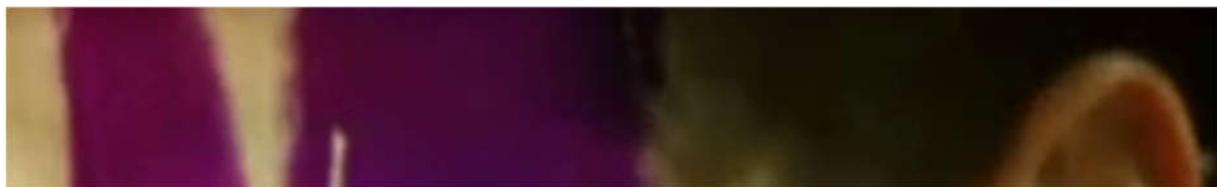


# Resto y archivo: *la arqueología como resistencia*



Trecho do curta-metragem  
*Restos*, de Albertina Carri,  
2010, fotografia (detalhe).

## *Natalia Taccetta*

Doutora em História pela Universidad Nacional de San Martín (UNSM) e em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Professora de Filosofia no curso de Artes Visuais da Universidad Nacional de las Artes (UNA), de Buenos Aires. Pesquisadora do Conicet. Coorganizadora, entre outros livros, de *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019. ntaccetta@gmail.com

## Resto y archivo: la arqueología como resistencia

Remains and archives: archeology as resistance

*Natalia Taccetta*

### RESUMEN

Desde una perspectiva de la teoría contemporánea, este artículo aborda la relación entre resto y archivo y, abrevando en el texto clásico de Michel Foucault, *La arqueología del saber*, explora la arqueología como resistencia. A partir del mencionado Foucault y autores como Arlette Farge y Giorgio Agamben, se intenta producir una aproximación a la cuestión del archivo a partir de la idea de resto para pensar la obra del historiador o el artista como acto de creación. Esto implica problematizar la concepción tradicional del archivo como repositorio de documentos que proponen una suerte de acceso al pasado para considerarlo como un terreno de disputas teóricas y disciplinarias sobre el vínculo con los acontecimientos de los que se intenta dar cuenta.

**PALABRAS CLAVE:** resto; archivo; arqueología.

### ABSTRACT

*From a perspective of contemporary theory, this article addresses the relationship between the rest and the archive and, abbreviating in Michel Foucault's classic text, The Archeology of Knowledge, explores archeology as resistance. From the aforementioned Foucault and authors such as Arlette Farge and Giorgio Agamben, these pages try to produce an approach to the question of the archive from the idea of rest in order to think of the work of the historian or the artist as an act of creation. This implies problematizing the traditional conception of the archive as a repository of documents that propose a sort of access to the past in order to consider it as a terrain of theoretical and disciplinary disputes about the link with the events of which the archive attempts to account.*

**KEYWORDS:** rest; archive; archeology.



### Apresentação da autora

A reflexão teórico-epistemológica sobre a história converteu-se, ao menos nas últimas três ou quatro décadas, em um tema de acentuado interesse entre os historiadores e os chamados “filósofos da história”. Os esforços destinados a pensar as condições que possibilitam a compreensão do passado são paralelos aos múltiplos diagnósticos de uma crise ou mesmo do fim do conhecimento histórico tal como o definimos desde o final do século XIX.<sup>1</sup> Se, em alguma medida, esse movimento de expansão dos horizontes da disciplina histórica teve um caráter reativo, os seus desdobramentos não foram menos expressivos por conta disso e se materializaram em um conjun-

<sup>1</sup> Penso aqui nas radicais propostas de Keith Jenkins acerca do fim da história, tanto com “h” maiúsculo (as metanarrativas organizadoras do passado) quanto com “h” minúsculo (a prática cotidiana dos historiadores). Ver JENKINS, Keith. *A história refigurada*. São Paulo: Contexto, 2014.

to bastante significativo de encontros, de publicações individuais e coletivas e de revistas especializadas.<sup>2</sup>

Os resultados dessas variadas agendas de pesquisa foram decisivos para uma reavaliação profunda dos fundamentos teóricos da história e das suas múltiplas formas de inserção social, que se estendem dos currículos escolares organizados aos diferentes usos e consumos do passado. Vimos despontar abordagens sofisticadas e renovadoras sobre as relações da história com outras disciplinas, as suas figurações narrativas, seus dilemas éticos e as suas políticas do tempo. A profundidade dessas investigações nos leva a questionar se as demandas do presente poderiam ser satisfeitas por uma historiografia estritamente disciplinar, segura dos seus efeitos de validação e de reconhecimento interno.

Nada disso seria possível sem o estabelecimento de uma dinâmica transnacional de trocas intelectuais e a constituição de redes amplas de pesquisadores que conectam tradições e realidades acadêmicas bastante diversificadas. Nesse processo cada vez mais amplo de interações, são incontáveis as contribuições de teóricos argentinos dedicados à filosofia da história, conformando uma sólida comunidade de pesquisadores com uma projeção internacional cada vez mais acentuada. Vários deles já são, felizmente, conhecidos do público brasileiro e presença constante em nossos eventos acadêmicos e em nossas publicações. Os textos de Natalia Taccetta fornecem, sem dúvida, uma amostra relevante de um trabalho coletivo que não hesita em enfrentar os temas mais urgentes dos debates historiográficos globais sem que, com isso, deixe de se voltar às particularidades das chamadas epistemologias do Sul.

Taccetta é atualmente professora titular da Universidad Nacional de las Artes (UNA) e pesquisadora adjunta do Conicet. Transitando com destacada originalidade entre os campos da história, da filosofia e das artes, nossa autora tem desenvolvido uma reflexão densa e estimulante que eu arriscaria denominar — esperando fazer jus à importância do seu trabalho — “cartografia das sensibilidades contemporâneas”. O seu diálogo com tantas tradições intelectuais sempre esteve em sintonia com as questões mais amplas do debate político argentino no pós-ditadura e com o papel público dos intelectuais. As numerosas publicações de Taccetta incluem desde uma arqueologia do pensamento político-filosófico de Agamben<sup>3</sup> até as relações entre o cinema e a filosofia de Walter Benjamin<sup>4</sup>, passando, ainda, pelos debates acerca das refigurações da noção de arquivo, tema do texto aqui publicado.

Esperamos que o texto que orgulhosamente trazemos a público nesta edição da *ArtCultura* possa estimular nossos leitores a seguirem os passos de uma reflexão historiográfica original e em constante movimento.

*Alexandre de Sá Avelar*<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Entre as revistas especializadas, merecem destaque, entre outras, *História da Historiografia*, *History and Theory*, *Rethinking History* e *Journal of Philosophy of History*

<sup>3</sup> Ver TACCETTA, Natalia. *Agamben y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

<sup>4</sup> *Idem*, *Historia, modernidad y cine: una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017.

<sup>5</sup> Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia UFU). Pesquisador do CNPq. Co-organizador, entre outros livros, de *O futuro da história: da crise à reconstrução de teorias e abordagens*. Vila Velha: Milfontes, 2019. alexandre.avelar@uol.com.br

\*\*\*

Hay países o lugares sin cronología ni localización física, universos completos que no se corresponden con ningún espacio, pero que tienen un tiempo determinado. Son las utopías que habitan en toda sociedad. Pero están también esos espacios “absolutamente distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos”.<sup>6</sup> Así conceptualiza Michel Foucault los contraespacios o heterotopías, donde quedan alojados los niños y su imaginación infinita tanto como los locos y los marginados. Cuando describe lo que sueña como una heterotopología, es decir, una ciencia de las heterotopías, Foucault les atribuye el hecho de estar vinculadas a recortes singulares del tiempo, “parientes”<sup>7</sup> como son de las heterocronías. Se refiere en particular a los museos y bibliotecas como heterotopías de la temporalidad porque la acumulan sin fin, deteniéndola, dejándola depositarse al infinito en un espacio. Estas enormes máquinas de acumular tiempo funcionan como archivos y tienen el objetivo siguiente:

*Constituir el archivo general de una cultura, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, la idea de constituir un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio a su vez pudiera estar definitivamente fuera del tiempo, esa es una idea totalmente moderna: el museo y la biblioteca son heterotopías propias de nuestra cultura.*<sup>8</sup>

Las páginas que siguen se inscriben en estas premisas, pues se centrarán en la relación que se establece entre el acopio de huellas del pasado y el modo en que se les hace hablar. En otros términos, el vínculo que existe entre el resto y el archivo, esto es, en la colección de fragmentos, huellas y registros que proponen un tipo de acceso al pasado. Ya sea el archivo que investiga y construye el historiador o aquel que explora o construye el artista, se trata de la figura de una acumulación ordenada, con localización precisa, que funda la fantasía de alguna vía a los hechos del pasado.

