libros en busca de respuestas” (Borello 1973 36).

mente por lo reducido de los estudios formales de Hernández.⁹ Debemos aceptar, y el recorrido de su labor periodística ya nos lo ha demostrado, que Hernández fue un autodidacta profuso, que practicó la lectura variada de muchas temáticas y enfoques propios de su época, y las referencias a las bibliotecas que pudo haber consultado en Paraná nos resultan muy útiles en este sentido. Hemos constatado, además, en el recorrido de su labor periodística, algunas coincidencias; Hernández cita políticos, historiadores y economistas franceses de la revolución, teóricos anglosajones del progreso, y literatura española y canónica universal de amplio espectro en sus artículos de *El Río de La Plata* de Buenos Aires de 1869-70, hasta los de *La Patria* de Montevideo de 1874.¹⁰

No obstante ello, el cuadro testifica sus precoces intereses filosóficos, gusto temprano, que debió ser luego silenciado por el fragor de los acontecimientos políticos y militares del país a los que Hernández se lanzó con pasión.



Facultades del alma.

La filosofía al servicio de la República

En el cuadro se clasifican las facultades del alma humana concebida como una sustancia espiritual del universo. Esta segunda categoría, después de Dios, tiene la propiedad de la voluntad y una serie de efectos que terminan en la producción de ideas y reminiscencias al mejor estilo

9 Ver Ortale, 2017 6-24.

10 De acuerdo a lo que hemos investigado en años anteriores Hernández menciona, a Dante Alighieri, Jules Michelet, a Maquiavelo, Eugene Pelletan, Félix de Anaya, Gregorio Pérez Gomar, Platón, Dumas, Zorrilla, Víctor Hugo, Molière, Lamartine, Diógenes, Arquímedes, Galileo, Talleyrand, Scholasticus, Washington, Franklin, Mirabeau, Tácito, Espronceda, Cervantes, Moreau Christophe, Arriaza, Quevedo, Jean Charles Sismondi, Pitágoras, Shakespeare, Corneille, Tocqueville, Jules Simón, Mill, Laboulaye, Hamilton, Adams, Madison, Macaulay, Guizot y Castelar, CourcelleSeneuil, Benito Jerónimo Feijóo, Plinio el Joven, Covarrubias, Aristarco, Pissis, Montesquieu, Tasso y Petrarca, Cicerón, el Marqués D'Argens y José Cadalso.

platónico. Por otro lado, cuando describe la materia cuerpo y categoriza a las sustancias organizadas (animales y vegetales) se acerca Hernández a la mirada aristotélica, pero sin entrar en disquisiciones éticas.

En cuanto al enfoque filosófico-moral, que en el cuadro puede estar circunscripto a la propiedad de la conciencia que le asigna a la facultad de pensar, se entrelazará más adelante en la producción de Hernández, en su relación con la esfera de la política y es aquí donde podemos relacionar este cuadro inicial con la labor periodística madura.

En la propiedad de la conciencia que señala Hernández en el cuadro pueden concentrarse las cualidades éticas que define Aristóteles en su enfoque sobre las facultades del alma, aunque este filósofo no aparece nombrado en ninguna de sus participaciones periodísticas. Santo Tomás de Aquino es quien recupera los presupuestos aristotélicos en la tradición cultural occidental, y esta sí es una lectura mencionada por Hernández, según observamos en el título de un artículo de *El Río de La Plata*: “Cauducidad legal y notoria del personal de nuestros Tribunales. “RECEDANT VETERA- NOVA SINT OMNIA”,¹¹ que versa sobre la necesidad moral de renovar los jueces de paz.

Por otra parte, aunque las condiciones del alma platónicas expresadas en el conocido mito del carro alado del Fedro (racional, irascible y concupiscible), no estén explícitamente presentes en el cuadro del joven Hernández, sí encontramos que en su tarea como periodista Hernández hará menciones expresas sobre el diálogo *La República*, en donde aparece la figura del gobernante filósofo como ideal de la perfección. El nombre de Platón será mencionado dos veces en los artículos de *El Río de La Plata* en artículos que reflexionan alrededor del concepto de república ideal. También aparecerá en este órgano la obra del barón de Montesquieu, sus *Cartas Persas*, señaladas dos veces en su colaboración para *La Patria* de Montevideo de 1874.¹²

Ya hemos hablado sobre el interés de Hernández por la cultura clásica que se plasma en una importante cantidad de citas de los mitos y de los autores de la antigüedad. También en sus editoriales periodísticas Hernán-

11 *El Río de La Plata*, Buenos Aires, jueves 17 de febrero de 1870, año I, n.º 157, p.1, cols. 6 y 7; p. 2, cols. 1. El lema en latín proviene de Santo Tomás de Aquino y significa “atrás lo viejo, que todo se renueve”.

