

Me acuerdo...

Escrituras autobiográficas anarquistas

I remember...

Anarchivist autobiographical writings

Resumen

El trabajo plantea interrogantes acerca de la representación de la memoria en determinados textos autobiográficos contemporáneos; indaga en una probable dimensión emancipatoria producida a partir de la interrupción de la estructura narrativa y la linealidad cronológica de los recuerdos. Estas escrituras de vida son abordadas desde una perspectiva anarquista, a modo de contracrítica de un paradigma autobiográfico archivístico, ya sea este referencial, subjetivista o deconstruccionista. El surgimiento de tales escrituras a partir de los años setenta (como *Me acuerdo* de Joe Brainard [1970] y *Me acuerdo* de George Perec [1978]) desafían los enfoques habituales en los estudios autobiográficos (centrados ya sea en *bios*, *autos* o *grafé*). Los antecedentes de una tentativa *posgrafé* se hallarían en ciertos costados del pensamiento y de la obra –a veces heterogénea y fragmentaria– de Walter Benjamin, tales como el antisubjetivismo y el coleccionismo, así como en las representaciones coleccionistas y oblicuamente autobiográficas de algunos atlas (como los de Warburg, Serres y Richter) con estructuras de enumeraciones, listas y catálogos, presentes también en *Calle de mano única* y en el *Libro de los Pasajes*. Desde esta perspectiva se abordan aspectos de las obras actuales de Édouard Levé, Margo Glantz y Martín Kohan, que también pusieron en funcionamiento esta *máquina de recordar*, considerando el vínculo con las redes digitales (como en el caso de Glantz) y la potencialidad crítica y participativa –al ser factibles de ser *copiadas* y *continuadas* por otros– que reside en estas escrituras –aparentemente banales– de la memoria.

Palabras claves: estudios autobiográficos; coleccionismo; memoria; anarquismo; máquina de recordar

Abstract

The work raises questions about the representation of memory in certain contemporary autobiographical texts, investigating a probable emancipatory dimension produced from the interruption of the narrative structure and the chronological linearity of memories. These writings of life are approached from an anarchist perspective, as

counter-critique of an archivist autobiographical paradigm, whether this referential, subjectivist or deconstructionist. The emergence of such writings from the 70s (as *I remember* by Joe Brainard and *I remember* by George Perec) challenge the usual approaches in autobiographical studies (focusing on either *bios*, *autos* or *graphie*). The antecedents of a possible *postgraphie* would be in certain sides of Walter Benjamin's – sometimes heterogeneous and fragmentary – thought and work, such as the antisubjectivism and collecting, as well as in collector and obliquely autobiographical representations of some atlas (like those of Warburg, Serres and Richter) with enumerations structures, lists, and catalogues, also present in *One Way Street* and in *The Passages*. From this perspective, we address aspects of current works of Édouard Levé, Margo Glantz, and Martín Kohan, who also were put in operation this “machine of remembering”, considering the link with digital networks (as in the case of Glantz), and the critical and participatory potentiality -because they can be copied and continued by others- that resides in these apparently banal writings of memory.

Key Words: autobiographical studies; collecting; memory; anarchivism; machine of remembering

Anarchivando colecciones

Aunque en el siglo XX surgieron textos autobiográficos que presentaron desafíos a partir de su escritura, en algunos casos bajo la influencia de las vanguardias. Hoy podemos poner en duda que el término *autos/bios/grafé*¹ siga siendo válido para abordarlos y enmarcarlos. Aunque no se trate de un corpus homogéneo, nos preguntamos qué sufijo de la palabra compuesta le cabría al tiempo actual de manera predominante a la hora de narrar o escribir sobre el yo de una manera tan fragmentaria, y aparentemente, banal.

Asimismo no ha muerto todavía el autor, ni ha sido superado por una escritura omnipresente y pantextualista, capaz de controlar y manipular cualquier *resto* del sujeto. Los antecedentes de una tentativa *posgrafé* –si es que así podemos llamarla– se hallan posiblemente en ciertos costados del pensamiento y de la obra –a veces heterogénea y fragmentaria– de Walter Benjamin, tales como el antisubjetivismo y el coleccionismo, este último practicado en vida por el pensador alemán. Algunos estudiosos latinoamericanos como Marcio Seligmann-Silva y Andrés Maximiliano Tello han analizado específicamente estas características en su pensamiento y su obra.

El coleccionismo es concebido como una práctica *revolucionaria* que va contra la reificación de documentos, objetos, signos y obras encargados de conservar los archivos de la cultura, acometiendo la tarea de reunir las cosas para apartarlas de la circulación

mercantil y conferirles a cambio el valor que tienen para sí, en lugar del valor de uso. Por lo tanto, concebir la autobiografía como una *colección* de recuerdos dispersos, desordenados y desjerarquizados no obliga a la constitución de un *archivo* autobiográfico (en el sentido de acumular o conservar los recuerdos *valiosos* de una historia de vida), sino apela más bien a la economía estética de una memoria de tipo anarquista². El *anarchivismo*, por su parte, se enmarca en una hermenéutica de la discontinuidad al ser concebido como un movimiento que altera los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros, que interrumpe el orden y las clasificaciones institucionales que conforman los archivos históricos y culturales, y que va de la mano del coleccionismo tal como lo entiende y practica Benjamin. A propósito de esto señala Andrés M. Tello que:

la colección que compone el *Libro de los pasajes* no pretende instaurar un archivo histórico o restaurar el pasado como una totalidad, sino que en el gesto de Benjamin la inscripción de la historia deviene su cita, destruyendo así los marcos de lectura tradicionales. (2016, p.53)

La organización del coleccionista se entiende de manera particular: “posibilita variantes, reordenaciones, heteronomías, una organización que genera significados y desintegra lecturas” (Hernández Sánchez, 2002, p.167). La vida, como la cultura, es una historia de archivos, pero también de sus reescrituras y metamorfosis. Se trata de anachivizar “para *recoleccionar* las ruinas de los archivos y reconstruirlos de forma crítica” (Seligmann-Silva, 2015, p.43), concebir la tarea del artista como *anachivador*, en oposición a los totalitarismos que buscaron someter las artes a grandiosos proyectos de archivamiento, clasificaciones de la sociedad y sus individuos. Para esto recurre a Benjamin³:

