

# Conversación en la revista con Carina Blixen



CLAUDIO DANZA<sup>1</sup>, MAGDALENA FILGUEIRA<sup>2</sup>, MARIANA MANTIÑÁN<sup>3</sup>,  
CORINA NIN<sup>4</sup>, BEATRIZ SILVA<sup>5</sup>

La conversación con la revista se realizó con la profesora y crítica literaria Carina Blixen, investigadora de archivos y directora de la revista *Lo que los archivos cuentan*, editada por la Biblioteca Nacional, quien con particular amabilidad y disposición nos recibió en su oficina de la propia Biblioteca. Carina es cercana a la Asociación dada su participación en jornadas de Literatura y Psicoanálisis.

MAGDALENA FILGUEIRA (MF) —Queríamos conversar contigo porque la Asociación está en la fase final del proceso de fundación del Archivo Histórico Documental de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, y en confluencia con ello, estamos elaborando el próximo número de la Revista: *Arké*. ¿Cómo es tu concepción de los archivos?

CARINA BLIXEN (CB) —Les hablaré de los inicios de mi formación. Empecé a trabajar en la Biblioteca Nacional en 2010, al mismo tiempo en que empecé a realizar un Doctorado en Francia, en Lille, el que me

1 Analista en formación. Instituto Universitario de Postgrado en Psicoanálisis. claudanza@hotmail.com

2 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. mfilgueira.mefe@gmail.com

3 Analista en formación. Instituto Universitario de Postgrado en Psicoanálisis. marumanti@gmail.com

4 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. corinanin@gmail.com

5 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. beasil42@gmail.com

permitió entrar en contacto con la concepción «crítica genética» en la construcción de archivos. He tratado de difundirla en el país, tiene un desarrollo muy importante en Francia, en Argentina y Brasil. Ha habido gente que ha trabajado con los manuscritos en esta Institución, en la Biblioteca Nacional, pero hay dos grandes temas, uno, es el archivo y lo que eso significa, y otro, es el trabajo con el archivo desde la crítica genética. En torno a los archivos hay varios problemas. Existen archivos institucionales, como el Archivo de la Biblioteca Nacional, que fue organizado en torno a archivos de grandes escritores, pero que es deudor de una idea de archivo, la literatura, y la Nación. Un conjunto de elementos justifica la existencia de este tipo de archivo, que están ligados al siglo XIX. Creo que siguen existiendo, pero la propia idea de Nación ha sido cuestionada, más aún ligada a la literatura, por lo que están sufriendo una cantidad de transformaciones, entonces si bien hay un remanente habría que pensar cómo está funcionando actualmente los archivos. Por un lado, encontramos esos archivos institucionales, y después están los archivos privados.

En la Argentina se está trabajando, sobre todo en la Universidad de La Plata. Graciela Goldchluk organizó para la última Revista *Lo que los archivos cuentan* un dossier con tres artículos sobre archivos hechos por familiares de Desaparecidos. No tengo claro si hay acá familiares que hayan organizado archivos sobre sus desaparecidos. En el caso de Ibero Gutiérrez, sus papeles fueron custodiados por su pareja, después también por su hermana, y en este momento están en la Biblioteca Nacional. El caso de Ibero era un poco singular porque era un gran creador, lo asesinaron cuando tenía veintidós años, pero había dejado enorme cantidad de producción. Fue asesinado en el año setenta y dos, fue un gran escritor, y es lógico también que su obra esté en la Biblioteca Nacional. Hubo otros que también habían empezado a escribir, y fueron desaparecidos siendo muy jóvenes. Los familiares guardaron papeles de ellos. Hay un caso en la Argentina en que el padre guardó todo durante la dictadura, contra su propia autocensura. Cuando termina la dictadura, se lo da a su hija. De esta manera, la noción de archivo queda ligada a la memoria como construcción de identidad, a un deseo de presencia y a la elaboración del dolor.

CORINA NIN (CN) —Esto se emparentaría con lo que has planteado del archivo de Delmira Agustini en el cual se guarda entre otras cosas la muñeca, el canario embalsamado, los gastos del entierro...

CB —Los archivos institucionales pueden también guardar objetos. El tema central es la heterogeneidad del archivo, nosotros estamos sobre todo preocupados por los papeles, por la escritura, el cotejo de los papeles, pero entonces ¿qué hacemos con el canario embalsamado de Delmira? El archivo es la preservación de todo, por más que nosotros jerarquicemos la escritura. Además, uno no sabe qué juegos de relaciones se pueden establecer con los objetos. El asunto es, en principio, que los familiares los preservan, después el Estado tiene que tener una actitud dinámica y dar señales claras de querer comprar los archivos. El archivo de Delmira en parte se donó y en parte se compró, la mayor parte se donó. Había una tradición de donar los archivos personales a la Biblioteca Nacional, pero esa tradición se está perdiendo porque hay Universidades que los compran, en algunos casos pagan mucho por ellos, sobre todo en Estados Unidos y garantizan la preservación y la disposición a que se consulten. Este es un punto conflictivo, dado que el Estado uruguayo no puede seguir pensando que la gente tiene que donar, los familiares tienen derecho a donar o no. Hay un concepto de herencia que tiene que funcionar para aquellos que heredan un legado, que nosotros consideramos que está más allá de lo personal. Hay conflictos de intereses que no están resueltos. Ha sido poco activo el Estado uruguayo en los últimos años, pero eso tiene que ver con que la cultura no tiene una presencia muy importante, y dentro de la cultura, la archivística y la literatura, creo que menos. Los investigadores se mueven entre los archivos personales y los archivos institucionales, de acuerdo a lo que les interese.

