

Archivo y literatura (o breve tratado de amor por las ruinas)

ANALÍA GERBAUDO
Universidad Nacional del Litoral – CONICET
Santa Fe, Argentina

Resumen

Este artículo precisa cómo se define en la extensa obra de Jacques Derrida el concepto de «archivo». Para ello se eligen dos entradas al problema: se describe su noción de literatura a la vez que se caracterizan sus formulaciones respecto de los términos «ruina», «resto», «ceniza» y «biodegradabilidad». Esta constelación, legible como un ensamble estratégico de categorías, permite revisar las aportaciones de la deconstrucción al complejo tema del modo en que el arte, como forma de archivo, trabaja por la memoria. En definitiva, esta reunión de tesis dispersas en su vasta producción, asume el legado de su deseo incumplido: el de escribir un «breve tratado de amor por las ruinas».

Palabras clave: Literatura, archivo, memoria, Jacques Derrida, deconstrucción.

Abstract

This article specifies the way in which the concept of “archive” is defined in the comprehensive work of Jacques Derrida. Two ways to tackle the issue are chosen: a description of her notion of literature, and a characterization of his formulation of the terms “remains”, “reste”, “cinder” and “biodegradability”. This constellation, which can be read as a strategic combination of categories, allow us to revise the contribution deconstruction makes to a complex topic: the way in which art, as a form of archive, works for memory. In a way, this bringing together of theses which are scattered throughout his vast production, accepts the legacy of his unfulfilled wish that of writing a “brief treatise on the love of ruins”.

Keywords: literature, archive, memory, Jacques Derrida, deconstruction.

Durante su conferencia «Elementos para una genealogía postautonómica: Noel, Guido, Lezama Lima », Raúl Antelo (2008) cuestiona la atracción, en parte moderna, por la «obra». El título de su exposición deja entrever la posición teórica de la que se derivan sus postulados.

No obstante, atendiendo a sus categorías más usadas, vale la pena volver sobre una formulación que deliberadamente exhibe el carácter aparente de toda

pretendida completitud: es Jacques Derrida quien ha producido un «concepto»¹ de *obra* que expone este carácter «enredado», este *double-bind* que sella tanto el sueño de la totalidad como su im-posibilidad². Desde «La parole soufflée» (1967a) hasta «Le livre à venir» (2001), trabaja sobre esa supuesta unidad garantizada por la firma de un autor y por su carácter de «aventura» del pensamiento que, como tal, desbarata cualquier intento de uso como ejemplo de un discurso previo. Su condición es escurridiza porque incluye como marca (y no como accidente o «defecto») la existencia de un eslabón perdido: en todo aparente origen o inicio, una falta; en todo aparente fin, la posibilidad de una deriva. Sin estos bordes deshilachados, renuentes al corte profijo y certero, no hay *obra* sino más bien programa-programático-programable, es decir, predicción y causalidad; no hay *double-bind*, es decir, no hay indecidibilidad y diseminación sino cálculo, estabilidad sin riesgo, sin nada que altere o sorprenda.

Tomemos un caso que hace ostensible esta dificultad para determinar el carácter de «completa» de toda obra. Nombremos a ese caso por la firma, por la marca autorial: Juan José Saer. ¿Dónde empieza y dónde acaba su obra? Dos proyectos de investigación (uno, dirigido por Julio Premat en la Universidad de París 8; otro, por Miguel Dalmaroni y financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina con un equipo con sede en las Universidades Nacionales de La Plata, Rosario y el Litoral) se dedican a reconstruir el «archivo-Saer». Entran allí desde las primeras ediciones de sus textos, las reediciones, los guiones que escribió para cine, sus programas de cátedra (tanto los del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en Argentina como los posteriores, de los tiempos en que enseñaba en la Universidad de Rennes en Francia), su correspondencia, hasta las notas en los libros de su biblioteca y en los papeles y cuadernos de su escritorio. Es decir, los proyectos que, en parte recuperan las aportaciones de Derrida como marco heurístico, orientador de las decisiones metodológicas, actúan las tesis expuestas en «J'ai oublié mon parapluie» (Derrida, 1976a) y en «Les morts de Roland Barthes» (Derrida, 1981a): las tareas del archivista se ven alteradas por la muerte del escritor y en especial por la institucionalización de su nombre como una «marca registrada», como una *firma*. La pregunta de Michel Foucault (1969) respecto del estatuto que tendrían, para la obra de Nietzsche, unos papeles de lavandería entreverados entre sus escritos, se trae desde

¹ El entrecomillado intenta traducir la incomodidad al nombrar los constructos que Derrida inventa, siempre ligados a la lectura de los textos puntuales sobre los que escribe y, por lo tanto, no trasladables sin resto, sin reinvención por parte de quien los tome para situaciones siempre nuevas e inesperadas (Gerbaudo, 2007).

