

Modos de re-presentar un archivo. Entre *Bellas artes* y *Magnetizado*



Ways of re-presenting an archive. Between *Bellas artes* and *Magnetizado*

Abadi, Juan

 Juan Abadi
jabadi@filo.uba.ar
Universidad de Buenos Aires (ILH), Argentina

Orbis Tertius
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 0328-8188
ISSN-e: 1851-7811
Periodicidad: Semestral
vol. 29, núm. 39, e286, 2024
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 05 Septiembre 2023
Aprobación: 16 Abril 2024
Publicación: 01 Mayo 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/81/814939001/>

DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.24215/18517811e286>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El par *Bellas artes* y *Magnetizado* puede postularse –por el tratamiento de temas tan disímiles– como ejemplar de una tendencia formal amplia en la literatura latinoamericana actual hacia los procedimientos de representación del arte contemporáneo (liderados por la performance y la instalación), y ya no tanto hacia la retórica literaria de los siglos XIX y XX, como hipotetiza Laddaga en su libro *Espectáculos de realidad* (2007). En esta línea, se estudiará el modo en que ambos libros operan con respecto a lo que Hal Foster ha llamado un “arte de archivo” (2016), en tanto rescatan como material de base documentos “previamente hechos” archivados en otros espacios de la cultura. Así, se buscará revisar la relación que estos libros mantienen con la Historia, las formas narrativas consolidadas en la literatura del siglo pasado y las nuevas formas de narrar que proponen, que se leerán en este trabajo como re-presentaciones o re-instalaciones de archivos perdidos en el pasado.

Palabras clave: Luis Sagasti, Carlos Busqued, Arte de archivo, Instalación, Giro documental.

Abstract: The pair *Bellas artes* and *Magnetizado* can be considered –because of their treatment of such dissimilar themes– as exemplary of a broad formal tendency in current Latin American literature towards the representational procedures of contemporary art (led by performance and installation), and no longer so much towards the literary rhetoric of the 19th and 20th centuries, as hypothesized by Laddaga in his book *Espectáculos de realidad* (2007). Along these lines, we will study the way in which both books operate in regard to what Hal Foster has called an “archival art” (2016), insofar as they rescue as source material *readymade* documents archived in other spaces of culture. Thus, we will seek to review the relationship that these books maintain with History, the narrative forms consolidated in the literature of the last century and the new forms of narration that they propose, which will be read in this work as re-presentations or re-installations of archives lost in the past.

Keywords: Luis Sagasti, Carlos Busqued, Archival art, Installation, Documentary turn.

Una literatura que se envuelve en un “giro documental” no puede sino asumir que sus obras son “dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (Laddaga 2007: 14), como propone Reinaldo Laddaga para cierta literatura argentina reciente –en su hipótesis, al igual que lo son las manifestaciones del arte contemporáneo a cuyos modos de representación, según él, esta literatura presta especial atención. De esta intersección crítica podría decirse entonces: los libros que trabajan con documentos no pueden sino funcionar como dispositivos de exhibición de estos mismos.

Esta simple inferencia recuerda a los procedimientos de ciertas instalaciones en que lo exhibido no es obra “manufacturada” por el artista a partir de un material plástico y moldeable, sino que recurren, también y sobre todo, a documentos cuya procedencia archivística es clara. Hal Foster sistematizó el estudio de estas obras dentro de lo que llamó un “arte de archivo” (2016). Con esta nominación busca agrupar una serie de instalaciones que trabajan con la puesta en relación de documentos varios, provenientes de la cultura, que traen un cierto estatuto de completitud en sí mismos, como pueden ser los monumentos-bibliotecas de Thomas Hirschhorn a Spinoza, Deleuze, Bataille o Gramsci. Foster lee una “voluntad ‘de conectar lo que no se puede conectar’ en el arte de archivo. (...) esto no es tanto una voluntad de totalizar sino una voluntad de relacionar: de explorar un pasado perdido, de recopilar sus diferentes signos (...), de determinar lo que podría quedar para el presente” (2016, p. 121). Es bajo esta cita que propongo abordar dos obras literarias ubicadas en esta intersección “giro documental”/“dispositivos de exhibición”: *Bellas artes* (2011) de Luis Sagasti y *Magnetizado* (2018) de Carlos Busqued. Ambas, a su modo, exploran formas de la re-presentación de documentos, volviéndose dispositivos de exhibición de archivos perdidos en el pasado, constituyéndolos en signos que establecen relaciones entre sí en el espacio-libro, ese presente de enunciación al que *retornan* y en el que se resignifican.