Una de las ideas seminales de Benjamin sobre la colección puede ser leída en su texto “Lob der Puppe” (“Elogio de la muñeca”), que trata justamente un punto vital del gesto del coleccionador: la relación entre el individuo (que selecciona, arranca del contexto y colecciona) y el mundo objetivo de las “cosas”. “El verdadero hecho, normalmente despreciado, del coleccionador es siempre anarquista, destructivo. Pues esta es su dialéctica: él conecta *a la fidelidad con las cosas, con lo único por él asegurado*, la protesta obstinada y subversiva contra lo típico y clasificable”. (Seligmann-Silva, 2015, p.45)

Volvemos específicamente a los estudios autobiográficos. El cuestionamiento de los paradigmas referencialista y subjetivista fue realizado ya de manera explícita –bajo la influencia de la deconstrucción– por Paul de Man en su artículo “La autobiografía como desfiguración”, publicado por primera vez en 1979. Centrado en la *grafé* (la escritura), de Man considera el discurso autobiográfico con cierta autonomía de la *bios* (la vida) y del *autos* (el sujeto), concibiéndolo como un aparato desfigurador que remite a la sospecha del yo narrado como referencia sostenible, a partir del carácter tropológico del lenguaje. Se

establece así un vínculo entre la figuración (mímesis) y la desfiguración (ficción). Entonces, tras la deconstrucción de la *bios* y del *autos* a partir de la *grafé* (que se focaliza en la sospecha acerca de la representatividad del lenguaje), lo que puede emerger tal vez sea una crítica más vasta y generalizada acerca de la constitución (y/o deconstitución) de los archivos de la cultura, entre los que se encuentra el *archivo* autobiográfico.

Ahora bien, en un tentativo *giro anarquista* en los estudios autobiográficos, habría que apelar a una lógica de la presencia a través de la colección de los recuerdos ya desclasificados, anachronizados y desjerarquizados, aunque como presencias siempre *inútiles* (al menos para una sociedad de consumo utilitaria), que no excluyen la presencia de la muerte ante la cual se vuelven más inútiles aún. Es decir, habría en estas escrituras autobiográficas una acumulación o colección de recuerdos, enumeraciones de detalles, banalidades y objetos, pero ya sin intencionalidad archivística alguna.

Es posible hallar esta sombra anarquista en ciertas escrituras autobiográficas contemporáneas precedidas por una obra con influencias vanguardistas de la Escuela de Nueva York titulada *Me acuerdo (I remember)* del norteamericano Joe Brainard, publicado de forma fragmentaria a partir de 1970 y en 1975 como edición recopilada. Este primer *Me acuerdo* fue inspirador para los franceses Georges Perec (su *Me acuerdo. Las cosas comunes I* es de 1978) y Édouard Levé (cuyo *Autorretrato* es de 2005), así como para algunos autores latinoamericanos contemporáneos, como el boliviano Saúl Montaña (su *Autorretrato* es de 2017) y la mexicana Margo Glantz (su *Yo también me acuerdo* es de 2014), entre otros. El *Me acuerdo* argentino escrito por Martín Kohan fue publicado recientemente, en 2020, por Ediciones Godot.

La máquina de recordar

“Un libro digno de ser copiado”

George Perec sobre *I remember* de Brainard (2013)

“Me acuerdo que advierto que el tuiteo es semejante a lo que hicieron Joe Brainard y Perec en *Yo me acuerdo*”

Margo Glantz, *Yo también me acuerdo* (2014)

El primer *Me acuerdo* pertenece a Joe Brainard (1970), es una *colección* de frases, recuerdos e imágenes, en un panorama compuesto de párrafos de diversa extensión, que en su totalidad adquieren la cualidad de un autorretrato verbal. De ahí quizá provenga el título de la edición argentina que utilizamos: *Me acuerdo y otros autorretratos*, ya que incluye otras obras del mismo autor, con similar estilo, aunque sin la frase disparadora inicial. Este *Me acuerdo* precursor posee aproximadamente mil quinientas entradas en las

que el autor desovilla desde apuntes triviales hasta reflexiones que adquieren la cualidad del aforismo.

Según Paul Auster en su lúcida “Introducción” de 2010 (recuperada en la edición de 2018 de Eterna Cadencia), Brainard es un escritor *inclasificable*. Auster ha leído *Me acuerdo* muchas veces, encuentra, sin embargo, en cada lectura una obra *nueva*, “uno de esos raros libros que nunca se gastan” (Auster, 2018, p.9). Es una obra acerca de todos, “un libro que pertenece a todos” (p.17), constituye una poderosa innovación para el autor, que hasta entonces solo había publicado poemas, diarios y prosas breves en revistas literarias del centro de la ciudad asociadas con la Escuela de Nueva York. Auster destaca de la correspondencia de Brainard con Anne Waldman la expresión de su excitación de entonces mientras escribía este texto tan particular:

Me siento propiamente como Dios escribiendo la Biblia. Quiero decir, siento que en realidad no lo estoy escribiendo yo, sino que está siendo escrito por causa mía. También siento que habla tanto de todos los demás como de mí mismo. Y eso me gusta. Quiero decir, siento que soy todos, todo el mundo. Y es un sentimiento bonito. No va a durar. Pero lo disfruto mientras puedo. (Brainard citado en Auster, 2018, p.10)

Auster describe esta escritura como una especie de conjuro, de ensalmo o de fórmula mágica que “hubiera sido conocida desde la invención del lenguaje escrito” (p.11). Brainard fue sobre todo un artista plástico y su *Me acuerdo* puede considerarse como las memorias de un artista que recuerda su infancia y adolescencia hacia mediados del siglo XX de un modo bastante original, en comparación con las típicas memorias autobiográficas de ciertas etapas de la vida. “Joe Brainard descubrió una máquina de recordar”, dice Auster citando a Siri Hustvedt. Y a continuación se interroga:

