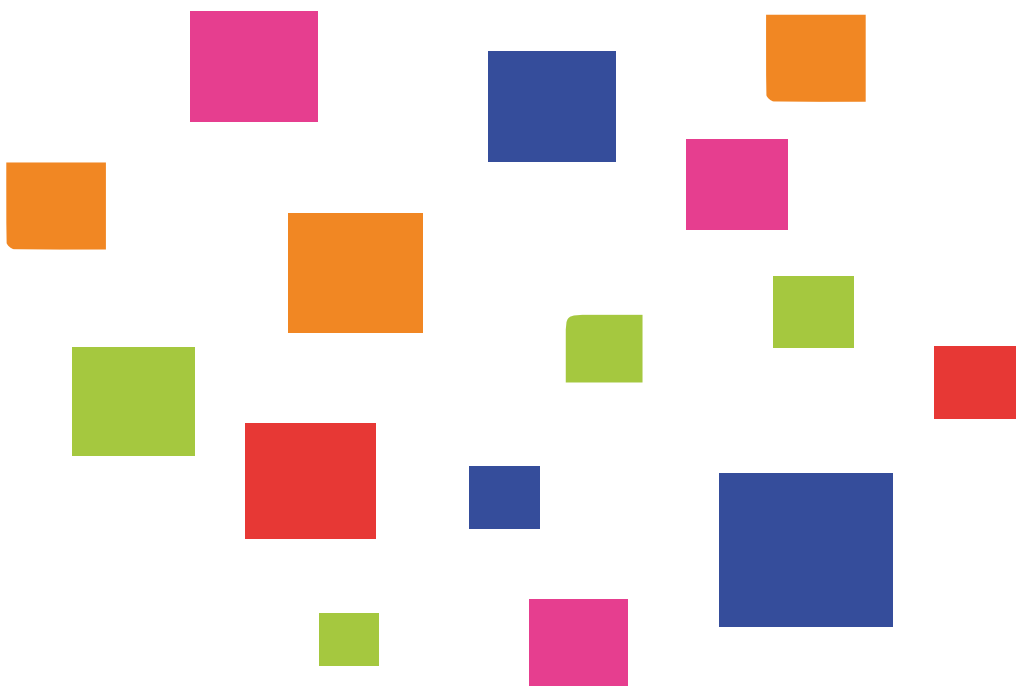




LAS LENGUAS DEL ARCHIVO

Filologías para el siglo XXI



Graciela Goldchluk
Juan Ennis
Coordinadores

LAS LENGUAS DEL ARCHIVO

Filologías para el siglo XXI

Graciela Goldchluk

Juan Ennis

Coordinadores



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

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Tapa: Daniela Nuesch

Editora por Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión: Samanta Rodríguez

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2021 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1990-8

Colección *Colectivo crítico*, 7

Cita sugerida: Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.). (2021). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico ; 7). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174>



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

Caja de resonancia: hacia un archivo de la voz y la escucha

Irina Garbatzky

Ignacio Iriarte

Matías Moscardi

Ana Porrúa

Decidme si en la boca
tenéis un rumoroso colmenero
Alfonsina Storni, “Carta lírica a otra mujer”, *Languidez* (1920)

Cuando se piensa, se oye
Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (1952)

Caja de resonancia (<http://www.cajaderesonancia.com/index.php>) es un sitio pensado y en ejecución a partir de un proyecto PIP de CONICET titulado *Figuras de la voz en la poesía latinoamericana contemporánea. Archivo y Observatorio de poesía y performance*. Es, entre otras cosas, el lugar de residencia del archivo, de la recolección de aquellos objetos artísticos y críticos sobre los que investigamos y, simultáneamente, es lo que nuestras perspectivas de investigación habilitan. El logo del sitio, diseñado por Daniela Podlubne, envía a la figura del anfiteatro pero también a la de una oreja. Un espacio de escucha y también el dispositivo que lo hace posible.

Pascal Quignard reflexiona sobre la diferente cualidad de lo visible y lo audible, aquella que va de la compacidad a la heterogeneidad, de la materialidad a la inmaterialidad, de la delimitación a lo indelimitable. Algunas de estas cuestiones se retoman, desde distintas líneas teóricas, en este texto: la inmaterialidad y la heterogeneidad de la voz, su carácter siempre resistente a la asignación de una identidad fija, su evanescencia, su irrepetibilidad. No habría una voz de la poesía, por supuesto, y pensar en una voz de la poesía nos lleva a recordar ese carácter siempre externo e interno en relación con el sujeto de la voz, el signo de la desapropiación.

Caja de resonancia, sin embargo, y sobre todo el armado del archivo de puestas en voz y performance poéticas latinoamericanas suponen ciertas delimitaciones y modulaciones de la materialidad de una práctica; el anfiteatro es nuestro *punto de escucha*, ese que según Quignard, siempre tensando el sonido con el paradigma de lo visible, es imposible: “No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido” (Quignard, 1996, p. 60). Montar el sitio y el archivo significa construir no uno sino diversos puntos de escucha, que podrían trazar una topología móvil. Hay escuchas panorámicas, la crítica da cuenta de ellas, y hay escuchas situadas; escuchas en salones, teatros, plazas, estudios de grabación; las escuchas siempre se producen en determinados momentos históricos, más allá de la apertura temporal del anacronismo. Hay puntos de escucha atravesados por el ejercicio de escritura crítica pero también por las lecturas que emergen en el momento de la escucha. Así como el logo es un anfiteatro, un espacio público, puede verse, dijimos, como una oreja y esta también es el indicador de un punto de escucha, pero además, la figura de una mediación sobre la que siempre reflexionamos.