12 En el contexto de la producción periodística hernandiana signada por su enfrentamiento con la política centralista de Buenos Aires fundamentalmente en las figuras de

dez demuestra haber leído a Cicerón con bastante interés. En especial se refiere a sus *Cartas a Ático* cuando en *La Patria* pone a las *Cartas Quillotanas* de Alberdi a la altura de otras cartas célebres como las ya mencionadas y las del Marqués D' Argens, *Cartas Judías* y *las Cartas Marruecas* de José Cadalso.¹³ En líneas generales estas cartas tienen en común la reflexión sobre la vida y costumbres del hombre político y su necesidad de que su acción se ajuste hacia el bien general de la república.

También puede mencionarse la lectura del texto del uruguayo Gregorio Pérez Gomar, *Idea de la Perfección Humana*, muchas veces mencionado en *El Río de La Plata*. Pero como fue publicado recién en 1864, la relación con el cuadro que nos ocupa queda por ahora descartada.

Platón y Montesquieu en Hernández

Las dos referencias a Platón que aparecen en la labor periodística de Hernández se encuentran en su periódico *El Río de La Plata* (Buenos Aires 1869-1870) y versan sobre el concepto del gobernante filósofo y la propuesta platónica de que “la musa filosófica” se adueñe del Estado.

Hernández defiende los valores republicanos en toda su tarea como diarista, desde sus comienzos en Paraná en que escribe los elogiosos artículos en los que felicita el paso de las autoridades de la Confederación hasta estos años en que ve que Sarmiento, antiguo enemigo, está siendo hostigado por el círculo mitrista. Su preocupación por señalar los vicios que atentan contra el desarrollo sano de la joven república son permanentes, y una de las constantes es la revisión de las elecciones de los jueces de paz.¹⁴

El primer artículo en que cita a Platón se titula “La descentralización administrativa”¹⁵ y aquí Hernández se encuentra reclamando para que los jueces de paz sean elegidos por el pueblo, no por el poder ejecutivo, y que se renueven todos los años para garantizar la vida republicana. En este caso la temática se vincula obviamente con la problemática rural que se poetizará en *El Gaucho* (1872); las desventajas del hombre de campo frente

Bartolomé Mitre y Domingo F. Sarmiento, la reflexión sobre el desarrollo de las virtudes republicanas es una constante. Para ampliar ver Ortale, 2012.

13 *La Patria*, Montevideo, sábado 16 de mayo de 1874, año II, n.º 155, p. 1, cols. 2, 3 y 4, Carta VII.

14 Para ampliar enfoque ver Ortale, 2012.

15 *El Río de la Plata*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1869, año 1, n.º 43, p. 1, col. 7, p. 2, col. 1, apartado III.

al de la ciudad, el abuso de poder de las autoridades y el vicio de las leyes que nos acerca al despotismo:

[...] ¿Cómo se quiere, pues, que haya elecciones verdaderamente populares, y que los ciudadanos se interesen en la cosa pública, discutan y defiendan con calor sus derechos políticos, en una sociedad organizada de esa manera, en que al desvalimiento individual se agrega la omnipotencia centralizadora del Poder?

Excusado es que digamos, que, tomando, las cuestiones desde su más elevada significación, no descendemos a la personalidad, que nada nos preocupa.

Estaríamos dispuestos a reconocer que, gobierno, Jueces de Paz y demás funcionarios públicos, fueran dignos de figurar en la república ideal de Platón.

Pero, ¿desde cuándo es lícito que la ley se subordine a las condiciones inestables y caprichosas del individuo?

¿Desde cuándo es sensato siquiera, fiar a los hombres el depósito sagrado de nuestra libertad y de nuestros derechos, que solo pueden residir en el arca santa de las leyes? [...]

La siguiente mención a Platón aparece en “El candidato para Jefe de las escuelas”,¹⁶ donde se ocupa de la educación y de los maestros como garantía de la democracia y libertad republicanas. Hernández, como muchos periodistas de la época está muy atento a las cuestiones educativas y tiene numerosos artículos dedicados a ello. Se sabe además que en honor a este afán que sostuvo durante toda su vida, él mismo fue nombrado miembro del Consejo Escolar de la Municipalidad de Belgrano en 1876.¹⁷ En el artículo que tratamos, bien al estilo platónico, compara al maestro con el gobernante ideal de *La República*:

[...] Vulgarmente se cree que *cualquier* persona inteligente es capaz de dirigir las escuelas. Este es un error tan garrafal como creer que cualquier hombre de *talento* puede ser médico o boticario.

16 *El Río de la Plata*, Buenos Aires, domingo 27 de marzo de 1870, año I, n.º 187, p. 2, col. 2, apartado II.

17 El documento que lo atestigua también se resguarda en el Archivo de la Provincia de Buenos Aires.

Nosotros sostenemos que para dirigir bien las escuelas es preciso ser doctor, no en jurisprudencia, medicina o derecho constitucional sino doctor en educación, doctor en la ciencia más difícil.