Pero una vez que uno descubre la máquina, ¿cómo usarla? ¿Cómo enlazar los recuerdos que fluyen a través de uno en una obra de arte, en un libro que sea capaz de hablarle a alguien además de uno mismo? Mucha gente ha escrito su propia versión de *Me acuerdo* desde 1975, pero nadie ha estado siquiera cerca de duplicar la chispa del original de Brainard, de trascender lo puramente privado y personal y alcanzar una obra que es acerca de *todo el mundo*: de la misma manera que todas las grandes novelas son acerca de todo el mundo. (Auster, 2018, p.11)

Margo Glantz también se expresó con respecto a este ejercicio de escritura al que tampoco pudo resistirse a cultivar y, de hecho, el título de su libro (*Yo también me acuerdo* publicado en 2014 por Sexto Piso) expresa que no quiso quedarse fuera de semejante entretenimiento:

Hace algunos meses, Rodrigo [Hasbún] decidió celebrar a Brainard y me escribió contándome que iba a iniciar una sección intitolada justamente así, *Me acuerdo*, y me pidió que le mandara textos de ese estilo, forma o espíritu. Hace unos dos meses le mandé 15 textos que acaban de aparecer virtualmente, textos a los que seguirán los de otros escritores. En mi caso, las cosas no se quedaron allí, decidí

seguir a Brainard y a Perec; escribir mi propio libro empezando con esa frase y rendirle homenaje a David Markson, quien durante los últimos años de su vida escribió libros atípicos que bien podrían caber dentro de esa aparentemente estrecha pero riquísima forma. El mismo Markson los definió como “literalmente repletos de anécdotas literarias y artísticas, siguiendo un estilo no lineal, discontinuo, del tipo del *collage*”. (Glantz, 2013)

Llama la atención en los *me acuerdo* de Glantz, a partir de su colaboración en el diario *La Jornada* donde ella hace un adelanto del libro, el uso de la muletilla *me acuerdo* como excusa para recordar no solo el pasado sino también el presente, al modo de los autorretratos: “Me acuerdo que me gusta usar productos especiales para el cabello” (Glantz, 2014), por ejemplo. Se acuerda hasta de lo que aún no ha ocurrido, pero podría ocurrir ya que no le escamotea ni al subjuntivo, con algún toque humorístico: “Me acuerdo que si Dante y Virgilio me guiaran por el Infierno, a lo mejor aceptaba entrar con ellos” (Glantz, 2014). Por momentos se acerca a la infancia, aunque sin respetar cronologías lineales: “Me acuerdo que mi papá tenía una colección de pipas. / Me acuerdo que nací un 28 de enero de 1930” (Glantz, 2014). Y de repente: “Me acuerdo que en los Estados Unidos no se puede fumar, pero sí portar armas” (Glantz, 2014).

Estamos ante un juego de escritura y de memoria sin límites formales, abierto a todas las posibilidades temporales e imaginativas que trasciende el orden de los recuerdos reales o fácticos. Resulta también significativo el origen virtual (la red social *Twitter*, cuyo perfil la autora abre en 2011) de esta obra de Glantz⁴, ya que su estilo fragmentario es más que acorde para su empleo en una red social digital caracterizada por posts breves. Ignacio Ballester Pardo describe el texto en relación con la llamada *tuitatura*:

Este es un libro de múltiples remembranzas. La mirada de “meacuerdos” suma 3800 [...] En estas memorias del siglo XXI, cuando llega el olvido que tanto teme la autora, se habla de “nomeacuerdos” [...] Resulta difícil pensar que Margo Glantz escribiera su autobiografía imitando la mecánica de *Twitter* [...] “No soy original, siempre lo repito”, sentencia al final de uno de sus “meacuerdos” [...] Los siguientes “meacuerdos” son sucesivos y definen su *tuitatura* autobiográfica: “Me acuerdo que Joe Brainard y George Perec escribieron, cada uno en su país, la autobiografía de una generación...”. (2018, p.324)

Tanto Brainard como Perec son, por lo tanto, considerados los genuinos precursores del *género*, reconocidos como tales por sus *sucesores*, como la propia Glantz. Ambos pioneros publicaron su primera edición de *Me acuerdo* en la década del setenta, en principio como un juego de escritura. Aunque el primero de todos sin duda fue Brainard, al que el propio Perec *copió*, sin tapujos ni remordimiento alguno, tal como la siguen *copiando* todos los que deciden *continuar* esta primera gran obra hasta el día de hoy.

En *Autorretrato* del pintor, fotógrafo y escritor francés Édouard Levé nos encontramos con otra variante del dispositivo de *Me acuerdo*, devenido *autorretrato*,

formato que también ha sido ampliamente *copiado*. Publicado originalmente en 2005, reúne recuerdos instantáneos de su pasado, como si fuera un rompecabezas, en un autorretrato presente que incluye algunos atributos actuales. A través de estos fragmentos casi microscópicos, “la vida en minúscula” de Levé aparece escrita en un solo y extenso párrafo que no tiene otro punto y aparte que el punto del final. Hay algunas secuencias de frases conectadas, aunque muchas veces parte de una observación banal sobre el tiempo que lo lleva a formular una pregunta sobre el momento en que dejó de creer en Dios o la curiosidad por ver una película porno de ciencia ficción, al miedo que le produce la mirada de los hipnotizadores. Son frases cortas, secas, a veces sin conexión alguna entre ellas. Se trata de una manera excéntrica de abordar la autobiografía, desplazando el relato y la tensión narrativa con frases mínimas y fragmentos condensados referidos a sus gustos y repudios, a sus manías, su visión del arte y la literatura, su afición al sexo y sus especulaciones sobre el amor, sus deseos incumplidos, sus horas felices, sus temores. Graciela Speranza (2017) la presenta como “mil cuatrocientas frases descoyuntadas que se suceden sin cronología ni relato, entreverando gustos, manías, fobias, recuerdos, iluminaciones fugaces y listas de todo tipo en un único párrafo de noventa y tres páginas” (párr. 1).