Archivo: soporte y territorio

Boris Groys se pregunta cómo puede un artista contemporáneo sobrevivir al éxito del arte contemporáneo, en un mundo en el que

todos pueden, potencialmente, ser artistas, en donde el arte se encuentra en pleno proceso de *volverse público* (Groys, 2014, p. 97). El interrogante planteado por Groys desemboca en el problema de la posibilidad del archivo frente a esta condición diaspórica, proliferante –y a la vez disolvente– de las redes sociales en tanto soporte principal de las prácticas artísticas del presente. Esa puesta en crisis del medio que produce el desplazamiento de la especificidad del arte hacia prácticas inespecíficas, o de la “no-pertenencia”, como las llama Florencia Garramuño, caracterizadas por la constante “transgresión de fronteras y límites disciplinarios” (Garramuño, 2015, p. 22), vuelve evidentes las transformaciones en el territorio de la estética contemporánea y, por lo tanto, en los modos de distinción, selección, reunión y recorte como gestos que presupone el armado del archivo. Estos modos de reorganización de lo sensible implican ciertas reformulaciones respectivas en cuanto a las maneras de dar cuenta del presente: indistinción, heteronomía, desdiferenciación, son algunos de los términos que menciona Garramuño para pensar problemas inéditos en la reunión de textos contemporáneos.

¿Cómo construir, en definitiva, un archivo en un contexto en donde el archivo no sólo es rizomático sino indiferente? Quizás esta sea la dificultad que nos planteamos como grupo de trabajo a la hora de armar el proyecto denominado *Figuras de la voz en la poesía latinoamericana contemporánea. Archivo y Observatorio de poesía y performance*. La idea de gestionar un sitio como *Caja de resonancia* –producto de uno de los objetivos particulares del proyecto– aparece como respuesta a estos interrogantes teóricos. La figura del *archivo* había quedado asociada, desde el comienzo, a la figura del *observatorio*, que a su vez remite a la astronomía y a la meteorología. Esto nos interesa porque permite convocar cartografías de intensidades y movimientos, características, posiciones y articulaciones de cuerpos, cualidades atmosféricas, comportamientos, en fin: las variaciones climáticas de

la estética contemporánea. La trasposición de archivo y observatorio conduce, además, a un abordaje de la poesía –incluso en su dimensión textual– desde la flexibilidad de las voces que operan como soportes, lo textual desde lo tonal, la caligrafía que se inscribe en la modulación de las voces que aparecen como registro de lecturas y performance poéticas diseminadas en las redes sociales.

“En primer lugar a uno le gusta Internet porque no es selectiva o al menos es mucho menos selectiva que el museo y las editoriales tradicionales” escribe Boris Groys (2008, p. 133) al respecto. Internet interpela la posibilidad del archivo porque se presenta como un soporte recursivo, *soporte de soportes* –textos, imágenes, videos–, un metasoporte que, como la figura del Aleph borgeano, construye una ficción de omnipotencia: la del *archivo total*. Derrida y Didi-Huberman coinciden en señalar, no obstante, la imposibilidad de inventariar el Todo, la condición siempre inacabada del archivo. “Osar una arqueología de la cultura después de Warburg, Benjamin, Freud y algunos otros constituye una experiencia paradójica, que oscila entre el vértigo del exceso y su contraparte, la falta”, señala Didi-Huberman (en este volumen). “Ningún archivo sin afuera”, dictamina, por su parte, Derrida (1996, p. 34). Luego, si Internet arroja un efecto de totalidad, es justamente en tanto simulacro de un universo *en expansión*: su algoritmo es la ampliación incesante, mientras lo inacabado, en cambio, marcaba el límite del archivo, su fisura, su punto de interrupción, su exterioridad. En Internet “no hay censura estética”, afirma Groys (2008, p. 134), al punto tal que el surgimiento de esta tecnología borró las diferencias entre producción y exhibición de arte, entre artista y curador, entre poeta y editor. Para Groys, la pregunta por la ontología del arte contemporáneo implica no sólo la pregunta por lo contemporáneo en sí, sino la pregunta por el archivo de lo contemporáneo: ¿cómo puede un archivo dar cuenta de un presente que es, por definición, huidizo, disperso, un presente que se encuentra en proceso, marcado siempre por

el pasado y el futuro? Lo contemporáneo se define entonces, según Groys, por “la duda, la vacilación, la falta de certeza y la indecisión” (Groys, 2008, p. 87). El tiempo se acumula en lugar de perderse: las heterotopías que propuso Foucault son retomadas por Groys para pensar lo que sucede con la heterogeneidad de tiempos y materias en el arte contemporáneo. Porque si la acumulación de tiempo desemboca en el estancamiento de un presente que se reproduce a sí mismo, ser contemporáneo será “colaborar con el tiempo” (p. 93), descomprimir el presente es entonces repensar las prácticas de archivo en tanto “la documentación estética deja bien claro que el arte mismo ya no está inmediatamente presente” (p. 94).