Es evidente que existe una tendencia “archivística” amplia, no sólo en el arte sino también en la investigación (más o menos académica), por lo menos desde que Foucault hizo hincapié en su importancia, y que este procedimiento y material hace eco dentro de una serie voluminosa de libros de literatura argentina reciente. Muchos de ellos, pertenecientes a este “giro documental”, como lo llamó Paula Klein (2020), como *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, o *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró, entran una genealogía (por decirlo rápidamente) “militante”. En este corpus se puede distinguir una tendencia clara a la denuncia de crímenes o injusticias de varias índoles, a los que (al menos una parte de) nuestra democracia apunta en un gesto memorial para intentar evitar su repetición. Son libros que, para esto, recurren al documento como base para una investigación, para dar sustento a un punto más o menos claro que quiere hacerse.

Sin embargo, la tendencia que delimita la conversación entre *Bellas artes* y *Magnetizado* podría diferenciarse de esta. Primero porque, aunque no carecen de un horizonte “político”, no parecen ordenar sus documentos marcadamente hacia este punto de fuga, o no del mismo modo en que lo hacen los libros mencionados más arriba. Luego, porque ambas obras, como el arte de archivo que interesa a Forster, responden más bien a una “imaginación organizativa”, que me parece correlativa a un cierto debilitamiento de la ansiedad autoral y a la valorización creciente de los artefactos verbales que favorecen el desarrollo de lazos asociativos, (...) [y una] inventividad en las formas de asociación” (Laddaga, 2007, p. 16). Las formas en que proceden Sagasti y Busqued son bien distintas entre sí y por eso quizás constituyen un espacio en el que se remarca esta tendencia archivística, y en el que vale la pena detenerse para ampliar el espectro de la serie antes mencionada, ya estudiada en detalle por la crítica. Sigo en esta tangente a Paola Cortés Rocca, que propone para *Magnetizado*:

leerlo como un libro que nos habla de las nuevas formas de eso que llamamos literatura en la contemporaneidad. Se trata de un tipo de escrituras menos interesadas en exhibir la maestría verbal del escritor y su filiación con la larga tradición de las letras y más preocupada por idear marcos de exhibición y percepción de ciertos fragmentos del mundo, de ciertas partículas

de lo real, que se han recolectado especialmente para llevar adelante esta tarea. Y que, tal como ocurre con Goldsworthy son, simultáneamente, material, procedimiento y tema de la escritura (2019, p. 3).

Si se postula entonces que el archivo es material, procedimiento y tema de la escritura de este par de obras, se abre la posibilidad de interrogarlas con las categorías propuestas por Foster. Pensarlas como “arte de archivo” puede servir como guía para entender las implicancias que pudiera tener el espacio que se hace esta literatura en la contemporaneidad.

Podría querer leerse esta práctica archivística como una simple búsqueda de una causa, de un “origen”, significado de la palabra *arché* (ἀρχή) y base de la palabra “archivo”. Giorgio Agamben, sin embargo, suma: “Pero el origen no se sitúa solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de operar en este, como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro, y el niño, en la vida psíquica del adulto” (2011, p. 7). La relación que mantienen *Bellas artes* y *Magnetizado* con sus respectivos archivos parece ser esta misma, entonces: un pasado que retorna y se hace presente para ser artísticamente operativo en la obra. Las formas en que lo hacen se pueden inscribir dentro de un marco del arte contemporáneo (o neovanguardista), si seguimos la definición de *Nachträglichkeit* tal y como la toma Foster de Freud (en *El retorno de lo real*) para proponer:

Para Freud, especialmente cuando se lo lee con las lentes de Lacan, la subjetividad no queda nunca establecida de una vez por todas; está estructurada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos. (...) Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida (*Nachträglichkeit*). Ésta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo: *la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición* (2001, p. 31).

Si “El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho” (Foucault, 1969, p. 170), es entonces un sistema que tendrá como mecanismo el hegemónico y “sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición”. Será este el que las obras en cuestión buscarán subvertir: no tomarán al archivo como un origen inmóvil, estancado en el pasado, sino como uno siempre operativo.

