

Colección, corpus, archivo... maneras de hacer memoria

Adriana A. Bocchino

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

Resumen

En los trabajos de literatura, las nociones de "serie" y "sistema" se naturalizaron al punto de perder su punto de referencia teórica. Así, las ideas de "corpus" y/o "colección", "elecciones afectivas" o reunión de elementos según algún criterio debidamente justificado, fueron planteándose como científicas en los estudios literarios y culturales. La inscripción del término "colección" permite volver la literatura, como objeto de la cultura, al espacio de las artes antes que al de la producción mecánica. La presente intervención pretende esbozar una reflexión en torno al carácter también artístico del trabajo del crítico literario y/o cultural, en tanto coleccionista e intérprete etnográfico de los objetos que colecciona mediante sus intervenciones críticas.

COLECCIÓN – CORPUS – ARCHIVO – SERIE – MEMORIA

En "literatura" las nociones de "serie" y "sistema" se naturalizaron al punto de perder su punto de referencia teórica. La práctica concreta, por el contrario, mostró la imposibilidad de su realización. Así la idea de "colección" se plantea en este trabajo como más pertinente: pensada en el área de lo artístico permite volver la literatura al espacio de las artes antes que al del la producción mecánica. Al mismo tiempo se esboza una reflexión en torno al carácter artístico del trabajo del crítico literario y/o cultural, en tanto coleccionista e intérprete etnográfico mediante sus intervenciones críticas. Este trabajo perseguiría la puesta en escena del acto de observación, registro y análisis interpretativo y la construcción del archivo como archivo de memorias personales que buscan su lugar institucional en tanto reaseguro de la tarea intelectual compartida.

Serie - colección- método- investigación- memoria

Nuestra generación tuvo que pagar para saber, pues la única imagen que va a dejar es la de una generación vencida. Este será su legado a los que vendrán.

Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", 1940 (versión de Michael Löwy)

En los estudios de literatura las nociones de "serie" y "sistema" se naturalizaron, a partir de los formalistas rusos, al punto de perder su punto de referencia teórica. La práctica concreta, además, ha mostrado la imposibilidad de su realización. Así, metodológicamente hablando, las ideas de "corpus" y/o, como me gusta decir, "colección", "elecciones afectivas", "constelación" o reunión de elementos según algún criterio justificado, fueron planteándose, poco a poco, como más pertinentes, más "científicas" si se quiere. La inscripción del término "colección", con especificidad en el área de lo artístico y no sólo en la de lo documental, permite volver la literatura –sea cual sea hoy su definición y en tanto objeto de la cultura–, al espacio de las artes antes que al de la producción mecánica tal como se habría venido pensando.

En este sentido, pretendo esbozar en paralelo una reflexión en torno al carácter también artístico del trabajo del crítico literario y/o cultural, en tanto coleccionista e intérprete etnográfico de los objetos que colecciona mediante sus intervenciones críticas. No obstante, la figura del coleccionista, relacionada con la noción de fetichismo, no está bien vista.¹ Sin duda fue Walter

¹ Recuérdese la reflexión de Dalmaroni (2010) en contraposición con la figura del archivista: de alguna

Benjamin, coleccionista él mismo, quien frente a la lectura de la producción marxista que le llegaba por sus amigos de la escuela de Frankfurt, Asja Lacis y Bertolt Brecht entre otros, vivió el dilema.

Sus “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar” y “Desenterrar y recordar” (1992) me sirvieron, hace años, para pensar el problema. Sucede que los críticos/investigadores en las ciencias sociales o las humanidades, en Argentina por caso, en universidades de provincia si bien se dicen nacionales, de una cierta generación, la mía, formados en la universidad de la dictadura y trabajando en la de la posdictadura, siguen resistiendo entre las prácticas de los formularios a los que nos han acostumbrado las instituciones, completados con la corrección que amerita la consecución de algún cargo o un mínimo subsidio, y la realidad de ni siquiera una biblioteca pública donde domiciliar nuestras muestras y recolecciones, un escritorio o una computadora.