Otro gran tema es la crítica genética que recién está desarrollándose en el Uruguay. La crítica genética tiene que ser interdisciplinaria porque no es solo una genética de escritores, puede haber una genética del arte en general, del cine, del teatro, puede haber crítica genética en relación al conocimiento científico. La idea de la crítica genética es mostrar un proceso de creación, en la cual la obra final no es el final «final», puede ser un producto no estable. Delmira Agustini publicó

tres libros que están en el Archivo, y fueron reescritos por ella. Cuando se vuelven a editar, ella había cambiado poemas enteros, los volvió a escribir sobre las ediciones anteriores. Ese producto final no es tan final. Al mismo tiempo, no es lo mismo un manuscrito que un libro editado, porque en el momento de editar, el escritor sabe que está llegando a un punto culminante. Entonces, el autor ahí toma una serie de decisiones que luego hay que tomar especialmente en cuenta. A partir de esas decisiones tomadas en el libro editado, se puede analizar los manuscritos.

CN —Hay una renuncia de parte del autor.

CB —Hay una renuncia. Lo que uno trata de hacer cuando estudia los manuscritos es ver todos los caminos posibles del autor y aquellos que dejó.

MF —Lo que fue dejando y lo significativo de lo que fue dejando.

CB —Sí, qué sentido tuvo, por qué se dejó, y cómo eso puede cargar lo otro que quedó. En Brasil está Philippe Willemart, es belga y hace muchos años que está viviendo en Brasil, y ahora se jubiló. Está especialmente interesado en la relación de la crítica genética y el psicoanálisis. Ha escrito muchísimo, estaba en la Universidad de San Pablo. Él ha sido increíblemente dispuesto y generoso. Cuando decidimos junto a Liscano, que era el director de la Biblioteca Nacional, editar la Revista que iba a tener otro título «palabra de archivo», Willemart me dijo «tenemos que saber qué es lo que cuentan los archivos», él me dijo «tiene que ser *lo que los archivos cuentan*».

Élida Lois, en la Argentina, es la gran maestra en la crítica genética, y en Brasil, es Willemart quien plantea al manuscrito como la huella más cercana al inconsciente, plantea la tachadura como lo no dicho de la escritura.

Los manuscritos de Delmira Agustini muestran el «enchastre» que ella hacía. Entonces, no es solo lo que las palabras dicen, sino todo lo que en el manuscrito se percibe, los márgenes, lo que saca, lo que se corre, los dibujos que integran esa escritura.

Otro gran tema que —en este momento— se plantea, es el de la digitalización de los manuscritos. Hacer ediciones genéticas digitalizadas es casi imposible, en algunos casos, es carísimo. Son enormes canti-

dades de imágenes las que hay que reproducir. En el caso de Delmira, tiene libros, cuadernos, hojas sueltas, son centenares de páginas. Entonces, la digitalización cuando ha sido posible ha sido una solución. En la Biblioteca, hicimos una plataforma para colgar manuscritos, que fue gracias a la vinculación con Francia. Logramos que se reunieran Fatiha Idmhand, que trabaja en París con manuscritos, Alejandro Bia un uruguayo que trabaja en la Universidad de Alicante, que tiene una gran experiencia, que trabajó con el Centro Virtual Cervantes, y Federico Bello, que trabaja aquí en la Biblioteca en informática. Logramos que se reunieran y hacer una plataforma de transcripción de manuscritos, que está alojada en la Biblioteca Nacional. Ahí hay cinco cuadernos de Delmira, y yo creo, que es una gran posibilidad. Ahora Elena Rodríguez, que es otra investigadora de la Biblioteca, subió a internet el archivo de María Eugenia Vaz Ferreira, —que no está en la Biblioteca, ya que es de la familia de Vaz Ferreira—, pero hicieron un convenio que permitió copiar todos los manuscritos, escanearlos y nosotros los colgamos. El documento original fue devuelto, pero por lo menos, está en la plataforma. Ahora está haciendo lo mismo con Rodó. Las plataformas, son muy importantes también, claro, porque es casi inevitable leer en pantalla. También está el tema que la lectura en pantalla pierde la unidad del libro. Eso de poder hojear, ir para atrás y para adelante. La digitalización impide eso y no es poco. Eso transforma la lectura. Las plataformas que hicimos, tratan de tener anotaciones e indicar qué versión se corresponde con tal otra, que se encuentra en tal lado, que viene antes o que viene después. La edición genética crítica es un trabajo arduo, creo que es una buena opción, es un buen camino.

MF —La perspectiva crítica sería una concepción de cómo llevar a cabo una fundación, luego de la revisión, de resignificación de un archivo. ¿Genética tendría que ver en cómo se generó?