El autor/narrador también se observa a sí mismo a partir del dispositivo de la escritura puesto en marcha:

No siento nostalgia de mi infancia, de mi adolescencia, ni de lo que sigue. Me tienta hacer listas exhaustivas, y me detengo mientras las estoy haciendo. La vida me parece interminable como una tarde de domingo de la infancia. La del jueves es la mejor noche. No hay “mejor” semana. (Levé, 2016, p.36)

Veo arte donde otros ven cosas. (p.22)

En mi biblioteca cuento tantos libros leídos como sin terminar. Cuando cuento los libros que he leído, hago trampa incluyendo los que dejé sin terminar. Nunca sabré cuántos libros he leído. (p.25)

A esto le sigue una larga lista de libros y autores, entre los que se encuentran Perec, Brainard y hasta Barthes. Su escritura recurre a una fría objetividad, próxima por momentos a la apatía, al igual que en la novela *Suicidio* (publicada originalmente en 2008) entregada a su editor días antes de morir. Narrada en segunda persona, presenta un hilo narrativo a partir del suicidio de su amigo, muerte ya preanunciada en la última página de *Autorretrato* en la que como un mero episodio más, rayano en la banalidad, cuenta acerca de un amigo suyo de la adolescencia que al salir con su mujer a jugar al tenis le dice que se había olvidado algo, regresa a la casa, baja al sótano y se pega un tiro con la escopeta que ya tenía preparada para tal acto. Este microrrelato final es luego desarrollado ampliamente en *Suicidio* en forma de novela, en la que el narrador en segunda persona se va tornando el

propio Levé, como si se hablara a sí mismo, en una extraña simbiosis u ósmosis con el amigo, cuyo retrato deviene también su autorretrato. El protagonista, el amigo suicida, se va asimilando al propio narrador, trampa –la única posible, a través de la muerte de otro– que le permite narrar anticipatoriamente su propia muerte premeditada. Al fin y al cabo, no parece tener importancia alguna a quién pertenece esa muerte. Puede ser la muerte de su amigo, la suya propia, pero también la de cualquiera. Da igual, da lo mismo. El acto más personal e íntimo es al mismo tiempo el más vasto e impersonal.

Asimismo, toda la obra de Levé es auto (y hetero) biográfica de un modo muy diferente al habitual, como ya se manifiesta en *Autorretrato*. Allí hay también referencias – a veces contradictorias– a la propia muerte y la muerte de otros. Se destaca inclusive la importancia *estética* de la tumba, a la que desearía construir en vida con ayuda de “un subsidio del Ministerio de Cultura”, rozando así la ironía y el humor negro:

Quiero que me entierren en una tumba individual en el cementerio de Montparnasse. Quiero pedir un subsidio del Ministerio de Cultura para construir mi futura tumba como una obra de arte, con mi fecha de nacimiento y una fecha de muerte anticipatoria, el 31 de diciembre de 2050. [...] He intentado redactar testamentos cuando tenía ganas de suicidarme, pero me detuve mientras lo estaba haciendo. (Levé, 2016, pp. 38-39)

También Levé se expresa acerca de su relación con las cosas, cómo se recrea en ellas usándolas y mirándolas, antes que comprándolas:

Tengo una colección de veinte jeans azules. Tengo una colección de pares de zapatos de vestir de cuero negro. Tengo una colección de camisas negras. Tengo una colección de camperas cortas de cuero negro. La gente que no me conoce piensa que siempre uso la misma camisa y el mismo jean. [...] Comprar ropa es un tormento, usarla es un placer. [...] Miro los anuncios en las vidrieras de las inmobiliarias sin intención de comprar nada. Cuando miro una vidriera, miro también los reflejos. Prefiero ver los objetos detrás de una vidriera que sobre un mostrador. (Levé, 2016, p. 35)

Pero estos no son los únicos objetos *coleccionados* por el autor. También cuentan sus rasgos de personalidad, sus recuerdos, sus gustos y manías, y hasta su relato heterográfico final acerca del suicidio del amigo. Lo que prevalece siempre es la *inutilidad* de los objetos coleccionados. Todo parece ser inútil, banal, en esta desclasificación y desjerarquización de los archivos personales que se tornan impersonales por la escritura.

En los años de la primera edición de esta obra no se habían difundido aún como hoy las redes sociales digitales, pero tanto los *me acuerdo* como los *autorretratos* las anticipan de algún modo con su fragmentarismo, la expresión de sus gustos y disgustos, la descripción de sus sensaciones corporales y emocionales, tanto en presente como en pasado, dispersando y postergando indefinidamente la conformación de una identidad autobiográfica organizada.

Autobiografías modo catálogo

Otro de los textos de Levé, *Obras*, publicado originalmente en 2002, puede ser considerado prácticamente un atlas (recordemos el gran *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg), pues incluye quinientos treinta y tres obras y proyectos, la mayoría jamás realizados, tan solo imaginados por el autor. *Obras* es nada más y nada menos que una larga lista de obras tentativas que nos remite a formatos narrativos benjaminianos, como la “Lista adicional a *Calle de mano única*” (2014), donde Benjamin incluye cuarenta y tres títulos escritos entre 1928 y 1934, numerados por él mismo. *Calle de mano única* es ciertamente una obra poblada de objetos:

El catálogo o reunión de elementos heterogéneos pueden coexistir en esta calle y, además, el sujeto se autopredica en ellos, como un modo oblicuo de la ficción autobiográfica, que muy poco después Benjamin ensayaría en *Crónica de Berlín*, donde escribe: “hace años que juego con la idea de organizar gráficamente en un mapa el espacio vital –*bios*”. (Monteleone, 2014, p.31)

Recordemos también al propio Benjamin (2014) expresar en “Material didáctico” que “la obra estándar del erudito actual quiere ser leída como un catálogo. ¿Cuándo llegaremos al punto de escribir libros como si fueran catálogos?” (p.68) Se lo pregunta después de enumerar siete “Principios del mamotreto o el arte de hacer libros gordos” (p.67). Luego, en “¡Prohibido fijar carteles!” desarrolla “La técnica del escritor en trece tesis” (p.69), “Trece tesis contra los snobs” (p.71) y “La técnica del crítico en trece tesis” (p.73). Y en “Nro 13” (p.74), presenta sus famosos trece aforismos sobre los libros y las prostitutas.