² En el *programa-no-programable* (Gerbaudo, 2009) que Derrida delinca con su producción, *lo im-posible* no es un motivo desalentador. Por el contrario, da cuenta de lo que moviliza el deseo llevando a la acción y a la decisión: «[l'impossible] est la figure même du réel. Il en a la dureté, la proximité, l'urgence» (1998a: 361). El guión que se inscribe en la palabra subraya el carácter de travesía, de camino a des-andar: *lo im-posible* lejos de oponerse a *lo posible* es la condición misma del *acontecimiento*, del advenimiento de lo inesperado (1998b: 310).

las reinvencciones derrideanas para guiar el trabajo concreto, los procedimientos puntuales por seguir en el momento de «exhumar» (actividad inherente al archivista).

«One transforms while exhuming», afirma Derrida (1989a: 321) mientras caracteriza la exhumación como el rescate de escritos, géneros o textos rechazados o bien desvalorizados por los cánones hegemónicos: desde este lugar la desconstrucción se liga a la recuperación de objetos en estado de pérdida potencial. Volvamos entonces al caso-Saer: no caben dudas de que hay un interés, reforzado por el mercado y más aún después de su muerte, por su literatura que, dada su instalación en el canon, acarrea la fetichización de sus papeles privados. Con todo, sus papeles de cátedra no aparecían, hasta la citada investigación emprendida por Dalmaroni y su equipo, como objeto de interés: por fuera de los ítems más valorados por las agendas de la teoría, este grupo inscribe uno nuevo que permite descubrir otro ámbito de intervención del escritor. Como suelen recordarlo discípulos y compañeros, su práctica como profesor ha dejado marcas importantes. Con él y con Hugo Gola, docentes en los sesenta del Instituto Nacional de Cinematografía, hay una deuda literaria. Puntualmente a Saer se le reconoce la introducción de William Faulkner, James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann y Fedor Dostoievsky en esa pequeña comunidad de jóvenes cineastas y estudiantes reunidos en Santa Fe en los inicios de esa década (Beceyro, 1992: 27; Neil y Peralta, 2007: 50-51).

Fue apareciendo, hasta aquí, una de las dimensiones del archivo: su nexo con la exhumación para evitar el borramiento de huellas que produce el eclipse, el olvido. Otra de sus dimensiones, de condición no necesaria pero sí dominante, es su lazo con el imperativo de proteger la memoria del dolor. Por compulsión, por deseo, por eso que tan bien ha destacado Thomas Dutoit al traducir al inglés el ya clásico *Mal d'archive* de Derrida como *Archive Fever* (aunque soslayando la indecidibilidad inherente a los términos del título en francés), irrumpe el «mal de archivo». La versión al español mantiene la doble implicación, el *double-bind* que sella el título derrideano. *Mal d'archive* es el sintagma que Derrida elige para designar la fiebre de memoria: un mal que afecta e inquieta. A veces es también lo que lleva al registro mismo del mal, ante los límites de lo que el derecho *puede* y tras los derroteros de la justicia como *im-posible*³.

Hay en este último sentido dos textos olvidados por las lecturas políticas y estéticas de la obra derrideana: « Le dernier mot du racisme »

³ En varios trabajos (1993a, 1994) Derrida ha vuelto sobre la necesidad de pensar la justicia «a través de» y simultáneamente «más allá» del derecho (1993a: 278), es decir, utilizando las vías siempre desconstruibles que provee el derecho (desconstruibles ya que el derecho se funda en leyes, es decir, en textos interpretables y transformables, susceptibles de equívocos, tensiones, arbitrariedades) pero sin reducirse a él, sin circunscribirse a la aplicación de un conjunto de normas y reglas que permitirían descansar «en la buena conciencia del deber cumplido» (1993a: 56). Para Derrida la justicia es «una experiencia de lo im-posible», es decir, «una voluntad, un deseo». En esta dirección afirma que «una exigencia de justicia cuya estructura no fuera una experiencia de la aporía no tendría ninguna posibilidad de ser lo que es, a saber, una justa *apelación* a la justicia» (1994: 39).

(1983a) y « Géopsychanalyse 'and the rest of the world' » (1981b). En ambos, dos situaciones muy puntuales, el *apartheid* y la última dictadura argentina, están en el núcleo de una valoración y de una crítica de políticas del archivo.