CB —Sí, cómo se generó. La génesis. La genética ha tenido cierta evolución, tiene un arraigo muy embrionario, muy de ciencias naturales. De un proceso que es casi al margen de la consciencia. Esas son metáforas que se utilizaron en un determinado momento y después fueron sustituidas por otras, que hablan más de una elaboración consciente, una construc-

ción. Un conflicto que el manuscrito permite percibir. Porque tampoco hay una imagen de camino como una linealidad que se puede seguir, porque cada momento es una superposición de cosas que son las que permiten entender por qué no se eligió este camino sino que se eligió este otro. Willemart plantea que la mejor metáfora, la más certera, es la fractal. Quiere decir que no es tan fácil, que no es lineal, que sí hay huellas del inconsciente se pueden anotar, se pueden hacer suposiciones en torno a ellas, se pueden hacer cortes también. La crítica genética tiene que hacer lo que se llama el dossier genético. En principio, el dossier genético es todo el ante-texto. Todo el proceso de creación, que supone lo anterior de una obra, los manuscritos, o todos los objetos, todos ellos forman parte de ese proceso. Además, tiene que establecer una cronología, lo que a veces parece fácil, pero otras, es muy difícil. Delmira no ponía nunca una fecha. De todas maneras, hay ciertas cosas que se ven fácilmente, que van en un orden, y hay escritores que siempre ponen la fecha, pero hay otros que no. Hay que establecer una cronología, uno tiene que ver que viene antes, que viene después, y eso es algo absolutamente material. Si no se consigue eso material, se tiene que empezar a hacer hipótesis. Si las fechas no están, se tienen que hacer hipótesis, que tienen que ser las más convincentes posibles. Y ahí entran a jugar todo tipo de elementos, el conocimiento de la obra, el conocimiento del autor, y lo que uno pueda pensar acerca de la explicación de por qué esa es la secuencia, y todas las preguntas que uno pueda hacerse.

CN —Tú en un momento hablas del hacer significativo y del aleatorio. Ante una cantidad de papeles. ¿Quién pone el orden?, ¿es el autor?, ¿es el crítico?

CB —En principio, ahí también hay una pequeña guerra entre los investigadores y los bibliotecarios, los archiveros. Esta es una disciplina de intercambio, cuando un investigador accede a un archivo que no está ordenado, generalmente, trata de hacer un dossier genético. Y las cosas que están juntas, no las separa, porque, en principio, habría que ver por qué están juntas. El bibliotecario tiene criterios para hacerlo, que son las cartas, por un lado, los papeles por otro. Son criterios que son absolutamente válidos, que son los que han regido la constitución de los archivos, pero es conflictivo. Eso es un orden externo, que tiene sus

fundamentos, pero el investigador va a buscar otro orden. A veces se entrega un archivo y el archivero ordena y después se hace más difícil leer algunas cosas que si uno accede en un principio.

MF —Es el diálogo entre lo genético y lo crítico. Lo crítico sería tener que tomar opciones a la hora de construir el archivo.

CB —Forma parte de lo genético también. Hay que separarlos para entender, pero están absolutamente mezclados, por ello, en principio, me pareció bien que el título fuera *Lo que los archivos cuentan*. No podía tener un título de crítica genética. La genética es una modalidad de trabajo con los archivos, y que introduce novedades en el criterio de análisis literario, porque, en principio, aun en las ediciones críticas, los críticos literarios se preocupan por los libros, a veces también por las revistas, aquello a lo que llevó a la edición, porque se considera que tiene la limpidez de lo que llevó a la edición. Sobre esto ha habido una guerra también. Creo que, sin desconocer todas las posibilidades de la crítica literaria, y de todas las disciplinas que tienen que ver con ella, me parece ridículo pensar que los manuscritos no nos digan algo sobre la obra del escritor. El proceso de creación va a decir algo sobre la obra del escritor, así como la sociología, la lingüística, el psicoanálisis, todos podrían decir algo. Quizá con este último mantiene una relación más estrecha. El tema no es descubrir el inconsciente del autor, es entender el proceso de creación, obviamente los escritores están escribiendo con su inconsciente, pero ¿de qué manera?, es algo que en cada caso habrá que tratar de entender.

CN —Siempre es caso a caso.

CB —Siempre es caso a caso, momento a momento, dentro de la enormidad que puede ser el dossier genético de un autor, lo que hacemos es elegir un momento, sabiendo que se lo está eligiendo. Ahora, ¿por qué se elige un momento? Se requiere un conocimiento de la obra para marcar un determinado momento de los manuscritos, para elaborar un corte justificado.

CN —En la editorial de una de las revistas decís que «hay algo desmesurado e imprevisible en el arte de archivar...»

CB —Refiere a la heterogeneidad del archivo, ¿por qué archiva el que archiva? Muchos escritores tiraban sus papeles, algunos los guardaban,

no hay criterio sobre el asunto. Algunos pensaban, «bueno, borro todas las huellas, tiro esto, paso a otra cosa», y otros quedaban aferrados a sus papeles. Estuve en contacto con el archivo de Levrero, quedé muy sorprendida porque él tenía una vida de lo más precaria, pero aun así guardó todos sus papeles, una enorme cantidad de fotos, revistas, manuscritos. Lo desmesurado sería ¿por qué alguien que tiene una vida complicada y precaria, guarda y guarda, y carga con eso toda su vida?

