

## METÁFORAS DEL ARCHIVO EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Por Carmen Perilli<sup>1</sup>

[dellano@mdp.edu.ar](mailto:dellano@mdp.edu.ar)

Universidad Nacional de Tucumán - CONICET - Argentina

### RESUMEN

Me interesa catalogar los modos en los que la narrativa latinoamericana representa el espacio literario y registra los cambios del lugar de la literatura. Dos conceptos son fundamentales en esta travesía: espacio y archivo. Una serie de tropos permiten explorar las metáforas interpretativas que proponen los autores: la máquina de la memoria de *Cien años de Soledad*, el teatro de la memoria en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, la casa en *La casa de papel* de Carlos María Domínguez, el radiostato en *El testigo* de Juan Villoro y, por último, la ballena, en *Doscientas ballenas azules* de Margo Glantz. En el corpus observamos el pasaje de la novela total que concibe al libro como máquina de la memoria al reconocimiento de la crisis y fragmentación del archivo, incluso a su disolución así como la borradura de límites entre los órdenes de la cultura y la naturaleza.

Palabras clave: Tropos; Narrativa; Archivo; Espacio; Latinoamérica.

## ARCHIVE'S METAPHORS IN LATIN AMERICAN NARRATIVE

### ABSTRACT

I'm interested in cataloguing the ways Latin American narrative represents literary space and registers literature's changes of place. Two concepts are fundamental in this voyage: space and archive. A series of tropes allow exploring writers interpretive metaphors: the memory machine in *Cien años de soledad*, the memory theatre in Carlos Fuentes' *Terra Nostra*, the house in Carlos María Domínguez's *La casa de papel*, the radiostat in Juan Villoro's *El testigo* and, lastly, the whale in Margo Glantz' *Doscientas ballenas azules*. The corpus exhibits the passage from the total novel conceiving the book as a memory machine, to recognition of crisis and fragmentation of the archive, even its dissolution as well as the erasing of limits between the orders of culture and nature.

Key words: Tropics, Narrative, Archive, Space; Latin American.

---

<sup>1</sup> **Carmen Perilli** es Doctora en Letras Investigadora Principal del CONICET y Profesora Titular de "Literatura Latinoamericana" de la UNT. Directora de la Revista Telar del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Entre sus libros se encuentran: *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez. Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982-1992, Historiografía y ficción en la narrativa latinoamericana, Países de la memoria y el deseo. Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes, Catálogo de ángeles mexicanos. Elena Poniatowska*. Autora de numerosos artículos. Ha compilado en colaboración *Fábulas del género y Siluetas de papel*.

## MÁQUINAS DE PAPEL

### ARCHIVO Y ESPACIO EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

La globalización ha hecho mella en las "religaciones" entre comunidades nacionales, reconfigurando los imaginarios. Los debates por las memorias se convierten en debates por herencias y tradiciones; pertenencias e identidades. El vaciamiento amenaza las culturas en el cambio de la ciudad letrada a la ciudad virtual. En la transformación de lenguajes y retóricas, se desajustan y reformulan espacios y archivos. Me interesa catalogar los modos en los que la narrativa latinoamericana representa el espacio literario y registra los cambios del lugar de la literatura. Dos conceptos son fundamentales en esta travesía: espacio y archivo.

El concepto de espacio prolifera en fecundas series: lugar, diseño, ciudad, geografía, topografía, mapa, distancia, paisaje etc. Ottmar Ette, en su estudio sobre relatos de viaje, apela a la noción de distancia como movimiento que genera espacialidad. La cuestión de la distancia encuentra una interesante elaboración teórica en las relaciones que guarda con la noción de intimidad y en las potencialidades que presenta como elemento que aleja al lenguaje literario del sentido de la comprensión-el *espacio literario* de Maurice Blanchot.

El concepto de archivo está íntimamente unido al de memoria. Como en el caso del espacio podemos reunir alrededor de este concepto archivo diversas series: resto y residuo, ruina, falta, huella y experiencia; canon, corpus, biblioteca, colección, museo, catálogo, inventario; transmisión, tradición selectiva; anacronismo, memoria, acontecimiento, reparto, partición, montaje y depósito. Michel Foucault considera que el mundo se percibe como una madeja, una red que entrecruza sus puntos. No vivimos en un vacío, en cuyo interior se sitúan individuos y cosas, sino en un espacio heterogéneo atravesado por un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse. A partir de estas reflexiones Foucault desarrolla la categoría de *heterotopías*, contra- emplazamientos, que se definen por oposición a las utopías. En el tránsito a la aldea global, Jesús Martín Barbero relea el espacio virtual como un nuevo modo de emplazamiento y agrega la necesidad de pensar las nuevas relaciones entre cuerpos y objetos con los espacios. Esenciales son los desarrollos de Michael de Certeau sobre el espacio como lugar practicado.