H/H

Esta operación pone en juego la variación entre mayúscula y minúscula de h/Historia. Lo que ambas obras hacen es ir a archivos narrativos o narratizables, aptos para el *storytelling*: archivos que ya cuentan historias y que, al mismo tiempo, son partículas de la Historia. Se desprende del secreto que ya todos saben: lo privado es político, y lo político es siempre Histórico. La Historia vuelve en *Bellas artes* con la historia del artista Joseph Beuys, cuya caída como aviador durante la Segunda Guerra Mundial, luego de ser contada, se mantiene como una recurrencia constante entremezclada entre otras narraciones. Sagasti en cierto sentido instala el “mito fundacional” de Beuys –aquel en que está perdido y lastimado en medio de Europa y es salvado por un arcaico chamán tártaro– como el mismo Beuys lo hacía: como un origen que muta una y otra vez a lo largo de su obra.

La conciencia que Sagasti tiene del valor artístico de este relato parece poner en entredicho el valor de verdad que pudiera tener el relato de Beuys: no importa si lo es o no –como sí importa en la Historia (incluso en la Historia-clínica)–, lo que importa es cómo este pasado –que es archivo e historia– reincide en la *obra* que es este *autor*. Esto sucede, en parte, por una democrática inclusión de una voz que contradice la regla del archivo beuysiano: “Gustav Krauss fue uno de los soldados que rescató a Beuys. Nosotros lo encontramos dentro del avión; su compañero estaba muerto, declara una vez en un noticiero local a raíz de una polémica con su obra” (2016, p. 36). Es claro que esta no es una voz que colabore con la operación de Beuys y por consiguiente es descartada por tampoco servir a la reconstrucción (de archivo) de *Bellas artes*: cuestión que reafirma aquello expresado unas líneas apenas antes con una grafía y tono “poético” que parecen servir para

destacar la función sensible que sostiene la obra del alemán. Se cuenta o inventa el encuentro entre el artista y una señora mayor que dice ser madre de su compañero de avión.

Y le pregunta: ¿es cierta la historia de los tártaros? ¿Karl está con los tártaros?

Entonces Beuys se quita su sombrero de fieltro y se lo lleva al pecho. La mujer observa las cicatrices y comprende lo que quiere comprender.

La liebre entiende el arte.

¿Es que hay algo que comprender?

El arte es la respuesta, sin duda.

Lo que no sabemos muy bien es cuál es la pregunta. (2016, p. 36)

Con esta alusión a la famosa performance de Beuys, queda clara la elección entre estos dos archivos. No importa tanto aquel que separa, aquel que destruye una ilusión (una de las más grandes del arte contemporáneo), el del noticiero que dice que Beuys no vivió lo que dice haber vivido; importa, en cambio, el arte. El arte en este caso es no sólo la respuesta a lo impreguntable sino que, por esas mismas características, más allá de lo comprensible, también es un espacio de comunidad, de puesta en común de un archivo en el cual creer.

Podría postularse, cruzando el cercano abismo entre la obra de Beuys y el libro de Sagasti, que ambos, para decirlo con Foster, son “de archivo ya que no solo recurre[n] a archivos informales, sino que también los produce[n] y lo hace[n] 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” (2016, p. 105). La ida al origen, al *arché*, trae una vuelta que no es tanto una causa como es un principio, ordenador en sí mismo: exhibe el ir al archivo ya como una forma de hacer arte, o mismo como un gesto que además de procedimiento ya es obra: su *performance*. Así, *Bellas artes* en su composición poética por retazos de relatos y micro-ensayos, imita a la vez que devela el caos secreto que subyace a todo archivo, en donde cualquier orden es ficticio, construido.

J’ACCUSE...?

Por esta resonancia se habilita un ingreso a *Magnetizado*. Es un libro también compuesto por retazos, en dos niveles distintos. En una capa superficial, *Magnetizado* selecciona un archivo de un modo similar al de una novela de no-ficción que quisiera contar la historia de Melogno –el inusual asesino serial que protagoniza el libro–, con una entrevista central complementada por documentos como: recortes de diario, en imagen y en texto; pequeñas recapitulaciones en prosa que hacen la parte de pasadas en limpio o literaturizan los datos; cronologías que se asemejan a las de una historia clínica o a un documento penitenciario; dos entrevistas, una con el juez que tomó la primera declaración de Melogno, otra con una psicóloga que lo atendió. Como en muchas novelas de no-ficción, se ponen en evidencia las falencias de varios modos de organización de la sociedad. Son legibles varias críticas trans-Históricas: del sistema penitenciario y psiquiátrico argentino –y como corolario, del estigma existente en la sociedad hacia personas/jes como Melogno–, de la tenencia de armas, o de la última dictadura militar en Argentina. Y, sin embargo, este no pareciera ser un destino teleológico que orienta toda la obra; hay algo que impide llanamente afirmar que este sea un libro “de denuncia”.