CN —Te referías al arte de archivar...

CB —El que archiva, lo que recibe lo tiene que contener, lo tiene que organizar, y tiene que darle un lugar. Lo que recibe es imprevisible, y, además, no sé si desmesurado venía por ahí, el archivo está siempre abierto, por más que el escritor muera, siempre puede aparecer algo, una carta, un manuscrito, lo que fuera, lo que se ha escrito podría formar parte del archivo, el archivo es una entidad conceptualmente abierta. Inconmensurable.

Depende además de las épocas, se alimenta más en una época que en otra. En archivos institucionales como por ejemplo el de Delmira, en determinados momentos pueden surgir nuevas obras que lo van acrecentando, siguen estando abiertos, no tiene fin y está bien que así sea. Eso es lo que le da la vitalidad.

CN —La obra en movimiento, la obra no queda estática de esa manera.

CB —Delmira escribió en una revista francesa, textos en francés y los fui a buscar; eso es una cosa mínima, pero me cambió un poco la idea que yo tenía. A los dieciséis años, estaba escribiendo en francés, escribió dos artículos de crítica de los más desafiantes. Entonces se abre el archivo y se agregan. Cambia la configuración, da cuenta de que tempranamente tenía una idea clara de que quería ser escritora, de qué manera quería serlo, de qué manera quería ser recibida.

MF —Nuevas significaciones, nuevos *cuentos* de los archivos...

CB —Luis Bravo ha trabajado con el archivo de Ibero Gutiérrez, ha publicado muchos libros de los que él dejó, sigue habiendo libros preparados por él, inéditos; editarlos no lo cierra, muestra de qué manera puede estar abierto. No estaría muerto en la medida que se produce con su obra, se lee y además, merece ser leído porque tiene una gran actualidad.



- CN —La sociedad se lo estaría perdiendo si no se publicaran...
- CB —Hay que crear una consciencia de archivo, conciencia de la importancia, de la vitalidad, y sacar esa idea de que lo que contiene está arrumbado ahí, ¡no está arrumbado! Nos están *diciendo* una cantidad de cosas, nosotros tenemos que saber preguntar, preguntarle.
- MF —Necesitamos interpelarlos. La resignificación de los archivos anticipa, también rompe la temporalidad en tanto está abierta a nuevas re-significaciones.
- CB —Anclaje en el presente con los archivos y con la memoria. Capaz que eso es un cambio. No es el archivo de la Historia que de vez en cuando lo consulto. Por lo que hemos vivido como sociedad, todas las peleas por la memoria han generado una conciencia, lo que es importante.
- CN —Buena y necesaria discusión dentro de la sociedad, porque sino quedaría a un costado y más allá de todo lo terrible que implica pensar en la memoria, como concepto es muy interesante, que toda sociedad se cuestione y pregunte qué memoria quiere tener.
- MF —Los archivos cuentan, y los cuentos duelen, alegran, entristecen.
- CB —¿Qué quiere decir el tachado en los manuscritos de un autor? Creamos, generamos un código genético, de transcripción. Este código que nosotros creamos para Delmira, es un código un poco complicado de leer, es demasiado laborioso, porque en determinado momento, esto quiere decir que se agrega, pero no se tacha, en otros casos, se sustituye.
- Respecto a la tachadura, bueno, hay gente que dice que es lo no dicho. Aquello que pudo haber sido, efectivamente lo no dicho, porque es lo que no llega. Actúa como lo no dicho en relación al libro publicado.
- Está la pelea por el lenguaje que realiza el escritor, que tiene distintos componentes. Está toda la tradición del lenguaje y la tradición literaria que él está manejando, la búsqueda de la palabra mejor. ¿Y qué es lo que trabaja ahí? Trabaja su inconsciente, y evidentemente, si lo está aceptando o no, no lo sé, dependerá. También él trabaja la sintaxis, las palabras que dijeron otros escritores. Hay una cantidad de cosas que son hipótesis que se hacen de cada caso, que uno tiene que elaborar para tratar de entender por qué está hecho esto y si fue buscando otra cosa. A veces es bastante claro ver cuál es el proceso. Lo que se dibuja, además, es un estilo. Lo que se va dibujando en el

proceso de los manuscritos es esa serie de opciones que van cuajando en una manera de escribir, en una manera de ver, en una sensibilidad, que uno encuentra en un escritor, es eso, un estilo. Una manera de ser. Y los manuscritos lo van señalando.

MF —Capaz que dejan las marcas de las batallas.

CB —Sí, claro, dejan las marcas de las batallas. Me acuerdo de una muchacha que había trabajado con los manuscritos de Delmira que me decía, «Yo no puedo volverla a leer como la leía antes en los libros porque es muy pobre». Es como el mar, uno ve el manuscrito y está el mar en toda su complejidad y en esa cosa inmensa. Un poco de eso hay, una vez que uno se sumerge y empieza en esa pelea de tratar de entender por qué surge esto, por qué lo otro, cuáles son las cosas que entran en juego. Es vastísimo entender lo que lo llevó a hacer lo que hizo. Hay algo que a mí me cuesta mucho, pero que es un principio de la genética, que dice que no siempre el escritor elige bien. A mí me resulta un poco difícil pensarlo.