El archivo en sus distintos movimientos implica continuos cruces entre historiografía y ficción. La cultura y la literatura se convierten en territorio donde se dirimen identidades y afiliaciones, en muchos casos de modo violento. La literatura es una forma de archivo y los archivos en la literatura intentan recuperar la totalidad del archivo cultural. La literatura latinoamericana se caracteriza por la importancia que se concede a la representación no sólo de los contenidos sino del funcionamiento del archivo, bajo diversas formas, reproduciendo las tensiones de los relatos maestros de nuestras comunidades.

A mediados de 2012 llamó mi atención un artículo aparecido en una revista cultural argentina con el ambicioso título de "La memoria de la literatura latinoamericana". El periodista relataba su visita a la *Firestone Library de Princeton*, una institución que compra, de modo voraz, los archivos de los escritores latinoamericanos. Asombrado el cronista se preguntaba:

¿De dónde vienen estas pistas? ¿De qué tiempos de la literatura y de qué lugar de la historia de la lectura nos llegan sus rumores? Las letras manuscritas, o las páginas pasadas a máquina, a pulso, letra por letra, hablan de un tiempo anterior al del *copy-paste* y la edad electrónica. Kilómetros y kilómetros de tinta. Cada papel tiene su historia. Muchas de aquellas líneas han viajado en barcos, en correos aéreos o en trenes. Y han librado su propia lucha individual contra la desidia archivística. Y allí están, en Princeton" (Mendoza, J, 2012).

Las palabras de Mendoza llaman a reflexionar sobre la precariedad y el desgarramiento de una cultura, que concede poca importancia a la conservación de sus memorias, olvidando la importancia de sus archivos. Como si estuviera resignada de modo fatal a la pérdida, engrosamos museos y archivos extranjeros. Si como señala Jean Franco "la comunidad, la identidad y la subjetividad han tenido que ser repensadas o recreadas a partir de fragmentos y ruinas" (2003: 246), nuestra literatura recoge el desafío de restañar huecos, refiriéndose de modo insistente a la

relación entre archivo y espacio, construyendo verdaderas "casas de la memoria" en potentes ficciones interpretativas.

En *The Epistemology of Metaphor* el teórico Paul de Man sostiene que el lenguaje figurado constituye una fuente de incómoda turbación para el discurso filosófico y, por extensión, para otros discursos como la Historia y el análisis literario. Jacques Derrida arguye que la metáfora es la condición ineludible de todo sistema conceptual, el comienzo de todo sistema filosófico: "no hay nada -decía- que no pase con la metáfora y por medio de la metáfora. Todo enunciado a propósito de cualquier cosa... Incluida la metáfora, se habrá producido *no sin metáfora*" (Derrida, 37). En este trabajo he elegido acercarme a algunas de esas metáforas interpretativas, tropos acerca del archivo que nos entrega la narrativa latinoamericana contemporánea.

## LA MÁQUINA

La palabra máquina deriva del latín *machina* (artificio, imaginación) y puede definirse, según el Pequeño Larousse como "Aparato o conjunto de aparatos capaces de efectuar un trabajo o de llevar a cabo una función, ya sea dirigida por un operador, ya sea de manera autónoma" Al mismo tiempo remite a la acción de maquinar, armar tramas. Una obra puede considerarse como una máquina de representar, de volver a presentar de un modo distinto, de proponer figuras.