El resto, por su parte, es el aparecer fragmentario, el rastro que permanece, aquel que pugna por algún tipo de existencia a pesar — y precisamente por — su incompletitud. Entre ambos, se intentará plantear una indagación epistémica — y con ello una preocupación por la inteligibilidad y la conceptualización — sobre el archivo como presentación del pasado y la arqueología — vía de acceso al presente-en tanto práctica que lo instituye como resistencia.

### De los restos de/en el archivo

La noción de “resto” tiene un afluente fundamental en el pensamiento contemporáneo con Giorgio Agamben. En *Lo que queda de Auschwitz* (1995), tercera parte de su saga sobre la figura del “homo sacer”, el filósofo italiano se

<sup>6</sup> FOUCAULT, Michel. Las heterotopías. En: *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, p. 20.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*.

pregunta por el “resto” de la barbarie nazi intentando, de algún modo, responder al *dictum* de Theodor Adorno sobre la prescripción de la poesía después del horror y a cómo la razón puede dar cuenta de lo que ocurrió durante la Segunda Guerra mundial. La tentación de extrapolar estos interrogantes al ámbito latinoamericano es en general muy grande y, naturalmente, funcionan de modo problemático muchas de las categorías que Agamben propone en la medida en que el aparato jurídico del nazismo no tenía las características de clandestinidad que tienen, por mencionar solo un aspecto, gran parte de los dispositivos puestos en funcionamiento por las dictaduras de América Latina. Sin embargo, la pregunta por el “resto”, por eso “que queda”, es una aguda entrada en la cuestión de la posibilidad de decir y transmitir aquello que “ya no queda” más que en los relatos, los registros historiográficos, las obras de arte, los archivos y las marcas en el cuerpo y la memoria. Todas estas inscripciones fundamentales de los archivos — historiográficos y artísticos — de las sociedades post-represivas.

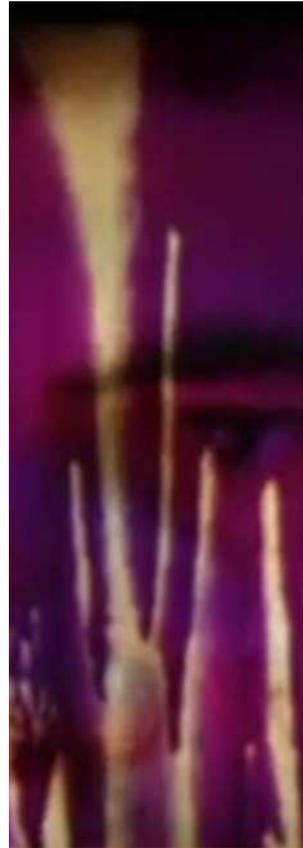
Agamben no se acerca al acontecimiento del exterminio como un historiador para examinar las determinaciones contextuales que lo hicieron posible, sino que su mayor preocupación es eminentemente metafísica y le interesa “el resto” de lo humano en la máquina inhumana creada por el régimen nazi y la producción concreta de subjetividad en el espacio biopolítico del campo. En este sentido y siguiendo un cuestionamiento que extiende a otros ámbitos, analiza la figura del musulmán — así se llamaba al deportado que había abandonado toda voluntad y señalaba un límite de lo humano — como el paradigma del *lager* en tanto producción de subjetividad propia de esas condiciones, y la del testimonio como resto de la experiencia de devastación. Se trata de la signatura emblemática en la que subjetividad y acontecimiento se imbrican profundamente y “lo que queda” hace referencia a la imposibilidad de testimoniar.<sup>9</sup>

En la figura del musulmán, convergen hombre y no-hombre y, en su carácter de testigo integral — para Primo Levi el verdadero testigo —, es la constatación de que “el hombre es el no-hombre” y que “verdaderamente humano es aquel cuya humanidad ha sido íntegramente destruida”.<sup>10</sup> El testigo testimonia de lo humano por aquel cuya humanidad ha sido destruida; así, hombre y no-hombre no llegan nunca a una identidad tal en la que no sea posible destruir íntegramente lo humano. Siempre resta algo. “El testigo es ese resto”<sup>11</sup>, sostiene Agamben al proponer también que es el testimonio en sí el resto que queda entre estas figuras de la subjetividad. El hombre se identifica con la figura del umbral, por el que transita lo humano y lo inhumano, la subjetivación y la de subjetivación, el inscribirse del viviente en el habla y el hacerse viviente de la lengua. De alguna manera, también es la lengua como resto, como resto de vida, como articulación que queda entre el musulmán y el hombre. El musulmán encarna la figura de una aporía constitutiva de todo sujeto, que constituye ahora una categoría ontológica que señala la posibilidad del hombre de sobrevivir en un resto, esto es, en el testimonio como resto.

<sup>9</sup> Se ha trabajado extensamente sobre estos problemas en TACCETTA, Natalia. *Agamben y lo político*, op. cit.

<sup>10</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Homo sacer III. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 140 y 141.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, p. 141.



Así como Agamben se pregunta por el resto de Auschwitz podría interrogarse el resto de las dictaduras, las huellas que poblaron el terreno transicional, es decir, aquellas que configuraron las esquirlas de vida y corporalidad que quedaron “entre” la censura dictatorial y la acción poética e historiográfica posdictadura. El resto es lo que queda después de la destrucción, lo que permite seguir haciendo y pensando (como una forma del quehacer político) cuando ya casi no queda nada. Es lo que queda de una totalidad que se desmonta, de una forma in-clausurada. Siguiendo el principio warburgiano del buen vecino y contrario a las cronologías y teleologías, pensar la cuestión del archivo en terrenos posdictatoriales implica dejar aparecer los vínculos *a priori* no evidentes entre las huellas. Gesto insolente para la historiografía clásica, que la práctica y la teoría histórica y artística actuales permiten sostener.

Los dispositivos para presentar los restos son virtualmente infinitos. Muchas veces, los historiadores presentan sus archivos a partir de relatos más o menos evidentemente ficcionales y los artistas disponen del archivo ideando tramas de legibilidad para su exhibición. Otras veces, conciben al archivo como armazón irónico respecto de la contemporaneidad, la burocratización de la vida, el funcionamiento de las instituciones que albergan documentos aludiendo a ciertas transformaciones en las disciplinas. En los archivos posdictatoriales, esta búsqueda se vincula de modo privilegiado con un tiempo de duelo. Pero se trata de un duelo imposible, pues los crímenes quedaron impunes por muchos años — o aún permanecen de ese modo — y los cuerpos torturados aparecen demasiado lentamente como resultado del esfuerzo y gestión de los organismos de Derechos Humanos y no siempre seguido del juicio y castigo a sus responsables. Es en un escenario como este en el que el arte y la historia deben archivar restos a partir de la institución de un tiempo quebrado que desarma para recomponer, reubica las temporalidades en heterocronías afectivas y exige una reescritura del pasado que, en clave benjaminiana, podría decirse que acumula “ruinas sobre ruinas.”<sup>12</sup> En las tesis de “Sobre el concepto de historia”, texto testamentario de Walter Benjamin en 1940, el *Angelus novus* da cuenta de la perplejidad con la que cualquier angelología miraría lo que la modernidad denomina progreso, esto es, las catástrofes acumuladas frente a las cuales, por más que despliegue sus alas, no puede detenerse. Las tesis de Benjamin proponen una problematización del concepto de historia en clave disciplinar que, en la primera mitad produce una explícita crítica al historicismo y la teleología y, en la segunda mitad, lo reafirma con una crítica coyuntural que bien podría homologarse con el contexto neoliberal contemporáneo, donde capitalismo y muerte traban indisoluble relación.