« Le dernier mot du racisme » se escribe a propósito de la apertura de una exposición que es a la vez un museo contra el *apartheid*; para Derrida, el archivo mismo de « l'innommable » (1983a: 353). Como sucede con cada nuevo texto suyo, expande categorías elaboradas en trabajos previos: en este caso, vuelve sobre la noción de *obra*. Derrida se pregunta cuándo un texto consigue convertirse en obra (1983a: 362), es decir, cuándo logra derrotar el tiempo, trascender la coyuntura de su espacio de emergencia. La pregunta que surge de esa muestra interroga lo que sucede con el arte que, partiendo de la representación de un hecho puntual, logra, gracias a la forma en que explota la sintaxis que impone su materia, alcanzar perdurabilidad venciendo las alzas y bajas de la siempre inestable bolsa de valores del mercado y sus ocasionales juegos de oferta-demanda. El caso sobre el que vuelve en esta ocasión, la « historia ejemplar » sobre la que se detiene, es el *Guernica* de Picasso: « nom de la ville, nom d'un enfer, nom de l'œuvre, n'est pas sans analogie avec celle de cette Exposition » (1983a: 362). El *Guernica* y la exposición. En ambos lo que se denuncia es « la barbarie civilisée » (1983a: 361). Lo que Derrida desea para la exposición es la suerte del cuadro de Picasso, que es la suerte de toda obra: « L'œuvre singulière y est multiple, elle passe toutes les frontières nationales, culturelles, politiques » (1983a: 362).

« Géopsychanalyse 'and the rest of the world' » es el texto que Derrida escribe para la Conferencia de apertura de un Encuentro franco-latinoamericano de psicoanalistas celebrado en París en febrero de 1981. Un verdadero jaque plagado de ironía que cuestiona los protocolos mediante los cuales la Asociación Internacional de Psicoanálisis (API) elude el análisis (valga la paradoja) de la situación política que afecta a América Latina y en especial, a Argentina, por aquellos años. En las antípodas de esta posición, Derrida plantea que la única proeza con la que sueña esa mañana en la que da su conferencia es « nombrar » a América Latina. Nombrar es, en ese escenario, una intervención política. Como en todas las circunstancias en las que se impone una verdadera decisión, entra en juego la *responsabilidad infinita*: constructo que inventa para hacer lugar a una posición comparable a la que en los años cuarenta ocupaba el « compromiso ». En el texto que escribe con motivo de los cincuenta años de *Les Temps Modernes*, recuerda que Jean-Paul Sartre lo aliaba al aval (entendido como promesa y como afirmación) y a la entrada en cuerpo y alma en una situación: eso que Derrida llama *responsabilidad infinita* es el terreno hacia el que lleva el mentado « compromiso ». Palabra cuyo rechazo por parte de muchos intelectuales juzga sospechoso e imbécil (1996: 200). Ese desplazamiento sobre el que teorizaría más tarde es el que había actuado ya en « Géopsychanalyse »: « Dans certaines conditions données, un protocole étant établi, nommer peut devenir un acte historique et politique dont la responsabilité reste inéluctable » (1981b : 351). Eso que la API esquivaba es lo que Derrida realiza: « Il

faudrait appeler à appeler ce qui s'appelle par son nom : par ce que le nom d'Amérique Latine semble vouloir dire aujourd'hui pour la psychanalyse » (1981b: 352). Eso que la API evita hacer apelando a eufemismos, es lo que Derrida hace ostensible: habla de la tortura en Argentina, de la violación de los derechos humanos y de la necesaria reinención de los discursos éticos y políticos, si es que quieren aún conservar ese nombre (1981b: 344). Los rodeos de la Asociación son para Derrida formas de la irresponsabilidad que ponen en peligro no sólo el futuro de la institución sino también el del psicoanálisis. Su condena a la pretendida «neutralidad política» y a la «abstracción formal» suponen una adscripción ética y axiológica que vale subrayar dados los argumentos que esgrime para formularla. Anota: « L'abstraction géographique neutralise le discours politique » (1981b: 334). Nombrar es archivar, es guardar en la memoria para poder intervenir, y a veces es también denunciar y exhumar:

On vient en fait, dans la discussion, de nommer des pays, par exemple, l'Argentine; on s'est servi du mot 'pays' qui désigne autre chose et plus qu'une simple entité géographique, voire une simple nation, mais aussi une organisation politique, un État, une société civile et une institution psychanalytique (1981b: 334).

Derrida interpela a los psicoanalistas a avanzar en zonas inexploradas en su debida complejidad hasta entonces: « Qu'est-ce une violence qu'on appelle torture ? Où commence-t-elle ? Où finit-elle ? » (1981b: 341).