En *Cien años de soledad*, uno de los relatos maestros del siglo XX latinoamericano, la fábula está marcada por el quietismo de un mundo asfixiante construido en un espacio mítico, donde se asiste al fracaso incesante del tiempo histórico. Un espacio en el que la memoria y el olvido entablan un contrapunto. El patriarca, preocupado desde siempre por la conservación de los conocimientos, decide armar la máquina de la memoria, un antiguo sueño suyo. Vale la pena recordar la escena donde el patriarca cree haber dado con la solución que le permita registrar todas las maravillas:

El artefacto se fundaba en la posibilidad de repasar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida. Lo imaginaba como un diccionario giratorio que un individuo situado en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que en pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más necesarias para vivir. (22)

Desde el primer momento el soñador José Arcadio Buendía intenta registrar la realidad, el primer instrumento de registro que descubre es la máquina fotográfica. Josefina Ludmer afirma que retener la imagen es la intención central del patriarca en el primer capítulo inicial y la escena del hielo se constituye, formalmente, una "máquina de la memoria" de acuerdo con el modelo de la fotografía. José Arcadio logra escribir cerca de catorce mil fichas de su máquina para conjurar el olvido, aparece un anciano estafalario en el camino de la ciénaga. Ese anciano estafalario es el escritor, destinado a cifrar en un manuscrito la historia de la estirpe, Melquíades. Su llegada parece convertir en innecesaria la máquina, sustituida por esa otra máquina de letras hermética, el manuscrito, doble especular de la novela. Cuando el gitano regresa de la muerte para curar la peste del insomnio que ataca Macondo, y cuya consecuencia es la pérdida de la memoria, construye el laboratorio de daguerrotipia. Hay una serie de acciones enlazadas: recordar, fotografiar, escribir. Además de la memoria de la fotografía hay una memoria histórica: la escritura de Melquíades y, en última instancia la novela toda, es esa memoria total. En *Cien años de soledad*, como en la pizarra mágica, las inscripciones pasan, se borran de la capa superficial, pero quedan grabadas, intactas, en esa "máquina de la memoria" que es la familia y la ficción.

La lectura es la vía de reconocimiento de la identidad, que perdura sobre la palabra, esa la tradición oral que desaparece con Pilar Ternera. El manuscrito funciona como metáfora del archivo, como una máquina de la memoria familiar y comunitaria, la que intenta construir el fundador erigida por un forastero en un idioma extraño. El manuscrito encierra, al igual que la biblioteca de Borges, una escritura profética hacia el pasado y el futuro. El último vástago de los Buendía acaba como los pergaminos, hecho un pellejo. Pero mientras el niño, muere, puro pellejo recorrido por las

hormigas mientras los manuscritos permanecen intactos. En medio de ese cataclismo Aureliano Babilonia "de pie, sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía, empezó a descifrarlos en voz alta. Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación." (349)

## EL TEATRO

Crítica de lecturas y escrituras, la novela, con ademán genealógico, re-escribe y re-lee la tradición histórica y cultural. Carlos Fuentes escritor se propone ser el memorioso y su literatura se multiplica en sueños, pinturas, dobles, espectros. Emplea las estructuras del mito, construye personajes que, poco a poco, se despojan del personaje-persona, para transformarse en figuraciones de la dinámica unidad/multiplicidad. Sus opuestos se enfrentan en un juego binario en el que se busca la unidad de contrarios.

*Terra Nostra* constituye uno de sus esfuerzos más monumentales para representar la heterogeneidad histórica y cultural. Carlos Fuentes postula una maquinaria utópica basada en el Teatro de la Memoria de Valerio Camillo. En su obra póstuma *Idea del Teatro* (1550) Valerio Camillo describe un edificio trazado de acuerdo con la tradición cabalística del Renacimiento y, en particular, con las ideas herméticas de Pico della Mirándola<sup>2</sup>. La función principal del teatro era la de ofrecer lo que Yates llama un "sistema de lugares de memoria" (Yates: 144). Esta forma del "arte de la memoria", permitía a los oradores retener una enorme cantidad de información. No muy alejado del gesto de Funes el memorioso de Borges, Valerio Camillo personaje de novela, le muestra a Ludovico su invención: un teatro. Un teatro de madera, lleno de imágenes que sirve para representar todos los tiempos y espacios. Ludovico es iniciado en los secretos del llamado "arte de la memoria".

La novela despliega un laberíntico diseño especular en el que la ficción representa no sólo la realidad histórica exterior sino la realidad interior, proponiendo lecturas especulares. En "El otro mundo", el largo párrafo en el que Camillo describe el teatro nos permite comprender la concepción de la historia y el concepto de texto de Carlos Fuentes. Las imágenes comprenden todas las posibilidades del pasado, no sólo aquellas que se cumplieron, sino también aquellas otras que podrían haber sido (567). La finalidad de esta gran maquinaria utópica es la de mostrar una salida al curso fatal de la historia, una alternativa a la repetición de esa "catástrofe permanente" que ha sido la historia para América. De modo que, conociendo aquellas posibilidades alternativas, evitemos que la historia se repita y aseguremos que sean esas otras posibilidades la que ocurran en el futuro.

