

# Arcontes de pacotilla: algunas ideas sobre el concepto de archivo y América Latina

GUIDO HERZOVICH  
*Instituto de Literatura Hispanoamericana,  
Universidad de Buenos Aires /  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
guidoherzovich@gmail.com*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 10 de mayo de 2024.  
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p307-324> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

**Resumen:** En las últimas décadas el concepto de archivo se ha vuelto cada vez más ubicuo y transdisciplinario: de la filosofía o la antropología a la crítica sobre todas las artes. ¿A qué se debe esta proliferación? ¿Es posible hacer de esta moda un camino de indagación sobre la situación contemporánea de las artes o de la crítica? Este artículo, deudor de un proyecto de investigación colectivo, parte de dos hipótesis. En primer lugar, que hoy a menudo decimos “archivo” donde hace algunas décadas hubiéramos dicho “tradicción” y que ese reemplazo permite pensar cómo se han transformado las exigencias y fantasías que depositamos sobre el arte y la literatura. En segundo lugar, que el declive del concepto de tradición coincide en América Latina con la derrota política y militar de los movimientos emancipatorios de los años sesenta y setenta.

**Palabras claves:** Archivo; América Latina; Tradición.

## Arcontes de pacotilla: Some Thoughts on the Concept of the Archive and Latin America

**Abstract:** In recent decades, the concept of the archive has become increasingly ubiquitous and transdisciplinary: from philosophy or anthropology to criticism of all the arts. What is the reason for this proliferation? Is it possible to turn this fashion into a path of enquiry into the contemporary situation of the arts or criticism? This article, which stems from a collective research project, is based on two hypotheses. Firstly, that today we often say “archive” where a few decades ago we would have said “tradition”, and that this replacement allows us to think about how the demands and fantasies we place on art and literature have been transformed. Secondly, that the decline of the concept of tradition coincides in Latin America with the political and military defeat of the emancipatory movements of the 1960s and 1970s.

**Keywords:** Archives; Latin America, Tradition.

En marzo de 2019, durante las Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, uno de los ponentes usó la expresión “archivo judeocristiano” para referirse a los materiales con los que cierto poeta había compuesto sus poemas.

El poeta en cuestión no había hurgado ningún sótano polvoriento. Entendimos sin dificultad que la palabra “archivo” describía en ese caso un conjunto de temas, términos, tonos, procedimientos, valores o imágenes —etcétera—, sin referencia a su existencia documental. De hecho, la mesa entera, resultado de un proyecto de investigación, estaba dedicada a “usos del archivo” en varios artistas y autores que no habían hecho “trabajo de archivo” en ningún sentido específico: los ponentes se proponían leer en sus obras a partir del modo en que aparecía en ellas un conjunto de referencias del pasado cultural, algún tipo de intervención, probablemente transgresora, es decir, liberadora respecto de los sentidos heredados.

A nadie debía sorprenderle este uso del término “archivo”, que se ha vuelto en las últimas décadas ubicuo y sorprendentemente transversal: de la filosofía a la antropología o la historia pasando por el arte contemporáneo, el cine o la literatura, y tanto en Europa o Estados Unidos (donde viven y trabajan los teóricos más citados) como en América Latina. La expresión “archivo judeocristiano” era llamativa porque modificaba visiblemente una expresión común, que ha considerado ese conjunto, tal vez impreciso pero necesario, como una “tradicición”: la tradición judeocristiana.

¿Por qué decir “archivo” y no “tradicición”? ¿Por moda nomás? ¿O acaso puede pensarse que esos términos suponen modos diferentes y significativos de concebir esos conjuntos? En este caso, todo indicaba que el término “archivo” decía no tanto algo específico sobre el modo en que ese poeta se relacionaba con esos materiales, sino que declaraba ante todo el modo en que nosotros, en tanto críticos contemporáneos, tendemos a pensar la relación de los artistas —y tal vez también de los críticos— con sus materiales.

Al año siguiente escribí un artículo sobre “El escritor argentino y la tradición”, un ensayo de Jorge Luis Borges que no levantó mucha polvareda, ni cuando lo presentó en conferencia en 1951, ni cuando lo publicó en revistas (1953, 1955) o en libro (1957), pero que desde los años ochenta y noventa se ha vuelto clave para analizar el posicionamiento estético de su obra, e incluso, con el respaldo del éxito global de su autor, puede aparecer como una estrategia portátil para sacar del encierro o de la frustración a las literaturas periféricas más diversas (Herzovich, 2020). Traté de mostrar, con impenitente lógica borgeana, que el artículo había rejuvenecido desde su publicación, porque había acompañado (también percibido, y en cierta medida previsto) la transformación de las infraestructuras y los términos de circulación transnacional de la cultura, que debilitaron efectivamente un requisito clave de la época moderna, particularmente difícil para los países periféricos: la necesidad de consolidar una tradición nacional, distintiva pero en diálogo con las tradiciones centrales. Este concepto de tradición excedía la historia de los estilos: tradición nacional, en la entonación romántica con que se acuñó, era sobre todo un modo de referir el vínculo simbiótico entre cultura y comunidad, capaz de anudar origen y destino. Entre los años cincuenta y los noventa, la vindicación borgeana del margen como coyuntura imaginaria de producción —margen de Occidente, margen de la comunidad— perdió el fondo de claudicación que muchos vieron en primer plano cuando se publicó por primera vez. ¿Quién podía pensar ahora que América Latina llegara a ser otra cosa que un margen, o que la literatura pudiera interpelar a la sociedad o al poder o a la historia desde otro lugar?

¿Y no era esa tal vez la razón por la que preferíamos recurrir ahora al término “archivo”? Así, por citar un ejemplo, en el último congreso de literatura *Orbis Tertius*, que organizó en abril de 2024 la Universidad Nacional de La Plata, once de los cincuenta y nueve simposios llevaban el concepto de “archivo” en el título; la palabra “tradicición” no figuraba en ninguno.

Cuando decíamos “tradicición” o cuando decimos “archivo”, ¿en qué se parecen y en qué se diferencian los modos de imaginar los materiales del trabajo artístico como conjunto? ¿Qué implicaciones tienen respecto del tipo de materiales que es posible incluir en cada uno? ¿Y respecto de sus relaciones internas, de nuestros imaginarios de pertenencia y por lo tanto del tipo de comunidades o colectivos que postulan? ¿Se puede pensar que la tradición y el archivo son paradigmas históricos sucesivos? Si es así, investigar sus similitudes y diferencias es un modo de interrogar tanto las fantasías y demandas que instituyen el espacio imaginario de la actividad artística actual, como las vindicaciones y derrotas que lo conectan con las fantasías y demandas del pasado.

Vivimos en la Era del Archivo en la medida en que exploramos y explotamos sus posibilidades, trabajamos para cerrar la Era de la Tradición: esa era la hipótesis.