Estamos ante una “ecología rizomática”, de acuerdo con los planteos de Kenneth Goldsmith (2015, p. 63), coincidente con Groys en varios aspectos: un momento de confrontación con una cantidad de textos disponibles cuya vastedad se impone como problema de administración, de análisis y organización, de distribución y diferenciación en la empresa de *gestionar el lenguaje en la Era Digital*. “Lenguaje transitorio, tipos móviles, lenguaje fluido, lenguaje que se rehúsa a tomar una sola forma” (Goldsmith, 2015, p. 90). Bajo esta condición *informe* de la lengua, escribir es literalmente, para Goldsmith, *mover lenguaje de un lado a otro*: “el contexto es el nuevo contenido” (p. 24). La afirmación tiene resonancias significativas en términos de archivo, dado que permite pensar que el archivo no sólo se articula como una forma de la conservación y del recorte: la misma selección y recorte inventa ya un contenido que de otro modo no existiría como tal. En este sentido, es coherente la pulsión que señala Claudia Kozak en el prólogo a *Tecnopoéticas argentinas*: “Son tiempos de archivo” (Kozak, 2015, p. 9). Pero si el arcón del archivo tenía su respectivo arconte, Kozak propone pensar como alternativa un archivo blando, un arcón sin arconte, donde “los sesgos, las miradas, las versiones son producto de un modo de ver, macerado en el tiempo, colectivamente” (p. 12).

Por otro lado, Boris Groys se refiere al *nuevo ágora* (2014, p. 14) del arte contemporáneo donde el cuerpo del artista se ha transformado en un enclave fundamental (p. 127). El cuerpo de la voz es, en todo caso, lo que nos interesa pensar como soporte de estas prácticas poéticas, la intersección entre la voz como soporte, los cuerpos y su forma de circular y hacer rizoma en videos y audios de Internet, la red de escuchas y el sistema visual que se constituye en las tramas de la red. Si la figura del observatorio remite al carácter visual de los fenómenos, las voces permiten que el gesto crítico del archivo sea el de la escucha, como la entiende Jean-Luc Nancy: puesta en resonancia del sentido en el espacio, porque la escucha se dirige donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en el otro. Estar a la escucha, escribe Nancy, es “estar a orillas del sentido” (Nancy, 2002, p. 20), en sus márgenes. Y esto nos interesa porque implica un tratamiento del archivo como *cuerpo sonoro*: imaginamos *Caja de resonancia* como un espacio acústico donde rebotan y se interceptan las voces. El gesto sería, entonces, el de *poner a resonar el archivo*, acercar el oído a su espacio vibrante para escuchar críticamente no sólo los elementos aislados que lo constituyen sino la constelación y el tipo de acústica que construyen juntos dichos elementos. Si el archivo arde, en el sentido de la temporalidad fulgurante de la imagen, como lo entiende Didi-Huberman (en este volumen),¹ también *arde* porque revela un momento intenso de esa experiencia de la documentación: el de la *aisthesis*, el sentir en la doble dimensión de la vista y la escucha, lo visible y lo audible, los cuerpos y las voces que emanan de los cuerpos.

Hemos hablado hasta el momento del doblez propuesto en el proyecto, el de archivo y observatorio; también de la experiencia que reú-

¹ Véase, en este volumen, el artículo “El archivo arde” de: Georges Didi-Huberman. Traducción del alemán de Juan Antonio Ennis. Original: “Das Archiv brennt”, en: Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, 7-32. Berlin: Kadmos. Traducción del francés al alemán de Emanuel Alloa.

ne, en el ejercicio de documentación de las performances y las puestas en voz, la visibilidad, la escucha y los cuerpos. Pero el título del proyecto tiene otro acento: no se trata sólo de un archivo de las formas de la voz en la poesía contemporánea, sino de la poesía latinoamericana. Este último acento, el más contextual si se quiere, nos llevó a pensar otras figuras teórico-críticas, atentos al ejercicio situado de la voz. Por ejemplo, al focalizar América Latina se pega, de alguna manera, la noción de archivo a la de mapa. ¿Trazar un mapa de las voces poéticas articuladas como puesta en voz o performance en América Latina es posible? Porque se supone que un mapa arma regiones pero sobre todo, delimita. Y el mapa de *Caja de resonancia* se iría dibujando, pensamos, a partir de ciertos rasgos, gestos, acontecimientos concretos de la voz, situados geográficamente pero a la vez proponiendo ese límite como móvil, como permeable: no se tratará ciertamente de un límite temporal porque aparecerán superposiciones temporales; tampoco de una frontera nacional porque más allá del lugar geográfico de donde proviene esa voz aparecerán modulaciones comunes que parecen advertir ciertas migraciones. Si dibujásemos un mapa podríamos imaginar, entonces, ciertos íconos: altavoces de distintas épocas, desde los megáfonos más antiguos (simples conos de papel o madera) hasta los más modernos, pasando por esos aparatos de amplificación o captación de sonido de la primera guerra mundial; torres o púlpitos, plazas o cubos cerrados; olas para los sonidos acuáticos (la tradición de la voz nerudiana llevaría este ícono), viento para los sonidos susurrados o arrasadores; aves, colmenas o aviones para los sonidos aéreos; y más. Los íconos no estarían concentrados en una zona, al menos no siempre, sino que se dispersarían. Los íconos podrían representar distintas instancias históricas de la voz y también el más puro anacronismo de las voces del presente.² De hecho, existe

² Nuestra idea no es trazar un mapa, dibujarlo. La enumeración de estos íconos, en realidad, tendría más que ver con las inclusiones de documentos en el archivo, con

la noción de mapa sonoro y también la de paisaje acústico.³ Pero el mapa, en realidad, se irá armando a medida que se arme el archivo, que como ya hemos dicho se encuentra en gran parte, a la vista o más escondido, en Internet. Además, así como el archivo no representa una totalidad, sino un recorte, el mapa, como dijo Alfred Korzybski, no es el territorio.