En *Terra Nostra* las relaciones entre espacio y archivo estructuran una novela que se arma sobre metáforas arquitectónica: El Escorial y el Teatro; que escenifican las dos concepciones cultura. En la obra de Camillo, señala Santiago Juan Navarro, nos encontramos con motivos de excepcional importancia para Fuentes: el ideal utópico de la representación y lectura simultáneas de la totalidad, la inversión de la relación público/escenario y sus implicaciones para una poética de la lectura, y el uso de un sistema esotérico para legitimar una visión utópica del mundo.

Aunque la descripción del edificio del Teatro de la Memoria se aproxima a la del original, cumple una función distinta al aparato del ensayo de Yates. Fuentes agrega el potencial simbólico del Aleph borgeano, el escenario presenta todas las posibilidades del pasado. La novela explora dos tradiciones antitéticas que han tenido un impacto en la historia y cultura hispánicas, representadas por el mausoleo del Señor y el teatro de Camillo.

Las imágenes de mi teatro integran todas las posibilidades del pasado, pero también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser: cuanto no ha sido, lo has visto, es un hecho latente, que espera su momento para ser... La

---

<sup>2</sup> Fuentes se basa en el ensayo de Yates, *El arte de la memoria*. Santiago Juan Navarro analiza minuciosamente el apartado. Advierte que, además del teatro, Valerio Camillo está basado en la figura histórica del erudito renacentista Giulio Camillo, cuyas teorías sobre el arte de la memoria ocupan una parte central en la obra de Yates. Ludovico, por su parte, responde, al menos, a otras figuras mencionadas brevemente en *El Arte de la Memoria*.

historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue." (567)

Las lecturas tradicionales del tiempo, en presente, pasado y futuro se tornan complejas, al introducir la dupla realidad/ posibilidad. Los tiempos se dividen en reales y virtuales, ambos gravitan con igual peso. El pasado, existe en tanto proyecto incumplido y búsqueda inacabada. México sólo se conocerá en la confluencia de tiempos y espacios que se condensan en su nombre. La otra memoria está en los labios tatuados de Celestina." Los labios son la vida, La boca es la memoria" (548). Es la memoria popular la que tiene otros tiempos. La misma que se encuentra en la boca del tlamatimine: "Sólo la memoria mantiene vivo lo muerto, y quienes han de morir lo saben. El fin de la memoria es el verdadero fin del mundo" (402). El libro que escribe el cronista, la novela que escribe Fuentes, son los artefactos que conservan los archivos, tanto de las palabras como de las letras.

## EL RADIOSTATO

En *El testigo* Juan Villoro reúne distintos tiempos históricos a partir de la búsqueda de la historia de vida del poeta Ramón López Velarde, desde un presente en el que se actualiza la violencia cristera bajo otras formas, el México de Fox. La frontera en el desierto revela una fuerza centrípeta inusitada. Allí "No estaba en un pasado inerte, sino ante un pasado actual, en tensión" (77). El espacio vacío y aterrador actúa como el lugar donde se encuentra el archivo, que puede verse representado en el pozo de la hacienda Los Cominos y en un viejo radiostato donde se conservaría la grabación de la voz del poeta. Los Cominos, cuyo nombre significa las Nadas, contiene la historia de México, en tanto ruinas/ basuras, es el lugar espectral donde han quedado encerrados los pasados. La máquina de la memoria es el arcaico radiostato donde sólo laten sonidos incomprensibles, murmullos del más allá. Los incomprensibles sonidos que brotan de la máquina revela el mal de archivo. Como en la comarca de Juan Rulfo sólo se siente "la ausencia atronadora del pasado, han desaparecido los testigos, sólo quedan los restos de los cuerpos y las voces. El personaje, hacia el final del libro expresa: "Las revelaciones no se notaban en tiempos de exhibicionismo, había que esconderlas para darles fuerzas, ocultarlas, pasar la página... La figura del testigo que se borra, se hace humo" (466). Los nombres remiten al vacío, Los Cominos es el lugar espectral donde han quedado encerrados los pasados. La Puerta de Babilonia y El Batallón de los Vientos forman parte de un territorio marcado por la muerte y el fanatismo.