Cuando a comienzos de 2021 salió una convocatoria para proyectos PICT que invitaba a presentarse a “Grupos de Reciente Formación”, cuatro colegas y amigos —Carlos Walker, Simón Henao, Nicolás Suárez y yo— nos encontramos en un chat creado para la ocasión, con ganas de hacer algo juntos pero sin tema. Desde ese momento hasta ahora armamos un proyecto, obtuvimos financiación, pedimos orientación a maestros y colegas, organizamos un panel y después un coloquio con críticos, curadores, artistas y escritores de Colombia, Argentina, México y Chile. A este último lo titulamos “Archivofilias contemporáneas: por qué nos obsesiona el archivo y qué hemos perdido de vista”. Desde el momento en que lo presupuestamos hasta el día de hoy, considerando la única actualización de 33 % que hizo la Agencia antes del primer desembolso, la capacidad de compra es un 15 % de su valor original. Confío en que el rendimiento conceptual del proyecto, que este artículo persigue en sus desafíos y logros parciales, trace una curva menos desoladora.

### **Del archivo a la tradición**

La dificultad inicial para convertir en proyecto las primeras intuiciones fue el trazado de límites, tanto geográficos como temporales. Si por un lado había que expandir y equilibrar los conceptos —para hacer de “tradicición” y “archivo” un camino de indagación de algo así como la lógica cultural de dos épocas sucesivas—, por el otro había que contenerlos para volverlos materia investigable. El concepto de archivo tuvo su primera elaboración estética importante para pensar tendencias del arte contemporáneo. Hal Foster habló de “un impulso archivístico” (2004); Anna María Guasch, en un *increscendo* de ambición, pasó de “giro archivístico” a “paradigma de archivo” (2005 y 2011). Quince o veinte años después, los evaluadores anónimos de nuestro proyecto PICT estuvieron de acuerdo en que la ubicuidad del concepto de archivo no requiere mucho esfuerzo probatorio.

En verdad, ni Foster ni Guasch postularon que ese “impulso” o “paradigma” pudiera describir algo así como la lógica cultural de nuestra época. Advirtieron una tendencia a la forma archivo en un número significativo de obras y le asignaron una historia, un contexto y/o un sentido. Pero ambos sugieren que hay algo de *sign of the times* en el arte de archivo; y los términos que elige Guasch —giro, paradigma— sugieren equivalentes epocales, y aun transdisciplinarios.

Como los cuatro autores del proyecto somos latinoamericanistas y en nuestro campo la teoría aparece como importación o como osadía, nos dio la sensación de que sería más aceptable un proyecto aplicado, restringido a evaluar las “herramientas” de la crítica latinoamericana. Como críticos que somos, nos pareció también que hacía falta construir un corpus de obras latinoamericanas (películas, libros, obras de arte) que diera cuenta de algún modo de la dicotomía tradición / archivo. Esto suponía un paso más, porque no era evidente si se trataba de un problema fundamentalmente filosófico y crítico (sobre los modos de leer, de entender la práctica cultural) o si era posible distinguir, entre las obras mismas, aquellas que trabajan bajo el modo de la tradición o del archivo. ¿O es acaso más audaz sugerir lo contrario? Borges propuso que si supiéramos cómo se leerá una página en cualquier punto del futuro, sabríamos también cómo será escrita (1974a: 747); pero en otro lado conjeturó que una página española de 1605, si la leemos como escrita en la Francia de la primera posguerra, es una página francesa de la primera posguerra, distinta de la anterior (1974b: 444-450). En la ponencia de 2019, la expresión “archivo judeocristiano” —esto inclina la balanza hacia la segunda conjetura— la habían inspirado unos poemas de la década de 1930.

Latinoamericanizar el problema sugirió sin embargo una hipótesis de periodización, montada entre la historia política y la historiografía cultural. La bibliografía de los estudios sobre archivo suele iniciarse con el precursor lejano de la *Arqueología del saber* de Michel Foucault, en 1969, para luego señalar el antecedente cercano de “The Body and the Archive”, del fotógrafo y crítico estadounidense Allan Sekula, en 1986<sup>1</sup>, para luego señalar el acontecimiento fundacional de *Mal d’archive* de Jacques Derrida, en 1995, para por fin dar comienzo al aluvión de artículos, catálogos y exposiciones entre el final de esa década y la que sigue (Buchloh, 1999; Sturken, 1999; Foster, 2004; Merewether, 2006; Rolnik, 2008, entre muchos otros; véase Guasch, 2011). América Latina tiene su propio trabajo pionero, si bien escrito en inglés por un *scholar* que vive y trabaja hace décadas en Estados Unidos: *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative* de Roberto González Echevarría, publicado en 1990 y traducido al español recién diez años después.

En buena parte de América Latina, los ochenta y noventa fueron los años en que se instalaron las democracias liberales y neoliberales que surgieron de la derrota militar y política de los movimientos emancipatorios de los sesenta y setenta; en un artículo clásico, Alejandro

---

<sup>1</sup> Parece claro que la importancia del artículo de Allan Sekula es un efecto retrospectivo del aluvión bibliográfico posterior. De las apenas 74 citas que registra Google Scholar de “The Body and the Archive” entre 1986 y 1995, casi ninguna menciona la palabra “archivo” en el título (muchos de esos artículos, en cambio, usan en el título la palabra “cuerpo”). Desde entonces el crecimiento de citas por año ha sido sostenido: un promedio de 25-35 anuales hacia 1998-2002, 60-80 hacia 2005-2010, 150-180 entre 2015-2020, y un descenso a 120-140 desde entonces. Me parece verosímil que la importancia del concepto de archivo en las referencias a la obra de Foucault sea igualmente retrospectiva.

Horowicz se refirió a la Argentina como una “democracia de la derrota” (2005). Esa derrota debilitó igualmente el espíritu latinoamericanista que animaba a muchos de ellos, y que había alentado, en lo cultural, un proyecto de tradición latinoamericana. Como ya había sugerido Foster, el archivo podía ser un concepto adecuado para una época en la que la memoria se volvió un campo de militancia privilegiado.

Faltaba construir el concepto de tradición como paradigma, y como paradigma en declive, de modo que fuera comparable al “paradigma del archivo”. Entendimos que también la tradición exigía un marco epocal. Definimos el paradigma de la tradición como un producto esencial y contradictoriamente moderno; tal vez hubiéramos debido decir que lo que nos interesaba investigar era el paradigma moderno de la tradición, porque es evidente que el problema de la tradición precede por mucho a la modernidad y es más que probable que la sobreviva.

La tensión productiva que anidaba en el paradigma moderno de la tradición surgía de que, por un lado, las ideologías racionalistas y positivistas típicamente modernas auguraban (y alentaban) que los saberes y prácticas científicas y experimentales desplazarían las creencias y prácticas heredadas (como la religión o las costumbres locales) tanto en los modos de hacer como en las formas de cohesión social. Sin embargo, de manera opuesta, la tradición tuvo un lugar importante para las ideologías de inspiración romántica que acompañaron la constitución de los Estados-nación a partir del siglo XIX; tocaba citar a Herder (1959 [1784]) aunque no sé si alguno lo había leído.