Se lee, más bien, cierta dispersión que parece deliberada y cuyo efecto es una constante apertura. Busqued elige el recorte y la selección de varias conversaciones con Melogno (a diferencia de lo que indica el subtítulo: “*Una conversación con Ricardo Melogno.*”), en vez de una opción más tradicional –primera distancia de la no-ficción clásica– como contar la historia de Melogno, de manera lineal, en una prosa literaria –quizás lo esperable para una colección como esta y para un autor cuya prosa había sido ya exitosa–. Al elegir el documento oral desgrabado, recortado y re-montado, se abandona la intensión de materiales, en pos de una expansión, y así la intención de denuncia se vuelve escurridiza.

Aunque sí busca un orden a partir del montaje de fragmentos que parece seguir la línea cronológica de Melogno, el procedimiento mantiene todas las digresiones propias de este narrador oral. Su dispersión mina toda lectura de pura denuncia, diluida por las narraciones afluentes de líneas analépticas, prolépticas, elípticas y paralépticas, que propician ingresos discursivos de archivos varios como lo son las costumbres de la vida carcelaria o distintos elementos de la cultura popular, que ingresan habilitados por el género “conversación”. Ese subtítulo, *a priori* inexacto, sigue siendo entonces acertado y orientativo, incluso aunque no sea “Una” pero varias conversaciones, e incluso aunque el libro no esté compuesto sólo de este tipo de fragmentos. El procedimiento es fiel al archivo que maneja: es tan disperso como la narración de Melogno que se despliega durante toda *la* conversación.¹

Es esto lo que impide leerlo como un libro “de denuncia” incluso detrás de la perspectiva psicoanalítica discutida por Cortés Rocca en su intervención antes citada. Es más bien –si se suma su lectura a las hipótesis de Laddaga y Foster– un dispositivo de exhibición, y específicamente de archivo, ya que no sólo recurre a *un* archivo, sino que además lo genera, como ya se dijo, imitando y develando el caos secreto que subyace a todo archivo, cuyo orden es siempre construcción ficcional. Si se deja obnubilar la lectura por su apariencia de novela de no-ficción, en pos de una cerrada perspectiva “contenidista”, toda su potencia expansiva en lo procedimental, literario y artístico, resultaría interrumpida. Leerlo acortando la distancia que lo separa de un libro como *Bellas artes* pone en evidencia las características veladas por estas series evitadas y pone el foco en que las “nuevas formas de eso que llamamos literatura en la contemporaneidad (...) preocupada[s] por idear marcos de exhibición y percepción de ciertos fragmentos del mundo” (Cortés Rocca, 2019, p. 3) pueden también tener su peso político entre un adorniano *para-sí* de sus formas y una lectura brechtianamente distanciada que habilitan en la redistribución de los elementos de nuestra cultura de un modo alternativo que muestra la posibilidad de una ordenación *otra*.

RE-INSTALACIONES

Una posible serie común entre *Bellas artes* y *Magnetizado*: la del arte de archivo. Ambos ingresan archivo *readymade*, lo cual a su vez modifica el valor de lo *hecho* (es decir, lo escrito e inventado además de lo seleccionado y organizado) por la mano del autor: desde ahí todo en el libro tiene la posibilidad de venir del archivo, y es así como deviene tal. Entre estas dos instancias, en la re-presentación de estos documentos ya exhibidos (es decir, disponibles para un público lector amplio, al menos con conexión a Internet) se da un fenómeno de paralaje –por tomar prestado otro concepto nodal de *El retorno de lo real*–; lo que cambia no es tanto el documento sino el lugar del espectador, mirarlo a través de un libro es diferente de mirarlo a través de otros dispositivos.