En México todos los proyectos confluyen en un mundo de virtualidades, de sueños no cancelados. El texto se produce en constantes espejeos, debido a los desdoblamientos engañosos de personajes y acciones. Ese gesto barroco confluye con la ambivalencia del humor popular y la parodia y admite lógicas que contrastan. La historia de Julio Valdivieso, llena de pecados y proyectos incumplidos, como la de Ramón López Velarde, "Admitía en sus procesos las pugnas favoritas de la cultura mexicana: la provincia y la capital, los santos y las putas, los creyentes y los escépticos, la tradición y la ruptura, nacionalismo y cosmopolitismo, barbarie y civilización" (52). El personaje debe reparar sus propias traiciones, encontrarse con aquello que "posee por pérdida": el archivo de la tribu; los amores; la historia familiar y su propia identidad.

Las reflexiones sobre las formas de la memoria y el olvido resultan constante recordatoria del paso del tiempo y de la imposibilidad del retorno: "El tiempo había pasado con suficiente fuerza para reducir su nerviosa pasión de entonces al rango de las anécdotas curiosas, que envejecen mal y empiezan a parecer artificiales, como si dependieran de una tecnología del recuerdo ya obsoleta que revelaba que el drama se montó en un escenario de cartón piedra." (47) Más adelante: "Odiaba el oportunismo de su memoria, esa verdulera sin escrúpulos. Regresaba al pasado como a un dolor elegido, como si lo peor de esa tristeza fuera la posibilidad de perder su recuerdo." (46)

El pozo, el viejo pozo del poema de López Velarde, es el otro centro textual, donde se cifra la historia personal y familiar. En su superficie, se unen el mito del Niño de los Gallos y el secreto de la tía Florinda y Frumencio; la historia de la mano izquierda de Nieves, el amor oculto de los padres de Julio. Es "monumento a la mirada y álbum fotográfico", testigo silencioso de la historia. En la familia materna el pasado con "su agraviada memoria dilatada las haciendas y hacía brotar viñedos en breñales más bien secos." (2004:44) El pozo velardiano se transforma en *mise en abyme*.

La narración pone en cuestión la veracidad de los testimonios visuales y orales ya que hay tantas versiones de la historia como testigos de la misma. Julio es el testigo cómplice que “mira a traición”, comparte la culpabilidad y la vergüenza; el Vikingo, el “testigo necesario”; Saturnino y Eleno, los hombres recios de la hacienda que pueden cargar un piano a través del desierto; el cacomixtle embalsamado de la tía Florinda; los perros que colman las páginas de López Velarde y que pueblan el mundo mexicano de Julio desde su infancia; las sirvientas de Los Faraones que “atesoran su memoria, coleccionan fotos, las intercambian”(2004:225); “son un pinche archivo del mundo.”(2004: 229)

Los Cominos es frontera y lugar sagrado del relato narco. Villoro denuncia la condición artificial de todo discurso biográfico y reflexiona sobre los usos del museo y el archivo. El protagonista Julio, doble de Juan Preciado, se interna en el paisaje familiar para destruir los archivos y acepta su destino en un desierto donde sólo se escucha las voces de los muertos. Una relación dialéctica entre letra y cuerpo, ficción y testimonio que se establece en el interior de textos donde también se pone en escena la pregunta sobre el lugar del escritor y de la literatura. Si la vida humana remite a sus inscripciones sociales y simbólica, la “vida desnuda” indica la instancia en que esas marcas quedan suspendidas, donde la legibilidad social de un cuerpo se interrumpe, y donde emerge esa suerte de residuo que es la vida “meramente” orgánica, reducida a su sustrato biológico, en un límite ambivalente con lo animal (Giorgi y Rodríguez, 2007). Por un lado la escritura de los mitos de autor y, por el otro, las vidas anónimas de las víctimas. El sujeto repone el pasado desde el presente. La narración le da un sentido determinado a acontecimientos del pasado, elige recordar y olvidar.