Esta ambivalencia había sido central para el campo artístico a nivel de las ideologías estéticas modernas en general; pero había sido todavía más conflictiva para el desarrollo de las prácticas y las ideas artísticas en una región periférica y poscolonial como América Latina. A nivel de las artes modernas en general, la tradición había entrado en crisis a partir del corte que las teorías estéticas hicieron en el siglo XVIII con las preceptivas clásicas. Ahí empezaba lo que Jacques Rancière llamó “régimen estético de las artes”: desde entonces, el arte pasó a identificarse con lo singular, desligado “de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes” (Rancière, 2009: 26). Sin embargo, como observó el crítico estadounidense Hilton Kramer (1987), la tradición siguió siendo un concepto importante no solo para los tradicionalistas sino también para las teorías modernistas y vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Parafraseando a Kramer, se podría decir que, si para aquellos la tradición suponía un modelo a repetir, para estas últimas —que reinventaron la ideología del arte para la era de su circulación industrial, consagrando la idea de lo nuevo— señalaba más bien lo irrepetible, y por lo tanto un marco privilegiado de producción de sentido. Contemporáneo de las grandes guerras europeas, el espíritu antitradicional de estos movimientos —disruptivos de las formas no menos que de los valores de la comunidad— fue visto a menudo como cómplice de la decadencia continental, en un arco que va de la censura del decadentismo de Max Nordau (1902 [1892]) al análisis crepuscular de Erich Auerbach sobre la contribución de la experimentación formal de entreguerras a la disgregación política de las sociedades europeas (2014 [1946]). El crítico de arte inglés Herbert Read escribió en 1933: “El objetivo de cinco siglos de esfuerzo europeo ha sido abiertamente abandonado” (1936: 67).

La tradición fue un problema adicional para las escenas artísticas de países periféricos y “jóvenes” (es decir, poscoloniales) como los latinoamericanos. Los idearios patricios refrendaron la exigencia romántico-nacionalista de dotar al país de una tradición propia, singular y diferencial, de origen presuntamente popular y minuciosa elaboración culta, que sin embargo dialogara / compitiera con las tradiciones metropolitanas. Pero no podían recurrir cómodamente ni a los materiales prehispánicos ni a los españoles. En 1948, frustrado por los escasos logros del arte argentino, el crítico Jorge Romero Brest, que no era en ningún sentido un tradicionalista, llamó una vez más —una última vez— a fundar una tradición nacional. ¿Cómo? Así: partiendo “de las formas y temas que tienen arraigo natural en la mayoría de los nuestros, para refinarlos y ennoblecerlos lentamente” (Romero Brest, 1948: 16). Pero apenas quince años después, cuando dirigía la sección de Artes Visuales del Instituto Di Tella, Romero Brest abandonó el reclamo de una tradición local y promovió “experiencias” artísticas que se presentaban ostensiblemente desligadas de cualquier tradición nacional, afirmando que carecer de tradición sería una ventaja comparativa para los artistas argentinos que las acometieran: “No en balde carecemos de tradición artística. Lo que fue carencia lamentable se ha vuelto factor favorable” (Romero Brest, 2007: 117; véase Herzovich, 2019).

Entre estas dos intervenciones, Borges había ofrecido la suya. “El escritor argentino y la tradición”, de 1951, desestimaba la necesidad de fundar una tradición local específica y diferencial, reclamando para los artistas argentinos (y sudamericanos) acceso irrestricto y desprejuiciado a las tradiciones europeas (a veces “universales”) (Borges, 1953; véase Herzovich, 2020). En las últimas décadas este texto ha sido considerado repetidamente como una “clausura” del problema de la tradición y del nacionalismo literarios (Saítta, 2000; Contreras, 2000; Balderston, 2013).

Para fechar en los años ochenta el debilitamiento del concepto de tradición a nivel de la crítica cultural, y conectarlo de ese modo con la emergencia del archivo, recurrimos a los estudios culturales ingleses, que podían leerse como testimonio de un proyecto intelectual de desenmascaramiento, acaso conjunto, de la nación y de la tradición. En 1977, en *Marxismo y literatura*, Raymond Williams notó que el marxismo había ignorado el problema de la tradición por considerarla una supervivencia del pasado, por lo tanto residual, cuando era en rigor “la expresión más evidente” de los esfuerzos de grupos dominantes por construir una hegemonía en el presente (1997: 137). Había que ver la tradición como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo (*shaping*) y de un presente preconfigurado (*pre-shaped*), que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (1997: 137).

La tradición aparecía así como un artificio del presente, por lo general alevoso. Un lustro después, en *La invención de la tradición* (1983), Eric Hobsbawm y Terence Ranger intentaron mostrar que el discurso nacionalista había postulado como tradiciones longevas costumbres o prácticas en rigor muy recientes. De ese mismo año es *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson, que rastrea el origen de las comunidades nacionales apenas hasta la prensa moderna (1983; véase Caimari y Goebel, 2023).

Titulamos el proyecto: “De la tradición al archivo: imaginarios temporales y figuras de artista en las teorías y las prácticas estéticas contemporáneas de América Latina”. Antes de ofrecer un listado más o menos razonado —y un poco azaroso— de los libros, las películas y las exposiciones donde no sé bien cómo iríamos a probar nuestra hipótesis, propusimos cuatro ejes de análisis, es decir, cuatro aspectos donde el paradigma actual del archivo difería sensiblemente del paradigma de la tradición.

Primero: la temporalidad de la actividad artística, es decir, los modos en que se espera que los artefactos artísticos articulen pasado-presente-futuro. Segundo: la relación de lo nuevo (en el sentido tanto temporal como estético) con los materiales del pasado, es decir, las características, los valores, las exigencias y las dificultades que presentan los materiales del pasado bajo uno y otro paradigma: ¿cómo se los supone vinculados con el presente, antes de ser trabajados por el artista? Tercero: el rol del artista frente a la comunidad, es decir, el tipo de lazos de pertenencia (con los materiales y los valores del pasado) que postula cada paradigma, y por lo tanto el tipo de operaciones de apropiación / expropiación que se presuponen o realizan efectivamente los artistas. Cuarto: el tipo de autoconciencia adjudicado a las formas estéticas. Este eje intentaba repensar los tres anteriores desde las formas mismas, en las que puede decirse que el pasado reemerge por su propia vitalidad, o bien que vienen a salvar el pasado de su esterilidad; que son un eslabón o bien una interrupción (un desvío) en la continuidad histórica; que constituyen para el artista un campo afectivo de elaboración colectiva, o bien artefactos opacos, fósiles de opresiones pretéritas y origen de las actuales.

Las evaluaciones fueron entusiastas. De la centralidad del concepto de archivo era claro que todos estaban persuadidos antes de empezar. “Si bien las nociones centrales englobantes de la investigación —tradición, archivo— no son originales”, decía un(a) evaluador(a), “la interrelación crítica y teórica y la manera en que se enfoca su diálogo sí nos resulta una perspectiva cuyo desarrollo puede desembocar en un aporte innovador”. Otre aplaudió “el compromiso de colaborar con la superación de modas académicas globales”.

¿Es eso lo que conviene hacer con las modas? Si superamos una moda, ¿damos con lo intemporal, con la esencia de las cosas? ¿O hacemos lugar para que sobrevenga otra? Tal vez, de manera inversa, sea preferible interrogar la moda como el único *ahí* que hay *ahí*.