---

<sup>12</sup> Esta referencia se corresponde con la tesis de “Sobre el concepto de historia” en la que Benjamin describe la imagen del *Angelus novus* de Paul Klee para referir a la perplejidad con la que cualquier angelología miraría lo que la modernidad denomina progreso, es decir, las catástrofes acumuladas “ruina sobre ruina” frente a la cual, por más que despliegue sus alas, no puede detenerse. Las tesis de esta obra testamentaria de Benjamin proponen una problematización del concepto de historia en clave disciplinar y, evidentemente, político, pues la primera mitad de las tesis realiza una crítica al historicismo y la teleología típicamente historicista (que implica el triunfo de los vencedores y un relato que constata la empatía de estos con las figuras de dominación), mientras que en la segunda mitad de las tesis reafirma estas ideas con una crítica coyuntural a la socialdemocracia, herida trágicamente desde el pacto entre Hitler y Stalin.

## De la arqueología

Pensar el archivo como modo de representación con lleva en parte asumir el anacronismo como método historiográfico y forma de conocimiento y, con él, la yuxtaposición de tiempos, y la disrupción y lo intempestivo como rasgos fundamentales. En este marco, es posible tomar como principio metodológico la noción de “arqueología” a partir de la cual buscar qué hay por “debajo” de los documentos que conforman los archivos y sus modos de representación. Esto implica rastrear múltiples espacios del pensamiento, la historia y el arte, a fin de desestabilizar las narrativas hegemónicas e intervenir sobre los modos de control y representación políticos y sociales del presente. A partir de esa búsqueda, los relatos dominantes y su funcionamiento podrían volverse inoperantes o verse desactivados.

La idea de “arqueología filosófica” de Immanuel Kant permite a Agamben explorar la posibilidad de una “historia filosófica de la filosofía”. En tanto historia, no se interroga sobre su propio origen, pues es *a priori* y su objeto coincide con el fin de la humanidad, es decir, en palabras de Agamben, con el “desarrollo y con el ejercicio de la razón”. Por eso, “la *arché* que busca nunca puede identificarse con un dato cronológico, nunca puede ser ‘arcaica’”.<sup>13</sup> Así es como la arqueología resulta, desde esta perspectiva, una ciencia de las ruinas, una “ruinología”, pues las *archai* son aquello que podría haberse dado o debería haberse dado o podría darse eventualmente, pero existen sólo como ruinas. Se dan como *Urbilder*, es decir, como arquetipos o imágenes originales. Subyace en esta conceptualización una consideración de la práctica historiadora como aquella en la que la heterogeneidad es constitutiva al igual que una distancia entre la *arché* que estudia y el origen real.

Basándose en *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971) de Michel Foucault, Agamben define su estrategia: “hacer jugar la genealogía, cuyo modelo Foucault rastrea en Nietzsche, contra toda búsqueda de un origen”.<sup>14</sup> Implica, entonces, no la búsqueda de un inicio, sino detenerse en las meticulosidades y los accidentes. Al igual que Foucault, Agamben repara en la historia para conjurar la quimera del origen definiendo la operación genealógica como “evocación” y “eliminación” del origen y el sujeto, pues “se trata siempre de remontarse a algo así como al momento en el cual los saberes, los discursos, los ámbitos de objetos, se han constituido”<sup>15</sup> en el no-lugar del origen. Para Agamben, la arqueología debe enfrentar la heterogeneidad constitutiva implicada en su propia indagación en la forma de una crítica de la tradición y las fuentes, y no se vincula con la antigüedad del pasado, sino con la forma en la que el pasado es constituido como tradición. La metodología resulta ser una “destrucción de la tradición” para posibilitar ese viaje al pasado a partir de un nuevo acceso a las fuentes.

A la luz de estas consideraciones, Agamben arriesga una definición provisoria de “arqueología” como “práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen, sino con la emergencia del fenómeno y debe por eso

<sup>13</sup> AGAMBEN, Giorgio. Arqueología filosófica. En: *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p. 114.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 115.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 117.

enfrentarse de nuevo con las fuentes y la tradición”.<sup>16</sup> Para enfrentarse a la tradición, tiene que deconstruir los paradigmas, técnicas y prácticas a través de las cuales se regulan las formas de la transmisión y el acceso a las fuentes. Debe desarticular también el sujeto cognoscente que se acerca a ellas. Así, la consideración de la emergencia es objetiva y subjetiva y se sitúa en un “umbral de indecibilidad” entre el objeto y el sujeto, porque la operación — de “solicitud” — es siempre un cuestionamiento sobre el origen. Esta arqueología es contemporánea del presente y permanece inmanente y “el arqueólogo que sigue tal *a priori* retrocede, por así decirlo, hacia el presente”.<sup>17</sup>

La historia crítica vuelve sobre los eventos con la intención de descubrir aquello que la historia ha reprimido. Esta operación es característica del pensamiento de Walter Benjamin, cuya filosofía permite pensar un ángel de la historia que avanza hacia el futuro *à reculons*. El acceso a lo no-vivido es posible en la regresión arqueológica a través de la evocación del fantasma para trabajarlo y desarmarlo hasta hacerle perder su carácter de originario.

Si en la arqueología filosófica está en cuestión una emergencia, la tarea es acceder a ella para remontarse hasta el punto en el que ha sido velada por la tradición. La emergencia — la *arché* de la arqueología en términos de Agamben — es lo que advendrá, lo que llegará a ser accesible y presente, “sólo cuando la indagación arqueológica haya cumplido su operación”.<sup>18</sup> Tiene la forma de un pasado en el futuro, la forma de un *futuro anterior*, pues es un pasado que *habrá sido*. La arqueología explora, sin los velos tradicionales, este presente por primera vez. Es, en definitiva, la forma que tiene el acceso al presente.

En consonancia con la propuesta agambeniana pero en el ámbito del arte, algunas de las tesis fundamentales de la producción teórica de Georges Didi-Huberman abren el problema de la arqueología al ámbito de la imagen. “¿Cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen?”, se pregunta. Su apuesta es la de construir una epistemología del anacronismo (lo que incluye trabajar sobre su virtud dialéctica) y resulta estimulante a los efectos de plantear un marco conceptual capaz de acompañar cognoscitivamente a las nociones de resto y archivo. Una de las premisas fundamentales de su trabajo es la intención de afirmar que la temporalidad de las imágenes “no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa”.<sup>19</sup> Esta operación implica concebir la imagen como el lugar donde se pueden encontrar tiempo e historia y supone asumir que “hay en la historia un tiempo para el anacronismo”<sup>20</sup> que, precisamente, es la imagen el lugar propicio para que aparezca. Para Didi-Huberman, “sólo hay historia anacrónica”<sup>21</sup> y el principio de construcción de la historia es, en una perspectiva cercana a Benjamin y a Aby Warburg, el montaje, vocación rectora del archivo y también del arte contem-

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 124.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 132.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 145.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo en las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 29.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 31.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 37.

poráneo que sigue lo que Hal Foster denominó un “impulso de archivo”<sup>22</sup>, esto es, una disposición a clasificar y consignar de modo heterodoxo en relación con el desencanto de los grandes relatos totalizadores. Esta marca generativa en el arte actual parecería responder a la exigencia historiográfica de dar cuenta de las historias marginadas, no-escritas.