## LA CASA

En *La casa de papel*, el narrador autobiográfico es un profesor de literatura. Una colega, Bluma Lennon, muere en un misterioso accidente atropellada mientras lee los poemas de Emily Dickinson. Su sorprendente muerte atribuida a los libros agita el mundo académico de la Universidad de Cambridge. El narrador, que ocupa su lugar, recibe un maltrecho libro devuelto a la difunta, un “desquiciado y viejo” ejemplar de *La línea de sombra* de Joseph Conrad. En la primera página hay una misteriosa dedicatoria. El deterioro resulta difícil de explicar ya que el libro parece haber estado expuesto al agua y a la tierra. El enigma estimula la búsqueda de Carlos Brauer, un bibliófilo rioplatense, que ha desaparecido de Montevideo. A lo largo de la investigación el protagonista sentirá inquietud frente a ese objeto que refiere, amenazante, a su propia biblioteca. El ajado ejemplar es ominosa advertencia de que, de modo herético, toda biblioteca puede ser destruida. La ficción, con fuerza ensayística, reflexiona sobre lectores y libros. Si en la primera página leemos “Los libros cambian el destino de las personas”, en la página 67 se afirma que las personas también cambian el destino de los libros.

El dueño de una de las mejores librerías de ediciones antiguas de Montevideo conoció a Brauer quien era un bibliófilo o lector, no sólo coleccionista. Lo conduce a su colega Agustín Delgado quien conoce la historia del desaparecido. Delgado, temeroso y reticente, le narra el trágico periplo de su amigo. El coleccionismo de Brauer se había tornado irrefrenable y su biblioteca creció hasta cercarlo, reduciéndolo a un lugar en el baño de la casa. Incapaz de desprenderse de sus obras perdía su propio espacio y se movía entre oscuros pasadizos de estantes que oprimían su cuerpo.

La *hybris* del lector/coleccionista, transformado de bibliófilo en biblioclasta, convertido en voraz caníbal de papeles impresos acaba por tener su castigo. El nomadismo de lector desaparece y trastoca en ansia de propietario/ prisionero de un mundo que comienza a asfixiarlo. Las velas encendidas para ambientar la lectura de un texto renacentista incendian el fichero. Sin el orden todo está perdido. La locura por los libros acaba por tragar al lector. Como señala el horrorizado Delgado: “Un hombre puede conquistar muchas lecturas, pero un conquistador se halla obligado a administrarlas”. El fetichismo de Brauer es excesivo y su biblioteca desata una ambición incontrolable ya que su deseo no acepta límites y atenta contra la posibilidad de ordenar y controlar el mundo de los libros.

La respuesta a la pérdida del archivo es desmesurada, monstruosa cuando, enfrentado a la imposibilidad de restaurar el archivo decide destruirlo. Traslada los libros salvajes a una playa lejana y, desvirtuando su función, los transforma en materia de una casa de papel. Arrancados de su espacio "natural" los volúmenes parecen convertirse en parte de la naturaleza. Brauer edifica, en medio de la arena, un sólida casa con los libros, en realidad una suerte de laberinto donde los que se pierden son los textos. La biblioteca es "Una obra destruida dentro de otra. No sólo encerrada. Aniquilada en el cemento" (65). La certeza de la presencia del texto entre el cemento se torna apabullante. Es la memoria no el olvido lo que derrumba todas sus defensas ya que, aunque intenta destruir el libro, no puede destruir su memoria. Atrapado entre la amenaza de la censura y el poderío del mercado, expuesto a la naturaleza y la historia, el libro continúa interpelando nuestra memoria. La biblioteca no está inmóvil, desde la doble condición de objeto, el texto perdura. Nos encontramos con un regreso al mundo natural que se hace imposible. Lo que perdura es la memoria de los libros más allá de la consistencia del mismo como artefacto y del lugar en que se los encierre. En última instancia los fantasmas de la biblioteca están dentro de los libros y de los lectores. Los biblioclastas nada pueden hacer contra ellos.

## LA BALLENA

En este recorrido por las poéticas de la memoria en la literatura me he detenido en algunas metáforas: el teatro, la máquina, el radiostato, todas, en última instancia representaciones del libro. Quiero agregar una última y feliz representación, la de Margo Glantz. La escritora transforma la imagen de las ballenas en metáfora de la escritura:

esos cuerpos gigantes que navegan y llevan pegado al cuerpo toneladas de plancton y adentro grasa y ámbar gris, una sustancia fétida que luego produce un perfume exquisito. Son animales enigmáticos, que tardan mucho en hacer el amor, tienen una gestación larguísima y luego los hijos andan junto a la ballena madre mamando debajo de ella, lentamente. Tienen una riqueza acumulada inconmensurable, dentro y fuera de sí mismas (Mercado: 4).