La forma en que el formato libro cambia la percepción sobre aquello que exhibe pone en texto una problemática central en el ensayo de Boris Groys “Política de la instalación” (2018), donde se busca el límite entre la curaduría de una exhibición y la elaboración de una instalación. Indica Groys que “al menos desde Duchamp, esta división del trabajo ha colapsado. Hoy ya no hay ninguna diferencia ‘ontológica’ entre producir arte y mostrarlo. En el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar un objeto como arte” (2018, p. 50). Sin embargo, su propuesta es señalar hasta qué punto el artista que elabora una instalación se distingue todavía del curador que selecciona obras para una exhibición. Un punto central que encuentra para hacerlo es la necesidad del curador de justificar su selección, que puede ser aprobada con éxito o no por el público, versus la pura “soberanía” (su término) que tiene el artista de seleccionar lo que le plazca, sin necesidad de justificar ante nadie lo que trae al espacio de la obra. Una hipótesis: este fenómeno de paralaje que se encuentra al mirar un archivo desde libros-instalaciones de archivo como *Bellas artes* o *Magnetizado* constituye un distingo esencial para con otras tradiciones del uso de archivo a través de estos dispositivos, más cercanas a la curaduría a ser aceptada o no.

Es decir, los modos de organizar y re-presentar archivos en estas obras son idiosincráticos y soberanos, y no requieren explicación suplementaria; de ahí su potencia artística y su distancia de las tradiciones del uso de archivos en libros más fieles a la Historia. Sagasti incluso lo tematiza en su libro con la conocida metáfora foucaultiana para caracterizar la relación que mantienen los elementos de un archivo: la constelación. En ella, elementos dispares, distribuidos a distancias variables, devuelven al espectador formas legibles y combinables a su criterio. En *Bellas artes* esta idea de constelación aparece continuamente, acompañada de explícitas referencias al mirar las estrellas (que, según afirma, es la actividad fuente de nuestras historias).² Estas alusiones encuentran sus sinónimos, también repetidos a lo largo de la obra, en las microrreflexiones sobre la relación-que-se-establece-entre-las-cosas como una unión por hilos (que se ve ilustrada en la imagen de tapa).

La repetición de estos elementos lingüísticos vuelve a dar pie a la constante tematización del modo expansivo en que el mismo Sagasti organiza su archivo. Aquello que nos devuelve quiere ser más una imagen que una concatenación de palabras, así como lo son las constelaciones, y, a la vez, como lo son dos géneros que *Bellas artes* postula –también de manera reiterada– como horizonte al que aspirar: el haiku y la (ficticia) literatura trafalmadoriana de *Matadero cinco* de Vonnegut. Su forma de aproximarse a ellos parece ser la repetición de ciertas palabras, expresiones y reflexiones que funcionan como puntos en los que la aguja vuelve a hundir un hilo que busca zurcir los elementos (o retazos) distribuidos en esta instalación para generar la forma/imagen del libro, que insiste en el intento de hacer presente en cada página una gran cantidad de los elementos de archivo que la componen. Así se genera una constante *leitmotivización* de la que no escapa ninguno de los contados archivos que ingresan a *Bellas artes*, un tejido textual que recuerda los materiales de los que está hecho el libro, sin dejar pasar ninguna ocasión para hacerlo.

En el centro de esta instalación que busca, desde todos sus ángulos, envolver al lector, se encuentran las también insistentes narraciones, como pueden ser la historia de Beuys o la del sacerdote brasileño Adedir da Carli que se pierde en un insólito vuelo (entre otras). La contigüidad entre estos dos cuerpos narrados hace énfasis sobre el carácter performático del vuelo del sacerdote, también comparado en su capítulo “Corderos” con algunas performances de Marina Abramović. Por los filamentos que unen esta constelación viajan claves de lectura: Beuys sirve para leer al religioso, que sirve para leer a Abramović, y la reciprocidad parece siempre habilitada. Algo así también parece querer expresar *Bellas artes* con la frase: “el arte magistral de muchos escritores es encontrar el reverso de la palabra aun escribiéndola bien, algo así como dejar la puerta entreabierta. Tal vez se logre colocando al lado la palabra indicada. Como si una fuera la cerradura y otra la llave” (2016, p. 31). Esta puesta en relación es la forma que encuentra y prepondera la obra, su horizonte de organización al que siempre está llegando: el archivo, un modelo para aprovechar en la mutua significación que ofrece un elemento para con respecto a los otros de su constelación.