Preguntarse por el archivo, entonces, es una inquietud historiográfica para rastrear el tiempo del pasado, filosófica para inquirir sobre el tiempo del presente y la memoria, y artística, para situarlo en prácticas que emergen especialmente a fines de los años noventa en un contexto donde comienza la explosión de lo que será el “boom” de la memoria, donde el arte está atravesado por efectos de montaje, reconstrucción o concatenación de estratos temporales heterogéneos, operaciones que implican, al mismo tiempo, aceptar que en cada objeto histórico-artístico, todos los tiempos se encuentran. Hacer del anacronismo la estrategia para encontrar fuentes nuevas de la historia y convertir al archivo en la forma adecuada de representación exige explorar la configuración de tramas insumisas al “tiempo homogéneo y vacío de los relojes” — que Benjamin asociaba con la crono-normatividad historicista — que saben menos de clasificación y datos indexicales que de intensidades afectivas.

### El trabajo de la historia

En *La arqueología del saber*, publicado originalmente en 1969, Michel Foucault sostiene que la arqueología describe los discursos como prácticas específicas en el archivo. En este sentido, “archivo” resulta una noción que no refiere a la totalidad de los textos que una civilización conserva y tampoco implica la totalidad de las huellas que quedan, sino justamente el juego de las reglas que la cultura establece para determinar la aparición y la desaparición de los enunciados, el modo en que configura tejidos que sostienen su permanencia y su borradura, su existencia como acontecimientos y cosas. Dicho de otro modo, el archivo es el sistema de las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados en tanto prácticas y acontecimientos: “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”.<sup>23</sup>

Siguiendo estas ideas, analizar los hechos discursivos — enunciados, objetos o prácticas culturales — en el ámbito del archivo implica asumir su carácter no de documentos (en tanto remiten a la significación que exige una tarea de desciframiento), sino como monumentos, es decir, “sin asignación de origen, sin el menor gesto hacia el comienzo de una *arché*”.<sup>24</sup> El arqueólogo foucaultiano no busca en los documentos huellas que quedaron de las prácticas, sino que los aborda como instrumentos que establecen relaciones clasificables y complejas con el presente. No trata a los documentos como signos de algo más — a descubrir —, sino que los describe como prácticas concretas — como la de construir relatos. Así, hacer arqueología de documentos conlleva comprender las reglas y condiciones de su funcionamiento tanto como las prácticas que los activan. El conjunto define sus propios límites y sus formas

<sup>22</sup> Ver FOSTER, Hal. An Archival Impulse, *October* 110, 2004.

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 219.

<sup>24</sup> REVEL, Judith. *El vocabulario de Foucault*, Buenos Aires: Atuel, 2008, p. 16.

de decibilidad y legibilidad, de conservación, memoria y apropiación. Judith Revel lo explicita claramente al sostener que su tratamiento del archivo distingue a Foucault de los estructuralistas — puesto que aborda los discursos como acontecimientos — y de los historiadores, pues los considera acontecimientos que “subsisten y en esa subsistencia misma en el interior de la historia ejercen cierta cantidad de funciones manifiestas o secretas”.<sup>25</sup>

El archivo es el “contenido” de la arqueología, es decir, la materia para producir conocimiento sobre una época o un acontecimiento determinado. Sin embargo, a partir del trabajo que realiza desde 1973 sobre el archivo en torno a Pierre Rivière y que seguirá con *L'impossible prison* bajo la dirección de Michelle Perrot en 1978, o *Le désordre des familles* en colaboración con Arlette Farge en 1982, Foucault comienza a reivindicar crecientemente la dimensión subjetiva y, por tanto, creativa y constructiva del abordaje de los documentos. En *La vie des hommes infâmes*, publicado en 1977, lo aclara contundentemente: “Este no es un libro de historia. En esta selección, es inútil buscar otra norma que no sea mi propio goce, mi placer, una emoción, la risa, la sorpresa, un particular escalofrío, o algún otro sentimiento que resulta ahora difícil de calibrar puesto que ya ha pasado el momento en el que descubrí estos textos”.<sup>26</sup>

Goce, placer, emoción y otros afectos palpables aparecen como los articuladores de un acercamiento a la historia. Nada se dice sobre la objetividad, sino sobre la emoción; nada sobre la verdad, sino sobre el escalofrío. Por eso, el archivo “vale más como huella de existencia que como producción discursiva”.<sup>27</sup> En efecto, la existencia de un tipo de relación con la producción de conocimiento sobre el pasado al introducirse la noción de subjetividad, para lo cual ha de proponerse la referencia a la “utilización no historiográfica de las fuentes históricas”.<sup>28</sup> Esta idea de “no historiográfica” refiere posiblemente a los desafíos que, más allá de la normativización de la disciplina, el trabajo con el archivo puede llegar a implicar. Esto conlleva tener en cuenta que el archivo establece, naturalmente, un vínculo con el pasado en el que “se originan” los documentos, pero especialmente una relación con el ámbito de investigación, producción vinculada a los afectos y la perplejidad de quien comienza el abordaje en el presente.

La arqueología no es propiamente una “historia” en el sentido convencional, sino que pone en juego múltiples dimensiones para obtener no solamente una reconstrucción del pasado, sino las condiciones de emergencia de los discursos de saber de una época. No se trata de estudiar las ideas en su evolución, sino en tanto recortes históricos específicos, a fin de poner en funcionamiento la constitución de saberes desde la configuración de objetos y la atención a las relaciones que se producen entre ellos, con la plena consciencia de que siempre se trata de *una* arqueología y no de *la* arqueología, esto es, un recorte de mecanismos de un conglomerado epistémico preciso. En este planteo, es claro que el *arché*, el principio, el comienzo, no se sostiene en que el archivo es una huella muerta del pasado ni que la arqueología solo dispone

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 17.

<sup>26</sup> FOUCAULT, Michel. *La vie des hommes infâmes*. En: *Dits et écrits 1954-1988* : Tomo III 1976-1979. París: Gallimard, 1994, p. 198.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>28</sup> REVEL, Judith, *op. cit.*, p. 18.



sobre el pasado, sino más bien en que el archivo y la arqueología que se traza a partir de él es siempre un enfoque de actualidad.

Plantear la cuestión de la historicidad de los objetos del saber es, entonces, poner en cuestión nuestra pertenencia a un régimen de discursividad y a una configuración de poder. En *El orden del discurso*, de algún modo, Foucault plantea esto como hipótesis central de trabajo cuando señala que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros”.<sup>29</sup> Sin ánimo de conjurar estos dobles — más bien, al contrario — la configuración de un archivo lleva implícitos estos desafíos. Contra las significaciones ideales y las teleologías, Foucault propone no buscar el origen ni seguir la cronología para hacer aparecer otro tipo de *arché*, un comienzo como invención,<sup>30</sup> que abjura de “las solemnidades del origen”, quimera a conjurar.

*Seguir el hilo complejo de la procedencia es conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los accidentes, las mínimas desviaciones — o al contrario, los giros completos —, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente.*<sup>31</sup>

Lo que propone, entonces, es seguir la trama de la procedencia, no como *telos*, sino asumiendo la trama del devenir y la dispersión, aceptando la posibilidad de la diferencia y la excepción y la potencia de la diseminación del ordenamiento en multiplicidades que se van entrelazando de acuerdo a criterios menos estables que los seguidos por las cronologías convencionales. Esto significa para Foucault asumir el riesgo de que en el abordaje del pasado no se encuentre la verdad, sino el accidente dispuesto a ser leído y asumido como problema. Esto es, apoderarse del riesgo de la contingencia y la incompletitud, de la heterogeneidad y la irrupción del desfase, pues “no se puede describir exhaustivamente el archivo de una sociedad o de una civilización”.<sup>32</sup> Lo señala claramente Foucault cuando se refiere a las *Consideraciones intempestivas* nietzscheanas<sup>33</sup>: “Nietzsche no ha cesado de criticar [...] el punto de vista supra-histórico. [...] Por el contrario, el sentido histórico escapará a la metafísica, para devenir instrumento privilegiado de la genealogía, si no se apoya sobre

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Madrid: Ediciones de la piqueta, 1996, p. 14.