### **De la moda a la doxa**

Para el congreso del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) de la Universidad de Mar del Plata, que se hizo virtual en mayo de 2022, dos de los miembros del proyecto (Simón y Carlos) organizaron una mesa sobre “Formas de imaginar la tradición y el archivo en la literatura latinoamericana contemporánea”, en la que Nicolás y yo presentamos una ponencia sobre “La doxa del archivo y el declive de la tradición en los estudios culturales latinoamericanos”. Hubiéramos podido decir “moda”. Pusimos “doxa”, que en la jerga sociológica refiere los términos o valores naturalizados de un campo, para sugerir que ya se puede decir “archivo” como quien dice “texto”, sin que suponga un posicionamiento fuerte en alguna disputa de intensidad. En un campo impenitentemente individualista como el nuestro, decir “doxa” suena peyorativo;

nadie lo sabe mejor que los sociólogos. Patentar un concepto es la gloria máxima: a veces parece sinónimo de pensar, mientras que utilizarlo es dejarse pensar por otro.

Pero es precisamente en tanto doxa que las doxas son productivas. La productividad de una doxa reside menos en lo nuevo que permite pensar que en el modo en que se nutre de lo ya pensado, en razón de la voluntad de que la noción hospede o se apropie de una diversidad de discusiones que juzgamos importantes para entender el presente (véase la intervención de Valeria Añón en Gorbach et al., 2020). Esa hospitalidad construye un dispositivo, un núcleo de interconexiones que va formando una red. Esto es claro en un término como “archivo”, que se ha vuelto tan transdisciplinario; también contribuye a la dificultad de dar con el sentido histórico de sus usos. Apenas se los escruta, el archivo empieza a conectar con discusiones bastante diversas. Aparece el problema por así decir concreto de la cultura material, de la preservación, de la digitalización y el acceso a los documentos, tan transformado en las últimas décadas (Göbel y Chicote, 2017). Aparece la preocupación contemporánea por el pasado y la memoria, y aún la idea de que nuestra época está marcada más que otras por esa preocupación (Nora, 1997; Huyssen, 2003). Pero aparece también la reflexión sobre los modos en que una sociedad regula lo que debe recordarse o entregar al olvido, e incluso de la dependencia entre lo que se puede preservar y lo que es posible decir: el archivo como “sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2009 [1969]: 170) o la cuestión derridiana de los “arcontes” (Derrida, 1997 [1995]; Tello, 2018: 196). Poco más allá aparece el cuestionamiento más general sobre el modo en que categorizamos, organizamos y visibilizamos los discursos, la realidad o la experiencia (en la línea que va de Foucault a Latour o Viveiros de Castro; es decir de la epistemología a los STS o estudios de ciencia y tecnología y a la antropología perspectivista). En una línea más restringidamente cultural, conecta con la discusión del canon, es decir, de los procedimientos y los criterios que subyacen a las operaciones de consagración y exclusión en el repertorio de las formas y materiales culturales, que no visibilizan únicamente artefactos sino también sujetos y prácticas diversas y previamente jerarquizadas (Ruiz, 2018).

Estas discusiones preexistieron al uso contemporáneo de la noción de archivo. Pero el archivo, al hospedarlas, las imanta y a veces nos invita o nos obliga a articularlas, así como nos alienta a leer trabajos de disciplinas que de otro modo no frecuentamos. De modo general, esto es lo propio de ese extraño campo discursivo transdisciplinario que llamamos “teoría”; la contracara inspiradora de la tendencia a la vaguedad y al malentendido que su lógica entrópica impone a los conceptos más exitosos. En tanto doxa transversal, “archivo” empieza a funcionar como un significant vacío, en el sentido que le da Ernesto Laclau (2005): deseosa de participar, cada disciplina se lo apropia para intentar introducir ahí sus “demandas”, es decir sus debates y preocupaciones, que luego el concepto traslada con mayor o menor suerte a otras regiones.

Pero así como la hospitalidad de un concepto, en su carrera expansiva, incorpora, reformula y en medidas variables también articula discusiones previas y más o menos diversas de un modo nuevo, al mismo tiempo interrumpe articulaciones u olvida aspectos que pertenecían a algunas de esas discusiones en su formulación anterior. Como en un diagrama de Ben, el territorio de usos y

sentidos que comparten “archivo” y “tradicición” es parcial; el interés de comparar esas zonas reside precisamente en el modo en que otras zonas de sus usos y sentidos hacen presión también ahí.

Dicha de otro modo, la hipótesis es que en el campo de los estudios literarios y culturales, tal vez con énfasis particular en América Latina, el concepto de archivo reformula hoy un conjunto de problemas y discusiones a los que vehiculizaba y daba forma el concepto de tradición. Hay ejemplos muy claros. El *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (2021) que coordinó Beatriz Colombi incluye una entrada sobre “archivo latinoamericano”. En ella Irina Garbatzky presenta primero algunas intervenciones fundacionales para la problemática actual del archivo (Foucault, Derrida), y propone luego una genealogía de aportes y cuestionamientos latinoamericanos al problema del archivo en América Latina. Figuran ahí, centralmente: *Mito y archivo* de Roberto González Echevarría (1990), *La ciudad letrada* de Ángel Rama (1984), *Escribir en el aire* de Cornejo Polar (1994) y *La voz y la huella* de Martin Lienhard (1990). La reapropiación que hace Garbatzky es significativa. El único de estos libros que elabora y le da centralidad al concepto de archivo es el de González Echevarría. En *Escribir en el aire*, por poner un ejemplo, la palabra “archivo” aparece tres veces, siempre para referir repositorios concretos; “tradicición” figura en cambio más de cincuenta.

Más relevante es que buena parte de los asuntos que convoca Garbatzky para discutir el archivo latinoamericano orbitaba alrededor del concepto de tradición, como la existencia, dentro del espacio nacional (o regional), de formas culturales dominantes y dominadas, con posibilidades diferenciadas de acceder a la producción de escritura, de documentación o de archivo; o la relación de la escritura con el Estado, sea colonial o nacional; o la relación entre oralidad y escritura. De hecho, Josefina Ludmer (2000) afirmó que este último problema, la relación entre “las dos culturas” —orales y letradas—, había marcado una “tradicición de la crítica latinoamericana” que venía de Fernando Ortiz y llegaba hasta Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada o Martin Lienhard (2000: 12-14). Se podría decir también que otro elemento clave de esta “tradicición crítica” es precisamente que piensa la cultura, y en particular la literatura, bajo el paradigma de la tradición. (A modo de hipótesis, se me ocurre que si las culturas orales tenían tanta importancia en esta genealogía crítica, no es solo por la importancia y la vitalidad que estas tuvieron en América Latina, sino porque el paradigma de la tradición, romántico y antropológico como es, se nutre de un pensamiento sobre la elaboración y la transmisión en culturas orales o (valga la redundancia) “tradicionales”. Habría que ver, por ejemplo, cómo cambió el lugar de la oralidad o las culturas orales desde ese corpus hasta las reflexiones contemporáneas sobre el archivo latinoamericano.)