CLAUDIO DANZA (CD) —Depende para quién. ¿Qué significa elegir bien?

CB —Sí, es un tema complicado, pero la genética postula eso. A veces en algunos casos leyendo los textos es como evidente, y decís «¿Por qué MF —Es trabajo sobre el archivo, justamente, es lo vivo en un archivo, que lleva a que otro pueda resignificar la elección del propio autor, qué relación tiene con la muerte del propio autor.

CB —Está el juego de los mundos posibles, yo creo que ese es el tema. Eso es muy incentivante.

CN —Eso es lo que abre. El archivo no es cerrado...

CB —Todo lo que pudo ser, y a veces, uno tiene lástima de lo que desechó. Más que equivocarse un autor, a mí me parece que uno tiene lástima de lo que desechó. Ahora trabajando con Delmira también, en esos primeros años escribía mucho en prosa que no publicó. Uno puede entender por qué no, es bien experimental, es obvio que está probando. Escribía mucho en prosa y lo dejó, eso es un tema que hay que tratar de entender y ver, y es bueno saberlo. Es increíble todo lo que Delmira había escrito siendo muy joven.

MF —Esto del autor, la muerte del autor, ¿sería *volver a dar muerte* o no al autor?

CB —Sí, hay distintas teorías. Lo de la muerte del autor es del sesenta, de Barthes, y después de Foucault. En la crítica genética, desarrollada en los setenta, vuelve a aparecer al autor porque, en los manuscritos uno encuentra la letra, y ese es el trazo del autor. Después hay una discusión enorme y complicada de qué es el autor, porque una de las categorías que crea la genética es la del escritor, escriptor. Porque está el autor, que es el señor real, la persona, que tiene una vida, después está el que escribe, que no depende exactamente de la persona, evidentemente. Sí hay un lazo, pero la escritura, es también ese contacto con otra cosa, que está más allá de sí misma, y ahí el escritor entra en un proceso, que es muy interesante tratar de determinar, pero es un proceso que está más allá de sí, y el lenguaje que él utiliza, también está más allá de sí.

MF —Le hace hablar.

CB —Claro, lo que crea la genética es la imagen de ese que inscribe, que crea la letra, que en ese crear la letra, está peleando con esa serie de cosas que están más allá de sí mismo. La tarea es tratar de entender esa dinámica, que, en realidad, puede ser a veces una pelea. ¿Cómo se genera?, ¿hay un comienzo?, ¿cómo es ese comienzo? Generalmente, los escritores dicen «algo me molestaba, tenía una idea», hay algo que está ahí, evidentemente, que está bullendo, que son palabras que están en la cabeza, o son imágenes. Levrero decía, «yo tengo imágenes». Y eso es siempre muy inexplicable, ¿por qué a un sujeto le pasa eso y necesita expresarlo? En realidad, no hay una explicación, pero eso que le pasa, empieza a tomar forma utilizando un material para darle forma. La biografía nos puede explicar mucho, pero no hay una relación transparente, eso lo sabemos. También está el tema del yo, ¿quién soy yo?, ¿soy una unidad? Los manuscritos nos ponen con esa fragmentación, con esa multiplicidad, ¿cuál es el yo? Está por muchos lados, se elige una cosa, se elige otra, está en los márgenes, está en el centro. Es una dificultad con la que hay que lidiar. No se puede desconocer. Por eso decía, no es lineal. Hay una imagen que vamos siguiendo y alcanzando.

MF —No sabemos a dónde llegaremos.

CB —No hay archivo cerrado, vamos a empezar por ahí. No hay interpretación cerrada, por supuesto. Y no hay idea previa del sujeto y la escritura

tampoco. Son todos elementos que uno tiene que ir estableciendo y elaborando para poder avanzar un poquito.

MF —¿Y esto del *escriptor* y de la escritura?

CB —Eso es de Willemart, él trabaja con eso. Ha escrito muchos libros en que articula aspectos psicoanalíticos a la escritura y a la genética.

MF —Hay un psicoanalista, fundador de la Asociación Psicoanalítica, que era holandés de origen, Gilberto Koolhaas, que tiene un texto, *Inconsciente— Inscripción, Texto, Archivo*, que ha sido la piedra angular, dado que escribió sobre la confluencia entre lo que puede ser un archivo, un texto, el inconsciente y el psicoanálisis.

CB —Lo que dice Willemart, muy enfocado en la genética, no es que uno pueda llegar al inconsciente, es que el inconsciente trabaja en la estructura de lo escrito.

MF —Lo infiltra, lo trabaja.

CB —Lo ensucia, lo opaca pero, a la vez, lo abre. A veces es difícil de transmitirlo con la gente que trabaja en Historia, Literatura, si no tiene una formación de otro tipo. Más que hacia la ciencia discursiva, de repente, van hacia las ciencias más formales.

Planteado así no parece muy alentador, pero es muy divertido, aunque puede generar incertidumbre.

CN —Estamos en algo parecido, en las mismas aguas.