<sup>30</sup> En *Nietzsche, la genealogía, la historia*, originalmente publicado en 1971, Foucault analiza los usos en Nietzsche de la palabra *Ursprung* y de términos como *Entstehung* (emergencia), *Herkunft* (procedencia), *Abkunft* (origen, estirpe), *Geburt* (nacimiento). “*Herkunft*: es el tronco, la procedencia; es la vieja pertenencia a un grupo — el de la sangre, el de la tradición, el que se orea entre los de una misma nobleza o una misma bajeza. A menudo el análisis de la *Herkunft* hace intervenir la raza o el tipo social”. FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 25.

<sup>31</sup> FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*, *op. cit.*, p. 27 y 28.

<sup>32</sup> FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>33</sup> Foucault está refiriendo la imagen de la temporalidad y la historia tal como aparece en la *Segunda intempestiva nietzscheana, sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, escrita entre 1873 y 1874. En esta intempestiva, Nietzsche critica la imagen homogénea y sucesiva del tiempo, a la que consideraba un modo “enfermizo” y “pesimista” de enfrentar la vida porque impedía una apropiación positiva del pasado. Este, inamovible y determinante, genera una sensación de impotencia que desemboca en un resentimiento profundo que vuelve imposible refrendar cualquier agenciamiento.

ningún absoluto”.<sup>34</sup> Siendo también un rasgo propio del archivo, Foucault introduce la discontinuidad como parte de la “efectividad” de la historia. Esto implica combatir la tradición de la historia que tiende a disolver el acontecimiento singular en un movimiento teleológico o algo así como un encadenamiento natural. En cambio, la historia que aquí se presenta como *wirkliche* (verdadera, en Nietzsche) es una historia que “hace resurgir el acontecimiento en lo que puede tener de único y agudo”.<sup>35</sup> Esto es, no temerle a lo que Foucault denomina un saber perspectivo cuando “el sentido histórico, tal como Nietzsche lo entiende, se sabe perspectiva, y no rechaza el sistema de su propia injusticia”.<sup>36</sup> Un saber que se empeña en disipar la búsqueda de orígenes identitarios firmes, o saberes metafísicos que oficien como promesas de certeza. Se trata de proponer, en definitiva, el “uso crítico de la historia”<sup>37</sup>, esto es, “liberar al hombre y no dejarle otro origen que aquel en el que tuviera a bien reconocerse”.<sup>38</sup>

Reparando en la “historia crítica” que Nietzsche propone, es decir, la perspectiva sobre la historia que se caracteriza por estar “al servicio de la vida”<sup>39</sup>, Agamben recupera la segunda *Intempestiva* para pensar una historia que destruye el pasado para que alguna vida se vuelva posible. Estas ideas le permiten volver a una imagen a la que recurre en varios trayectos de su obra: al *Angelus novus*, el ángel de la historia benjaminiano que, a pesar de que abre las alas e intenta detenerse, la tempestad del progreso avanza hacia el futuro sin poder, aunque parece desearlo, detenerse. La historia crítica nietzscheana propone si no una redención del pasado, un uso del pasado “para poder vivir”, es decir, que “tenga la fuerza de destruir y liberarse del pasado, así como que pueda emplear dicha fuerza de vez en cuando”.<sup>40</sup> El pasado no debe seguir adormecido funcionando como ejemplo o pedestal, sino que debe ser llevado ante un tribunal “instruyendo su caso de manera dolorosa, para, finalmente, condenarlo, ya que todo pasado es digno de ser condenado, pues así acontece en las cosas del hombre, siempre envueltas en las fuerzas y debilidades”.<sup>41</sup> El pasado, entonces, no es algo anestesiado o inmóvil que hay que ir a buscar “tal cual fue”, sino que está constituido por acontecimientos que pueden ser — para decirlo con Nietzsche — útiles para la vida.

“La arqueología remonta el curso de la historia a contrapelo”, sostiene Agamben en clara referencia a la concepción de historia redentora benjaminiana. De ningún modo debe entenderse que la *arché* retrocede hasta algún dato situable cronológicamente, sino que la cronología es una fuerza operante en la historia, “un campo de corrientes históricas”<sup>42</sup> que, eventualmente, incluso hay que combatir: “La *arché* es algo que se supone necesariamente acontecido, pero que no puede ser hipostasiado en un hecho dentro de la cronología —

<sup>34</sup> FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*, op. cit., p. 43 y 44.

<sup>35</sup> FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*, op. cit., p. 48.

<sup>36</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 54.

<sup>37</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 74.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999, p. 65.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Arqueología filosófica*, op. cit., p. 151.

solo puede garantizar la inteligibilidad de los fenómenos históricos, “salvarlos” arqueológicamente en un futuro anterior en la comprensión, no de un origen — en todo caso inverificable —, sino de su historia, a la vez finita e imposible de totalizar”.<sup>43</sup>

La arqueología es, entonces, un método de investigación descriptivo que permite el estudio sistemático de los archivos, de campos discursivos específicos, relativos a una formación histórica dada; más concretamente, a un segmento de discurso preciso situado en el seno de una formación. Se trata de una práctica metódica que despliega sus efectos en un dominio específico y busca las condiciones históricas que hacen posible la emergencia de discursos y, con ellos, de prácticas y monumentos. Se trata de una suerte de red epistémica en la que Foucault distingue el nivel del saber del de la ciencia e interroga especialmente el primero para posibilitar el segundo. El arqueólogo descubre “los acontecimientos desde abajo” y no se detiene en los “movimientos de la superficie”. Esto es precisamente en lo que consiste el archivo. No se confunde con “el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados” más que a un nivel superficial, ya que, más precisamente, es “la ley de lo que puede ser dicho”, el sistema de reglas puesto en juego para la enunciabilidad. Desde el punto de vista arqueológico, la historia de los discursos no puede seguir el movimiento lineal y progresivo de una *ratio* única: al contrario, aparece estructurada según una sucesión de rupturas, cortes bruscos y relativamente enigmáticos que corresponden al pasaje de una episteme a la otra o incluso a la transformación de prácticas discursivas entre sí.

La arqueología parte del principio de que un “conjunto de enunciados debe poder leerse por sí mismo” y limitarse al plano de inmanencia del enunciado sin redoblar los niveles de interpretación para un contexto determinado. Sin embargo, la empresa arqueológica no se transforma íntegramente en historia en la medida en que se trata más bien de aplicar a la historia del pensamiento — en sus objetos de estudio desde *Historia de la locura en la época clásica* — un modelo historiador fundado sobre la comparación y la relación de los acontecimientos más que sobre la identificación de las causas y sus vínculos con el pasado “real”. Es así que se convierte en un modelo fundamental para pensar otro modo de hacer historia. Lo es a partir de los principios de una arqueología que se sostiene sobre el discontinuismo y un desplazamiento desde el “ahora” a lo “actual”.

Reflexionemos brevemente sobre estas ideas. La perspectiva foucaultiana rechaza la continuidad histórica sobre la cual se enraíza la crítica de la historia humanista. Según Luca Paltrinieri, “la hipótesis de la continuidad del desarrollo histórico es una operación discursiva que no garantiza en nada la existencia de un sujeto de la historia misma y que por consecuencia queda por demostrar”.<sup>44</sup> Se trata entonces — y el modelo del archivo parece responder a esta premisa — no solo de “tomar partido” por la discontinuidad — contra la continuidad —, sino de hacer emerger otras continuidades y discontinuidades posibles por medio del análisis de los juegos de dependencias intradiscursi-

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> PALTRINIERI, Luca. L'archive comme objet : quel modèle d'histoire pour l'archéologie. *Cairn.info*, n. 153, 2015, p. 363.

vos. La discontinuidad de la historia arqueológica apunta a ser un artificio metodológico, un concepto que opera como hipótesis de trabajo.