¿Cuál es el territorio de problemas que reúne tradición y archivo? ¿Es necesario definirlo? En la ponencia lo intentamos; levemente corregido, lo reformulo como una necesidad o un imperativo o un deseo de entender los procesos de transmisión, selección y acumulación cultural y simbólica, las formas en que esos conjuntos se vinculan con la historia y los valores de las comunidades —definidas a cualquier nivel— y los modos en que diversos actores se relacionan tanto con esos materiales como con esas comunidades.

En cuanto a las conexiones del paradigma de la tradición que debilitó el paradigma del archivo, parece lógico empezar con la centralidad del valor estético, de la forma como densidad

o complejidad deliberada. Valeria Añón, especialista en literatura colonial, advirtió este fenómeno en su aspecto más paradójico. En diálogo con historiadores y antropólogos, lamentó el declive del problema del valor estético que se deriva o se agudiza (o se pone en evidencia) cuando referimos el pasado cultural latinoamericano bajo el concepto de archivo; pero a la vez notó que el campo literario había interpuesto durante décadas demandas estéticas a un corpus como el colonial que en su mayor parte no había tenido ninguna vocación que pueda considerarse literaria (2016: 252).

Cerramos la ponencia intentando comparar esa “tradicción de la crítica latinoamericana” de la que hablaba Ludmer con la crítica contemporánea. Leímos, por un lado, a Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar. Leímos, por otro lado, *The Archive and the Repertoire. Cultural Memory and Performance in the Americas* de Diana Taylor (2003), *Palabras de archivo* (2013) y *El libro de la vieja (tiempos de archivo)* (2022) de Graciela Goldchluk, *Mundos en común* de Florencia Garramuño (2015), *Museo del consumo* de Graciela Montaldo (2016), *Archivos. Papeles para la nación* de Juan José Mendoza (2019) y *El archivo como gesto* de Mario Cámara (2021): un conjunto de textos tendenciosamente argentino. Reformulando un poco los cuatro ejes del proyecto, propusimos estos cuatro temas o aspectos de comparación: 1. Unidad / Heterogeneidad, 2. Pertenencia / Apropiación, 3. Transmisión / Soporte, 4. Temporalidad. Dos años después los repensé y reformulé yo en tres núcleos para una ponencia en el Congreso Orbis Tertius de 2024; transcribo esta última versión, apenas corregida, en el último apartado de este artículo<sup>2</sup>.

Entre una y otra versión, a la participación explícita de Nicolás Suárez a esas ideas, y a la de Simón Henao y Carlos Walker en las muchas reuniones que fuimos haciendo como parte del proyecto de investigación, se agregó la de Mario Ruffer, Fernando Degiovanni y Mario Cámara —a quienes consultamos en conversaciones cerradas— y la de los ocho invitados al seminario *Archivofilias contemporáneas: por qué nos obsesiona el archivo y qué hemos perdido de vista*, que organizamos en la segunda mitad de 2023. Inevitablemente debo haberlos plagiado a todes, al menos bajo las normas feroces de propiedad de las palabras y los conceptos que es inherente al paradigma del archivo, según propuso Luis Felipe Fabre en el seminario; para reducir la sentencia, resumo en el próximo apartado las principales cosas que se dijeron ahí.

## De la doxa a la archivofilia

Hubo debate sobre cómo organizar el ciclo de conversaciones; triunfó finalmente hacer cuatro y dedicar cada una a un país diferente: Colombia, Argentina, México y Chile, bajo la sospecha (de Carlos y de Simón, que no son argentinos pero viven y trabajan hace mucho en Buenos Aires) de que había diferencias nacionales en el modo de concebir la tradición y el archivo. Y como suele pasar, el procedimiento elegido comprobó enseguida sus propios presupuestos.

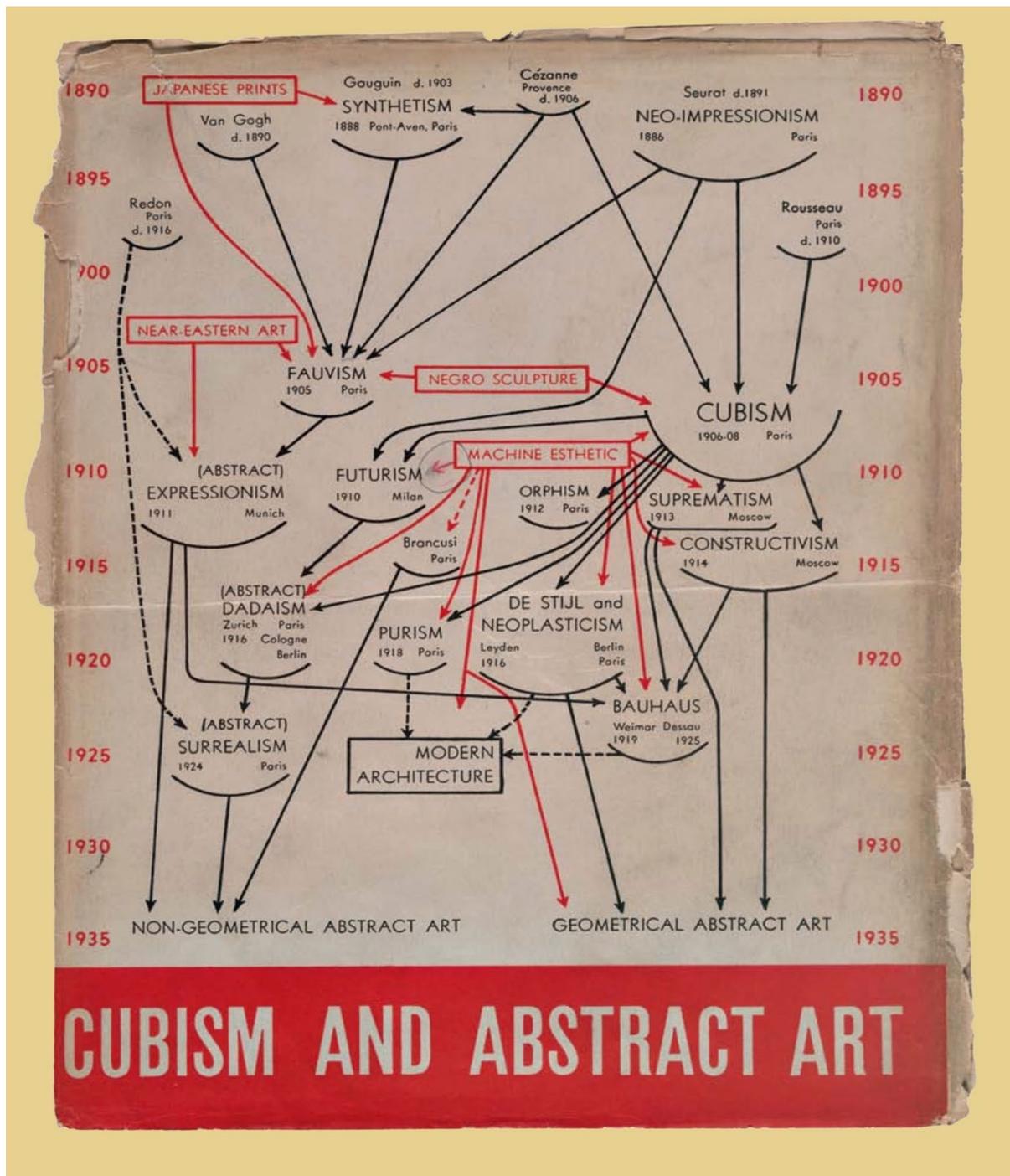
Los colombianos Juan Cárdenas y José Alejandro Restrepo, escritor y artista respectivamente, hablaron con entusiasmo y elocuencia del archivo y se mostraron en cambio incómodos y hasta perplejos cuando les preguntamos por la tradición. Tenían un vocabulario