Sin definir, sin conceptualizar, la literatura, con su pretensión de «decirlo todo» (Derrida, 1993b) aunque sin revelar nunca su «secreto», puede llegar hasta donde ningún otro discurso puede (1989b: 39), aunque pagando el precio de ser leída como «mera literatura». El arte se introduce en el territorio de la tortura y sus secuelas, de lo in-traducible del dolor: eso que Elaine Scarry (1987) y Susan Sontag han teorizado, también valiéndose del arte que, a su modo, al sesgo, suele ser en muchos casos una forma de documentar el padecimiento. «Un escritor ... es alguien que presta atención al mundo» y la literatura es también esa inscripción que «puede legar profundos conocimientos encarnados en el lenguaje, en la narrativa» (Sontag, 2003: 210-211): desde la evocación de una manera de nombrar, de hablar, hasta las preguntas de quienes pudieron registrar algo al reinventar experiencias que creyeron dignas de *escritura*, es decir, de inscripción, de archivo, con la convicción de que ese «registro» vale también por su función de «ayudarnos a entender que, ocurra lo que ocurra, algo más siempre está sucediendo» (Sontag, 2000: 160-161).

Sobre ese resto, sobre ese «algo más», trabaja el concepto derrideano de literatura que la inscribe en el arte como forma de archivo.

En 1989, durante una entrevista concedida a Derek Attridge, Derrida arma una definición que, con ligeros matices, repetirá más tarde (2003a): esa «extraña institución», imprevisible, estable sólo en lo que, paradójicamente, asegura su estado fuera-de-ley, está directamente ligada a la *democracia* cuyo carácter *por-venir* obedece, entre otras deudas, al estado precario de los archivos literarios.

Ya en « No apocalypse, not now (à toute vitesse, sept missiles, sept missives) », remarcaba que la literatura, entendida como un gran cuerpo escrito regulado por el derecho positivo, no podría sobrevivir como la institución que es sin protección: si la literatura produce su referente junto a su archivo, en el mismo movimiento «inscribe a la vez la posibilidad de su borrado» (1984: 378). Su peligro de desaparición en una época transida por la fantasía de un desastre nuclear es el pretexto usado para interrogar cómo se archivan los textos de una cultura (en qué soporte y según qué criterios) y, a la vez, para alertar respecto de su vulnerabilidad.

« Il n'y aurait certes pas de désir d'archive sans la finitude radicale, sans la possibilité d'un oubli qui ne se limite pas au refoulement » (1995a: 38), señala una década más tarde en el ensayo que desarrolla su teoría del archivo que involucra, como cabe esperar, su reformulación categorial: « Pourquoi réélaborer aujourd'hui un concept de l'archive ? Dans une seule et même configuration, à la fois technique et politique, éthique et juridique ? » (1995a: 1).

Derrida abre su texto con una operación propia de su estilo: recurre a la etimología que permite un rastreo de la memoria social de las palabras. En este caso, «archivo» que remite a *arkhé*: «allí donde las cosas comienzan» y también «allí donde se ejerce la autoridad» (1995a: 11). Esta referencia al comienzo (*commencement*) y al mandato (*commandement*) enfatiza el vínculo con el *arkheion*: el sitio de los arcontes, los depositarios de los archivos a la vez que los responsables de su reunión, de su conservación y de su interpretación (algo más que unos simples «guardianes de la ley» dado que en la agrupación, en la consignación y en la lectura no sólo se ejerce el poder desde lo que otros ordenan actuar, sino que se lo produce desde una intervención crucial para el futuro del archivo dado que se construye sentido, se instauran hechos, se crean acontecimientos a partir de sucesos –Derrida 2003b). Estos dos aspectos, conservación y reunión, son indisociables de una «ciencia del archivo» que «debe incluir la teoría de esa institucionalización» (1995a: 15).

El poder potencial de la literatura de «decirlo todo» (un poder que va más allá del simple «derecho») está ligado tanto a su publicación sin censuras como al cuidado puesto en su circulación y en su resguardo. Por ejemplo, son notorias las veces que Derrida ha observado el desconocimiento en Francia de la obra de Hélène Cixous (1998c: 39; 2003a: 65) que reclama una nueva teoría del archivo a través de la cual se pueda ordenar ese conjunto formado por sus textos literarios y por los no literarios. Un conjunto que impone como punto de partida para su organización el «axioma de incompletitud» (2003a: 84): sin renunciar a la búsqueda total, toda *obra* se sabe, desde el comienzo, atravesada por la falta.

Mientras Derrida describe con detalle la teoría que quiere para el archivo-Cixous, dibuja un «bucle extraño» (Hofstadter, 1979) ya que esa teoría coincide punto a punto con la que ha venido componiendo desde los tiempos de *De la grammatologie* (1967b)

aportando conceptos nodales entre los que se destacan, dado el problema recortado en este ensayo, los de *huella*, *resto*, *ceniza*, *ruina* y *biodegradabilidad*.