A continuación, en “Armas y munición” (p.75) intercala una narración autobiográfica acerca de su viaje a Riga esperando el encuentro con *ella* (Asja Lacis). Muy pronto retoma las listas en “Artículos de papelería y de escritorio” (p.76), en “Bijouterie” (p.78), y en “Ampliaciones” (p.79) donde desarrolla varias imágenes sucesivas que remiten a su infancia, aunque de un modo impersonal: “Niño leyendo”, “Niño llegando tarde”, “Niño dulcero”, “Niño desordenado”, “Niño escondido”.

En “Tienda de estampillas” (p.106), se explora además acerca del valor del coleccionismo. Al respecto dice Monteleone (2014): “Las estampillas, por ejemplo, resguardan ese valor en el cual lo utilitario se vuelve inusual y único e incluso muta en una ensoñación de infancia” (p.32). El prologuista destaca que Benjamin trabajó en el proyecto intelectual y estético de *Calle de mano única* durante diez años.

¿Podemos por lo tanto considerar a Benjamin como el primer precursor de estas escrituras, además de las referencias a sus ideas y prácticas sobre el coleccionismo? Dice Monteleone (2013) en otro de sus prólogos:

Los recuerdos que se disipan en detalles representan menos una autobiografía, desplegada en el tiempo, que una rememoración centrada en un espacio, un lugar poblado de objetos -ciudad y calle, viaje y paisaje, morada y habitación. Un “espacio vital: *bios*”, lo llamó. El afán de relatar “toda la vida”, como el contador de historias, se había desatado tempranamente en el registro de lo minúsculo y lo insignificante como si fuera un cifrado relámpago del tiempo en una miniatura. (pp. 5-6)

Está claro que no es posible obviar la anticipación de Benjamin en cuanto al recurso de contar indirectamente la propia vida mediante listas y descripciones, y no de manera directa mediante narraciones autorreferenciales lineales y explícitas. Basta pensar que se valió de *Calle de mano única* para reescribir *Infancia en Berlín hacia 1900*, es decir, de libros escritos como listas de objetos, con sus respectivas narraciones o descripciones según el caso, y/o como si fueran *imágenes que piensan*, nombre de otra de sus obras similar a *Calle de mano única*, titulada *Denkbilder*, en el que se reúnen relatos de viajes, crónicas, microficciones, prosas poéticas y ensayos breves. Uno de estos textos fragmentarios, “Rosquilla, pluma, pausa, queja, bagatela”, es en sí mismo un listado, una enumeración, con un potencial descriptivo y narrativo que constituye la llave de un juego:

Una serie de palabras de este estilo, sin conexión ni contexto, son el punto de partida de un juego que gozó de gran prestigio en la época del *Biedermeier*. Cada uno tenía que lograr ubicarlas en un contexto convincente sin alterar su orden. La solución era tanto más apreciada cuanto más breve fuera el texto, cuanto menos elementos de unión tuviera. Este juego produce hallazgos hermosísimos, especialmente en los niños. (Benjamin, 2015, p.157)

Benjamin distinguía ya en *Crónica de Berlín* su propio trabajo centrado en el espacio y las discontinuidades de la escritura autobiográfica a la que consideraba como forma temporal centrada en la secuencia y “el flujo continuo de la vida”. Se produce así para Huyssen “la clase de visión que genera el tipo de escritura de la miniatura modernista” en la que enmarca también las “miniaturas” de Benjamin: “El tiempo cede paso al espacio, la continuidad a [...] la soberana vigilancia supervisora, a la mirada fragmentaria a través de la lupa, por así decirlo” (Huyssen, 2010, p.132).

Ya no estamos ante textos capaces de representar plenamente una memoria secuencial y semánticamente selectiva de un sujeto autobiográfico. ¿Qué ocurre también en la representación coleccionista –y oblicuamente autobiográfica– de ciertos atlas, como el de Michel Serres, Aby Warburg y Gerhard Richter (y por qué no, el propio *Libro de los Pasajes*)?

En el *Atlas Mnemosyne*, la obra del historiador de arte alemán Aby Warburg, iniciada en 1924 y quedara incompleta a causa de su muerte en 1929, las referencias surgidas rompen los límites de la temporalidad y contigüidad, posibilita constantes relecturas, lo cual permitió a Didi-Huberman interpretar que la historia del arte, en cada

época y hasta en cada instante, debe ser releída, debe volver a comenzar. Los expertos informáticos que vienen trabajando en sistemas de inteligencia artificial señalan que, frente a la facilidad de trasladar al lenguaje de las máquinas los procesos lógicos, existe en la mente humana una sorprendente e inaprensible capacidad de poner en relación lo diverso. Y es precisamente esa relación la que subyace en el *Atlas Mnemosyne*. El procedimiento de elaboración del *Atlas* era la selección y manipulación (recortes, ampliaciones, detalles, etc.) de imágenes fotográficas y su colocación sobre una mesa negra, en forma de collage, para ser fotografiado. Cada una de las fotografías constituiría una de las láminas del *Atlas*. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito. El *Atlas* propone así una máquina de activación de ideas y relaciones. Muy cercano a Warburg, Benjamin se refería a la legibilidad del mundo y a la visibilidad de las cosas, vinculadas al mundo por relaciones secretas. Incluso cuando se refiere a “leer lo que nunca fue escrito”⁵ (Benjamin, 1996, p.86) pareciera estar citando los procesos expuestos en las láminas del *Atlas*.