Aceptando que la explicación histórica no consiste en reconstruir el encañamiento de causas subyacentes a los acontecimientos, se comprende mejor que vislumbrar de otro modo las relaciones y transformaciones entre los diversos dominios del pensamiento implica liberarlos del presupuesto causalista reemplazándolo por la comparación entre relaciones:

*Las relaciones entre la lingüística y las obras literarias, entre la música y las matemáticas, el discurso de los historiadores y el de los economistas no son más simplemente del orden de la copia, de la imitación o de la analogía involuntaria, ni incluso del isomorfismo estructural: estas obras, estos procesos se forman los unos por relación a los otros, existiendo los unos por los otros.*<sup>45</sup>

De modo que el análisis arqueológico ilumina las condiciones de posibilidad históricas y discursivas de los objetos como un conjunto de relaciones que sostienen su aparición. Esto se vincula con la última observación mencionada — el desplazamiento a la “actualidad” — pues la arqueología debe analizar las condiciones de emergencia en tanto que transformaciones particulares de una cultura — la occidental — asumiendo un nivel que no es el del discurso que se estudia, sino buscando percibir cómo este discurso instituye una suerte de acceso a cierta verdad: “La descripción arqueológica buscará entonces identificar este discurso no como una forma general de la razón, sino como una forma histórica, que tiene un momento y un lugar de nacimiento muy precisos y sobre todo las condiciones de posibilidad cuya pertinencia se trata de verificar”.<sup>46</sup>

El archivo, entonces, permite imaginar modos de aceptación posible de la discontinuidad que caracteriza el presente entendiéndolo como el conjunto de todos los discursos con las condiciones que mantienen su coherencia y autonomía. Si el discurso es el que fue efectivamente dicho, entonces el archivo representa la contracara del discurso, el principio de selección de los enunciados, su espacio de transformación y circulación. Hay discurso en la medida en que existe un archivo, mientras este depende de la autonomía y la coherencia del conjunto de enunciados de un discurso. La arqueología, por lo tanto, es el análisis de ese “archivo-discurso”.

Pensar la relación entre restos y archivo implica seguir este razonamiento a partir de las huellas o rastros que, leídos como un conjunto, podrían arrojar ciertas afirmaciones sobre el pasado como “archivo-discurso”. Pero como estas relaciones significativas no son fijas ni estables, sino que se configuran en la transformación, parece más factible preguntarse por la figura de “lo que queda” como algo móvil, inestable, cambiante, que adquiere significación en el acto mismo de la enunciación y la archivación.

Cuando Agamben se pregunta por lo que queda — como en *Lo que queda de Auschwitz*, tercera entrega de su serie sobre la figura del *homo sacer* — llega a cierta idea de discursividad y archivo posibles — el testimonio y el testigo como restos — como cuando recurre a una vieja anécdota de la filósofa

<sup>45</sup> FOUCAULT, Michel. Sur le façons d'écrire l'histoire. *Les Lettres Françaises*, n. 1187, 1967, p. 622.

<sup>46</sup> PALTRINIERI, Luca, *op. cit.*, p. 370.

Hannah Arendt. En una entrevista le preguntan “¿qué queda para usted de la Alemania en la que nació y creció?”, a lo que responde “queda la lengua”. Esta frase es retomada por Agamben en varias oportunidades, especialmente cuando trata de pensar la lengua — discursividad y *experimentum* — como resto, una lengua que sobrevive al mundo del que era expresión. Cuando parece que ya no tiene nada que decir, sin embargo, el decir se obstina en permanecer. La lengua resta porque es de algún modo indestructible, cuando todo lo demás parece pasible de ser aniquilado (como la humanidad misma en la figura del “musulmán”, figura de lo intestimoniable que lleva consigo la evidencia de una potencia que no se actualiza exhibiendo la indestructibilidad de lo humano). Para Agamben, la lengua que queda es la del decir del poeta, la lengua de la poesía: “Aquello que queda, aquella parte de la lengua y de la vida que salvamos de la ruina, tiene sentido solo si tiene que ver íntimamente con lo perdido, si existe de algún modo para él, si lo llama por medio de nombres y responde en su nombre. La lengua de la poesía, la lengua que queda nos es querida y preciosa, porque llama lo que se pierde”.<sup>47</sup>

Aquí Agamben remite al “conservar y perder aquello que se ha perdido” de Italo Calvino, una potencia de la lengua de la poesía como lengua que queda temiendo precisamente la posibilidad de archivar la inconmensurable producción de eventos. Lo que queda es lo que se salva del olvido como ruina.

Es posible, entonces, retomar la dupla resto/archivo, archivo de restos o restos de archivo para pensar cómo el archivo es una forma de salvar el pasado, figurándolo, llamándolo por su nombre. Esto implica lidiar con problemas relativos a la representación del pasado en general, a la construcción de una imagen del pasado traumático en particular, la cimentación de la memoria y cierto desafío a las presentaciones historiográficas más convencionales.

Aceptar que se trata siempre de la lectura crítica de un corpus de textos que pretenden producir algún tipo de conocimiento, dándole al pasado la forma a una narrativa en la que, estrictamente, no importa lo que el archivo “dice”, sino lo que permite producir. En este sentido, Michel de Certeau sostiene en *La escritura de la historia* — publicado en 1975 — el archivo es un tipo de relación que el historiador establece desde un lugar determinado, procedimientos técnicos, recursos literarios y hasta una relación con la muerte. Por eso piensa al archivo como espacio donde se llevan a cabo técnicas específicas — recopilar, transcribir, fotografiar, determinar la pertinencia de los objetos, clasificar, etc. — para *darle forma* a los datos, a partir de los cuales se corre un riesgo, “el peligro de la adicción, del ahogo, de la imposibilidad de abstracción, de la pérdida en lo concreto”.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> AGAMBEN, Giorgio. Che cosa resta? *Quodlibet*. Disponible en <<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta>>. Consultado en enero 2019. Con el título “Che cosa resta?” fueron reproducidas las notas que reproducen partes de una intervención de Giorgio Agamben en el Salone del libro de Turín el 20 de mayo de 2017.

<sup>48</sup> CAIMARI, Lila. *La vida en el archivo: goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017, p. 13.

## Creación de archivo y resistencia

A tono con perspectivas contemporáneas, en *Le désordre des familles* — publicado originalmente en 1982 —, Arlette Farge y Foucault (2014) sostienen que la idea de que la historia está consagrada a la exactitud del archivo — como si fuese algo estático en donde ir a refrendar los hechos — y la filosofía a la arquitectura de las ideas es una falacia absoluta. Ambos pensadores evitan inscribirse en esa lógica y producen una lectura de los “Archivos de la Bastilla” depositados en la Biblioteca del Arsenal, concerniendo a los asuntos policiales que — en torno a la Bastilla — fueron dispersados en la Revolución y luego reunidos nuevamente. Más allá de los datos policiales y las particularidades de los prontuarios, eligen abrir el archivo a la reflexión sobre la vida cotidiana de las clases populares de París durante la época de la monarquía absoluta, al menos durante un cierto período del Antiguo Régimen. Lejos de buscar en esos archivos una documentación sobre el absolutismo real o la manera en la cual el monarca eliminaba a sus enemigos, la lectura de esos *dossiers* les permite a los autores rastrear las huellas de la ira del soberano y los ímpetus del pueblo, construyendo entre-líneas una concepción de historia lábil, hecha de discontinuidades, rupturas y pasiones, cuya relectura implica una labor compleja y siempre renovada.