Huella es el nombre que adjudica a una suerte de rastro que desmonta la idea de origen como sitio claramente determinable. Pensar el lenguaje desde la huella (y junto a él, al conjunto de textos que componen lo que llamamos «contexto», «cultura», «época»), supone reconocer la apertura a la remisión infinita de sistemas pretendidamente delimitados. La controvertida afirmación «Il n'y a pas de hors texte» (1967b: 228) encuentra en su equivalente «Il n'y a que des contextes» (1990a: 282), la puesta de manifiesto de los recodos por los que se cuele la interpretación. Aun aquellos textos que pretenden atrincherarse tras algún tipo de «objetividad» quedan enmarañados en la deriva y en la incompletitud que desnuda el concepto de *huella* (1996: 206-207). Una teoría del archivo armada desde la desconstrucción parte de estos supuestos *destinerrantes* y advierte que la ficción horada todo viso de neutralidad o de percepción o de reconstrucción al margen de la subjetividad: «Au commencement, c'est la fiction, il y aurait l'écriture» (1979: 105).

La tesis de la incompletitud de toda re-presentación y, por lo tanto, de todo registro y de todo archivo, se refuerza con los conceptos de *resto*, *ruina* y *cenizas*. En *Feu la cendre*, Derrida simula poder ubicar con precisión un momento y, acto seguido, se corrige, interrogando esa certeza: «La première fois (était-ce la première fois ?), ce fut donc il y a plus de 15 ans» (1987a: 7).

El *resto* no es la sobra de una totalidad preexistente y primera sino aquello que desde el comienzo «viene a significar la propia finitud, la imposibilidad de un todo clausurado sin grietas» (De Peretti y Vidarte, 1998: 32). «Menos de lo que es, más de lo que es», precisa Mónica Cragolini (2008: 214) mientras pone en diálogo versos de Paul Celan con pasajes de *Schibboleth* (Derrida, 1986). Forma oblicua de señalar el carácter indeterminado y precario de eso que resta, que permanece y a la vez resiste, pero siempre expuesto a la aniquilación: «le reste, c'est toujours ce qui peut disparaître radicalement» (1990b: 332-333). Alerta que en el mismo movimiento descalabra la noción de resto como «residuo» para hacer visible su función en el trabajo de memoria (1974: 316).

Cuando el resto desaparece sólo queda la *ceniza*. Una figura para el exterminio. Un cigarrillo, una ciudad, libros, cuerpos, fotos: todo extinguido. De los soportes y de las materias no queda nada, excepto la ceniza: se pierden las formas, los contornos, los colores, los aromas, las texturas, las humedades. Nada puede ser identificado. «En la ceniza todo se aniquila» (1990c: 405)⁴, todo desaparece sin posibilidad de reconstrucción.

⁴ Cuando cito en el cuerpo del artículo pasajes en español de textos que en la sección «Referencias bibliográficas» aparecen en francés o en inglés sin indicar nombre del traductor, la versión es mía. Las páginas señaladas corresponden al original en francés o en inglés, salvo los casos en los que se cuenta sólo con la traducción al español.

Por lo tanto, para exhumar son necesarios los restos que, a veces, se presentan bajo la forma de *ruinas*. Ni «fragmento[s] abandonado[s], si bien monumental[es], de una totalidad» (1990d: 72) ni «accidentes» que permiten imaginar un monumento original. «En el principio, hay la ruina» (1990d: 72), afirma Derrida mientras vuelve a la vieja tesis de que «si todo empieza por la huella, no hay, de ningún modo, huella originaria» (1967b: 90) sino huellas de huellas. Envíos que conducen a otros sin posibilidad de detención en un punto indubitable y primero, fundacional. Derivas en la que el trabajo del arconte como intérprete es clave dada la fragilidad del material. Problema que Derrida ha abordado desde una metáfora: la de la *biodegradabilidad*.

«Biodegradables. Seven Diary Fragments» es un extenso artículo publicado en *Critical Inquiry* en pleno estallido del polémico «affaire De Man». En su apertura hay una pregunta que Peggy Kamuf decide, en parte, mantener en francés cuando realiza su traducción a la lengua de la revista. Decisión importante ya que resalta la proximidad entre *resto* y *biodegradabilidad* en la intrincada red categorial derrideana llamando la atención sobre este interrogante, articulado desde dos lenguas. El ensayo arranca con estas preguntas: «What is a thing? What remains? What, after all, of the remains...? (Quoi du reste...?)» (1989a: 812). Derrida plantea una tesis clave para el archivista y para los campos de la teoría literaria, la filosofía y el análisis cultural en general. Sostiene que el poder de duración de los textos, su resistencia tanto a la erosión provocada por el paso del tiempo como a la *biodegradabilidad* puede ser explicada, en parte, por su carácter irrecible, elíptico (1989a: 845). La metáfora de la biodegradabilidad alude a la resistencia que un texto opone a las acciones que ciertos «organismos vivos» (un lector, un crítico, un traductor, un «experto», un filósofo, un investigador, un profesor, un archivista) practiquen sobre él.