No sé si esa sensación se debe a la topografía de la pampa que habito o al objeto de trabajo que hace años elegí –o me eligió–, convirtiéndose en una obsesión: la década del 70, los discursos (literarios y los otros) de y sobre la década del 70.²

Ese trabajo hizo necesario replantear una serie de conceptos teóricos y críticos dado que las teorías en circulación no alcanzaban a contener, explicarme, lo que yo veía se iba armando allí como objeto de trabajo. La década del 70 no es una serie de libros ni de autores, ni de textos, sino una red de objetos –materiales y simbólicos– organizados según diferentes maneras y según diferentes ángulos de posicionamiento del investigador. Lo sintomático es que el objeto exige la reorganización y los diferentes posicionamientos cada vez, de suerte que una de las cuestiones clave que precisa ser revisada está en relación con el armado de las series, el corpus, el archivo. El abordaje resulta lábil y termina ofreciendo, por estallido propio –el objeto lo exige–, la posibilidad de pensar el armado de la década desde una perspectiva asistemática que prefiero llamar “colección”. Pero esta denominación, esta posibilidad, nada tienen que ver con el fetichismo de la mercancía sino más bien, por el contrario, con lo poco que puede hacerse: cargar la valijita con el Ángel de Paul Klee y buscar refugio, intentar cruzar la frontera. Tal idea fue pensada como posibilidad metodológica diversa a las utilizadas para el trabajo sobre los textos que tienen su modelo epistemológico en las ciencias duras o la tranquilidad de los claustros. En tiempos de incertidumbre, y este tiempo lo es, el investigador anda con lo puesto.

Ahora bien, cada una de las posibilidades –reconstruir la serie, armar el corpus, acceder al archivo o remitirse a lo único rescatado en la colección–, implican diferentes maneras de hacer memoria. Significan diferencias radicales en las maneras de hacer memoria, es decir, aquellas posibilidades objetivan posiciones del investigador, producciones de sentido, efectos y afectos en la investigación.

Sabemos a qué me refiero si digo década del 70: aunque pretenda hablar sólo de literatura necesariamente van a producirse cruces con el peronismo y la izquierda, la dictadura, la economía, la desaparición, la tortura, el exilio, la muerte o el giro hacia la posmodernidad, remitiéndome a un campo de estudio circunscrito a la Argentina, mejor decir al Río de La Plata. Dos pasos más allá, en cualquier sentido, conllevan otros cruces. Y aún frente a la circunscripción realizada, dadas las características inherentes al objeto, cualquier estudio que se intente, cualquier recorte que se pretenda, de inmediato desborda. Crece. Dos cuestiones a tener en cuenta, entonces: una designación ambigua y la dificultad del recorte. En relación a la década del 70 siempre hay algo que viene a saberse. La colección se amplía. Si en principio –1983– lo que venía a saberse fue en las sombras, cada vez más en la luz, todavía hoy hay demasiado sin esclarecer. Podría hablarse de saberes clandestinos.

En términos “científicos”, se arman diversas series: de las escrituras centrales, periféricas,

manera una disputa entre lo privado y lo público.

² Véase mi “Lo que apenas puede escribirse....” (2012).

del exilio, del silencio, de la denuncia, de la memoria y la resistencia, etc. Los criterios pueden ser múltiples y corre por cuenta y cargo de quien investiga armar la serie bajo algún criterio que la justifique. El punto es que en ese armado siempre irrumpe un nuevo elemento que viene a romper los esquemas previstos y desborda los límites trazados. Si bien es algo que ocurre en cualquier estudio –por ello es una investigación–, aquí la descontrolada y descontrolable arborescencia, enraíza en el objeto material antes que en el epistémico.

Según los diccionarios, palabras más, palabras menos, una serie es un conjunto selectivo de cosas relacionadas entre sí que se suceden unas a otras. La sucesión y la contrastación sucesiva están presentes en todas las definiciones, trátase de la serie en biología, electricidad, estadística, física, geología, informática, la marina, la química, la música o en una emisión dramática o radiofónica o televisiva difundida en episodios. Me fascinó siempre la definición de serie en las matemáticas: se trataría del par constituido por una sucesión numérica A_1, A_2, A_3, A_n , de números reales o complejos, y por otra sucesión S_1, S_2, S_3, S_n , también real o compleja de sumas parciales: la serie divergente es aquella en que la sucesión de las sumas parciales tiende al infinito (es una hipérbola), en tanto las series oscilantes son aquellas en las que la sucesión de las sumas parciales carece de límite (sus valores oscilan entre 1 y -1). También puede haber series alternas que combinen ambas posibilidades. Entre nosotros esto se entiende mejor si recordamos a Alicia al momento de crecer en el espacio, tendiendo al infinito (una serie divergente); o a la misma Alicia que al crecer, en el tiempo, oscila entre nacer y morir (una serie oscilante).