---

<sup>2</sup> Quiero agradecer a Juan Pablo Canala y Lea Hafter, organizadores del simposio “Activismos arcónticos: conservar, difundir y visibilizar archivos en América Latina”, y a sus participantes; especialmente a Graciela Goldchluk: sigo pensando tus comentarios.

sofisticado y astuto para hablar del archivo; Restrepo hizo emerger su fuerza de una demanda política, derivada de la violencia y la impunidad: “Hagan hablar al archivo”. Los dos refirieron el trabajo de “montaje” de los materiales del archivo con términos que involucraban método y azar: adivinación, serendipia, encuentro fortuito, duende.

Enseguida prendieron en ellos las ideas de transgresión y desarreglo que propuso Simón. En el archivo había “síntomas, fragmentos, escombros” (Cárdenas) que la “colisión” inesperada (Restrepo) aspiraba “reactivar”: “es preciso reactivar aquello que se presenta como letra muerta” (Cárdenas). En cuanto a la tradición, así reaccionó Restrepo: “A mí me cuesta un poco de trabajo entender a qué te refieres con tradición”. Su postura fue su perplejidad. Cárdenas comenzó: “Siempre que me hablan de tradición...”, indicando que no era un concepto que se le presentara de motu propio. Dos cosas dijo que recordaba siempre cuando le hablaban de tradición. Primero, la idea de una “tradición de los oprimidos” que menciona Walter Benjamin en “Sobre el concepto de historia”. ¿Por qué, se preguntó Cárdenas, la literatura debería aspirar o ser subsumida en una tradición con mayúsculas, canonizante, y no a inscribirse en una tradición de los oprimidos? La otra cosa que recordaba siempre era el diagrama que hizo Alfred Barr (ver Imagen 1), fundador y director del MoMA, para una de sus primeras muestras de arte moderno / abstracto en la década de 1930, donde escribió los nombres de una docena de ismos de entreguerras y luego los conectó con flechas que indicaban sucesión e influencia. “Una cosa alimenta a la otra y la otra alimenta a la otra y entonces no hay ningún tipo de disputa, no hay negociaciones, no hay guerras”. Cárdenas dio a entender que eso que mostraba el diagrama de Barr era la historia del arte bajo el modo de la tradición: una “sucesión de escuelas, de estilos” desvinculados de “todas las demás actividades humanas, donde lo que predomina es el conflicto”. “Si hay que rebelarse contra algo”, opinó, “es contra eso, porque obviamente el arte nunca ha funcionado así”.



**Imagen 1.** Catálogo de “Cubism and Abstract Art”, una muestra organizada en el Museum of Modern Art de Nueva York entre el 2 de marzo y el 19 de abril de 1936 por Alfred H. Barr, Jr., director del museo. A él pertenece el diagrama que ilustra la tapa.

En cambio, para les argentines Alejandra Laera y Javier Villa, crítica / investigadora y curador respectivamente, ni el sentido del término ni la fuerza histórica del concepto de tradición requirieron aclaraciones. Tampoco la difusión del concepto de archivo, que ninguno se sintió en la necesidad de enarbolar con fervor (a diferencia de Cárdenas / Restrepo). Disintieron, sin embargo, en relación a cuál de los dos modelos era más “maleable”. Más maleable es el archivo, dijo Laera, porque mientras que la tradición es lineal, la lógica espacial del archivo no implica ubicaciones ni vínculos

predeterminados entre los materiales, permitiendo a cada uno “darle un orden propio”. (A esa posibilidad apuntaban Restrepo y Cárdenas al hablar de montaje.) Villa opinó que más maleable era la tradición porque no trabajaba con materiales concretos (documentos, obras, etc.) sino con materiales simbólicos (formas, valores, ideas, etc.). Laera contestó que era menos maleable precisamente por ser una construcción simbólica, en razón de que exigía procedimientos “mucho más fuertes, muchas veces autoritarios, de reducción”.

Ninguno discutió que la maleabilidad fuera el valor positivo y central para evaluar estos dos modelos. Pero Laera advirtió que esa maleabilidad liberadora producía a la vez un efecto de “puro presente”, visible por ejemplo en las “lecturas feministas” de la literatura. Ese puro presente, si entiendo bien, sería la proyección de los valores del presente sobre los materiales del pasado, con el efecto de que a menudo, en estos revisionismos, un pequeño grupo comando (que acaso somos nosotres) entra a un teatro donde está la primera plana del nazismo como espectadora y asesina a Hitler antes de la solución final. Javier Villa reivindicó volver a pensar con palabras pasadas de moda como identidad o tradición; Laera coincidió, con esta acotación: que el concepto de tradición ya no tiene el mismo sentido después de la difusión del concepto de archivo. A la pregunta de si el archivo era también la forma histórica del pasado en un momento en que no es imaginable darle forma al futuro, y por lo tanto la tarea cultural se presenta como un esfuerzo por deshacerse de las predeterminaciones, Javier respondió con vértigo: “Estoy pensando que yo antes trabajaba para deshacer las determinaciones, y para reescribir y deformar y ficcionalizar. Pero siento que a partir del 22 de octubre”, la fecha de las elecciones argentinas de 2023 en que el candidato de derecha Javier Milei apareció como favorito para ganar el balotaje, “tal vez tenga que trabajar para construir una historia de verdad, de memoria, de justicia, ¿no?”

En la sesión siguiente, dedicada a México, pusimos a consideración una formulación producto de las anteriores: el archivo aparece hoy como un instrumento contrahegemónico capaz de recuperar y visibilizar lo que la tradición excluyó o marginó. El poeta y novelista Luis Felipe Fabre concedió, pero enseguida le sacó filo: “Si el archivo es tan prestigiado hoy día, es justamente porque parece un espacio dúctil para nuevos valores o nuevas morales que se adecúan más al momento”. Propuso poco después uno de esos aspectos: la “entronización del copyright”. Observó que, desde esta lógica, hay gente que hoy se decepciona cuando descubre que un verso célebre de Sor Juana (“es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”) es cita de Góngora (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”), como si eso le quitara mérito. “Cuando uno estaba dentro de la tradición, no había ningún problema en usar un verso de alguien más”. Esa lógica de lo “común” pertenece a la tradición, mientras que en el archivo funciona una lógica de autoría individual, de originalidad radical, de “privatización” finalmente, que ha hecho del plagio el mayor crimen intelectual. Esa permeabilidad del archivo a los valores del presente, opinó Fabre, hace que la consulta de sus materiales ofrezca por lo general un goce menos estético que moral.