El material que compone otro *Atlas*, el del alemán Gerhard Richter, es fuertemente heterogéneo: fotografías encontradas o tomadas por el artista, recortes de revistas, collages, esbozos, dibujos, proyectos expositivos y ejercicios experimentales sobre las imágenes. En 1962, Richter empieza a coleccionar fotografías y a guardarlas en cajas de cartón. El artista continuará esta actividad a lo largo de toda su vida y la vinculará estrechamente con su investigación artística. El *Atlas* es un trabajo de cada día. Richter mira, elige, corta y pega, como solemos hacer actualmente con los procesadores de textos. En el *Atlas* cada espectador crea su propio relato, vista la total ausencia de directrices, nombres e indicaciones. Esto no implica solamente una contemplación activa, sino que además, propone una heurística, el arte y la ciencia del descubrimiento, de la invención o del resolver problemas mediante la creatividad y el pensamiento lateral.

El *Atlas* del filósofo francés Michel Serres, cuya obra siempre navegó entre las artes y las ciencias, tiene intereses diferentes, indaga nuevos modos de orientación en el mundo actual, en el que lo virtual ocupa una posición central, olvidando la enseñanza de mundos anteriores y, por lo tanto, proyectando, uno sobre otro, el viejo y el nuevo mundo. Este *Atlas* es en parte una gran *colección* de interrogantes:

¿Por qué las páginas y láminas del atlas que viene a continuación? Ahora todo cambia: las ciencias, sus métodos y sus inventos, la forma de transformar las cosas; las técnicas, es decir, el trabajo, su organización y el vínculo social que presupone o destruye; la familia y las escuelas, las oficinas y las fábricas, el campo y la ciudad, las naciones y la política, el hábitat y los viajes, las fronteras, la riqueza y la miseria,

la forma de hacer niños y de educarlos, la de hacer la guerra y la de exterminarse, la violencia, el derecho, la muerte, los espectáculos... ¿Dónde vamos a vivir? ¿Con quién? ¿Cómo ganarnos la vida? ¿A dónde emigrar? ¿Qué saber, qué aprender, qué enseñar, qué hacer? ¿Cómo comportarse? (Serres, 1995, p.11)

Esta actitud interrogadora y enumeradora nos remite también a la escritura de George Perec, especialmente en un artículo cuyo título es además una pregunta, “¿Aproximaciones a qué?”:

Interrogar lo habitual. Pero, justamente, es a eso a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, parece no constituir un problema, lo vivimos sin pensar en ello, como si no transmitiera ninguna pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información. Ni siquiera es condicionamiento, es anestesia. Dormimos nuestra vida con un sueño sin sueños. Pero, ¿dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio? [...] Está claro que vivimos, está claro que respiramos; caminamos, abrimos puertas, descendemos escaleras, nos sentamos a una mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué?” (Perec, 2013, p.15)

Obras de Édouard Levé, como ya señalamos, es también un particular atlas que reúne quinientos treinta y tres obras y proyectos, aunque ninguno realizado, solo imaginados por el autor, que abarcan de la fotografía a la pintura, de la escultura a la *performance*, de la música a la escritura. En este caso, se escribe acerca de lo que nunca fue como si hubiera sido, llevando al límite los alcances del arte y su estrecho vínculo con lo cotidiano.

Un atlas es inclusivo, en él debe caber todo. Y es antisubjetivo, dejando hablar a lo realmente existente, permitiendo que la función del autor sea más bien la de un organizador. Algo de esto intenta también la empresa escrituraria de Levé, al relatar incluso lo que no ha ocurrido (ya sean las quinientas treinta y tres obras imaginadas o pensadas en *Obras*, ya sea su propio suicidio en la novela *Suicidio*), o lo que aún no ha sido contado, porque ni siquiera ha ocurrido. Estos textos procuran más bien la narración de una historia que no discrimina ni jerarquiza, una concepción de la escritura como labor de ejercitación, un ejercicio de la memoria que trabaja la imposibilidad de cerrar identidades y particularidades, evitando así el *mal de archivo*, es decir, su clausura. Hasta la más pura banalidad puede ser aquí material de archivo, ya que siempre cabe o podría caber algo más.

Aunque *Suicidio* de Levé se parezca a un gran *epitafio* narrado en segunda persona para el amigo que lo precediera en su destino, no deja de ser también una *lista* de recuerdos acerca de su interlocutor –ya imposibilitado de oírlos– que jamás hubieran sido escritos si no hubiera existido el desenlace fatal, episodio fundante y a la vez

dramáticamente absurdo, a partir del cual esta novela autoheterográfica comienza. El círculo se abre y se cierra a la vez.

La última obra de Levé editada hoy en Argentina por Eterna Cadencia es *Diario*, publicada originalmente en 2004, cuyo título ambiguo se resuelve en el Índice, donde se observan las noticias clasificadas por secciones, a semejanza de un periódico: Internacional, Sociedad, Policiales, Pronóstico del tiempo, etc. El material no es propio de Levé, sino una selección de fragmentos de notas periodísticas efectivamente publicadas en diversos medios, a los que les borró toda referencia: no hay nombres ni fechas. El procedimiento tiene reminiscencias oulipianas⁶, al deconstruir la noticia, mostrar su artificialidad y quitar las referencias de nombre, espacio y tiempo, lo que queda es como una máquina narradora de hechos que podrían acontecerle a cualquiera, en cualquier lugar y en cualquier momento. Nuevamente la impersonalidad, el antisubjetivismo. Y los listados, más notorios en las secciones de noticias breves, como la de Avisos:

Alquilo habitación amoblada, para soltero con empleo. / Alquilo monoambiente equipado, muy luminoso, cocina, baño, ducha, quinto piso, orientación sur, vista despejada. (Levé, 2020, p.79)

Sus hijos, nietos y primos lamentan anunciar la desaparición física de un hombre. La inhumación tendrá lugar en el cementerio del pueblo de la familia. Ni flores ni coronas. / Una mujer y su marido tienen la alegría de anunciar el nacimiento de su hija. (p.83)