Esta definición me fascina porque, como puede verse más claramente aquí, las series conllevan en todos los casos un problema insalvable: la proliferación hacia adelante o hacia atrás, el infinito, la carencia de límite. También algo que la definición básica no explica: la proliferación intermedia. Entre un elemento y otro, entre A_1 y A_2 , como en cualquier ejemplo de la serie que se proponga, suponiendo que A_1 es igual a 1 y A_2 es igual a 2, tenemos que entre 1 y 2 cabe el infinito de los números, un nuevo polo, los especímenes descubiertos, el dato nuevo, la partícula, el sonido, que permite decir $1_1, 1_2, 1_3, 1_4, 1_n, \dots$, antes de llegar a 2.

En literatura, como dije, los primeros en hablar de serie fueron los formalistas rusos, específicamente Juri Tinianov, preocupado por establecer un método sistemático para el armado de la historia de la literatura en “Sobre la evolución literaria” (1970 [1927]: 91). Allí planteó los conceptos de serie y sistema, pero también previó sus inconvenientes y advirtió su carácter de “hipótesis de trabajo”. Para Tinianov, la historia literaria estaba dominada por la idea de la génesis de los fenómenos antes que por la cuestión de la evolución, y ello aislaba el punto donde se colocaba el observador. Esto es determinante: en la práctica, aun aislando la serie literaria, siempre se tropezará con las series vecinas (culturales o sociales), las de cada elemento de la serie específica como las de cada elemento de nuestras series particulares puestas en juego en el armado de las otras series. Decía Tinianov que la historia literaria debía ser pensada como una disciplina dispuesta a entrar en la “historia cultural” como una serie capaz de ser inventariada, y el punto de vista que se adoptara –la génesis de los fenómenos literarios y el estudio de la variabilidad literaria, es decir los géneros– determinaba el estudio histórico. Para ello tomó los criterios propios de un sistema “admitiendo que cada época constituye un sistema particular”. El intento por armar series era impulsado por la voluntad de evitar el subjetivismo impresionista. Así, la obra literaria sería concebida como un sistema y, serie de series, también la literatura. Insisto, “sobre la base de una convención”: pudiendo aislar elementos, a nuestro pesar, estarán en correlación e interacción con elementos de otras series que, a su vez, proliferan entre sí. En un momento, el mismo Tinianov advierte que el reconocimiento del hecho literario como tal depende de su cualidad diferencial respecto de una serie extraliteraria pero, también, que identificarlo claramente parece una utopía (1970 [1927]: 92). Es cierto entonces que, cuando plantea la cualidad diferencial dependiente de la función, estamos ya en lo que se llama el segundo formalismo, en el que la presencia de su amigo Mijail Bajtín y la de su nuevo colega en Praga, Jan Mukarovsky, dejaron su marca. El estudio

aislado de un texto no nos permite el planteo correcto acerca de su construcción y la cuestión de los géneros literarios habría de resolverse en el mismo sentido: será necesario estudiarlos dentro del sistema en el cual y con el cual están en correlación. Pero lo necesario se convierte en nuevo problema cuando el género salta de categoría, cosa que ocurre, como todos sabemos, en cada texto, continuamente.

La evolución literaria para Tinianov pasa por la función que cumple un elemento y la función, está dicho, busca su forma. El vínculo entre la función y la forma no es arbitrario y la evolución de la función entraña la evolución de la forma. El sistema de las series literarias sería ante todo un sistema de funciones que, a su vez, está en constante correlación con las otras series de los otros sistemas pero del que no puede tenerse una imagen correcta de la manera en que se produce. De suerte que se supone un sistema sincrónico, donde cada elemento obtiene una función, en contradicción con la noción de sistema en constante evolución que da título al artículo (1970 [1927]: 94).