CD —Trabajamos parecido, con la incertidumbre, bienvenida sea.

CB —Hay que trabajar con esa incertidumbre, pero no todo el mundo tiene ganas. No es un requisito de la Literatura. Para mí sí, porque tengo una convicción muy fuerte respecto a esto, pero para otra gente no.

MF —Otro podrá decir que no. Tal vez, para el psicoanálisis también puede ser muy discutible, sin duda. Sería siguiendo las marcas de un relato, ver, escuchar qué cuentan, sesión a sesión, momento a momento, nunca cerrado.

CB —Willemart trabaja con un concepto, que yo no tengo muy claro. Trabaja el concepto de texto móvil. Él lo que quiere explicar es que no hay un primer texto, hay textos móviles algo que mueve al escritor a escribir. Dice que, aparece y desaparece de su escritura, y lo que él hace es perseguirlo. Para mí, es un poco difícil de captar, pero me resulta interesante. Esa idea de que el escritor trabaja a lo largo del tiempo, con ese deseo, que en una de esas aparece.

- MF —Pulpa viva de marca, huella.
- CB —Me doy cuenta de que a mí esa cosa me incita. No lo entiendo mucho pero me gusta.
- MF —Entonces, nos decías que la escritura es un concepto o lecho conceptual, la *scriptura*...
- CB —Sí, la inscripción y la idea del texto móvil. El texto móvil es, obviamente, parte de la escritura, pero que él percibe, creo que sobre todo, como una repetición y sus variantes, que él liga a un deseo que es el que alimenta la escritura. Es muy interesante, aunque yo no he trabajado de esa manera porque no termino de captarlo, ahí sí que me gustaría trabajar con otro. Mi visión es mucho más clásica, literaria, sí desde la genética, pero más atada a la letra. Eso de la huella es muy interesante, muy apasionante, pero también es muy complicado. Me parece que hay que seguir y ver cada caso concreto cómo funciona. Una cosa es la teoría y otra, es cuando uno la pone en práctica. A mí me gustaría usar eso para analizar algunos manuscritos de Delmira, me parece que puede ser muy útil, pero no lo he hecho. Realmente, se necesita tiempo para probar. En la revista no ha habido mucho de psicoanálisis porque no ha habido oportunidad.
- MF —En una de las Jornadas de Literatura y Psicoanálisis, creo que la segunda que organizó la APU, unos compañeros, Diego Speyer y Mónica Vázquez, comentaron y trabajaron en torno a un lapsus que tuvieron pensando en la forma de la escritura, que fue, la *inscriptura*, la inscripción psíquica se vuelve escritura. Bueno, después de esto, de trabajar ese concepto que surge a modo de lapsus, nosotros le dimos la vuelta, dimos con la *scriptura*, en tanto escrito. La *inscriptura*, en general, en la sesión, puede ser palabra hablada, en la oralidad, pero la *scriptura* remite a la inscripción como escrito.
- CB —¿Hay una inscripción mental? Insisto, es una pregunta que les formulo.
- MF —Claro que sí.
- CB —Lo pregunto porque la genética ha tenido posiciones que han cambiado. Porque en principio, se decía que se consideraba solo lo material. Yo trabajé sobre los manuscritos de Carlos Liscano que los empezó a escribir en la cárcel, y él dice que estando encerrado en la que se llamaba «la isla», en un momento de aislamiento y soledad total, creó mental-

mente *La mansión del tirano*, que según relata la tenía toda en la mente. Es una novela complejísima y muy larga. En febrero del ochenta y uno la empezó a escribir. ¿Qué pasa con esa novela mental?, ¿qué es?

Una genetista belga me decía, «No, la inscripción mental no existe, no nos interesa, no es parte de la genética. Nosotros estudiamos los trazos escritos. Y a partir de ahí vemos».

Sí, obviamente, pero ¿qué pasa cuando el autor dice que la escribió en su mente? Ella me decía, «Bueno, no, nadie escribe mentalmente trescientas páginas». Bueno, eso también es verdad. Un poema sí... ¿Pero se puede tener una novela en la cabeza?

MF —Podemos decir que sueña con imágenes, en los bordes de la palabra...

CB —¿Hay una situación de delirio ahí, no?

MF —Sí, ¿por eso se parece al sueño, no? La alucinación del tiempo...

CB —Y en esa soledad absoluta, ¿cómo analizar eso? En principio, lo que hice fue remitirme a lo escrito. Y haciendo referencia a ese cuento, existe en tanto lo creó el escritor, y el resto es el mito de un origen que él inventó.

CN —Es un mito de origen. La huella también tiene algo de eso. Me pregunto ¿dónde está?, ¿quién la descubre?

CB —Lo creó aislado en la celda, «soy capaz de crear esto». Por supuesto que lo siente, lo vive, lo dice y lo sostiene.

CN —Todos creamos nuestras novelas en nuestro psiquismo. Todos creamos y vivimos en función de nuestras novelas, las que también se pueden desarmar.

CB —Psíquicas...

CN —Psíquicas, claro. Que se podrán desarmar.

CD —Con mucho trabajo, con mucho tiempo.

CB —Ahora, obviamente que a él le sirve para sostenerse. Escritas para sobrevivir.