Podríamos repensar esta relación porque tal vez el archivo sea el lugar y la práctica en que el mapa y el territorio pueden encontrar puntos de unión. Por supuesto deberíamos deshacernos de la concepción meramente geográfica del territorio así como también de la idea de mapa como representación o calco de una totalidad. El territorio es el de la voz y la escucha, ese que Barthes define como lugar de resguardo, de alerta; como espacio doméstico (1986, p. 243-256). La escucha arma un territorio y es la posición desde la cual montamos un archivo; el mapa, en este sentido, podría entenderse, al menos primariamente, a partir de Deleuze y Guattari como lo opuesto al calco, ya que “es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (Deleuze y Guattari, 1994,

líneas posibles de agrupamiento de las voces poéticas. Se mencionan como figuras que podrían articular documentos asociados al neobarroco latinoamericano, propenso a las formas espiraladas, curvas en la sintaxis o a los imaginarios de lo líquido. Estas a su vez podrían contraponerse a las sintaxis objetivistas, más lineales y a los imaginarios despojados de, por ejemplo, José Watanabe o Joaquín Giannuzzi.

³ “Mediante el término paisaje sonoro nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio. Sin embargo, resulta menos fácil formular una impresión exacta de un paisaje sonoro que de un paisaje visual. No existe en la sonografía nada que se corresponda con la impresión instantánea que puede crear la fotografía.” (Murray Schafer, 2013, p. 24)

p. 18); el mapa se entiende como zona de territorializaciones y desterritorializaciones. La cuestión es que el archivo (a diferencia del libro, el archivo en la red) se produce a partir de los territorios ya consolidados y a la vez produce, en el ejercicio del montaje, desterritorializaciones, líneas de fuga, movimientos moleculares y también molares. El archivo, en este sentido, es pura heterogeneidad pero construye tanto genealogías a partir de ciertos contactos como rupturas, salidas de la homogeneidad, o más bien multiplicidades. Allí, en el archivo, emerge la tradición melódica de la poesía (una voz tramada por la oda y el tono salmodiado) así como también, la disonancia más inaudible. No nos referimos a la contraposición evidente entre la melodía nerudiana y la oratoria de púlpito de Nicanor Parra leyendo o diciendo sus poemas. Tal vez tampoco a la línea de fuga neobarrosa que aparece en el modo de recitar “Cadáveres” de Perlongher y la voz neobarroca de Lezama Lima. Podría pensarse, sin embargo, en lo que hace performativamente Mariano Blatt con cierto modo de la voz femenina suavemente monocorde, la de Fernanda Laguna, Marina Yuszczuk y Marina Mariasch y también, luego, en los movimientos molares que arma la voz de Blatt en la poesía argentina reciente. Nos referimos entonces a esa noción de mapa y la de la escucha que arma un territorio como puntos que se encuentran en el archivo, como figuras teóricas que surgieron a partir del acento puesto en la poesía latinoamericana contemporánea.

Además, quisiéramos situar en primer plano la cuestión del montaje del archivo, partiendo de dos certezas: la negativa de Arlette Farge (1991), un archivo no es un stock disponible, y la de Didi-Huberman (en este volumen), que concibe el archivo como una superficie siempre agujereada, perforada. Y queremos referirnos en este sentido a una de las ideas benjaminianas sobre la memoria como gesto arqueológico, porque indica un modo de trabajo y envía a la noción de territorio o terreno; Walter Benjamin, en “Desenterrar y recordar”,

dice que quien investiga, cual excavador, no debe conformarse “con el inventario de los hallazgos”, ni con sólo recolectar e informar sobre la procedencia de aquellos materiales recuperados, sino sobre todo “indicar en el suelo actual el lugar y la colocación precisos en que se encuentra lo antiguo” (1992, p. 118). Efectivamente, en *Caja de resonancia* eludimos el inventario, la acumulación, y trabajamos con documentos de puestas en voz y performances del presente pero también recuperando de esa inmensa superficie que simula un presente continuo, internet, documentos del pasado. La inscripción de lo antiguo, su pervivencia en lo actual, aparece en el ejercicio del montaje y va tejiendo los tiempos heterogéneos, ese sonido paudadísimo, convertido en gesto que puede situarse en relación a una práctica histórica como la recitación en las grabaciones de Néstor Perlongher o, de manera diversa, en las puestas de Gabriela Bejer-man como simetría desplazada; o bien la asimetría de algunas puestas vanguardistas experimentales y una voz, como la de Gironde en el disco que recupera su lectura de *En la masmédula*, que rodea el universo del salmo. Simetrías y asimetrías que surgen, en parte, del mero contacto de materiales integrados al archivo, del ejercicio de escucha como salto temporal impuro.

El archivo “es construcción”, dice Didi-Huberman, “una escritura con sintaxis e ideología” (2004, p. 7) y en este sentido, el montaje que produce el archivo puede entenderse desde la mera yuxtaposición celebrada por Walter Benjamin, aquella que hablaría por sí misma en tanto hace aparecer, juntos, los fragmentos;⁴ hasta las formas de intervención y lectura incluidas en el archivo mismo. En todo caso, hay

⁴ Dice Benjamin en *El libro de los pasajes*: “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (2011, p. 462).

“un pensamiento de las relaciones”, e incluso “un conocimiento por medio de montajes” (Didi-Huberman, 2010, p. 16, p. 119).