La investigadora Valeria Añón observó que, desde el punto de vista de la literatura colonial, el esfuerzo de acercar las nociones de tradición y archivo hubiera sido incomprensible; si acaso, más bien se podría rebatir y aún invertir la idea contemporánea de que el archivo revela lo que la tradición oculta. “La tradición era un espacio de profunda renovación y de producción, incluso en términos legales de resistencia”.

La sesión dedicada a Chile operó en una tónica más cercana a la de Colombia: distancia y rechazo de la tradición sin medias tintas, entusiasmo por las posibilidades desordenadoras del archivo. Lo que impugnó la escritora Cynthia Rimsky de la tradición chilena —ejemplificada sobre todo en el criollismo entre fines del siglo XIX y mitad del XX— es la relación literatura / Estado, subsumidos en un proyecto nacional; el poeta y crítico Mario Verdugo agregó a esa cuenta su centralismo y su clasismo, y elogió enseguida las posibilidades renovadoras del archivo chileno, en razón no de sus méritos sino de su mediocridad: “arcontes de pacotilla”, sin verdadera autoridad, tanto más hospitalarios que sus equivalentes primermundistas al saqueo artístico.

Tal que también nuestros archivos pobres, como antes nuestra pobre tradición, parecería que puede ser hoy nuevamente nuestra ventaja comparativa.

### **De la tradición al archivo: algunas hipótesis**

El primer núcleo conceptual es el de la unidad o la heterogeneidad de la cultura. Tanto el paradigma de la tradición como el del archivo parten de la heterogeneidad cultural como un dato, pero sus actitudes son opuestas: mientras la tradición la siente amenazante, el archivo la percibe amenazada. Bajo el paradigma de la tradición, se espera que la actividad artística y crítica contribuyan a la construcción o la postulación de unidades orgánicas. Para contrarrestar su fuerza disgregadora, la heterogeneidad debe ser “articulada”. Esto es claro tanto en los proyectos de tradición nacional de fines del XIX como en los grandes críticos latinoamericanistas como Ángel Rama o Antonio Cornejo Polar. Lo que Ángel Rama llama “transculturación” es un proceso por el cual elementos heterogéneos, pertenecientes en principio a culturas diferentes, entran en contacto y se modifican mutuamente para producir una totalidad nueva. Cito:

Habría, pues, pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, solo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura (Rama, 2004 [1982]: 39).

De un modo similar, cuando Cornejo Polar persigue, en *La formación de la tradición literaria en el Perú*, la emergencia de proyectos literarios que consigan postular un modelo de literatura “nacional”, les pone dos requisitos: primero, “una cierta definición de qué se entiende por literatura peruana”; segundo, “una lectura de su desarrollo histórico” (1989: 46). Bajo el paradigma de la tradición, el concepto de identidad es una suerte de ideograma para la unidad que conforman origen y destino. El otro aspecto clave de este proyecto orgánico de cultura es una jerarquía entre las formas culturales. Dice Ángel Rama:

Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana (Rama, 2004: 24).

La jerarquía de las prácticas simbólicas se deriva de la capacidad que se les asigna a cada una de articular la heterogeneidad en una unidad o totalidad. Es bajo ese criterio que Rama o Cornejo Polar asignan a la literatura un lugar privilegiado. En el paradigma de archivo esta ecuación se invierte. En lugar de una aspiración a unificar o articular —frente a la fuerza disgregadora de la heterogeneidad—, la tarea del arte y la crítica es militar contra las tendencias unificadoras, por lo tanto jerarquizantes y silenciadoras, que operan en la cultura.

En la medida en que la cultura, bajo la forma del archivo, se percibe como un espacio simbólico que hegemoniza un poder enemigo (alternativa y acaso estratégicamente, el Estado o el Capital), la tarea del arte y la crítica ya no es contribuir a la cohesión sino favorecer la disgregación, a través de la recuperación y la visibilización de aquello que ha sido olvidado y oculto por las fuerzas opresivas de la tradición. Se trabaja *dentro* de una tradición, pero en cambio se trabaja siempre y por definición *en contra* del archivo, o por otro archivo que aspira a mantenerse *otro*, es decir, como un contraarchivo. Por eso, bajo el paradigma del archivo, el único espacio imaginario legítimo de producción es el margen.

Si para Rama un gran arte debía *coronar* una cultura, es decir, demostrar una voluntad de hegemonía a partir su capacidad superior para articular la heterogeneidad, las artes y estrategias que admiramos en el paradigma del archivo son aquellas que consiguen inventar una productividad en el margen, es decir, las que logran volver habitable y gozosa, es decir sostenible, una voluntad pura de resistir.

El segundo núcleo tiene que ver con la transmisión cultural. El paradigma de la tradición tiende a desmaterializar la cultura y la transmisión cultural. Bajo su impronta, la tradición excede siempre las obras que la enriquecen y la cristalizan; se diría que es inconmensurable con ellas. En *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Cornejo Polar opina sobre la edición de manuscritos coloniales que hizo Ricardo Palma en la segunda mitad del siglo XIX:

En este caso, la edición de manuscritos coloniales es mucho más que una empresa filológica; expresa también y sobre todo una conciencia nueva sobre ese período, ahora sentido como propio, y contribuye decisivamente a profundizar ese sentir y socializarlo. Podría sentirse que los textos rescatados son como la materia de una conciencia histórico-literaria que revive el pasado y lo hace vigente como tradición fuerte y fértil. Desde esta perspectiva, la filología da vida y capacidad de influencia reinsertando en el circuito activo de la literatura a lo que parecía inactual, tal vez muerto (Cornejo Polar, 1989: 57).

Cornejo Polar minimiza explícitamente el valor que llama “filológico” de las nuevas ediciones, que podríamos entender como la conformación de un archivo. Lo significativo (algo que solo puede evaluarse en retrospectiva) es que reincorporó esos materiales a la totalidad viva y dinámica de la tradición; solo en esa medida les devolvió “vigencia” a los materiales —en tanto permitió reconocerlos como propios— y le dio “fuerza” y “fertilidad” a la tradición misma. Incorporarlos supone darles un lugar específico en una totalidad estructurada. Por eso, bajo el paradigma de la tradición, no es posible distinguir los materiales de los vínculos que mantienen entre ellos. Si la “fuerza” y la “fertilidad” son valores clave de la tradición, es porque se trata de un espacio de producción común, a la vez que un espacio de producción de la comunidad.

Nos acercamos al archivo, en cambio, como si cada vez acabara de romperse su hechizo: el hechizo de su autoridad, de su unidad y de su orden, y por eso los materiales aparecen ahora disgregados. Del archivo elogiamos su maleabilidad, y no ya su fuerza o su fertilidad, como en la tradición. No es posible postular la vitalidad de un archivo: la vitalidad que podamos postularle a ciertos materiales, en tanto esa vitalidad depende de que se levanten contra la institución que los preserva, tenemos que transmitírsela enteramente nosotros, uno por uno (cada uno de nosotros, a cada uno de esos materiales).