Si Busqued también sigue esta línea, lo hace al poner en el centro de su escena a Melogno: una vida que atrae, como si fuera por un fenómeno *magnético* e idiosincrático, archivos de distinta procedencia de la cultura popular que, en él, en su orden, hacen sentido entre sí. Ya Melogno trae consigo un gusto por el archivo; cuenta que desde niño el libro que más le interesa es uno de los más famosos compendios archivísticos: la enciclopedia ilustrada. Un interés *de archivo* que, en cierto sentido, se repite también en el pseudo-altar que compone con las fotos y documentos de sus víctimas (resuenan los altares populares y espontáneos que Hirschhorn calca de la calle y lleva al museo), e incluso se repite en los distintos tatuajes que lleva en su cuerpo, como juntándolos en sí para su propia exhibición, que a su vez son muestra de las múltiples prácticas religiosas, ritualísticas y carcelarias que vivió y recopiló, sobre las que sabe, cuenta y ordena.

Pero, sobre todo, este archivo vivo muestra un gran potencial de instalación (y no de curaduría, en el sentido antes señalado con Groys) por su extrema conciencia en la recopilación de narraciones. Las primeras son aquellas provistas por las teorías del cuerpo médico forense; en sus palabras: “Yo tengo una historia. Esa historia tiene muchos vacíos que fueron llenados por forenses, psiquiatras y médicos. Yo acepté ese relleno de los demás. Y esas cosas llegaron a hacerse carne de realidad” (Busqued, 2019, p. 59). Este tipo de intervenciones no son raras a lo largo del libro. Se dan casi en forma de puestas en abismo en las que

Melogno hace explícita su consciencia del potencial narrativo (o narratizable) de la historia de su vida, con un lenguaje casi técnico (“una historia”, “vacíos”, “aceptar” un “relleno” ajeno, la importancia de “lo real”). Se hace así énfasis en el carácter múltiple de la procedencia de sus materiales narrativos básicos –que son, de base: archivísticos–.

Los mismos saberes sobre este particular *storytelling* recopilador aparecen también al momento de discutir sobre historietas con Busqued, cuando de hecho el entrevistado corrige con lujo de detalles al entrevistador sobre la malformación de un personaje y la verosimilitud (o las consecuencias) que esa malformación traía a esa historia (Busqued 2019, p. 51). Y aparecen con una profundidad clínica en el impacto que tuvieron en su psiquis, en la narración de sus ¿delirios? durante los cuales cometió sus homicidios: en esos casos cree estar autonarrándose una película, algo que según él ya hacía desde hace años y en las que él es el protagonista, el actor principal, el *performer* que da sentido a la acción (en un sentido que sólo él conocía).

De este modo ingresan dos archivos propios de la industria cultural (la historieta y las películas), que hacen al caótico archivo que es Melogno y que intenta ordenar este libro, sólo para terminar poniendo en evidencia, como ya se dijo, el carácter caótico de todo archivo y, para agregar con Groys, el carácter idiosincrático de toda instalación. Una instalación que va más allá de una investigación policial o de un caso clínico, es decir, más allá de una novela de no-ficción o de un historial clínico, va más allá de una curaduría que se debe justificar y ser creíble. Por eso termina en manos de Busqued, en este libro, en este formato, titulado bajo esta palabra que, leída como se leyó, parece casi un acto duchampiano en el que el título indica este mismo “más allá”: una persona (o un personaje) magnética en su narración, pero magnética también en su forma de atraer y, sobre todo, de *instalar* archivos.

El interés por la historia personal, contra la Historia que trae en su doblez pero que nunca es protagonista, es algo que comparten ambas obras: mantener esa “h” en minúscula es su militancia, al mostrar con maestría lo particular dentro de lo masivo que puede ser el archivo que es la cultura. Parecen querer invertir el refrán bajo la convicción que es el bosque lo que tapa al árbol, y no al revés como dictamina la política hegemónica de archivo, donde tenerlo todo es lo que importa y aquellas unidades que componen ese todo son accesorias. Klein concluye en su mencionado artículo que “Bajo el prisma de este ‘giro documental’, la literatura parece disputarle a la [H]istoria el rol de ser el discurso más apto para transmitir la experiencia y comunicar la verdad de los hechos” (2019, p. 10). Aunque el punto que este trabajo busca hacer no se interesa por aptitudes y verdades,³ sí queda claro que esta literatura entra en disputa con los modos hegemónicos de archivar como son los de la Historia. Me pregunto si en la serie que se abre entre *Bellas artes* y *Magnetizado*, esa misma diferencia con la Historia no se resguarda todavía en cierta autonomía que conserva la literatura, incluso en esta era “post-autónoma” (cfr. Ludmer, 2010).