En este arco imaginamos el archivo de *Caja de resonancia*: en principio habría un gesto suficiente en subir al sitio el material de puestas en voz y performances poéticas latinoamericanas –aquel que está disperso en internet, el que proviene de grabaciones privadas o públicas que no están en la red, o el material que nosotros mismos procesamos para el proyecto–. Suficiente porque la reunión no está hecha y porque, efectivamente, los contactos arrojan relaciones visibles pero también dialécticas (esas que según Benjamin reúnen el Antes y el Ahora), o en términos de Aby Warburg leído por Didi-Huberman, supervivencias temporales.⁵ Otra vez, en la yuxtaposición de las grabaciones de Berta Singerman y las de Néstor Perlongher, la recitación aparecería como latencia, como algo que sobrevive del pasado, un tono, una práctica que sobreviene en la voz de un poeta neobarroco décadas después. Algo similar, tal vez, podría decirse del acercamiento de las puestas en voz de Nicanor Parra y las de Yanko González Cangas, unidas por modulaciones de la oralidad.

Sin embargo, hemos elegido tanto reponer un contexto de procedencia (las fechas, los lugares de la voz suelen estar borrados en la red) como lecturas posibles. Estas se hacen efectivas, mediante anotaciones breves, en la entrada de cada material y se amplifican en otra sección de archivo que lo tensa hacia la figura del observatorio, “Ar-

⁵ Al respecto leemos en *Ante el tiempo*, de Didi-Huberman: “la supervivencia (*Nachleben*), que procura hacer justicia a la compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones y “grietas en el tiempo”, latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos.” (2005, p. 53). Más adelante, hablando del método benjaminiano escribe: “El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de esta conocimiento: el historiador remonta los “desechos” porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis.” (pp. 157-158).

archivo / crítica”. Consideramos, entonces, que es necesario también armar un corpus de textos teórico-críticos que piensan cuestiones asociadas a la voz o a la voz en poesía. La construcción de esta otra zona del archivo, que tiene una continuidad en la sección “Intervenciones”, no es necesariamente anterior o posterior a la reunión / selección de los materiales sino, la mayor parte de las veces, simultánea. Porque el armado del corpus de performances y puestas en voz, los videos y los audios, las fotografías que se consignan en “Archivo / materiales” son una parte indisociable del pensamiento crítico y a la vez generan nuevas lecturas. De hecho, por más que el envío no esté pautado, la idea de “descarga acústica” de Julio Ramos, o la de genealogía de la voz de Jorge Monteleone resuenan en nuestra selección de corpus.⁶

Archivo: registro y producción

En *Caja de resonancia* intentamos pensar críticamente la noción de archivo, deslindarla de la idea de registro. Para ello recuperamos, también de Boris Groys, una idea que se vincula con la sospecha. Para Groys (2008), es la condición de la sospecha la que articula al archivo como tal, porque siempre se encuentra bajo amenaza de disolución y no existen certezas respecto de su perdurabilidad. El archivo, por otra parte, se constituye a partir de aquellos elementos valiosos para la cultura que se separan de la vida profana. Muestra una distancia entre sus signos, deja entrever, para el espectador un espacio dubitativo, que no se confunde con el objeto que sustenta el archivo cultural. Para Groys, la sospecha configura el modo de relacionarse con el archivo, deja al descubierto, siempre parcialmente, el medio por el cual se viabiliza.

Por otra parte, ya sabemos, desde Michel Foucault (1969), que el archivo *produce* y que no sólo registra, acumula o documenta, sino

⁶ Nos referimos a “Descarga acústica” (2010) de Julio Ramos y a “Voz en sombras. Poesía y oralidad” (1999) de Jorge Monteleone, ambos incluidos en nuestra sección “Archivo/crítica”. Véase <http://www.cajaderesonancia.com/index.php?mod=archivo-critica>

que interviene operativamente sobre los materiales, sistematizando, encontrando la ley que provoca su emergencia documental. Producir archivo es formular una teoría de la lectura y una teoría de la producción. Así lo entendían, ya desde los años sesenta, los artistas que involucraban e introducían en sus performances y acciones en vivo, distintos modos de registro.⁷ En los casos que tendieron a pensar la desmaterialización artística, por ejemplo, las prácticas archivísticas siempre regresaban como modo de señalar, de contra-informar, en los medios de comunicación de masas: tal fue el caso del falso archivo del falso *Happening para un jabalí difunto*, en 1966, y, más adelante, en 1968, la falsa conferencia de prensa con materiales fraguados de *Tucumán Arde*.

Documentar, usar el archivo, por un lado, y por otro, afirmar con esa producción la discontinuidad entre el archivo y la performance, entre el archivo y la obra. Pensar las complejidades de estas dos categorías en su ingreso al museo y la institución.

De este modo, esta categoría de discontinuidad, que por entonces usara Oscar Masotta para pensar las modulaciones del arte en la época de los medios de comunicación de masas, sigue presente para nosotros cuando pensamos en el archivo y sus producciones. Nos lleva a entender que la imposibilidad de registro de la performance o incluso la volatilidad de la voz complica su interpretación como presencia *en vivo*. ¿Se escucha de una vez, para siempre? ¿Lo que nos interpela de una performance queda grabado en nosotros de manera impoluta? ¿O la experiencia ante la escucha, ante la performance, supone un proceso de diferencias, repeticiones, revisiones, en las que ese “en vivo” original se borronea?

La obra como “forma de vida”, no consigue nunca tomar “forma” si no es a partir de una discontinuidad, un pasar del arte al “acto de

⁷ Distintos ejemplos relativos al archivo y el arte conceptual pueden leerse en Freire (2009).

habla”, como quería Marcel Duchamp; y por lo tanto no abandona la sombra del archivo como su contracara imaginaria. Se trata, al decir de Rosalind Krauss (1996), de un elemento indicial; huella tangible de una obra invisible, elemento verbal que contiene y separa, que resguarda y traslada al archivo cultural su inscripción sobre la porción de vida ordinaria.