Ante la pregunta por las series vecinas a la serie literaria, Tinianov dice que siempre hay una respuesta: la vida social. Y para resolver el problema de la correlación recurre al aspecto verbal: aquí aparece el concepto de orientación de la función verbal referida al sistema tal como lo proponía Bajtín. Este concepto se produce en relación a la serie literaria o al sistema literario, no a la obra en particular, y es necesario colocar la obra en correlación con la serie literaria antes de hablar de su orientación y repensar la cuestión de las influencias. En este sentido, debe hablarse de la existencia de condiciones literarias para el momento y la dirección de la “influencia” y de la “tradicción” que arman la serie. La evolución será, entonces, el cambio de relación entre los términos del sistema pero también de funciones de los elementos ya existentes que pasan a jugar de manera diferente con los nuevos elementos, hasta terminar en lo que se llama sustitución de sistemas (del Renacimiento al Barroco por ejemplo) (1970 [1927]: 101).

La propuesta de Tinianov termina anulándose a sí misma. ¿Cómo decidir el armado de la serie si entre 1 y 2 cabe la infinidad de otras formas que pueden entrar en función? Este es, precisamente el problema del armado del corpus. ¿Cómo cortar? ¿Cómo armar? ¿Cómo pensar, en serie, una textualidad, de un autor, de un género, de una época, si siempre aparecen nuevos elementos que juegan de manera diferente cada vez con los ya existentes? Siempre el corte, en definitiva, aparece como un acto convencional: se trata de una hipótesis de trabajo que desde el vamos plantea dificultades. Y allí entonces aparece la pregunta que se relaciona con la interpretación: ¿desde dónde hacer una lectura si el recorte es una convención? Existe, además, la posibilidad de los paradigmas diversos (otro campo problemático puesto que se tiende sobre paradigmas lingüísticos, matemáticos, lógicos, etc., ¿nunca literarios?), pero aquí también, sospecho, cierta convención. Posiblemente el investigador en ciencias sociales o humanas, un teórico crítico, componga su objeto material (su corpus) según una perspectiva, un ángulo, un enfoque a fin de poder exponer una idea, una lectura, una manera de ver las cosas. Es decir, su manera. Y sobre ella, la convergencia del corpus y el ángulo de la mirada elegidos: el corpus, entonces, como aquello que pacientemente se fue constituyendo como colección, aleatoria en principio y puede que obsesiva en la sucesión y el avance.

Así, entonces, respecto de la década del 70 en principio, pero luego extendido a todo el campo de los estudios literarios, en las condiciones de producción en las que el investigador se encuentra, creo que el único orden previsible es el desorden, lo que hay es la carencia, la verdad está en lo que no se dice (no porque no se quiera decir sino porque no se puede), falta el archivo, aparece el fragmento, es el lugar de lo discontinuo, lo clandestino, lo tabicado, lo sabido, lo de algún modo conocido, lo probado, lo que por ahora no podemos probar. Sólo se puede hacer una colección sobre los 70: un libro, otro, historias de vida, rumores, una película, otra. No hay un relato sino varios, versiones. No se tiene un punto de partida. Tampoco de llegada. Se trata de una colección en permanente movimiento que como tal admite, siempre, múltiples combinaciones. La estructura de la colección, para llamarla de alguna manera, es definida por el objeto de trabajo en

primer término, los 70 por caso, pero también por las posibilidades de trabajo como investigadora de provincias: la adquisición del recorte periodístico, la entrevista, una historia oral, imágenes televisivas transmitidas hasta el hartazgo, la veladura de otras, la aparición de alguna nueva, un texto, otro. No hace falta decir que la serialización es, por lo menos en tiempos sombríos, absolutamente relativa. Se buscó una manera de organizar la profusión de materiales y lo interesante es que ni bien hallada la fórmula de la serie se observó que la serie puede ser abierta, debe ser abierta, nuevamente, en cada punto y que, en forma subrepticia, se abre una nueva serie que, a su vez, puede, debe, vuelve a abrirse. A todo esto, serie y sistema llegaron hasta nosotros con fuerza de mandato incuestionado.

Por otro lado, siempre me llamó la atención que la idea de colección, propia del ámbito artístico junto al manejo en el campo documental o en el antropológico, haya quedado fuera de los parámetros más o menos científicos requeridos por las ciencias sociales y/o humanas. Como investigadora y crítica literaria y/o cultural prefiero pensar que trabajo sobre una colección, es decir, lo que reuní reconociendo la inexistencia del archivo. Al mismo tiempo este tipo de colección, debida a la inclemencia antes que a la fetichización, lleva impreso el deseo de su transformación en archivo, es su justificación final. La colección, el investigador como coleccionista, en estos términos, se justifica en la domicialización. Si para la colección el archivo es la forma de arraigar, para el investigador/coleccionista es el cumplimiento del sentirse a salvo.