Avanzadas unas páginas, invoca los nombres que aparecen cuando escribe sobre literatura para interrogar qué hay en sus textos (en los de Platón, William Shakespeare, Víctor Hugo, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Franz Kafka, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Paul Celan) para sobrellevar la erosión y la biodegradabilidad (1989a: 845). Evitando hacer de lo irrecible una fórmula, une el carácter no biodegradable a la *firma* (otro efecto que logra la *escritura* y que contribuye a su perdurabilidad): la inscripción singular que permite reconocer un texto como propio por sus marcas, por lo que el escritor le hace a la lengua, por el *acontecimiento* que genera y que, como tal, opone resistencia a la asimilación, a la rápida traducción, a la absorción y, agrego, a la catalogación por parte del arconte.

En lo inasimilable, en lo que resiste porque resta, porque encierra un *secreto* (motivo que en el programa derrideano no remite ni a lo escondido ni a lo privado sino a lo que no puede ser «decodificado» dejando a los «expertos» sin posibilidad de acción, «incompetentes aún en su competencia» [1987b: 20-24, 109; 2003a: 42-44]), se produce un acontecimiento que no depende de la intencionalidad de quien lo inicia. A las irrupciones que enmudecen y/o a las enmudecidas, el *archivista-por-venir* que

pretende crear la desconstrucción debe estar atento ya que una de las intervenciones más importantes gestadas desde una posición desconstruccionista de la historia consiste en «exhumar» lo descartado por los cánones hegemónicos (1989a: 821).

Si aceptamos que algunos textos de literatura o de filosofía perduran por lo que hacen con su *escritura* (por lo que le hacen a los géneros de los que *participan*⁵; por las operaciones de pensamiento que promueven; por los acontecimientos que generan en la lengua empleada), subrayemos que en la preservación de cada uno de esos textos (de esos restos) intervienen, por lo general, más de un archivista. Acto «instituyente» (*institutrice*) y a la vez «conservador» (*conservatrice*), potencialmente «revolucionario» tanto como «tradicional». En cualquiera de los casos e indefectiblemente, parte de una *violencia* (*archivadora*) ejercida desde un poder que establece, funda, fija, guarda (1995a: 19-20) al mismo tiempo que excluye, demora, retarda o descarta, básicamente porque elige.

El archivo se diseña como un «aval de porvenir» (1995a: 26) que conserva la memoria de otro tiempo para el presente o el futuro. «J'écris pour garder» (1983b: 154), confiesa Derrida, persiguiendo a través de ese registro, la preservación de parte de algo: un pensamiento, un hecho, una sensación, un recuerdo.

«Pouvoir répéter ce qu'on aime» (1983b: 154): un sueño que evoca el costado no tortuoso de la fiebre de archivo, el ligado a la fantasía del retorno que Derrida sabe siempre-otro, una re-construcción im-posible de aquello que inevitablemente se escapa porque tiene lugar una sola vez, única, irremplazable, irrepitable, pero de la que algo resta.

El deseo de archivo es un motivo que en la teoría derrideana va unido especialmente a otros: la apropiación de una herencia, la elaboración del duelo, el sueño de justicia, la apertura hospitalaria a lo *por-venir* y la literatura que llega a definir como «la cosa más interesante del mundo (tal vez más interesante que el mundo)» (1989b: 47), no sólo por lo que revela de él sino por lo que le agrega, por lo que le hace, por cómo lo afecta y, de un modo micrológico, lo transforma.

Antonin Artaud, Franz Kafka, Paul Celan, Francis Ponge, Jean Genet, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Edmond Jabès, Hélène Cixous, Jorge Luis Borges (y Samuel Beckett, sobre quien no ha escrito por temor a no poder responder con una *contresignature*) le interesan porque han producido ese tipo de textos que ha llamado *no-biodegradables* ya que resisten las operaciones de deglución, di(so)lución, absorción. Textos que conservan su secreto y que, en dicha perdurabilidad, donan su legado: una «ofrenda oblicua» (1993b: 19, 31-46) para un lector caníbal, deseante, que relee, que no se contenta con aproximaciones distantes y complacientes. «El texto

⁵ Sigo a Derrida cuando afirma que todo texto *participa*, en grados diferentes, de distintos géneros sin pertenecer de forma *exclusiva* a ninguno (1980: 233-266).

leído no basta, hay que comerlo, chuparlo, como el prepucio», remarca (1991: 100) mientras remite a esa primera canibal, la madre, «de quien se dice que, no hace mucho, debía comer el prepucio sangrante» durante la circuncisión (1991: 91). El texto como cuerpo que se ofrece, pero sin sacrificio ni martirio (1993b: 55-71). Ofrenda que reconoce, en la indecidibilidad, su fuerza.