La naturaleza, al igual que la cultura, propicia las metamorfosis y tiende correspondencias entre órdenes distintos. En *Doscientas ballenas azules* hay una proliferación metafórica basada en la analogía que se combina con el deslizamiento metonímico de los significantes. Un vasto tapiz de narraciones une microorganismos y seres humanos. La ballena puede ser un mapa que permite seguir una ruta: "Te anticipas a Galileo y sobre tu cuerpo trazas las rutas del Universo. Las cartografías y los portulanos se dibujan con la estría aguzada de la brisa. Tus dibujos son algas pegadas a tu bajo vientre y los caracoles anidan en tu cola (45)"; "Cubierta de inscripciones y sedales enmarañados la blanca ballena recibe nuevas cicatrices" (40).

Los libros, como las ballenas, escriben profecías, resoplando sangre como los animales y traen el doloroso olor de la memoria bajo sus páginas. El libro se arma como criptograma. No hay sentido literal sino varios tableros: la historia, los mitos, la naturaleza. Un verdadero jardín de senderos que se bifurcan, un laberinto. El libro es un monstruo en el sentido de quimera; y es un fantasma que se sitúa entre el sueño y la vigilia. Como las aguas profundas del río de la muerte se llena de deseos adormecidos y de canciones extrañas.

En *Doscientas ballenas azules*, el fantasma textual es la novela *Moby Dick*, un enorme artefacto autorizado por toda una biblioteca de etimologías, citas, inventarios, ficciones. Los barcos, como los libros, duplican la forma de las ballenas que, a su vez, pueden aparecer en constelaciones o en poemas: "Como animal encuentra las correspondencias: eres camello del desierto mar, cabra de almizcle, lila pequeña apenas azulada, rumiante de pelo corto y áspero o la estrella Mira, variable y luminosa, trepada sobre la constelación de la Ballena." (21) Las galeras con esclavos remando respiran como ballenas. Los libros reinciden en libros, mutan sus formas, intercambian signos. Glantz fractura a al monstruo que, es en verdad el libro, un ser mitológico, un monstruo, una quimera, cuerpo habitados por fantasmas entre el sueño y la vigilia. Piel superpuestas de escrituras, que armonizan y combaten, preservando restos de una historia cuyo diseño secreto sólo puede rescatarse en metáforas o en ordenamientos provocadores que hacen

saltar las significaciones robadas. Escritura movediza y llena de escondrijos que se apoya en la enciclopedia y la burla, citándola de modo travieso. Glantz confronta el archivo de Melville y pone en evidencia operaciones diferentes. Introduce la subjetividad de mujer, cambia el orden del inventario, despoja a la épica de su tono y la convierte en poesía.

Las ficciones que hemos recorrido arman diversas representaciones del archivo, variados lugares de la memoria. En Gabriel García Márquez la máquina de la memoria reducida a fantasía del patriarca parece destinada al fracaso. Melquíades, el extranjero, será quien salve el archivo de la tribu en el manuscrito profético, suerte de doble de la novela, en medio de una comarca oral. *Cien años de soledad* es la verdadera máquina de la memoria. Carlos Fuentes elige una metáfora arquitectónica, que remite al espectáculo. Erige un escenario de representación de la memoria. Un aleph bajo la forma de teatro donde, coexisten todos los tiempos reales y posibles. A pesar de la ilusión de multiplicidad su máquina ordena, al igual que la novela, el archivo total. En *La casa de papel* de Carlos María Domínguez, en el pasaje entre el siglo XX y el XXI el mundo de los libros se encuentra amenazado. Todo depósito de libros puede estallar por desmesura, el archivo puede estar enfermo. En ese horizonte la vivienda hecha con papel en la playa se inscribe como momento imposible en el que el mundo simbólico de los libros se funde con la materialidad de los ladrillos, al mismo tiempo que se traslada a la naturaleza. Sin embargo los fantasmas de la biblioteca están dentro de los libros y de los lectores. Margo Glantz tensa los límites entre órdenes: cultura/naturaleza, humano/animal. Difumina fronteras entre los órdenes al concebir su máquina de la memoria ya como libro, ya como animal, siempre cuerpo. Se escribe desde el cuerpo, pero también se escribe, a veces de manera literal, en el cuerpo. Un cuerpo puede ser convertido en texto, estar descarnado o encarnado en tanto exceso. Mantiene siempre la condición de espacio de la escritura. A su vez la escritura no puede sino comportarse como cuerpo, sobre todo aquella donde resuenan la historia y la poesía. Palabras y cuerpos que conforman una poética que nos propone una política de lectura alternativa.



BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pretextos, 2005.
- Alavaro, D. "El archivo del mal" en *La Biblioteca*, 1: "El archivo como enigma de la historia", Buenos Aires, verano de 2004/2005. 36-39.
- Augé, M. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa, 2001.  
*Los 'no lugares' espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Bachelard, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Bhabha, H. *The location of culture*. New York: Routledge, 1978.  
*Nation and narration*, New York: Routledge, 1999.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional, 2002.
- Borges, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.  
*La rosa profunda*. Buenos Aires: Emecé, 1975.  
*La moneda de hierro*. Buenos Aires: Emecé, 1976.
- Canaparo, C. *Imaginación, mapas, escriturada. Noción de Espacio y Perspectiva cognitiva*. Buenos Aires: Zibaldone Universidad, 2000.
- Chartier, Roger. *Inscribir y borrar*. Buenos Aires: Katz, 2005.
- De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano. Tomo 1*. México: Universidad Iberoamericana, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- De Man, P. "The Epistemology of Metaphor" *Critical Inquiry* 5, 1978.
- Derrida, J. "La retirada de la metáfora" en *Derrida en Castellano*, página web: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/metáfora.htm>, 1997.
- Domínguez, C. M. *La casa de papel*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- Ette, O. *Literatura en movimiento*. Madrid: CSIC, 2008.
- Farge, A. *La atracción del archivo*. Valencia: Instituto Alfons el Magnànim, 1991.
- Franco, J. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate, 2003.
- Foucault, M. *La arqueología del saber*. México: Siglo veintiuno, 1997.
- Fuentes, C. *Terra Nostra*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- García Márquez, G. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Giorgi, G. Y F. Rodríguez, (Comp.) *Gilles Deleuze, Michel Foucault, Antonio Negri, Žizek, Giorgio Agamben. Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Bs. As.: Paidós, 2007.
- Glantz, M. *Doscientas ballenas azules... y cuatro caballos*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1981.
- González Echevarría, R. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Grüner, E. "Ni Caverna ni Laberinto: Biblioteca" en *La Biblioteca*, 1: "El archivo como enigma de la historia", Buenos Aires, verano de 2004/2005. 16-21.
- Hutcheon, L. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Jameson, F. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. España: Visor, 1989.
- Jelin, E. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001.
- Juan Navarro, S. *Posmodernismo y metaficción historiográfica. Una perspectiva interamericana*, Valencia: Departamento de Publicaciones, Universidad de Valencia. 2002.

- Ludmer, J. *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Mendoza, J. J. "La memoria literaria latinoamericana" en *Revista Ñ, Clarín*, Buenos Aires, 22 de junio, 2012.
- Mercado, T. "Una escritora en sus zapatos: entrevista a Margo Glantz" <http://www.noticias-oax.com.mx/Noviembre/19/Cultura3.html>, 1999.
- Perilli, C. *Países del deseo y la memoria, Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2004.
- "Donde viven los libros" en Perilli, Carmen y María Jesús Benítez (comp.) *Siluetas de papel. El autor como lector*, Buenos Aires: Corregidor. pp. 51-69, 2011.
- Ricoeur, P. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Scolnik S. "Lo que callan los archivos" en *La Biblioteca*, 1: "El archivo como enigma de la historia", Buenos Aires, verano de 2004/2005. 30-35.
- Tarcus, H. "¿El drenaje patrimonial como destino? Bibliotecas, hemerotecas y archivos argentinos, un caso de subdesarrollo cultural" en *La Biblioteca*, 1: "El archivo como enigma de la historia", Buenos Aires, verano de 2004/2005. 22- 29.
- Villoro, J. *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- White, H. *Tropics of Discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1978.
- Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Yates, F. *El Arte de la memoria*. España: Siruela, 1996.