Foucault y Farge intentan leer en los archivos el registro de una paradoja: “[el archivo] fija repentinamente la vida de la gente, al mismo tiempo que se escapa de él una impresión de movimiento incesante, de circulación constante”.<sup>49</sup> Precisamente, en vez de leer sobre la administración del espacio, el control del tiempo y la implantación sistemática de castigos para los revolucionarios, Farge y Foucault encuentran “la imagen de un París capturado en sus noches”, en las que “el inspector puede entrar en todos lados, interrumpir el sueño de la gente, sorprender a los amantes y sus relaciones, pedir a cada uno el porqué de sus actividades”.<sup>50</sup>

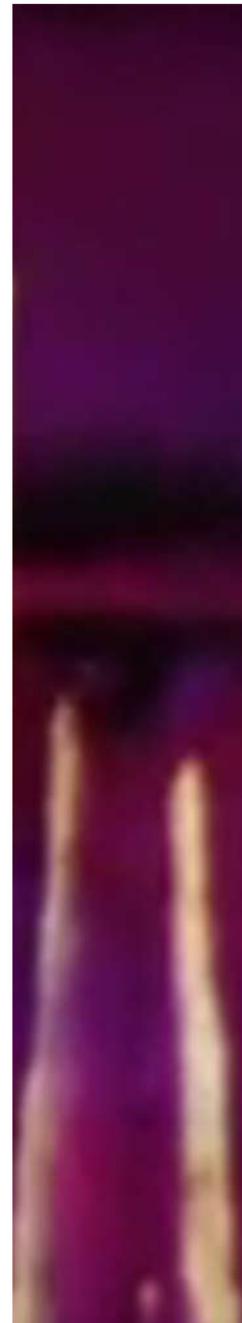
En *La atracción del archivo* (1989), Farge describe extensamente su acercamiento al archivo judicial del siglo XVIII, reunido en series en el Archivo Nacional en la Biblioteca del Arsenal y en la Biblioteca Nacional de París. La autora da al documento un particular tratamiento, como si fuera una entidad con vida propia, que impone una experiencia física precisa. El archivo “en invierno como en verano está helado; los dedos se agarrotan al descifrarlo, mientras se impregnan de polvo frío en contacto con su papel pergamino o de tela”<sup>51</sup> — sostiene —, al tiempo que afirma que “es de difícil lectura para ojos poco avezados aun cuando a veces esté cubierto por una escritura minuciosa y regular”.<sup>52</sup> Se trata de una advertencia que arenga a la lectura no ingenua e invita a la reflexión sobre el significado sosteniendo asimismo que el documento es inagotable, digno de ser redescubierto de modo permanente: “El archivo supone el archivero; una mano que colecciona y clasifica, y aun cuando el archivo judicial es ciertamente, en todas las bibliotecas o depósitos de

<sup>49</sup> FARGE, Arlette, et FOUCAULT, Michel. *Le désordre des familles: lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIIIe siècle*. París: Gallimard, 2014, p. 12.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

<sup>51</sup> FARGE, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Alfons el Magnánim, 1991, p. 7.

<sup>52</sup> *Idem*.



archivos departamentales, el que se conserva más “brutalmente” (es decir, guardado de la forma más simple en estado bruto, sin encuadernar, únicamente reunido o atado como un haz de paja), en cierto modo, está preparado para su eventual utilización”.<sup>53</sup>

Asimismo, el archivo implica un tipo de relación con los documentos que se va volviendo cada vez más problemática. Farge estaba convencida de que el trabajo en el archivo evoca los términos “de zambullida, de inmersión, es decir, de ahogamiento... el mar está ahí”.<sup>54</sup> Desconcertante y colosal, el archivo atrapa y “se abre brutalmente sobre un mundo desconocido donde los condenados, los miserables y los malos sujetos interpretan su papel en una sociedad viva e inestable”.<sup>55</sup>

El archivo, pues, es una desgarradura que delinea un acontecimiento inesperado y que tiene la capacidad de enfocarse sobre algunos instantes de la vida de personajes ordinarios, tal vez pocas veces visitados, material de una reescritura de los desclasados que brega por convertirse en pasado. Por eso, el archivo no escribe páginas de historia, sino que “describe con palabras de todos los días lo irrisorio y lo trágico en el mismo tono, en el cual lo importante para la administración es saber quiénes son los responsables y cómo castigarlos”.<sup>56</sup> De este modo, nace la sensación de rasgar el velo, atravesar la opacidad de un tiempo que ha quedado oscurecido, de acceder a un lugar incierto. El archivo articula este viaje, “actúa como un despojamiento; plegados en algunas líneas aparece, no solamente lo inaccesible, sino lo vivo”.<sup>57</sup> Emergen los fragmentos de la verdad que ha sido vencida, haciendo indudable que “el descubrimiento del archivo es un maná que se ofrece y que justifica plenamente su nombre: fuente”.<sup>58</sup>

Estas ideas están lejos de suponer que hay un verdadero “acceso” al pasado. En efecto, la “zambullida” se da en los términos de la exigencia de ficcionalidad y de la fruición del trabajo. La ingenuidad de encontrar “el pasado” desaparece en cuanto surge la decisión del archivero, la voluntad del arconte, la sensibilidad del historiador o el artista que lo usan como material de producción de un tipo especial de “verdad”. Por eso, con Farge es posible decir que, en el archivo, se realiza una constelación extraña, la de unir “el pasado con el presente”, la del choque con la muerte y un trabajo con los fantasmas. “Extraño sentimiento el de un súbito encuentro con existencias desconocidas, accidentadas y plenas, que mezclan, como para embrollar mejor, lo próximo (tan cercano) y lo lejano, lo difunto”.<sup>59</sup> El archivo, entonces, no es un depósito del que se sacan cosas por curiosidad o placer. Está atravesado por una carencia y esa es la vocación que activa la búsqueda, “semejante a la que describía Michel de Certeau a propósito del conocimiento, cuando lo describía así: ‘Aquello que no cesa de modificarse a causa de una carencia inolvidable’”.<sup>60</sup> En definitiva, de lo que se habla es de la constitución del archivo como

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*, p. 8.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

<sup>55</sup> *Idem, ibidem*, p. 10.

<sup>56</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> *Idem, ibidem*, p. 11 y 12.

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

<sup>60</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

creación, como un acto poético que disputa en el terreno de la historiografía convencional el lugar de una verdad posible, contingente y hasta lábil.

En uno de los ensayos que conforman *El fuego y el relato* (2014), Agamben recoge una conferencia de Gilles Deleuze del año 1987: “¿Qué es el acto de creación?”. Allí, Deleuze define el acto de creación como un acto de resistencia. En primer lugar, como resistencia a la muerte que, en una discusión sobre el archivo es fácilmente remisible a la pulsión de destrucción que pone en funcionamiento Jacques Derrida en *Mal de archivo: una impresión freudiana*, ese texto de 1995 fundacional del tratamiento contemporáneo de la cuestión del archivo. En Deleuze, preocupado como estaba por la extensión de hipótesis foucaultianas en torno a las sociedades disciplinarias, se vincula más bien con una resistencia “al paradigma de la información a través del cual el poder se ejerce”<sup>61</sup> en las sociedades a las que llama “sociedades de control”. Podría decirse que el acto de creación resiste contra algo y, por tanto, libera una potencia: “La potencia que el acto de creación libera debe ser una potencia interna al mismo acto, como interno a él debe ser también el acto de resistencia”.<sup>62</sup> De modo que en el acto de creación se vuelve evidente una existencia que resiste y se opone a un tipo específico de expresión.

¿De qué resistencia se trata? Como en otras ocasiones, Agamben recurre a la etimología: “resistir” proviene de *sisto* en latín que significa “detener, mantener inmóvil”, “detenerse”. Es decir, la resistencia es una suspensión de la potencia que, volviendo al acto poético, nos haría asumir que el acto de creación es un campo de fuerzas en tensión que no se resigna a un tipo de significación. Pensar esto en torno al archivo es reforzar la idea de que el archivo no está ahí, inmóvil, completo, para que el historiador pueda extraer la verdad que está impresa en él, sino que es el repositorio que constituye un campo de batalla, un terreno de disputas que se niegan a la interpretación definitiva.