Pocos años después del artículo de Tinianov, Benjamin escribió “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar” y “Desenterrar y recordar”, prolegómenos de los que luego será la aproximación más clara al sentido crítico contradictorio del armado de una colección y en ella el de la configuración del coleccionista (“Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, 1937).

La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado sino solamente el medio. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo no debe temer volver siempre a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra. Porque las “situaciones” son nada más que capas que sólo después de una investigación minuciosa dan a luz lo que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista. Sin lugar a dudas es útil usar planos en las excavaciones. Pero también es indispensable la palada cautelosa, a tientas, en la tierra oscura. Quien solo haga el inventario de sus hallazgos, sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador se apoderó de ellos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá, por lo tanto, proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo de atravesar para llegar a aquella de la que provienen los hallazgos. (1992 [1930]: 118)

A pesar de su sugerente propuesta, el concepto de serie seguirá, todavía hoy, pesando fuertemente en el trabajo con la literatura. Incluso Michel Foucault, que da pasos importantes a fin de deshacerse de la rígida apropiación formalista, no alcanza a despegarse de ella: su idea de archivo es, a partir de las de ruptura y discontinuidad, el concepto clave que se le atribuye y queda fuertemente pautado a través de la designación de las regularidades en el planteo del trabajo sobre la serie, aunque introduzca la posibilidad del azar en su “Contestación al círculo de epistemología” (1993 [1968]: 100-111) o en *El orden del discurso* (1980 [1970]: 46-49) que lo pautan. Plantea la

necesidad del trastocamiento, la provocación de la discontinuidad, la producción de sistemas de enrarecimiento, al tiempo que la articulación de la especificidad y la exterioridad en la masa de discursos, pero siempre bajo nociones reguladoras: el establecimiento del acontecimiento, la serie, la regularidad y las condiciones de posibilidad.

El rizoma deleuziano (1988 [1980]), por otra parte, tampoco llega a solucionar los problemas planteados por la serialización de *Lógica del sentido* (1989 [1969]), por más paradójico que aparezca a través de las series heterogéneas. Por el contrario, como en el caso de Tinianov, la heterogeneidad de las series, las casillas vacías y las líneas de fuga se multiplican hasta el infinito de la contra-racionalización antirrepresentativa. La meseta, la literatura menor, el pliegue, implican sucesivos intentos por encontrar una solución a la serie imposible partiendo, en definitiva, de ella.

La pregunta, entonces, es: ¿por qué seguir apostando a una idea organizativa como la de serie que, teoría de la relatividad o de los fractales mediante, ni siquiera sirve ya para las ciencias duras? ¿por qué no usar una idea más cercana al ámbito del arte y de las letras? ¿por qué no admitir que se tratan, se estudian, se exponen, objetos textuales que producen un cierto placer en el descubrimiento, la posesión, la acumulación, la muestra, la organización de la exposición, la distribución, el efecto, la respuesta?

Asimismo: ¿qué hace que los ensayos de Benjamin hayan resultado tan productivos? Hannah Arendt concedió un sitio privilegiado a “Desembalo mi biblioteca” colocándolo al principio de las *Illuminations* que presentó al público de habla inglesa. Funciona como una suerte de presentación de la obra de Benjamin y contribuyó, junto al ensayo de Arendt, a la visión de una “deliberada digresión del pensamiento de Benjamin”. Obviamente, ofrece un ángulo diferente al brindado por la edición alemana de Theodor Adorno. Una pequeña “nota editorial” al final de la edición en inglés informa que “el título de la presente antología, aunque no su contenido, es idéntico al de la selección de los *Schriften* publicada por Suhrkamp en 1961”.³ De hecho, este ensayo se incluye a la mitad del segundo volumen de los textos recopilados en la edición alemana.

Al decir de Holdengraber, Benjamin juega amargamente en estos textos. Como señalaría Ernst Bloch, “dondequiera que hace una broma yace un problema enterrado”. A la pregunta de si los coleccionistas/escritores (los términos son intercambiables) leen los libros que poseen, Benjamin prefiere la respuesta de Anatole France “a un lego que admiraba su biblioteca”: “¿Y usted ha leído todos estos libros, monsieur France?’ ‘Ni una décima parte. ¿Supongo que usted no utiliza a diario su porcelana de Sèvres?’”. Las palabras que Benjamin atribuye a France son las que asigna a un bibliófilo, aun si dicho bibliófilo fuera él mismo.⁴ Así, esta y otras anécdotas tienen el poder de evocar la figura del coleccionista como paria y, a la vez, artista. Podríamos agregar investigador o crítico de arte y/o de literatura.