Por otro lado, y para retomar el hilo de las críticas hacia las prácticas de archivo y conservación, sería oportuno recordar las reflexiones de Andreas Huyssen (2001), cuando se preguntaba por las necesidades a las que venía a responder el giro a la memoria en la Alemania de los años 90. Ese giro, proponía, venía a analizar qué lugar ocupan los relatos de las vanguardias en los museos actuales y si acaso los museos y los archivos eran hoy únicamente lugares de recogimiento y resguardo de un pasado y de una tradición intocados. Si bien el tiempo futuro de la vanguardia no contemplaba el futuro del archivo, una productividad inusitada de sus restos podía leerse en concomitancia con ella. Se trataba, según el autor, de una “victoria pírrica”, que deconstruía tanto la visión compensatoria del museo (el resguardo de la cultura), como las miradas apocalípticas que recibía (la espectacularización de la memoria). Huyssen proponía desarticular una mirada sobre los éxitos o los fracasos de la vanguardia que se sustentara solamente en base a sus propios presupuestos museísticos. Una lectura que escapara a estos protocolos, decía, dejaría en evidencia que algunas de sus absorciones hacia dentro de los museos (aquí podríamos decir: archivos) ocasionaban un efecto inesperado, que pasaban por la transformación democratizadora de la institución.

La pregunta que podríamos recapitular sería entonces qué sentido nos devolvería un archivo de la voz y un archivo de la performance, qué potencialidades nos permitiría su introducción como objeto de trabajo con la poesía. Por un lado, como veíamos más arriba, poder pensar a la poesía en relación con las experimentaciones artís-

ticas en torno a la archivación y la discontinuidad de la experiencia que se vinieron explorando desde las vanguardias en adelante (los años sesenta vislumbran un verdadero giro en los modos de pensar la obra y los objetos, pero sus rastros podrían remontarse hasta los comienzos del siglo XX). Y por otro, pensar que el ingreso de esos cuerpos y esas voces a los sistemas y políticas de archivación son en algún sentido una suerte de “victoria” ganada al museo o la academia (entendiéndolos en su sentido tradicional de instituciones conservadoras y de resguardo): creemos que escuchar y ver desestabiliza las formas que la historia define o concluye, proyecta de manera interpretativa y singular los modos que tienen tanto los poetas como los críticos de entender, historizar, segmentar y definir sus universos vocálicos.

Todo archivo produce un nuevo acontecimiento, lo reduplica. Las investigaciones que en los últimos años se vienen dedicando a sistematizar la documentación de experiencias artísticas refractarias al registro, señalan un desplazamiento de la acción hacia las posibilidades abiertas por los archivos, dispuestos como usinas productivas para los maestros, los investigadores, los artistas, el público.⁸ En nuestro caso, esto es, el de críticos literarios de poesía, este desplazamiento incorpora, hacia dentro de la teoría, la posibilidad de lectura de otras materialidades, sonoras, visuales. Y también nos permite preguntarnos qué lugar tienen o podrán tener los archivos de la performance y la voz en las producciones poéticas actuales. Cómo escuchan los poetas más jóvenes y qué elementos sonoros o performáticos retoman de manera anacrónica, cuáles de manera más explícita que otros. En definitiva, qué usos del archivo hacen.

⁸ Los ejemplos son varios, pero podemos mencionar ciertos proyectos como el de www.archivosenuso.org, el archivo de la Red de Conceptualismos del Sur, el www.archivosurrealista.com, la Ubu web, www.ubu.com, y muchos otros.

De este modo, para nuestro proyecto, y de aquí proviene también la idea de observatorio, pensar un archivo impulsa a pensar las formas de producción contemporáneas de la poesía latinoamericana.

Decimos allí que:

Asistimos a una serie de cambios profundos en los campos poéticos latinoamericanos, en donde no sólo se han modificado sustancialmente los principales modos de producción –atravesados, en adelante, por la aparición de la computadora en el marco de la tecnología hogareña y el espacio virtual que abren las redes sociales– sino también las formas específicas en que circula la poesía. Como consecuencia de estos nuevos modos de producción, se da, casi como rasgo de época, la proliferación de distintos recitales de poesía –encuentros aislados o bien organizados en forma de festivales– que funcionan no sólo como instancias de socialización de la literatura sino, precisamente, como puesta en escena del texto poético a tal punto que la voz se instala casi como soporte privilegiado de estas escrituras. Este rasgo que aparece como marca característica de contemporaneidad nos permite identificar un problema ineludible, que a la vez funciona como figura de análisis, cuyas coordenadas históricas nos proponemos reconstruir y revisar como recorrido crítico en función de las distintas líneas de continuidad y ruptura que se establecen desde el presente.⁹

Toda expresión de propósitos como esta implica no sólo una voluntad de trabajo a futuro sino también una posición sobre el presente, tanto en el campo estético como más allá. Ahora que se ha puesto en marcha el archivo, podemos subrayar, en primer lugar, que *Caja de resonancia* responde a la necesidad de establecer conexiones en el