## Resistencia y resto

*La respuesta llegó cuando pude al fin escuchar esos viejos gritos en las bocas que inundaban las calles: “se van, se van, y nunca volverán”, cantaban una vez más. Pero mi madre ya no estaba allí para oírlas. Y yo ya sabía, hace mucho tiempo porque no había vuelto a saber de ella.*<sup>63</sup>

*restos de restos* — así, con minúscula — es un compendio de textos de Nicolás Prividera, hijo de madre desaparecida durante la última dictadura cívico-militar argentina que tuvo lugar entre 1976 y 1983: “este libro se compone literalmente de restos: restos de un texto inconcluso (un diario que no quiso ser), restos de una novela de formación (o la deformación de una novela), restos de una vocación imposible (todo escritor quiere ser poeta)”.<sup>64</sup> Sobre esta estética de lo incompleto se funda su necesidad de cobijar las huellas con las que configura el pasado. La estética objetivista de los años noventa — propiamente transicional — se mezcla en *restos de restos* con un tono de derro-

<sup>61</sup> AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es el acto de creación? En: *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso, 2016, p. 35.

<sup>62</sup> *Idem, ibidem*, p. 37.

<sup>63</sup> El epígrafe corresponde a un fragmento de “Prólogos” de *restos de restos* de Nicolás Prividera. Ver PRIVIDERA, Nicolás. *Restos de restos*. City Bell: De la Talita Dorada, 2012, p. 9 y 10.

<sup>64</sup> *Idem, ibidem*, p. 105.

ta que emerge en significantes como “deshechos” y “guillotina”. La *stimmung* que surge de sus palabras parece reclamar una crítica política y una ruptura estética que cobijen a la nueva generación.

Esta demanda de la posdictadura hace aparecer la pregunta por la ontología o materialidad de los restos, cuáles son las emociones que suscitan y cómo se archivan. Si el resto es lo que “queda” cuando ya no hay nada, es interesante atender al término derridiano “*restance*” (restancia), cuyo valor de voz media — ni activa ni pasiva — reenvía la noción de “resto” a una familia de palabras junto con *rester* — el verbo “permanecer” en francés. El resto no es “lo que queda” de una totalidad, sino lo que impide la totalización, en tanto cierre dialéctico o síntesis. No es, entonces, lo que resta, lo que queda de algo que se desmonta, sino aquello que impide la clausura. Visto desde esta perspectiva, la restancia alude a una “resistencia”: un objeto que se “resiste” al cierre, un texto que no se deja traducir del todo. El resto, podría pensarse, entonces, como un exceso indecible. La palabra “*reste*” (resto en francés) parece también cercana al “*Rest*” en alemán que alude a la idea de residuo más que a la idea de “permanencia” que queda involucrada en el vocablo “*rester*”, “quedarse” o “permanecer”. El resto no es algo, sino que tiene una restancia en el sentido de que no denota una “significación estabilizada”, sino que es “no-presente”: permanencia, substancia y presente serían, pues, nociones que se co-pertenecen.<sup>65</sup> El “resto” impide la totalización y por eso solicita y perturba. La restancia resiste a la traducción, pues la habita una profusión a significativa. Por eso, es huella, pero no solo como permanencia, sino como lo que abre posibilidad de significación.

Mucho antes de *Mal de archivo*, Derrida escribía en 1978 *Espolones: los estilos de Nietzsche* y allí pensaba el funcionamiento del fragmento nietzscheano como aquello que hace patente la restancia que impide “la consideración hermenéutica en términos de horizontes seguros de sí mismos”.<sup>66</sup> Es así que el resto aparece como lo que sostiene la no-clausura de la significación, abriéndose al tiempo del quizás, en el que se instalan la política y el futuro, como en ese “quizás” que Derrida menciona en su libro sobre el archivo y el inconsciente freudiano. El resto, entonces, es lo inapresable, es lo que significará en el futuro y por tanto resiste. Los restos habrán de ser pensados como lo no-saldado, como inquietud, como aquello liminal que no se define, como fantasma. Habitan el duelo y exigen imaginar formas donde depositarse.

Proponer que el trabajo de los historiadores y artistas sobre el resto y el archivo es más bien una suerte de mimesis maldita implica concebir sus obras como problemas. En *Creación y anarquía* (2017), Agamben parte de la arqueología como investigación de un *arché*, de un origen que es también mando y sostiene que *árcho* “significa ‘comenzar, ser el primero en algo’, pero también ‘mandar’, ‘ser jefe’”. Sin olvidar que el arconte (literalmente, ‘el que comienza’) era en Atenas la magistratura suprema”.<sup>67</sup> El archivo lleva implícito la idea de comienzo y, en tanto acto de creación, la lógica de la resistencia que libera una

<sup>65</sup> Ver CRAGNOLINI, Mónica. *El resto, entre Nietzsche y Derrida*. Conferencia en V Jornadas Internacionales Nietzsche y Jornadas Internacionales Derrida, Alianza Francesa, Buenos Aires, 2006.

<sup>66</sup> CRAGNOLINI, Mónica. *Derrida: un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra, 2007, p. 42.

<sup>67</sup> AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es un mando? En: *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 2019, p. 81.

potencia. La potencia es ese resto que, tal el análisis que Agamben realiza en varios trabajos, se vincula con la *dýnamis* aristotélica que no apunta al “tener capacidad”, sino a la posibilidad de su no-ejercicio como suspensión.

El trabajo de archivo como acto de creación conduce a pensar una co-presencia de potencia e impotencia, una *adynamia*, dirá Agamben, que no es ausencia de potencia, sino potencia de no, de no pasar al acto, de resistir, de quedarse, como los restos y con ellos. El artista y el historiador poseen, podría decirse, “una potencia de crear y que decide, en un momento dado, no se sabe cómo ni por qué, materializarla e implementarla”.<sup>68</sup> Esto es, en el acto creativo que llevan adelante hay siempre algo que permanece y se opone a la expresión. Esta relación entre resto y potencia podría volver pensable otro horizonte para el trabajo de archivo: puede y puede también su contrario, una tensión que materializa un vínculo poético (en términos de *poiein*) con el pasado y las formas de representarlo. Así, historiador y artista combaten las formas hegemónicas no solo de representar el pasado, sino los modos en que el archivo se piensa cándidamente como su más fiel testimonio.

Un tiempo del duelo como el de la posdictadura se inscribe en esa crisis de la representación y testimonia del desfallecimiento de un tipo de continuidad. Sin embargo, esta inquietud refuerza la necesidad de la imagen. Como propone Miguel Valderrama en su libro *Prefacio a la posdictadura* (2018), incluso hace falta “una imagen de muerte”. Pensando en paralelo las experiencias chilena y argentina, exige figurar la pérdida, pues explorar el duelo es preguntarse por la imagen de lo que llama la “espectralización del presente”. Esto implica que la escritura y la lectura del archivo exigen operaciones complejas de traducción y desciframiento. Se escriben y se leen ruinas y se construye y decodifica una ruinología. Se trata de una lectura insegura, que asume la incerteza del riesgo como premisa.

*La práctica del duelo que lleva adelante una lectura de la posdictadura demasiado segura de sí, demasiado segura de las relaciones entre literatura e historia, y entre historia y literatura, se ve interrumpida por una lectura que pierde pie a cada instante, que declara a cada paso que no sabe qué leer y cómo leer, que reconoce en el parpadeo el signo ejemplar de una especie de engeguamiento caracterizado por un exceso y una ausencia de ver.*<sup>69</sup>

Si la experiencia es desajustada también la lectura se inscribe en esa dislocación y a ella es a quien verdaderamente la posdictadura — en la historia y el arte — interroga. Se trata de un exceso y una falta, una contradicción que envuelve al resto y al cuerpo. Una cartografía que inaugura una experiencia de la temporalidad que es de duelo y melancolía. El archivo y el resto solo pueden ser la articulación de estos afectos en un mundo que abandona los relatos totalizadores y las verdades confiables.

*Artigo recebido em 9 de maio de 2020. Aprovado em 19 de maio de 2020.*

<sup>68</sup> AGAMBEN, Giorgio. *El fuego y el relato*, op. cit., p. 39.

<sup>69</sup> VALDERRAMA, Miguel. *Prefacio a la posdictadura*. Santiago de Chile: Palinodia, 2018, p. 47 y 48.