La hipótesis principal de Holdengraber es que Benjamin se refiere en su ensayo al hecho mismo del coleccionar antes que a la figura del coleccionista, dado que, en el primer párrafo, subraya: “Lo que realmente me interesa [*am Herzen*] es hacerlos penetrar en la relación de un coleccionista (de libros) [*eines Sammlers*] con sus pertenencias, en el acto de coleccionar

³ La edición de *Illuminations*, con introducción de Hannah Arendt y traducción de Harry Zohn, la publicó Schocken en Nueva York, en 1969. Las citas corresponden a esta edición según Paul Holdengraber (1996), de quien tomo la información y las citas. Hannah Arendt decidió incluir su texto sobre Benjamin en la recopilación de ensayos *Men in Dark Times* (1968). Arendt escribe en el prefacio: “Pido prestado el término (tiempos sombríos) del famoso poema de Brecht 'A la posteridad', que menciona el caos y el hambre, las masacres y las carnicerías, la rabia por la injusticia y la desesperación 'cuando había sólo maldad y no ira'... En modo alguno era evidente para todos, ni era fácil de percibir; ya que, hasta el momento en que la catástrofe alcanzó a todo y a todos, estaba cubierta no por realidades sino por la discusión y las contradicciones altamente eficientes de la mayoría de sus representantes oficiales”.

⁴ Ernst Bloch. “Recollections of Walter Benjamin”, Gary Smith (1988) *On Walter Benjamin*, MIT, Cambridge, 1988: 343. Cit. en Holdengraber (1996).

[*Sammeln*] más que en una colección [*Sammlung*]. El “meollo” del asunto no sería una colección específica [*Sammlung*] ni un tipo específico de coleccionista [*Sammler*], sino una actividad bien específica: la de coleccionar [*das Sammeln*]. Para ampliar esta interpretación, recurre a una carta sumamente reveladora escrita en francés (mayo de 1940, quizás el último texto conocido de Benjamin), en la que hace un comentario a Georges Salle (por entonces curador de antigüedades orientales en el Louvre) sobre *le regard* (la mirada). Benjamin escribe:

He conocido un tren de años en que los más suaves arrebatos me fueron inspirados por los artículos de una colección reunida con ferviente paciencia. En los últimos siete años desde que fui obligado a desprenderme de ella ya no he distinguido esa bruma que, al formarse dentro del bello y codiciado objeto, intoxica. Pero la nostalgia por esta embriaguez se ha quedado conmigo. No habiendo tenido la fuerza ni el valor para armar otra colección, se ha operado en mí una transferencia. Gracias a ella, pasiones que antes se ataban a las cosas que me obsesionaban se han vuelto ahora hacia una búsqueda abstracta, hacia la esencia del acto mismo de coleccionar.⁵

Esta carta, escrita varios años después de “Desembalo mi biblioteca”, funciona como lectura de, un comentario sobre, un estrato del texto al que se refiere el subtítulo (“El arte de coleccionar”). En mayo de 1940 sólo queda la nostalgia por cierta “embriaguez” cuando la experiencia de la pérdida alcanza el punto más alto. La práctica ha devenido teoría por necesidad.

Para Juan Ritvo (1992), la colección en Benjamin es un conjunto de elementos donde cada uno se inscribe a la vez en dos planos: el horizontal, en el que cada elemento es vestigio y anticipación del valor de los otros, y el vertical, que suspende la anticipación del futuro elemento, reúne el todo como todo de la colección una y celebra el poder visible que, por un instante, habrá de manifestarse. Estos planos serían, a la vez, solidarios y antagonicos: la colección como colección celebra el hundimiento de la singularidad del elemento y, no obstante, sólo de ella vive (Ritvo 1992: 139-40). Si lo pensamos en relación a lo que propone Holdengräber, la manera expuesta por Ritvo explica la idea del coleccionar como método de investigación en tiempos sombríos.