⁹ El proyecto completo puede leerse en <http://www.cajaderesonancia.com/index.php?mod=quienes-somos>

campo de la poesía y la performance latinoamericana. Como destaca hoy en día Gustavo Guerrero (2018), desde que se destruyera gran parte de la industria editorial latinoamericana que había florecido en los años 60 y 70 se produjo un proceso doble de concentración empresarial y balcanización: grandes empresas, en general trasnacionales, escinden la región en mercados nacionales, de modo que publican sólo autores de ese país, y tienden a no exportar ni importar a los escritores, a menos que sean lo suficientemente conocidos como para asegurar de antemano el éxito comercial. Esta situación se agrava en la poesía, ya que rara vez las grandes editoriales publican libros de poesía. Sin embargo, esto impulsó un fenómeno contrario y por todos conocido, que es el de la proliferación de editoriales independientes y editoriales medianas, junto con el fortalecimiento de los recitales de poesía. En este campo interviene *Caja de resonancia*: aspira a participar de una estrategia de fortalecimiento de un espacio en el que confluyan diferentes textos, puestas en voz y performances de países que difícilmente entrarían en contacto entre sí.

Este propósito de conexión y circulación está íntimamente vinculado con internet. Aunque ya abordamos el tema algunas páginas atrás, vale la pena subrayarlo, porque se trata de una cuestión nodal para *Caja de resonancia*, pero también porque tal vez tenga alguna utilidad para pensar otros archivos que funcionan en internet. Al menos desde mediados del siglo XX, antes de que existiera la red, comenzó a plantearse una relación estrecha entre conceptos como lenguaje, informática y memoria, es decir, tres de las piezas clave que conforman un archivo como el nuestro. Podemos mencionar la importancia que Noam Chomsky, desde *Estructuras sintácticas* (1957), le concedió a la informática. También recordemos que, en los mismos años 50, Jacques Lacan pensaba el vínculo del lenguaje con la memoria, eje de su teoría, comparando el cerebro humano con una computadora. En *Las formaciones del inconsciente* (1957-1958) usa esta comparación

para demostrar que la memoria, en una de esas máquinas lo mismo que en el cerebro humano, consiste en que algo, un impulso eléctrico o un significante, se mantiene en circulación de un lado a otro. En otros tramos de su enseñanza, por ejemplo en “El seminario sobre *La carta robada*” (elaborado en 1956), la memoria forma parte de la inscripción: es la carta, que se impone a los sujetos que se apropian de ella, transformándolos a su voluntad. Así, la memoria sería tanto la circulación como la inscripción, el vínculo interpersonal y el surco en el disco rígido de una computadora.

Las dos ideas resultan interesantes para pensar *Caja de resonancia*. Si le prestamos la atención que le prestamos a la computación en el proyecto, esto se debe, por lo tanto, a que pensamos la producción y puesta en circulación de la poesía por medios que no son ya los tradicionales del libro, pero al mismo tiempo a que esto muestra las condiciones de la producción literaria, la memoria y la archivación. Cuando nos conectamos a internet, conectamos nuestro archivo personal, e incluso piezas insospechadas de ese archivo, como los registros que nuestra máquina tiene de ciertas preferencias en cuanto a los sitios por los que navegamos. Por eso mismo, por medio de la computadora o el teléfono celular, conectamos también nuestro cerebro a la red. Si retomamos las dos variantes de la memoria a las que nos referimos antes, podemos decir que tenemos un archivo congelado, pero también que estamos en condiciones de poner en circulación los materiales de ese archivo, estableciendo una memoria activa, y para más datos, colectiva, o, tomando un concepto de Reinaldo Laddaga, colaborativa. Para un texto, por ejemplo un poema publicado en Facebook, habría de este modo dos vidas. Al convertirlo en un post, es inmediatamente archivado, ya que queda grabado, a priori para siempre, en las memorias gigantes que sostienen esa red social; pero ese poema tiene otra vida posible, que es la lectura de los otros usuarios y la capacidad de ser compartido o

comentado. La única posibilidad de producción real es la puesta en circulación, lo que significa establecer conexiones, porque de otro modo el archivo se convierte en una memoria estanca, a la espera de que alguien la conecte o la ponga en circulación. *Caja de resonancia* aspira a participar de la memoria colectiva que se logra por medio de las conexiones. Hablamos de memoria colectiva como si las computadoras fueran los nodos de una inmensa red neuronal de producción, archivación y circulación.

Esto nos lleva a las razones de *Caja de resonancia*, y tal vez de cualquier archivo de su tipo, en la actualidad. Se puede decir que Internet lleva al extremo el proceso de democratización que se abrió en nuestras sociedades desde los comienzos de la modernidad. Por ese motivo, la circulación de informaciones en el ciberespacio puede compararse con el despegue de la Ilustración, a mediados del siglo XVII, cuando los textos empezaron a circular, cruzando las fronteras de un lado a otro a lo largo y a lo ancho de Europa, lo que erosionó los poderes de las iglesias y las monarquías absolutas. Esta es la razón por la cual internet resulta peligrosa para países con sistemas políticos tradicionales. En la actualidad, este proceso de democratización cumple con el rol de poner en discusión o en estado deliberativo o asambleario los códigos bajo los cuales hablamos y nos comportamos en lo cotidiano. En este sentido, las posibilidades de existencia de Internet se basan tanto en las invenciones tecnológicas como en las impugnaciones a las sociedades disciplinarias y el cuestionamiento a referencias otra trascendentales como la religión, el hombre universal o la nación como comunidad en la que se resuelven los antagonismos sociales. Para decirlo con Lacan, internet, ese laberinto sin centro, muestra que la sociedad como un todo *no cesa de no escribirse*: internet pone de relieve que nos encontramos en un mundo sin un eje estable, o bien en un mundo en el que cualquier eje se juzga percedero, lo que lo lleva a ser objeto de cuestionamientos de todo tipo.