La poética derrideana hace de la falta, potencia. Derrida apela al orden (im)probable del sueño para imaginar qué literatura hubiese querido Benjamin que se escribiera después de la «solución final». Cercana al *acontecimiento*, a lo que excede el cálculo, a lo inimaginable que ronda *lo monstruoso*, la literatura por producir rozaría una «poética de la apelación» (1994: 74), refractaria a la lengua «informativa», «comunicativa» o de la «representación» (es decir, a esa que se quiere sin pliegues y sin secreto). Esa poética se observa en los textos sobre los que ha escrito y a los que ha respondido con otro acontecimiento, desde una contrafirma que ofrece, como prueba de lectura, otra intervención sobre el cuerpo de la lengua.

Cambiando la lengua se cambia más que la lengua. Por ello Derrida apuesta al archivo que puede construir la literatura así como al que puede construirse en torno a la literatura: ese discurso que *entre lo representativo y lo representable* hace del secreto su fuerza, más allá del derecho y de la verdad. Lo que la teoría⁶ de Derrida logra es mostrar a esta forma del arte poderosa aun en su im-poder («con estos versos no harás la revolución», advierte Juan Gelman, mientras escribe literatura).

Con Benjamin o tras Benjamin, manifiesta su deseo de escribir un «breve tratado de amor por las ruinas» (1994: 109). Su teoría del archivo, diseminada en su vasta obra y aquí brevemente reseñada, lo consigue.

«L'amour ? La mort ? » (Derrida en Kofman y Dick, 2002). Se ama lo que se muere, lo que se sabe finito: «no se puede amar un monumento, una arquitectura, una institución como tal más que en la experiencia, ella misma precaria, de su fragilidad» (Derrida, 1994: 109). Eso que se ama no ha estado siempre allí ni lo estará y, en ese límite, se funda el vínculo.

«L'amour ? La mort ? ». Pregunta de una escena del film *Derrida* en la que, interrogado sobre el amor, entiende o simula entender que le hablan de la muerte. «L'amour ? La mort ? ». Eco que resuena deliberadamente en una trama que vuelve con insistencia sobre el archivo, el perdón, la memoria, el amor y lo por-venir tanto como *D'ailleurs, Derrida* (Fathy, 1999) vuelve sobre la escritura, la literatura, la

⁶ Para Derrida hay una relación de contigüidad entre teoría y práctica, entre teoría e intervención institucional. Cuando aclara que « une déconstruction ne peut être 'théorique' » (1976b: 35), subraya no sólo la necesidad de que cada operación tenga un efecto institucional sino también su carácter singular, ligada a momentos concretos y a contextos puntuales. En esa misma dirección ha dicho que « une pratique déconstructrice qui ne porterait pas sur 'des appareils institutionnels et des processus historiques' (...) ne serait pas déconstructrice » (1977: 76). Efecto que, se sabe, excede la intencionalidad de quien busca producirlo.

desconstrucción y la muerte. Traducidos a los códigos del cine, los núcleos de su teoría.

Una teoría en (des)construcción. Así pretendía que se leyera sus textos; ése es el control teórico, epistemológico, ético y político que deseaba y al que los exponía (1990e: 291; 1995b: 71), abriéndolos a lo que arriba, a lo «no programado por la desconstrucción» pero incluido como «un momento más, necesario en su despliegue» (Vidarte, 2000: 10). Inscripción y apertura. Inscripción de lo realizado y apertura a lo que queda por realizar para hacer lugar, hospitalariamente, a lo *por-venir* entre lo que incluyo, aquí y ahora, esta recuperación de sus preguntas, pensadas para y desde otro presente, para y desde otro contexto. En definitiva, una forma de tomar su herencia.