MF —Es que ahí somos sujetos psíquicos, aunque no hayamos escrito una palabra en nuestras vidas.

CN —Pero hay escrituras en nuestra psiquis.

MARIANA MANTIÑÁN (MM) —Cuando ustedes van atrás de esta huella, ¿es posible pensar que van atrás de la huella del autor?, ¿o del escritor?, ¿o no se puede separar?

CB —Yo diría que no, que hay que separarlo. Porque sino, no avanzamos mucho. Hay que separarlo y establecer que están relacionados, obviamente. Pero la huella no nos lleva a la vida del escritor. Claro que nos lleva a su psiquis, pero eso es muy complicado.

MF —Es otro cuento de archivo.

CB —Creo que hay que mantenerlo separado.

MM—Me pareció entender que Willemart plantea algo similar, que la identidad del autor se pierde en la escritura.

CB —Sí, se puede pensar que se diluye en la escritura. Creo que viene de Derrida la idea de la impersonalidad de la escritura. Creo que es así, a medida que escribo dejo de ser porque eso pasa a ser algo que me trasciende y que se separa de mí. Entonces sí, es algo que el escritor va creando pero al mismo tiempo es distinto, está separado de él...

MF —Cobra otras vidas...

CB —Cobra otra vida, más si se publica y hay lectores. Ahora, siempre hay lazos, aunque no sean evidentes. Pero hay que mantenerlos. A veces es trabajoso. Uno escucha que puede resultar pesado tener que decir que hay un autor por un lado, un escritor, y ahora un escriptor. Pero hay que considerar a los autores, sino no avanzamos. Ahora estoy en un momento de biografías, por un lado, me encantan las biografías, pero al mismo tiempo tengo una gran resistencia, porque muchas veces estoy escribiendo, y simultáneamente estoy mezclando la vida del escritor, pensando en su vida y lo que escribe. Pero creo que sería incapaz de escribir una biografía. Cuando uno se pregunta dónde está el sujeto y que este se manifiesta en formas tan distintas, entonces no me creo la biografía. A pesar de que la consumo y me encanta... ¿Por qué voy a leer la historia que puedo inventar yo, una historia que inventa otro? La considero una historia, es una ficción que alguien hace. Está escrito, está basado en muchos documentos, pero ¿cómo recreamos la vida de alguien?

CD —Sí, imposible...

MF —Tabucchi escribió su libro *Autobiografías ajenas*. Poéticas a posteriori, cuando el padre pierde la posibilidad de hablar por un cáncer de laringe, evoca un recuerdo de infancia, cuando él lo llamaba «pa» y su

padre le respondía en portugués, mediante un juego fonético, «pá» por contracción de rapaz, una sílaba puede contener un universo. «Una biografía en dos fonemas».

CN —Cuando no hay palabras...

MF —Aun siendo un escritor dice algo así como, «Yo voy a escribir una autobiografía que me va a ser ajena apenas la termine». El doble y el escritor, el escritor y su doble o el múltiple.

CB —También están todas las estrategias que crea el escritor. Porque el escritor, además, obviamente, es un sujeto social que se piensa, se proyecta y quiere dar una imagen de sí. Una afirmación de sí y de su escritura. Todo eso, por supuesto, que hay que conocerlo, pero uno tampoco se puede quedar con la imagen que quiere dar el escritor. Tenemos la obligación de analizarlo porque eso es lo interesante. ¿Analizar por qué quiere crear esta historia?

CD —¿Por qué y para quién tachó?

CB —Algunos escritores están muy sobreexpuestos porque siempre hay entrevistas, uno ve cómo van elaborando lo que se llamaba una pose. Que está bien, es lógico. El estilo, la posición.

CN —Por eso es interesante para nosotros esta idea de archivo, idea de movilidad y no fijeza, de movimiento, tu decís también interpretándolo y dándole sentido.

CB —Hay que sacar esa idea del archivo, lo que está guardado, lo que está arrumbado, lo que está ahí y no me molesta mucho. Hay que alimentarlo, porque eso no nos sirve.

MF —Eso es la muerte, más que la vida del archivo.

CN —Una palabra que tú planteas en una editorial que me pareció interesante también fue domiciliación.

CB —Sí, eso es una palabra de Graciela Goldchluk, esta mujer argentina que trabaja en La Plata, ella lo plantea a partir de que los archivos se hacen digitales. Porque los archivos tienen un lugar, tienen un domicilio, ese lugar tiene normas, los amparan pero además controlan el acceso. Se ponen a disposición, pero hay horarios, hay un control, obviamente, sobre el archivo. Lo que ella plantea es cómo la puesta en línea cambia la domiciliación del archivo, ya uno no tiene que ir a un lugar, aceptar determinadas normas, determinados límites para con-



sultar. El problema de lo digital es el exceso. Es otro problema, porque generalmente los archivos nos resultan escasos.

CD — Si se sube todo.

CB — ¿Qué hacemos con todo? Nosotros subimos cinco cuadernos de manuscritos de Delmira, ya es una cantidad de manuscritos. Puedo controlar las visitas a la plataforma, la gente que entra.

MM — ¿Controlar o saber?