Pero esta situación no deja de tener grandes peligros, que podrían anotarse alrededor de aquellas precauciones de Boris Groys ya mencionadas frente al archivo, las que respaldan el gesto permanente de sospecha. El principal problema es que una cosa es la eliminación de todo centro trascendentalizado y otra la eliminación de configuraciones de poder y hegemonía. Podemos pensar la cuestión comparándola con el machismo. En términos teóricos, el machismo quedó condenado desde el momento mismo en que se aceptó que el dominio del hombre es una consecuencia histórica. Cuando se planteó algo como eso, las posibilidades teóricas del machismo fueron nulas. Pero como podemos comprobar todavía hoy, esto no significa que el machismo haya desaparecido, porque incluso aunque ya no tiene un sustento universal, el hombre ha acumulado tantas posiciones en la cultura, el mundo empresarial y el poder político que se encuentra de todos modos en la cúspide y domina desde ahí. La democratización de internet funciona de un modo similar: por una parte muestra que la sociedad, como ente trascendental, *no cesa de no escribirse*, pero al mismo tiempo se encuentran en ella acumulaciones hasta ahora nunca vistas de poder económico, político e intelectual (se ha comprobado hace poco que Google, Apple, Facebook y Amazon juntas equivalen al PBI de Francia). En este sentido, la democratización de los saberes y la eliminación de referentes trascendentalizados se compensa con lo que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987) denominan articulaciones hegemónicas, es decir, intervenciones de grupos políticos o empresariales en el mundo discursivo de las subjetividades a fin de construir grupos de mercado o grupos que apoyan determinado tipo de políticas o intereses estéticos y culturales. Pensemos, nuevamente, en el interés de las editoriales por definir un determinado tipo de literatura: a una empresa transnacional le puede importar poco una nación como Argentina, lo que no significa que no le interese establecer un canon nacional, porque eso le asegura el éxito comercial.

Al mismo tiempo, segundo peligro que se encuentra en la democratización de internet, podemos decir que la lengua que difunde el poder, y más concretamente el poder del neoliberalismo, es una lengua vacía y psicotizada. Mark Fisher (2016) lo destaca en *Realismo capitalista*, retomando “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, de Fredric Jameson. En ese texto, Jameson sostiene que el esquizofrénico de Lacan es un buen modelo para pensar la subjetividad fragmentada de la actualidad (el ensayo fue publicado en los años 80). Esto se debe a que, como el esquizofrénico lacaniano, en la actualidad los sujetos se vinculan con una cadena significante rota y se ocupan de consumir significantes flotantes sin ningún sentido y en una serie de presentes desconectados entre sí. No debemos tomar esta comparación de una manera drástica, por supuesto. Por eso, la misma permite revelar que, en la actualidad, el poder económico y político, sobre todo el neoliberal, se dedica por un lado a concentrar información, lenguajes y estadísticas, y por el otro a vaciar y fragmentar la información por medio de consignas y productos felices y consumibles.

Caja de resonancia interviene en esta zona a la vez fructífera y peligrosa. Con esto no queremos decir que enfrente semejantes redes de poder, ni tampoco que todo lo que hacemos con el archivo tenga una fundamentación política. Creemos, en cambio, que participa de un momento histórico: el momento de los pequeños archivos y las pequeñas lenguas, toda vez que esos archivos y esas lenguas se pueden conectar para densificar el tejido semiológico-social. Por ese motivo nos interesan los archivos de la voz y la performance. Por una parte, trabajamos poesía, lo cual permite una cierta especificidad, pero, por la otra, la poesía, como la literatura o la plástica, se han vuelto categorías abiertas, que se diseminan, transmutan y multiplican, lo que permite conectar un fenómeno poético con una instalación, un recorrido urbano o un acto político puntual, sin restricciones temporales o espaciales. *Caja de resonancia* significa eso: un espacio en el que

resuenen las voces, los gestos y las palabras, en la medida en que se trata de voces, gestos y palabras que entran, rebotan y salen de nuevo amplificadas.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1986). “El acto de escuchar”. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp. 243-256). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Benjamin, W. (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Benjamin, W. (2011). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal. Edición de Rolf Tiedeman.
- Chomsky, N. (2004) [1957]. *Estructuras sintácticas*. México: Siglo XXI.
- Deleuze, G y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman (2005). *Ante el tiempo. Historia de las imágenes y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCERS.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, M. (1979) [1969]. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freire, C. y A. Longoni (2009). “Artistas/curadores/archivistas: políticas de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo”. *Conceptualismos del sur /sul*. San Pablo: Annablume.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escritura No-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.
- Groys, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guerrero, G. (2018). *Paisajes en movimiento*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Huyssen, A. (2001). “Escapar de la amnesia. Los museos como medio de masas”. En *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (pp. 41-73). Buenos Aires: FCE.
- Jameson, F. (2002). El posmodernismo y la sociedad de consumo. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (pp. 14-38). Buenos Aires: Manantial.
- Kozak, Claudia (ed.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Lacan, J. (2001) [1957-1958]. *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1991) [1956]. El seminario sobre *La carta robada*. En *Escritos/1* (pp. 5-58). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI.
- Laddaga, R. (2006). *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Murray Schafer, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Nancy, J. L. (2002). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Quignard, P. (1996). “Segundo tratado. Ocurre que las orejas no tienen párpados”. En *El odio a la música. Diez pequeños tratados* (pp. 59-75). Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.