Referencias bibliográficas

- Antelo, R., «Elementos para una genealogía postautonómica: Noel, Guido, Lezama Lima». Conferencia Red *La literatura y sus lindes en América Latina*, Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL, Santa Fe, 2008 (mimeo).
- Beceyro, R., «Sobre Saer y el cine», *Punto de vista*, 43, 1992, pp. 26-30.
- Cragolini, M., «El resto, entre Nietzsche y Derrida» en Cragolini, M. (ed.), *Por amor a Derrida*, Buenos Aires, La cebra, 2008, pp. 207-222.
- De Peretti, C. y Vidarte, P., *Derrida*, Madrid, Del Orto, 1998.
- Derrida, J., «La parole soufflée» en *L'écriture et la différence*, Paris, Du Seuil, 1967a, pp. 253-292.
- *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967b.
- *Glas*, 1974, Paris, Denoël/Gonthier, 1981.
- *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1976a.
- «Entre crochets (I)» (1976b) en Weber, É. (éd.), *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, pp. 13-36.
- «Ja, ou le faux-bond (II)» (1977) en Weber, É. (éd.), *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, pp. 37-81.
- «Illustrer dit-il» (1979) en *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 105-108.
- «La loi du genre» (1980) en *Parages* (Nouvelle édition revue et augmentée), Paris, Galilée, 2003, pp. 233-266.
- «Les morts de Roland Barthes» (1981a) en *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 273-304.
- «Géopsychanalyse 'and the rest of the world'» (1981b) en *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 327-362.
- «Le dernier mot du racisme» (1983a) en *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 353-362.

- « Dialogues » (1983b) en Weber, É. (éd.), *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, pp. 141-165.
- «No apocalypse, not now (à toute vitesse, sept missiles, sept missives)» (1984) en *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 363-386.
- *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986.
- *Feu la cendre*, 1987a, Paris, Des Femmes, 1998.
- *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987b.
- « Biodegradables: Seven Diary Fragments », *Critical Inquiry*, 4, 1989a, pp. 812-873. Traducción del francés por Peggy Kamuf.
- «This Strange Institution called Literature» (1989b) en Attridge, D. (ed.), *Acts of Literature*, London, Routledge, 1992, pp. 33-75.
- « Postface: Vers une éthique de la discussion » (1990a) en *Limited Inc., a b c...* Paris, Galilée, 1992, pp. 199-285.
- «Istrice 2. Ick bünn all hier» (1990b) en Weber, É. (éd.), *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, pp. 309-336.
- « Passages -du traumatisme à la promesse » (1990c) en Weber, É. (éd.), *Points de suspension. Entretiens*. Paris, Galilée, 1992, pp. 385-409.
- *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990d.
- «Entrevista con Jacques Derrida» (por Cristina De Peretti), *Debate feminista*, 2, 1990e, pp. 282-291.
- «Circonfesión. Cincuenta y nueve períodos y perífrasis» en Derrida, J. y Bennington, J., *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 25-318. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia.
- *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993a. [*Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1995. Traducción de José Alarcón y Cristina De Peretti]
- *Passions*, Paris, Galilée, 1993b.
- *Fuerza de ley. El 'fundamento místico de la autoridad'*, Madrid, Tecnos, 1994. Traducción de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez.
- *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995a. [*Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997. Traducción de Paco Vidarte].
- *Moscou aller-retour*, Paris, L'aube, 1995b.
- « 'Il courait mort': salut, salut » (1996) en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001, pp. 167-213.
- « Comme si c'était possible, 'within such limits' » (1998a) en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001, pp. 283-319.
- « Non pas l'utopie, l'impossible » (1998b) en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001, pp. 349-366.

- « Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile » en Derrida, J. y Cixous, H., *Voiles*, Paris, Galilée, 1998c, pp. 23-85.
- « Le livre à venir » en *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001, pp. 15-31.
- *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003a.
- « Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida » en *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre - décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2003b, pp. 133-196.
- Fathy, S., *D'ailleurs, Derrida*, France, Gloria Films Production / La Sept Arte, 1999.
- Foucault, M., «¿Qué es un autor?» (1969) en Morey, M. (ed.), *Entre filosofía y literatura*, Volumen 1, Buenos Aires, Paidós, 1999, pp. 329-360. Traducción de Miguel Morey.
- Gerbaudo, A., *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*, Córdoba, Universitas, Sarmiento editor y UNC, 2007.
- « Plus d'un Derrida. Notas sobre desconstrucción, literatura y política », *Espéculo*, 41, 2009. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/derripol.htm>
- Hofstadter, D., *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, 1979, Barcelona, Tusquets, 1987. Traducción de Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau.
- Kofman, A. y Dick, K., *Derrida*, EE.UU., Zeitgeist films / Jane Doe films Production, 2002.
- Neil, C. y Peralta, S., «1956-1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral» en Neil, C., Peralta, S., Priamo, L. y Beceyro, R., *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL. 1956 / 1976*, Santa Fe, UNL, 2007, pp. 11-81.
- Scarry, E., *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, London, Oxford University Press, 1987.
- Sontag, S., «La conciencia de las palabras» (2000), «La literatura es la libertad» (2003) en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Buenos Aires, Mondadori, 2007, pp. 155-164; 199-214. Traducción de Aurelio Major.
- Vidarte, P., «Imágenes de archivo» en *Marginales leyendo a Derrida*, Madrid, UNED, 2000, pp. 9-21.