¿No será todavía su mencionado carácter *para-sí* y no *para* otra cosa, como lo formuló Adorno (1983), lo que posiciona todavía al arte (y la literatura dentro de este) en una esfera parcialmente autónoma y por lo tanto despreocupada por buscar “la verdad”? ¿No estará el arte más bien interesado en abrir siempre nuevas y múltiples vías superadoras en nuestros modos de relacionarnos, entre nosotros y con el pasado, *más allá de la verdad y la mentira*? El arte de archivo, tal y como lo delimitó Foster, puede indicar una respuesta: al generar un archivo paralelo, con su propio *modus*, rescatando y destacando lo particular y perdido, este colabora, a través de un fenómeno paraláctico –o incluso de distanciamiento (cfr. Brecht, 2004)– con el entendimiento del presente y la construcción de un futuro. Parecieran en esto responder a un “imperativo categórico” que Laddaga postula para el tipo de textos que estudia: “*opera de tal modo que tu ejercicio de las letras pueda articularse explícitamente con prácticas destinadas a incrementar las formas de la solidaridad en espacios locales*” (2007, p. 17).

Y si lo hacen, es porque se constituyen en dispositivos de exhibición como los plantea Groys, ya que en ellos:

La separación espacial relativa que provee el espacio de la instalación no supone un giro fuera del mundo sino más bien una deslocalización y una desterritorialización de las comunidades transitorias de la cultura de masas, de un modo tal que las

ayuda a reflexionar sobre sus propias condiciones y les da la oportunidad de exhibirse ellas mismas para sí mismas (2018, p. 62).

Leer estos libros como instalaciones que re-presentan y por lo tanto comparten, a sus modos, un archivo, es buscar lo que tienen para decir sobre nuestras formas de organización a la vez que las reformulan. Si el archivo es “la ley de lo que puede ser dicho” (Foucault, 1969, p. 170), el espacio que se abre entre estas obras nos muestra un afuera de la ley en el que “lo que puede ser dicho” deja de ser una normativa enmarcada para volverse una mirada de posibilidades, tan artísticas como políticas.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Buenos Aires: Orbis.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo?. Traducción de Sardoy, C. *Boca de sapo*, Tercera época, an#o XII, 10. 2-7. Recuperado de <https://bocadesapo.ar/numeros>
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Busqued, C. (2019). *Magnetizado*. Buenos Aires: Anagrama.
- Cortés Rocca, P. (2021). Política de lo residual. Sobre *Magnetizado* y *Los diarios del odio*. *El hilo de la fábula*, 22, e0005. <https://doi.org/10.14409/hf.19.22.e0005>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. Traducción de Qualina, C. Nimio. *Papel cocido*, 3, 102-125. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351/586>
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- Groys, B. (2018). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Klein, P. (2019). Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente. *Cuadernos LIRICO*, 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8253>
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí, América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sagasti, L. (2016). *Bellas artes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

NOTAS

- 1 Sería injusto olvidar las palabras de Busqued en su epílogo: “Las conversaciones fueron más extensas, más dispersas, y los temas tratados con más discontinuidad y desorden de lo que puede verse en el texto resultante. La edición respeta las palabras del entrevistado pero las recorta, agrupa y organiza en función de temas y cronología, a los fines de ordenar la historia” (Busqued, 2019, p. 147). Es decir, es importante recordar que Busqued interfirió en el texto conversacional a consciencia, pero el punto que quiere hacerse es que, sin embargo, se mantuvo como matriz el género “conversación” con su inherente característica dispersiva, incluso aunque fuera todavía “más disperso” el material original oído, grabado y desgrabado por quien firmó el libro.
- 2 Se lee en el primer capítulo, que sirve como introducción al resto del libro: “desde que los hombres levantaron por primera vez la cabeza y observaron las estrellas y las comenzaron a distinguir solo por los hilos invisibles de plata helada que las unen, comenzaron también a contar la historia” (Sagasti, 2016, p. 14).
- 3 Ya que, como concluye Foster, el arte de archivo constituye un “acto de convertir ‘sitios de excavación’ en ‘sitios de construcción’ [que] es también bienvenido en otro sentido: sugiere un alejamiento de una cultura melancólica que ve lo histórico como un poco más que lo traumático” (2016, p. 123).