El director o maestro de escuela debiera ser siempre, como el soberano de Platón, un filósofo, y además de filósofo, entendido en escuelas. El que va a trazar planes para alimentar el espíritu, el que va a encaminar a las generaciones hacia su destino, el que va a educar ciudadanos para la democracia y la libertad, el que va a amasar el barro de la colonia para constituir el pedestal de la República, el hombre, en fin, que vaya a desempeñar la sagrada misión de reflejarse en sus compatriotas, ese justamente debe aproximarse más que ningún otro al tipo de la perfección y ese tipo es el del filósofo. [...]

El mismo afán por garantizar virtudes filosóficas al gobernante republicano se observa en la mención de Montesquieu. Nos referimos a la carta V que publica en *La Patria*, bajo la firma de “Un Patagón” y que está dirigida al publicista chileno Benjamín Vicuña Mackenna.¹⁸ En estas cartas destinadas a demoler la reputación de Bartolomé Mitre, se ocupa de acusar el “personalismo” del expresidente como un defecto imperdonable en el desarrollo de las repúblicas modernas:

[...] Pasee vd. sus miradas, señor Vicuña Mackenna por todas las Repúblicas americanas, y vea si hay en ellas alguna que no haya estado y que no esté actualmente sufriendo bajo el peso del personalismo de un hombre, de un círculo, de una familia o de una clase social.

A donde la libertad sea una verdad, donde la justicia ejerza su augusto imperio, donde el derecho sea la base del régimen social, donde los ciudadanos gocen garantías positivas y eficaces, piensen, trabajen, se eduquen y se formen libremente, y libremente elijan a sus mandatarios según sus méritos, su patriotismo y sus talentos, allí no existirá el personalismo; pero dudo mucho sin ser yo muy dado a las dudas, que pueda vd. señalar uno solo entre tantos Estados en donde se halla realizado ese bello ideal de la República.

18 *La Patria*, Montevideo, miércoles 6 de mayo de 1874, año II, n.º 147, p. 1, cols. 4, 5 y 6.

Montesquieu ha dicho que la República se sostiene por las virtudes; y si vd. cree que el juicio de Montesquieu no está conforme con lo que nos enseña la historia desde las Repúblicas que existieron en la más remota antigüedad hasta nuestros días, valdría la pena de que algunas horas de sus escasos retiros las dedicara a enseñarle a los Americanos por cual otro camino pueden alcanzar las Repúblicas la paz, el progreso, el bienestar y el engrandecimiento que tanto anhelan. [...]

Conclusiones

Este extraño cuadro hallado entre los papeles que se conservan en el archivo de la provincia de Buenos Aires muestra que Hernández sintió un precoz interés por cuestiones relativas a la reflexión filosófica general. La incipiente pulsión filosófica, acallada por su devenir vital entre las distintas ciudades del interior y por las constantes acechanzas partidarias y militares de las que participó con empeño, con el correr de los años se completará con la lectura de autores y tratados de filosofía política que entonces se plasmarán en el recorrido de su labor periodística. Este breve y sintético paneo de sus referencias filosóficas debe profundizarse en nuevos caminos para la investigación de un clásico de la literatura argentina.

Bibliografía

- Borello, Rodolfo (1973). *Hernández, poesía y política*. Buenos Aires: Plus Ultra, p. 23.
- Bosch, Beatriz (1963). *Labor periodística inicial de José Hernández*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Lois, Élidea (2001). Edición crítico-genética de *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* y “Estudio filológico preliminar”, en Hernández, José. *Martín Fierro*. París-Madrid, Colección Archivos, (volumen 51 coordinado por É. Lois y Á. Núñez).
- Ortale, María Celina (2012). *Biografías del Chacho. Génesis de una interacción polémica entre José Hernández y Domingo F. Sarmiento* [en línea]. Tesis de posgrado, edición digital, UNLP-FAHCE. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.766/te.766pdf>

- _____ (2013). “La firma del autor: el nacimiento de la firma en el periodismo de Hernández” en Goldchluk, Graciela y Mónica Pené, *Palabras de archivo*. Santa Fe, Ediciones UNL, (pp. 165-182).
- _____ (2017). “La biblioteca de José Hernández en su labor periodística” en Juárez, Laura, *Escritores y escrituras en la prensa*. La Plata, Ediciones UNLP, (pp. 6-24).
- _____ (2018). “Estudio filológico preliminar” de la Edición científica de las *Obras Completas* de José Hernández en 7 tomos. Córdoba, Coedición IdHICS- EDUVIM. OC 978-987-699-527-6. Volumen I -*Obra Periodística 1*- 524 pp.
- Zorraquín Becú, Horacio (1972). *Tiempo y vida de José Hernández (1834 1886)*. Buenos Aires: Emecé.