Un plagio legítimo... y colectivo

Lo que hace el escritor argentino Martín Kohan en su reciente *Me acuerdo*, aparecido en 2020, es “inventariar recuerdos o experiencias”. Admite el influjo de los *Me acuerdo* de Brainard y de Perec, a los que emulara (como Margo Glantz y los demás). Esto le dio el impulso de escribir de esa manera, conteniendo la narración, con todo lo que eso implica, para apostar todo al inventario. Se trata de “hacer una colección de recuerdos, pero no ponerse a recordar” (2020). Sin esa contención, la única alternativa habría sido evocar y contar su infancia. En diversas entrevistas sobre esta obra ha destacado la importancia de olvidar los recuerdos, en lugar de rescatarlos y, por lo tanto, estos aparezcan solo como un “efecto de colección”, como una secuencia de cualquier colección. No hay ninguna resolución de estos hacia la felicidad o hacia la desdicha. Cuando hay narrativa, hay jerarquías. Dice el autor, entrevistado por *Página 12*:

Todo lo que consta en *Me acuerdo* es verdad. Si no, no tendría sentido; el pacto de lectura es ese. Y damos por hecho que es verdad lo que ponen Brainard o Perec. ¿Dónde está la invención? La invención está en la forma. Y el inventor es Brainard. La lista de recuerdos no es igual a la memoria. A diferencia de Nabokov, acá más bien hay que decir: “Calla, memoria”. Calla, que estoy contando (contando en el

sentido de contabilizando, no de narrando). Como en cualquier conteo: si te hablan, perdés la cuenta. Me parece que es algo así. La memoria calla, y así es como los recuerdos se dejan observar, contar, coleccionar, inventariar. La memoria en Proust suscita los siete tomos de *En busca del tiempo perdido*. En versión “Me acuerdo”, en cambio, eso mismo resultaría así: “Me acuerdo de las magdalenas que comía al merendar”. Y listo. (Kohan, 2020, párr. 11)

La enumeración de recuerdos no constituye necesariamente un ejercicio autobiográfico. Kohan parece aludir a la necesidad de la interrupción de la memoria para escribir *Me acuerdo*. Eso entendió al leer a Perec. El recuerdo aparece convocado más que nada por el procedimiento (la “máquina de recordar”) de la escritura y se consigna como si fuera “el inventario de una colección” (2020), como si se lo anotara para “narrarlo sin narrarlo” (2020) en algún momento, potencial de narración que, en realidad, según Kohan, el propio lector asume.

El autor establece la relación de este tipo de escritura con “un inventario para una colección” (REFERENCIA). Hay una suspensión del desarrollo de la narración, tarea que en todo caso podría ser llevada a cabo por el lector. Esto implica además una suspensión del sentido de esa potencial narración, una interrupción del desarrollo narrativo de los recuerdos. Tampoco hay principio ni fin. No hay autobiografía. No hay jerarquías entre los recuerdos. Y de este modo adquiere más relevancia el ritmo, lo gráfico, lo significativo... Por otra parte, la ausencia aquí de la muletilla *me acuerdo* (solo presente en el título), vuelve más impersonal y antisubjetiva la tarea de la rememoración.

Se interrumpe así la circulación *mercantil* de los recuerdos a modo de una autobiografía clásica. Porque del mismo modo que en el sistema capitalista neoliberal una vida es considerada valiosa por su productividad, la narración de una vida también es afectada por esta *presión* y, por lo tanto, seleccionará y ahondará en los *recuerdos* capaces de producir un sentido válido en cuanto a la productividad y el rendimiento que le están legando a esa vida. En esa búsqueda del sentido de la vida vivida propia del quehacer autobiográfico hay también un afán utilitario o especulativo. Los recuerdos narrados servirían para hacer sentir a su autor/a que su vida no ha sido *inútil*. Hay allí un afán productivo (y hasta *reproductivo*, aunque se sabe que es una empresa imposible la de reproducir una vida tal como esta fue). No se está tomando la vida como un *juego*. Por el contrario, en muchos casos la empresa autobiográfica es demasiado seria. Tan seria, que algunos no querrían dar por finalizada nunca la obra autobiográfica... mientras haya vida, siempre hay o habrá algo más por contar y por incorporar al gran archivo autobiográfico (quizá se tema que, al darle un final, sobrevenga la muerte, siempre presente de manera subrepticia en la obra).

Al mismo tiempo, esta imposibilidad de concluir da lugar al *texto infinito* que otros pueden continuar (o copiar), y esa es una cualidad emancipatoria de estas escrituras. Aquí el texto no concluye en la obra del autor, sino que continúa en todos aquellos capaces de poner en funcionamiento la *máquina de recordar*. El que copia o continúa esa obra, no es aquí sancionado. No hay propiedad intelectual ni plagio alguno al apropiarse de una *máquina de escritura* que en realidad pertenece a todos, y cuya obra habla acerca de todos.

Perec, el primer sucesor, reconoció la influencia de Brainard, como lo hacen todos los *Me acuerdo*, de la mano de diferentes autores de diversas nacionalidades. Aquí ya se pierde todo prurito de originalidad, al sentirse parte de algo que los excede. Recordando de esta manera, a modo de listas y catálogos, suspendiendo el fluir de la narración, adquiriendo enorme importancia la interrupción, el obstáculo, la demora, el retardo, el diferimiento, que en OuLiPo eran técnicas provocativas para desarrollar el juego y la imaginación, se sienten parte del mundo entero. No solo sus obras son acerca de todo el mundo, sino que su autoría también queda subsumida en cierta impersonalidad inclusiva universal, o al menos esas podrían ser sus intenciones, además del juego, a veces individual, pero también grupal, tornándose una experiencia colectiva como en *El viaje de invierno & sus continuaciones. Georges Perec & Oulipo*, propuesta de Eterna Cadencia de 2021, presentándolo como “un viaje colectivo narrado por miembros de la Oulipo y traducido por el también oulipiano Eduardo Berti”, como consta en el Blog de la editorial. Es una suerte de *novela colectiva* sin plan alguno, ya que los oulipianos detestan los manifiestos y declaraciones propios de las vanguardias.