Si en la tradición los materiales estaban amenazados por el olvido, en el archivo los persigue en cambio el fantasma de su canonización.

El tercer núcleo está vinculado al problema de la temporalidad. Bajo el paradigma de la tradición, en tanto la cultura debía tomar la forma de una totalidad orgánica y dinámica, el origen era indistinguible del destino: el pasado *era* el futuro. Dice Cornejo Polar sobre Ricardo Palma:

En Palma, entonces, historia literaria, filología y creación son partes de un proyecto que no se limita a situar el origen de la tradición nacional en los siglos coloniales: hace de ella una secuencia viva, ininterrumpida, capaz de prolongarse hacia el futuro (Cornejo Polar, 1989: 61).

El futuro será tan fuerte y fértil como sea el origen; por eso el pasado, bajo el paradigma de la tradición, era el espacio simbólico de producción donde se elaboraba el futuro. Elaborar el pasado es siempre ya elaborar el futuro. Y en la medida en que el presente era el taller donde se elaboraban conjuntamente el pasado y el futuro, estos no se confundían de ningún modo con aquel.

Del paradigma del archivo se podría decir lo opuesto: que el pasado es el espacio simbólico de producción donde se deconstruye un futuro indeseable —que, por otra parte, ya ocurrió—.

Bajo el paradigma de la tradición, la tarea artística y crítica de adensar y enriquecer y complejizar el pasado, era un esfuerzo por dotar de solidez y definición al futuro.

Bajo el paradigma del archivo, la tarea es deconstruir o desarmar las determinaciones que pesaban igualmente sobre el pasado y sobre el futuro. Diversificar el pasado: romper la coalición anterior entre pasado y futuro para abrir el devenir temporal a lo indeterminado.

Raymond Williams dijo que la tradición era “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado” (1997: 137). Bajo el paradigma del archivo, la tarea cultural es en cambio desconfigurativa. Por eso el pasado aparece ahora como un futuro que ya ocurrió, que trabajamos para que no vuelva a ocurrir.

## Referencias bibliográficas

- ANDERSON, Benedict, 1983, *Imagined Communities*, Londres, Nueva York, Verso.
- AÑÓN, Valeria, 2016, “Los usos del archivo: reflexiones situadas sobre literatura y discurso colonial”, en *(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, ed. Frida Gorbach y Mario Ruffer México, UAM / Siglo XXI, pp. 251-274.
- AUERBACH, Erich, 2014 [1946], *Mimesis La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de cultura económica.

- BALDERSTON, Daniel, 2013, “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de ‘El escritor argentino y la tradición’”, *Cuadernos LIRICO*, n° 9. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/1111>.
- BORGES, Jorge Luis, 1953, “El escritor argentino y la tradición”, *Cursos y conferencias XXI*, vol. XLII, n° 250-251-252, pp. 515-525.
- , 1974a, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1974b, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BUCHLOH, Benjamin, 1999, “Atlas/Archive”, *The Optic of Walter Benjamin. vol. 3*, ed. Alex Coles, London, Black Dog Pub, pp. 12-35.
- CAIMARI, Lila y Michael Goebel, eds., 2023, “40 años de Comunidades Imaginadas. Vidas y sobrevidas de un clásico”, *Prismas*, vol. 27, n° 2, pp. 143-218.
- CONTRERAS, Sandra, 2000, “Breves intervenciones con Sarmiento (A propósito de ‘Historias de jinetes’)”. *Variaciones Borges*, n° 9, pp. 202-210.
- CORNEJO POLAR, Antonio, 1989, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.
- DERRIDA, Jacques, 1997 [1995], *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- FOSTER, Hal, 2004, “An Archival Impulse”, *October*, n° 110, pp. 3-22.
- FOUCAULT, Michel, 2009 [1969], *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI.
- GARBATSKY, Irina, “Archivo latinoamericano”, en *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, ed. Beatriz Colombi, Buenos Aires, CLACSO, pp. 39-48.
- GÖBEL, Barbara y Gloria Chicote, eds., 2017, *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, La Plata y Berlín, FaHCE e IAI.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, 1990, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge, Cambridge UP.
- GORBACH, Frida *et al.*, 2020, “Intervenciones – Primera Ronda”, *Corpus*, vol. 10, n° 2. Disponible en: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/3818>.
- GUASCH, Anna Maria, 2005, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Materia*, n° 5, pp. 157-183.
- , 2011, *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal.
- HERDER, Johann Gottfried, 1959 [1784], *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Buenos Aires, Losada.
- HERZOVICH, Guido, 2019, “Tres problemas para la neo-vanguardia argentina: herencia, genealogía, legitimidad”, *Catedral Tomada*, vol. 7, no. 13, pp. 253-280.
- , 2020, “El escritor argentino y la internacionalización. Las jergas de la autenticidad”, *Letras*, n° 81, pp. 122-153.
- HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger (eds.), 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , 2005, “La democracia de la derrota”, *Los cuatro peronismos*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 304-305.
- HUYSEN, Andreas, 2003, *Present Pasts, Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press.
- KRAMER, Hilton, 1987, “The Idea of Tradition in American Art Criticism”, *The American Scholar*, 56 (3), pp. 319-327.
- LACLAU, Ernesto, 2005, *On Populist Reason*, New York, Verso.
- LUDMER, Josefina, 2000, “Prólogo a esta edición”, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
- MEREWETHER, Charles, 2006, *The Archive*, London / Cambridge, Mass., Whitechapel / MIT Press.

- NORA, Pierre (dir.), 1997, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- NORDAU, Max, 1902 [1892], *Degeneración*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- RAMA, Ángel, 2004 [1982], *La transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- RANCIÈRE, Jacques, 2009, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- READ, Herbert, 1936, *Art Now*, London, Faber and Faber.
- ROLNIK, Suely, 2008, “Furor de archivo”, *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, no. 18-19, pp. 9-22.
- ROMERO BREST, Jorge, 1948, “El arte argentino y el arte universal”, *Ver y Estimar*, no. 1, pp. 4-16.
- , 2007, “‘Conciencia de imagen’ y ‘conciencia de imaginar’ en el proceso del arte argentino”, *Escritos de vanguardia*, ed. Inés Katzenstein, Buenos Aires, MoMA, Fundación Proa, Fundación Espigas, pp. 111-117.
- RUIZ, Facundo, 2018, “Literatura en estado de archivo. Prolegómenos americanos”, *Chuy. Revista de estudios latinoamericanos*, no. 5, pp. 23-44.
- SAÍTTA, Sylvia. 2000, “De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno”, *Variaciones Borges*, no. 9, pp. 74-83.
- SEKULA, Allan, 1986, “The Body and the Archive”, *October*, no. 39, pp. 3-64.
- STURKEN, Marita, 1999, “Reclaiming the archive. Art, technology, and cultural memory”, *Seeing Time. Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art*, David Ross et al. California, San Francisco Museum of Modern Art, pp. 31-49.
- TELLO, Andrés Maximiliano, 2018, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Adrogué, La Cebra.
- WILLIAMS, Raymond, 1997, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.