El recurso habilita, entonces, mezclar los géneros, los objetos, las miradas, hacer el diverso montaje cada vez que se mira. Precisamente los 70, como definición amplia, cuestiona desde su complejidad una aproximación sistemática e impone metodologías de abordaje que exigen la pluralidad, el eclecticismo, la sumatoria, la combinatoria, y hacen lugar a la fascinación vinculada, aunque sea una paradoja, a la tarea crítica. Por eso el detalle, el texto de un autor, un fragmento, una ciudad, una descripción, una película, una foto, una secuencia televisiva, la referencia a ciertos hechos, ciertas personas. No es una manía sino, más bien, una estrategia de sobrevivencia camuflada en la posesión mínima y hasta inútil. Benjamin habla de la embriaguez de la mano, el peso del objeto, “la propiedad y el tener están subordinados a lo táctil, y se encuentran en relativa oposición a lo óptico” (2005: 225). La embriaguez táctil y la propensión a la posesión lo acercan al mundo de los cazadores y los recolectores y también al mundo infantil. Mientras mayor sea la cercanía al pasado, más próximo se estará a las “fuentes del coleccionar”, la renovación de un pasado que permita explicarnos el presente y nos resguarde del olvido.

Se podrá decir que el gesto del coleccionista es posesivo e individualista, alienante y fetichista. Sin embargo, la situación extrema, las condiciones de producción de nuestras investigaciones, justifica este gesto como posibilidad de resistencia. Se colecciona, se intenta preservar un dominio de identidad, un lugar de reconocimiento. Dice James Clifford:

⁵ “Une lettre de Walter Benjamin au sujet de 'Le Regard' de Georges Salle”, *Gesammelte Schriften*, III. Suhrkamp, Frankfurt, 1972: 594. Cit. por Holdengräber (1996).

En estos pequeños rituales observamos las canalizaciones de la obsesión, un ejercicio de cómo hacer que el mundo sea propio de uno, cómo reunir cosas alrededor de uno mismo con gusto, de manera apropiada. En todas las colecciones las inclusiones reflejan reglas culturales más amplias –de taxonomía racional, de género (*gender*), de estética. Una necesidad excesiva, a veces incluso rapaz, de tener, es transformada en deseo regido por reglas, significativo. Así el yo que debe poseer, pero no puede tenerlo todo, aprende a seleccionar, ordenar, clasificar en jerarquías: a hacer “buenas” colecciones (Clifford 1994: 134).

El coleccionar aparece aquí como un arte de vivir íntimamente ligado a la memoria, a la salvaguarda de un orden en el centro del desorden. La acumulación se desenvuelve, se justifica pedagógicamente: “La frontera entre colección y fetichismo es mediada por el clasificar y el exhibir en tensión con la acumulación y el secreto” (Susan Stewart, *On Longing*, en Clifford 1994: 135). Las colecciones crean la ilusión de una representación de mundo arrancando los objetos de los contextos específicos y haciéndolos “representar”, por metonimia, la cultura, la época, una década. Las poderosas distinciones hechas en momentos particulares constituyen el sistema general de objetos dentro del cual los artefactos son valorados, circulan y tienen sentido.

La década del 70 merece, creo, la aplicación de la historia crítica del coleccionismo respecto del interés acerca de qué se escoge del mundo material, qué grupos, qué individuos, qué textos, para preservar, criticar, valorar e intercambiar, sin ocultar las relaciones históricas en el trabajo de adquisición de esos objetos, el conocimiento de las personas o la recuperación de ciertos hechos.

Dice Benjamin:

Toda pasión linda con el caos y la pasión de coleccionar limita con el caos de los recuerdos. Pero quiero aventurarme a decir aún más: el azar, el destino, que tiñen el pasado bajo mi mirada, están presentes al mismo tiempo en el entrevero habitual de estos libros. Porque ¿qué otra cosa son estas posesiones que un desorden en el que la costumbre se instaló de tal forma que puede revestir la apariencia de un orden?... Es así como la existencia del coleccionista se encuentra en una tensión dialéctica entre dos polos: el orden y el desorden... Luego depende también de una relación con los objetos que no destaca de ellos su valor funcional, es decir, su utilidad, su carácter práctico, sino que los estudia como escenario o teatro de su destino... Todo lo que es memoria, reflexión, conciencia, se convierte en basamento, marco, pedestal, sello de su posesión. (Benjamin 1992: 106)

Es importante poner énfasis en el carácter de historicidad del armado de la colección. El tipo de colección a la que aludo nunca alcanza su forma final: las posiciones y valores asignados cambian continuamente y seguirán haciéndolo tanto como las colecciones de arte o etnográficas que no pretenden ser autosuficientes ni suprimir el proceso de su producción. Así, la historia de la recolección y la exhibición debiera ser un aspecto visible en la exposición crítica de los estudios literarios en lo que llamamos investigación. Pero además, el arte de coleccionar produce una nueva manera, un nuevo enfoque (quizás poco científico) al mirar los objetos. Dice Benjamin:

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad [...] integrándolo (al objeto) en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección (Benjamin 2005: 223).