Se ha dicho que los *me acuerdo* pueden convertir a cualquiera en escritor. Si se trata de una *máquina de recordar* es cuestión de ponerla en funcionamiento... Máquina descriptiva, enumerativa, minimalista, generadora de biografemas... que disuelve las jerarquías y suspende las interpretaciones narrativas. ¿Cómo no considerarla una *máquina emancipatoria*, aunque ni siquiera se lo proponga? Ya el solo hecho de proponérselo (como hicieron la mayoría de los manifiestos vanguardistas) la convertiría en productiva e instrumental. Esta máquina funciona mientras se *juegue* con ella sin pretensiones, más allá de los resultados, aunque tampoco se trate de un mero *juego* sin más ni más. Hay además cierto componente *destrutivo* en su comportamiento (como en la *cita* benjaminiana), al arrancar los recuerdos de su contexto vital originario, suspendiendo el entorno narrativo de los mismos, y de esa manera liberándolos de la utilidad y de la presión de tener un sentido valioso, aceptable y comprensible para un nuevo contexto o para una nueva época.

La escritura autobiográfica no tiene obligación alguna de representar o de justificar una vida. Se trata más bien de mirar y de reunir recuerdos como si fueran meros objetos

de una colección que ni siquiera nos pertenece, que a su vez cualquiera podría llegar a poseer después, e inclusive continuarla, ampliarla y transformarla, hasta el infinito.

Referencias

1. Se hace aquí referencia a la manera de organizar la historia de los estudios autobiográficos diseñada por James Olney en *Autobiography, essays theoretical and critical* (Princeton, 1980), a partir de la composición de la palabra (Loureiro, 1991).
2. Es el propio Benjamin quien, a su manera, concibe la tarea del coleccionista como un anarquivador aunque no utilice ese término. Su itinerario intelectual y su vida misma se enmarcan en lo inclasificable y nos permite pensar su escritura autobiográfica como una colección de recuerdos dispersos, desordenados, des-jerarquizados, (¿anarquivados?).
3. Benjamin se refiere a la colección en varios de sus textos. En "Desempacando mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar" comenta una risueña anécdota que ilustra que no es el uso o la utilidad de los objetos lo que importa precisamente en una colección: "repito aquí solamente la respuesta que Anatole France tenía preparada para el ignorante que, al contemplar su biblioteca, le formulaba la pregunta inevitable: "¿Y usted leyó todo eso, señor France?". 'Ni la décima parte. ¿O usted tal vez come todos los días en su vajilla de Sevres?'" (Benjamin, 2015, p.117)
4. En la biografía de su perfil (@Margo Glantz) se autodefine como "escritora, periodista, profesora, académica, viajera, coleccionista".
5. "Leer lo que nunca fue escrito" (Benjamin, 1996, p.86) dice una de las notas que se encontraron en vista a la redacción de las Tesis sobre el concepto de historia, referidas a la memoria histórica, que no tiene nada de acumulativo, pues no carga el presente con la suma de acontecimientos que este último tendría que conservar. El mal de archivo del historicismo apunta justamente a esta ansia de conservación y acumulación de documentos en función de una concepción del tiempo histórico como lineal y cronológico, en aras del progreso.
6. OuLiPo es el acrónimo de Ouvroir de Littérature Potentielle (Taller de literatura potencial), grupo o taller literario nacido en 1960 del que George Perec fuera miembro destacado desde 1967 que perdura en la actualidad. Fue creado por el matemático François Le Lionnais y por el escritor con formación científica Raymond Queneau, en oposición a lo que ellos llamaban "las vanguardias ruidosas" (como Tel Quel), ya que se consideraban más discretos y modestos, y no tan dados a los manifiestos. Intentaban crear formas nuevas y originales, así como modelos que dispararan la imaginación.


Bibliografía

- Auster, P. (2018). Introducción. En Brainard, J. *Me acuerdo y otros autorretratos* (pp. 9-22). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ballester Pardo, I. (2018). *Yo también me acuerdo: la tuitura mexicana en torno a Margo Glantz*. En Alemany Bay, C. (Ed.) *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz. Visiones críticas* (pp. 323-339). Madrid: Visor.
- Benjamin, W. (1996). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Arcis-LOM.
- Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Benjamin, W. (2015). *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Glantz, M. (2013). *Yo también me acuerdo*. Academia Mexicana de la Lengua.
- Recuperado de <https://www.academia.org.mx/noticias/item/yo-tambien-me-acuerdo-por-margo-glantz>

- Glantz, M. (2014). Yo también me acuerdo. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.unam.mx/2014/06/15/opinion/a14a1cul>
- Hernández Sánchez, D. (2002). *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Huysen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Kohan, M. (2020). *Martín Kohan: La lista de recuerdos no es igual a la memoria*. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/265097-martin-kohan-la-lista-de-recuerdos-no-es-igual-a-la-memoria>
- Levé, É. (2016). *Autorretrato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Levé, É. (2020). *Diario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Loureiro, A. (1999). Problemas teóricos de la autobiografía. En Loureiro, A. (Coord.). *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental* (pp. 2-8). Madrid: Anthropos.
- Monteleone, J. (2013). El deseo de narrar. En Benjamin, W. *Historias desde la soledad y otras narraciones* (pp. 5-44). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Monteleone, J. (2014). Toda calle termina en un libro. En Benjamin, W. *Calle de mano única* (pp. 5-33). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Perec, G. (2013) *Lo extraordinario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Seligmann-Silva, M. (2015). Sobre el anachivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 7, 40-59. Recuperado de <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1077>
- Serres, M. (1995). *Atlas*. Madrid: Cátedra.
- Speranza, G. (2017). El libro de la semana: "Suicidio" de Édouard Levé. *Télam. Cultura*. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/201709/204209-libro-semana-graciela-speranza.html>
- Tello, A. (2016). El anachivismo de Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia. En *Aufklärung. Revista de Filosofía* 3(2), 55-68. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5677898>

Fecha de recepción: 9 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