CB — Saber. Todos los días dice, «Hoy entraron...». Muestra que entraron más de 300.000 personas del mundo. Es muy complicado el archivo digital. Hay algo un poco desproporcionado. Estamos poniendo a disposición una enorme cantidad de información. Me gustaría saber de qué manera lo usa esa gente, cuánto se queda, esa información no la tengo.

Las nuestras están colocadas en la página de entrada de la Biblioteca y uno puede acceder. Es una domiciliación, como dice Graciela, diferente. La tengo a disposición, estoy en mi casa, la uso cuando quiero, cuánto la uso y con qué criterio, no lo sé, como todo lo de internet.

MF — En eso se perdió, a eso también hay que renunciar.

CN — ¿Esta idea o concepto de domiciliación se refiere sólo a lo de internet o podríamos hablar de un archivo como domiciliación?

CB — El archivo está en un lugar. Eso es así. Está en una institución o está en una casa. Y existe en la medida en que está en un lugar, en un lugar que es reconocible. Tiene un domicilio, sino no es archivo. Tienen que tener un espacio. Y aun en las casas, en los archivos privados generalmente están en un lugar, ordenados como puede ordenar la gente. Pero bueno, eso ya constituye un archivo. Es imprescindible, la idea de domicilio y archivo.

CN — ¿Domicilio tampoco es solo un espacio, no? Domicilio también es un lugar que se reconoce y permite reconocer.

CB — Que se visita.

CN — Que se visita, que pertenece a una calle, que tiene un número, que pertenece a tal o a cuál persona, que tiene una historia. Me parece que así podría pensarse con mucho más densidad el concepto.

CB — El archivo privado es un domicilio privado, dejan entrar o no, de acuerdo a los criterios del dueño de casa. Ahí está bien la idea de domicilio. En las instituciones públicas es otro el criterio.

MF —En ese sentido nosotros tenemos un montón de documentos en una locación, en el domicilio de la APU, pero nosotros aún no tenemos archivo. Tenemos los documentos, están domiciliados, pero no organizados...

CB —Tienen que tener un orden para ser archivo.

MF —Quizás la primera «afectación» es tener los papeles guardados, para luego darle un orden, para poder ser consultados.

CB —Está todo el tema también del archivo de Levrero, que está en Humanidades, pero está como dato, aunque esté en Humanidades, para acceder hay que pedir autorización a la familia.

MF —Hay mixturas, formas según los años de la muerte del autor, el donante.

CB —Eso se establece políticamente, pero no hay nada previsto para que en determinado momento pase a ser público. Es la familia que lo entrega o no lo entrega.

Se vincula con la reproducción del archivo, si está instalado en una institución y si es de acceso abierto, la reproducción dependerá de los criterios de la institución.

MF —En esas consideraciones nos hallamos nosotros porque también dentro de nuestro archivo hay historiales clínicos que ponen en juego una posición ética. Escuché a Inés Larre Borges, en la presentación del libro de Daniel Gil sobre Paco Espínola, considerar qué sería publicable de una biografía, aunque se tenga como documento. A la hora de fundar un archivo nos encontramos con esta pregunta.

CB —En relación a las cartas funciona mucho, hay casos que se establece una fecha o hasta que muera el autor no se puede consultar. Además, nosotros somos en ese sentido una sociedad bastante pacata o pudorosa. Tenemos cierta dificultad para que se hagan públicas algunas cosas.

MF —A veces hay posibilidades intermedias que quizá sean las mejores.

CB —Claro, ahí en esos casos hay que dialogar con el que tiene el poder. Eso choca con el deseo de conocer que también es legítimo. La teoría de los escritores es totalmente antigua. El mismo Kafka le dice a Max Brod, «Quemá todo»; pero no lo quemó, sino que se lo dio a otro, que tampoco los quemó. Una traición al amigo, ese es un ejemplo tan clásico. Creo que Kafka no quería que se destruyeran.

MF —Ese es el mensaje que podemos descifrar.

CB —Bueno, Max Brod podía darse cuenta de lo que eso implicaba. Después los papeles de Kafka tuvieron un proceso rarísimo. Hace poco fueron robados de Israel y llevados a una biblioteca en Alemania, y ahora volvieron a Israel. Hubo todo un proceso judicial.

CN —Es interesante ver a dónde llegan y por qué llegan ahí...

CB —En ese caso pasó durante la Segunda Guerra Mundial. Saliendo de esa situación, los familiares en algunos casos entienden cuál fue el trabajo de aquello que heredaron, lo que significa, en otros casos, no.

La genética se planteó el tema de que ahora todos escribimos en la computadora y hacemos miles de correcciones. Puede quedar registro, pero ahí es imposible considerarlos por la cantidad. Ahora se guardan menos los papeles, con el correr del tiempo van a ir quedando cada vez menos, porque eso implicaría imprimir, después corregir, una modalidad que ya no es lo más habitual. La genética se plantea este tema, ¿qué pasa con los escritores nuevos?, ¿tenemos material? También se plantea el tema de las ediciones, de las escrituras sobre los libros, sobre los anticipos que salen en la prensa, el material va variando, pero el manuscrito va desapareciendo casi inevitablemente. ♦