Benjamin llama “compleción” al intento de incorporar el objeto en ese nuevo sistema de la

colección y, así, “superar la completa irracionalidad de su mera presencia”. Asimismo: “para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene” (ibíd.).

En este sentido, antes que aprehender objetos tan sólo como signos culturales o íconos artísticos inmovilizándolos, prefiero devolverles el status de “fetiche”, no el del fetichismo aberrante o exótico sino el que concede a las cosas el poder de causar una fijación. No hago crítica literaria o cultural por una cuestión informativa: lo referido, desde el punto de vista de la colección, podría ser, una vez más, objeto de fascinación visto en su resistencia a la clasificación y, entonces, a todo aquello que se relacione con el orden y las convenciones. En este contexto resulta importante devolverle a los objetos, textuales o culturales, su carácter de resistencia al olvido. Y eso sólo puedo hacerlo a través de la muestra de los elementos de la colección, tal como proponía Benajmin en sus célebres *Tesis de filosofía de la historia*: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro...” Y ello porque: “*Tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.”

Ahora bien, los objetos materiales y significaciones objetivadas, desarrolladas e inscriptas por el crítico, se perderán en las colecciones personales si no encuentran su posibilidad de constituirse como “fondo” de archivo. El trabajo crítico persigue, desde esta perspectiva, la puesta en escena del acto de observación, registro y análisis interpretativo, huella de la mirada crítica y la construcción del archivo como archivo de memorias personales –las colecciones particulares. Este tipo de colección pide el archivo y el archivo necesita encontrar su lugar institucional –¿la Universidad?– en tanto reaseguro de la tarea intelectual que da sentido de memoria compartida.

Marimón en su larga “Advertencia” a *El antiguo alimento de los héroes* (1988), recuerda lo que en definitiva ha quedado: “Los amigos, y en su torno un haz oscuro de relatos”. Benajmin reflexiona en su “Desembalo mi biblioteca” en términos similares: “¿qué otra cosa son estas posesiones que un desorden en el que la costumbre se instaló de tal forma que puede revestir la apariencia de un orden?” (1992: 106). Y allí también dice respecto del coleccionista: “para el coleccionista, me refiero al verdadero, al coleccionista como debe serlo, la propiedad sea la relación más profunda que puede entablar con los objetos. No es que los objetos despierten a la vida en él, por el contrario, es él mismo quien los habita” (1992: 116).

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1989). “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” y “Tesis de Filosofía de la historia”. *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- Benjamin, Walter (1992). “Desembalo mi biblioteca, Un discurso sobre el arte de coleccionar” y “Desenterrar y recordar”. *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Bocchino, Adriana (2012). “Lo que apenas puede escribirse. Exilio y literatura durante la última dictadura argentina. La elección de objeto”. *MalasArtes. Revista de Teoría y Crítica de la Cultura* 1.
- Clifford, James (1994). “Sobre el coleccionismo de arte y cultura”. *Criterios* 31.
- Dalmaroni, Miguel (2010). “La obra y el resto (literatura y modos del archivo)”. *Telar* 7: 9-30.
- Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*, Bs. As., Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Foucault, Michel (1983). “Contestación al círculo de epistemología”, en: Terán, Oscar (comp.) *El discurso del*

poder, Buenos Aires, Folios.

Foucault, Michel (1980). *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.

Holdenraber, Paul (1996). "La Bibliomanía en tiempos sombríos", *Nexos en línea*, 1° de mayo. Recuperado en: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=448274>

Marimón, Antonio (1988). *El antiguo alimento de los héroes*, Buenos Aires, Punto Sur.

Ritvo, Juan (1992). "Walter Benjamin y la retórica de la ciudad. El método de la colección (del tesoro)". *La edad de la lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Tinianov, Juri. (1970). "Sobre la evolución literaria". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI.