

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DOCTORADO EN HUMANIDADES



Jesús Sanoja Hernández y la literatura

TESIS DOCTORAL

AUTORA: CAMILA PULGAR MACHADO

TUTOR: JUAN DUCHESNE-WINTER

CARACAS, JUNIO 2017

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DOCTORADO EN HUMANIDADES

Doctorado en Humanidades

Jesús Sanoja Hernández y la literatura

Autora: CAMILA PULGAR MACHADO

Tutor: Dr. Juan Duchesne-Winter

Trabajo que se presenta
para optar al grado de
Doctora en Humanidades

A mi madre Arlette Machado
y mi tía María Eugenia Villalba de Sanoja
por la casa culta

A mi hermano Fernando Pulgar Machado
y mi padre Juvencio Pulgar

A Miguel Márquez, Ana María Caula, Jorge Romero León
y Juan Luis Delmont
por el soporte incondicional, la interlocución y el análisis

Resumen

Esta disertación responde a la pregunta por el vínculo del intelectual venezolano Jesús Sanoja Hernández (1930–2007) con la literatura. El trabajo contiene cuatro ensayos enlazados entre sí mediante la exploratoria de la relación estética y archivo, tres de los cuales se basan específicamente en cómo se da el vínculo en la producción archivística de Sanoja. Los dos primeros capítulos se abocan a su archivo literario. El primero atiende a un proyecto de Sanoja que quedó semielaborado: “Caracas en la poesía” (1967). La reflexión se da a partir del reconocimiento del *principio de montaje* que Walter Benjamin construye mediante su archivo materialista que es poseedor de una teoría estética y que se compara con el plan de Sanoja en su tentativa de un libro panorámico sobre Caracas en poesías extraídas, mayoritariamente, de la hemerografía. Asimismo, se comprende el planteamiento de Jacques Derrida sobre el archivo y se exponen *afueras* que circundan el proyecto “Caracas en la poesía”. Siendo esta noción, *los afueras*, fundamental en el importante planteamiento de Derrida. Se introducen entonces tres contextos: la casa de Sanoja donde estuvo su archivo, la Universidad Central, específicamente el Instituto de Investigaciones Literarias, donde se dio este proyecto en 1967, y la Escuela de Letras-UCV a través del proyecto didáctico que desde el año 2013 sucede allí, con la participación de más de 30 pasantes académicos actualizando los papeles de Sanoja. El mismo se entiende como una micropolítica de acuerdo al marco metodológico que brinda Félix Guattari. En el segundo ensayo se presenta la indagatoria en la noción de *arte de archivo* partiendo del teórico contemporáneo Sven Spieker y de su lectura de la misma en la que se incluyen varias investigaciones como la del propio Spieker, Allan Sekula, Dipesh Chakrabarty, Arjun Appadurai, Jacques Rancière y Hal Foster. De cada uno se destacan asuntos como *principio de procedencia*, *panoptismo*, *pasados subalternos*, *archivo y deseo* y *arte de impulso archivístico* y político que son vistos a la luz del archivo y las crónicas de Sanoja. El tercer ensayo entonces representa una lectura del libro *The Big Archive* de Spieker. Se refiere su planteamiento diacrónico de la matriz epistemológica del archivo arqueológico cuyos desgastes históricos conducen hacia los experimentos del arte archivístico contemporáneo. Finalmente, la conclusión se presenta como otro ensayo en el cual se lee la poesía de Sanoja y se observa el *locus* de su inquietud expresiva que se ubica en los predios de la *opinión pública* –definida por J. Habermas– e interpretando su propuesta estética como un impulso de archivo que produce una *literatura menor* en que se detectan *rizomas* de intensidad expresiva sobre *lo natal* (Deleuze y Guattari).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Agradecimientos

1. 1967 — EL PROYECTO: CARACAS EN LA POESÍA

- I De la experiencia
 - Principio de montaje y lo intuitivo existente
 - La imagen poética de Caracas: Rescate historiográfico
- II La casa
 - La universidad, un segundo lugar
 - Una micropolítica: afirmación del porvenir

2. LA MATRIZ TOPOGRÁFICA: CONTEXTO DE LECTURA PARA UN ARTISTA DEL ARCHIVO

2013: “El archivo reconsiderado: Proyecto Inventoria”
La matriz topográfica
Pasados subalternos
Archivo y deseo
Artista político o artista del archivo (reiteraciones últimas)

3. SVEN SPIEKER: EL ARCHIVO EN PLENO JUEGO

- I Polos
 - Punto de vista
 - Lectores
- II Principio de procedencia
 - Rasgos de la búsqueda arqueológica de sentido
 - La orientación topográfica y no semántica de la búsqueda
 - El vitalismo del archivo
 - Burocracia e inconsciente, extrañeza y patología
 - El ego del archivista
- III El aparato psíquico de Freud
 - El archivo anémico de Duchamp
 - La oficina de André Breton
 - Mecanizaciones
- IV Rebelión del significante y espectro lúdico
 - Archivo-museo y visitante activo
 - Una teoría del archivo después de Foucault

Principio de procedencia en el a priori histórico de Sven
Spieker

4. JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ Y LA LITERATURA:
HACIA UNA CONCLUSIÓN

Interrogante sobre la poesía

“El ritornelo y la morada del *ethos*”

Cultura literaria, opinión pública y Estado de derecho

Descripción mínima del almacén de antigüedades

NOTAS

ANEXOS

Traducción de Introducción de *The Big Archive*

Muestra fotográfica

BIBLIOGRAFÍAS

Bibliografía del Proyecto

Bibliografía selecta de Jesús Sanoja Hernández

Bibliografía teórica

Yo: ¿quién escondió el papel que tenía junto al vaso?

Ella (desde el baño): ¿para qué lo quieres?

Jesús Sanoja

Con un estatuto semejante, los documentos, que no siempre son escrituras discursivas, *no* son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una *topología* privilegiada. Habitan ese lugar particular, ese lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan en el *privilegio*. En el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley. Del soporte y de la autoridad, *una escena de domiciliación* se hace a la vez visible e invisible.

Jacques Derrida

Los archivos no guardan tanto los registros de la experiencia como más bien su ausencia; señalan el punto donde una experiencia está ausente de su lugar apropiado, y lo que se nos ofrece quizá puede ser algo que nunca poseímos. ¿Hay una parte del archivo que escape del control del archivista, un “más allá del archivo” que permanece inaccesible a las entradas de su fichero?

Ese más allá puede describirse como un *unheimlich*, término cuyo origen etimológico (del alemán *Heim* [hogar] y *heimlich* [secreto, escondido]) lo liga al archivo en más de un sentido. En la explicación de Freud, lo misterioso indica el regreso inesperado de un registro que conocemos como familiar a pesar de no aparecer en nuestro gabinete archivero. No es de extrañar que la aparición de un documento perdido sea recibido con miedo y malestar. Cuando los documentos vuelven a ocupar su lugar en un archivo, pensamos que está completo. Sin embargo, con cada registro en su lugar correcto, debidamente catalogado y justificado, el proyecto modernizador de la racionalidad basada en la realidad y el orden colapsa: y el archivo se convierte literalmente en un lugar embrujado.

Sven Spieker

Introducción

En estas páginas el lector encontrará una disertación sobre el intelectual venezolano Jesús Sanoja Hernández (1930–2007). Traté de responder a la pregunta: ¿cómo fue su relación con la literatura? Aunque, no se trata de un trabajo consagratorio partiendo de una noción clásica o preexistente de literatura. Elaboré, más bien, una indagatoria teórica en la noción de arte de archivo contemporáneo. Pues muy pronto, al inicio de este viaje de investigación de los papeles de Jesús Sanoja, pude ver que su relación con la literatura no estaba centrada en su poesía. Sino sucedía en lo que entendí como su archivo de expresión estética. Su gran pasión por la voluntad de estilo, su devoción por la prosa cargada de intenciones literarias, por la crónica periodística desviada hacia el ámbito literario y de los literatos –muchos de sus lectores–, su lectura de la literatura venezolana, todo ello aconteció en su intensa y diaria exploratoria de archivo que él sabía proyectar muy bien en los predios de la prensa.

El lector encontrará entonces una reflexión sobre el archivo de Sanoja Hernández en su espesor estético y de acuerdo a un marco teórico contemporáneo, que además de considerar los ya clásicos autores como Benjamin, Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari, se desplaza hacia otras perspectivas más actuales con las voces de Spieker, Appadurai, Chakrabarty, Foster, Rancière y Sekula.

Esta incursión en el archivo de Sanoja comprende, a su vez, una relación con ciertas aristas como Caracas, *Tabla Redonda*, un importante conjunto de crónicas, libros inéditos, rescate documental de más de un material como su lista de poetas venezolanos, sus ensayos literarios, su columna “Almacén de Antigüedades”, etc. El

lector podrá leer sobre un Sanoja cuya participación en la literatura no fue la del autor clásico, sino la de uno de nuestros más importantes investigadores raptado por el archivo, enamorado de hacer la crónica de la propia literatura venezolana que a él le interesó. *Hacer la crónica* fue su historiografía. Y el archivo fue para él *un arte de hacer*, con palabras del crítico francés Jacques Rancière.

A estas alturas de mi acecho en sus *palabras* y sus *cosas*, creo que uno de los mejores ejemplos que tenemos en el país para producir o reflexionar sobre la dimensión del archivo y la literatura es, sin lugar a duda, Jesús Sanoja Hernández. Y no porque en su caso el archivo sea una imagen literaria, al estilo borgiano; sino, al contrario, debido a que en su vida intelectual se cumplió la existencia material del archivo y para él la literatura estuvo fuera de la literatura, en los exteriores que la circundan.

Ahora bien, debo destacar de inmediato dos asuntos que funcionaron durante toda la trayectoria que recorrí para llegar a este exacto momento de cierre de mi tentativa. Es decir, hablo del punto inicial singularizado por mi relación familiar con Jesús Sanoja, mi tío, y, asimismo, por el trabajo pedagógico de colectividad que ha implicado mi desplazamiento alrededor de estos exteriores donde él acumuló, esparciendo, disgregando, los rastros de sus agudas excursiones en la cultura literaria venezolana.

Así, por una parte, esta extensa investigación que ha implicado la participación de cerca de 30 estudiantes de la Escuela de Letras en conjunto con el Instituto de Investigaciones Literarias, nace en una casa donde yo crecí, junto con mi hermano Fernando, escuchando los domingos a un Jesús Sanoja cuya actividad social era considerable en ámbitos familiares y, mejor decir, fraternales, en los que

él hablaba levantando siempre pequeñas crónicas, fascinantes por lo demás, de la vida culta del país. Él fue un extraordinario locutor que producía sus pautas espontáneamente; pero estas venían henchidas de sus investigaciones del suelo natal y que fueron infatigables como queda claro en el rastreo que nutre las muestras de este trabajo.

Posterior a la muerte de Sanoja, mi tía María Eugenia Villalba de Sanoja, hermana política de mi madre Arlette Machado, me invitó a revisar unas cajas que según ella tenían papeles importantes de una investigación que mi tío hacía. La historia completa forma parte del primer capítulo de este trabajo, pues si algo atestigüé en mi experiencia es que el archivo, el trabajo didáctico en un archivo con caos entrópico como este, está en lo que Walter Benjamin había expresado en sus experiencias profanas de los papeles de París: toda inmersión, excavación en los materiales de una ciudad, involucra la conciencia / inconsciencia del itinerario del archivista, del investigador. Cierta descripción de esta búsqueda detallada, revelada, de *los pasos perdidos* es fundamental. Entonces, la revisión suscitó la convocatoria de un grupo de estudiantes de la Escuela de Letras inmediatamente y la verdadera labor se inició con ellos incluidos, pensando, palpando conmigo los legajos del arconte –como llamo a Sanoja en estas páginas bajo la lectura de Derrida.

En ese punto entró en acción mi colega y amiga la profesora María Eugenia Martínez, pues una de las principales investigaciones consistía en una inmensa data-montaje sobre la poesía de Caracas que Sanoja emprendió bajo pautas del Centro de Estudios Literarios (actual Instituto de Investigaciones Literarias) donde él trabajó como investigador a medio tiempo en 1967. Así, María Eugenia Martínez,

su directora, me ayudó a elaborar un proyecto que inscribimos en el CDCH, obteniendo recursos para dos auxiliares de investigación, una laptop y un escáner. Además, a comienzos del año 2013, me inscribí en el Doctorado en Humanidades de la UCV, diseñado especialmente para profesores como yo, abocados a la vida universitaria, y como parte del programa dicté más de una asignatura sobre este proyecto. Ofrecí materias como “Seminario de pasantía académica de investigación y edición”, dos semestres, y dos cursos electivos titulados: “El archivo literario según Jesús Sanoja Hernández” y “*El gran archivo* en el taller de la prensa de Jesús Sanoja Hernández”. De tal manera, mis estudiantes y yo construimos el espacio didáctico y pragmático de esta experiencia de archivo. Casi todos los pasantes académicos que se licenciaron con estos papeles tomaron una de estas asignaturas y juntos hemos constituido un archivo *otro*, distinto del archivo matriz. Sin lo cual yo no hubiera alcanzado estas páginas. Cuando escribí cada capítulo, básicamente los tres capítulos sobre Sanoja, lo hice leyendo los materiales recuperados por los pasantes –hoy licenciados– del proyecto que finalmente he llamado “Jesús Sanoja Hernández y la literatura”. Es decir, mis libros principales de consulta, la bibliografía directa de estas páginas académicas, fueron los informes de pasantía de mis estudiantes, todos con las muestras respectivas de la indagatoria en el amplio y rebelde almacén de antigüedades de Sanoja y que ellos han actualizado al calor de sus propias singularizaciones.

La experiencia de este trabajo parte, de tal manera, de una premisa constitutiva de este doctorado, la cual dice: “*El aspirante, conjuntamente con su tutor, diseña su plan individual atendiendo, exclusivamente, a sus necesidades de formación para el desarrollo de la investigación*”. Mi tutor, el doctor Juan Duchesne-Winter de la Universidad de Pittsburgh, Departamento de Lenguas y Literaturas

Hispánicas, me asistió en estas asignaturas que impartí en la Escuela de Letras observando desde su diseño hasta los resultados obtenidos. Quizás no esté de más decir que el Doctorado en Humanidades de la UCV permite no solamente cursar materias en universidades extranjeras, sino, además, contar con tutorías de profesores pertenecientes a estas si fuera el caso. Es decir, lejos estamos de un programa doctoral convencional donde el estudiante se encuentra muchas veces preso de cumplir con una carga académica crediticia que le impide una verdadera entrega a sus inquietudes teóricas y metodológicas.

Igualmente, el apoyo del director de la Escuela, doctor Vicente Lecuna, fue incondicional durante los 4 años de esta experiencia. Asistió en casi todos los casos como tutor institucional de las prácticas de los estudiantes; además de apoyarme en mi año sabático con sus recomendaciones y orientaciones. No creo que hubiera progresado en mi empresa experimental sin la conducción de Vicente Lecuna Aguerrevere como director de la Escuela, pues su gestión se caracterizó por una amplitud académica lúcida y atenta que permitió más de un ensayo y el progreso indiscutible de la Escuela durante esos años generosos que él nos regaló y que tanto disfrutamos.

Tuve entonces el impulso de buscar una beca para continuar con mi deseo de estudio en el extranjero y gané la Fulbright para profesores universitarios que están cursando sus estudios doctorales en su país de origen y buscan disfrutar un año en una universidad o institución extranjera con la finalidad de actualizar su investigación. La beca me fue otorgada por la Embajada de los Estados Unidos en Venezuela. Y gracias a la invitación que recibí del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Pittsburgh, en ese momento dirigido

por el doctor Daniel Balderston, gocé de dos semestres como *visiting scholar*. El profesor Balderston me ayudó a diseñar mi estadía allá. Teniendo además la asistencia e interlocución de mi tutor Juan Duchesne-Winter con quien iba cursando mis prácticas de investigación.

Asimismo, la organización Fulbright me becó con un entrenamiento de inglés intensivo, que no pedí y llegó como regalo del cielo y que realicé –antes de arribar a Pittsburgh– en SILC (Spring International Language Center) de la Universidad de Arkansas en la ciudad de Fayetteville donde nació el senador William Fulbright. Tenía entonces la inquietud de continuar mi aprendizaje del idioma que me era vital pues una parte fundamental de mi bibliografía (como el libro *The Big Archive* de Sven Spieker, al que le dedico el tercer capítulo o ensayo de este trabajo) está en inglés. El doctor Balderston, atendiendo mi caso, me ubicó en una clase que me abrió puertas insospechadas. Pude asistir al seminario de estudiantes graduados “*Ordinary Language*” dictado por el eminente profesor David Bartholomae, accediendo así a una percepción de la lengua y la escritura que me resultó y me sigue pareciendo imprescindible.

Esta noción del lenguaje común, de todos los días, tiene lugar en ese departamento de la Universidad de Pittsburgh siendo un espacio innovador en la gestación de contenidos profundos y útiles para la reflexión didáctica que debe desarrollar el estudiante que cursa sus estudios en *Composition Program* y que es además un docente (*teacher assistant*) en la misma universidad. Conté, seguidamente, con la fortuna de asistir el próximo semestre, y esta vez gracias a la gestión del profesor Bartholomae, al seminario del doctor Nicholas Coles, “*Narratives of Teaching and Learning*”, donde tuve que pensar mejor mi proyecto

pedagógico, mis experiencias de aprendizaje y enseñanza en función de las narrativas que estas producen. Comencé a formular una primera persona que, a su vez, implicó la primera persona plural de mis estudiantes. El estilo ensayístico de estas páginas, que incorporan mis experiencias didácticas con una colectividad como la que he podido coordinar, es producto de estas experiencias en el Departamento de Inglés de la Universidad de Pittsburgh y el magnífico programa de composición y enseñanza de la escritura que allí fundó el propio profesor David Bartholomae.

Sincrónicamente, se dio la vinculación de mis narrativas de enseñanza y aprendizaje con el arte de archivo –que es como defino la dimensión estética de Jesús Sanoja– cuyos contextos performativos e informales son muchas veces empíricos, plurales y profundamente educativos. Así, no podría cerrar esta introducción sin mencionar que en la actualidad me encuentro dando un seminario electivo en la Escuela de Letras-UCV titulado “Micropolíticas, archivo y ciudades del porvenir” con la plataforma de arte digital Backroom Caracas. Y a partir de este sigo en la experimentación de un marco teórico que me permita interpretar lo que bajo mi lectura de Deleuze y Guattari he insistido en observar como procesos de singularización, y que Guattari opone a la producción capitalista de identidades estandarizadas. Estas experiencias singularizadas son devenires de mis estudiantes hacia sus “modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular”:

Una singularización existencial que coincida con un deseo, con un determinado gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el

cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros.¹

Singularizaciones que hacemos o invito a hacer a partir de estos archivos que como el de Jesús Sanoja, además de proporcionar un territorio fértil para las investigaciones de referentes de este país, de la cultura venezolana desde 1900 hasta 1980, lapso de la acumulación de evidencias que a él le interesó, sirve de lugar para explorar respuestas cuyos desenlaces son sorprendidos, devenires contruidos por la experiencia idiosincrática del participante que hace su ciudad con materiales del recorrido y de sus indagatorias a solas y acompañado por las voces con que dialoga en su búsqueda archivística.

Además, debo añadir que en el año 2012 hice un primer viaje a Pittsburgh también como *visiting scholar* del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas y que durante ambas estadías, en suma, pude asistir a las clases de tres profesores que han sido de enorme influencia en mi proyecto doctoral. Durante estos viajes pude tomar dos seminarios con John Beverley, quien con su diálogo y observaciones me aproximó a una problematización de la idea de literatura que se volvió entrañable a mi reflexión sobre la relación de Sanoja Hernández con la literatura, marcada por la importancia que este le dio al testimonio y al desarrollo de otros medios de expresión distintos al literario. Asimismo, durante el año 2012, tomé un seminario con el profesor Jonathan Arac sobre Raymond Williams y su libro *Keywords* que me condujo a la reflexión en torno a esta lexicografía de autor que también se dio en Sanoja y no solo en su *Diccionario de terrorismo* publicado por los libros de *El Nacional*, sino también a lo

¹Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2005). Traducción de Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de sueños, 2006, 29.

largo de su actividad en la prensa donde tuvo una columna llamada “Diccionarios”. Tanto lo que aprendí con Beverley como con Arac me alimentó particularmente en la primera etapa de mi investigación cuando me vi proyectando mis planes iniciales que concreté en un primer ensayo. Hoy día el grupo de pasantes que estudia los diccionarios hemerográficos de Sanoja, investiga en *Keywords Project* – iniciativa de un grupo de académicos que trabaja en colaboración con el Departamento de Inglés de la Universidad de Pittsburgh– y al que yo accedí gracias a las clases de Jonathan Arac.

Por último, fui recibida por la especialista Jean Ferguson Carr quien me dio permiso para inmiscuirme en sus clases “*Women and Literacy*” (2014-2015) cuyo ordenamiento pedagógico se hizo a partir de la exploratoria de archivos genuinos en “*19th Century Schoolbooks Collection*” de la biblioteca digital de Pittsburgh. Esta clase me sirvió de ejemplo de cómo tratar archivos en función de la investigación en los predios del salón y cómo podía levantarse una data para la elaboración de artículos académicos a partir de las indicaciones que la profesora Ferguson Carr ofrecía en el contexto de sus cultas sesiones sobre la literatura escrita por mujeres en los Estados Unidos durante el siglo XIX.

Agradecimientos

En primer lugar, este ha sido un trabajo académico de equipo. Menciono y agradezco a cada participante ya licenciado en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela dado su trabajo como pasante académico en el proyecto “Jesús Sanoja y la literatura”. Expreso mi profundo agradecimiento a los licenciados:

Leonardo Ángulo

Ana María Antelo

Cindy Barreto

Iván Corona

María Karina De Gouveia
Sasha Di Ventura
Marialex Espinoza
Oswaldo Flores
Nagdy Guevara
Erika Hernández Lehmann
Karem Iglesias
Samantha Iono Sassi
Rosselim Jiménez
Criscar Mundaray
Pedro Ignacio Muñoz
Daniela Olivero
Winder Ortiz
Osmar Peña
Joana Ribeiro
Nayelí Rojas
Laura Rosales

Muy especialmente va mi gratitud a la investigadora y licenciada Mayra Salazar quien fue mi auxiliar de investigación al inicio de este proyecto y quien coordinó el grupo de pasantes académicos que investigó sobre la imagen poética de Caracas.

Los estudiantes Claudia Tejada, Sandra Bolívar, Keyla Brando, Heryens Jesús Ángulo y Benjamín Tobelem han colaborado conmigo, permitiéndome consultar lo que en la actualidad se encuentran procesando.

A Yliana Rodríguez, pasante académica, le debo la edición de la muestra fotográfica que acompaña estas páginas y a Keyla Brando, también pasante del proyecto, la asistencia para la diagramación y cierre final del documento.

En cuanto al futuro sitio web, el trabajo está en manos de Rebeca Martínez, Jenny Pereira y David Tortosa.

Como expresé en la Introducción, he tenido, desde que comencé, el aval del Instituto de Investigaciones Literarias de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. Mi reconocimiento al apoyo de la profesora María Eugenia Martínez. Asimismo, a los profesores Ángel Gustavo Infante, Rebeca Pineda Burgos y Mario Morenza por las tutorías institucionales con que han respaldado a los participantes.

De la misma manera, reitero mi inmensa gratitud al querido profesor Vicente Lecuna, director de la Escuela de Letras-UCV durante el desarrollo de mi trabajo. (Véase la Introducción).

Mi reconocimiento a Guillermo Sucre por haberme tutelado desde los primeros pasos con la luz de su mirada.

Así también, gracias a Julio Ramos quien leyó y comentó la primera versión de mis ensayos sobre Sanoja.

Mi experiencia se vio enriquecida por la beca Fulbright que me otorgó la Embajada de los Estados Unidos en Venezuela en calidad de profesora universitaria que cursa estudios doctorales en su país de origen y viaja a los Estados Unidos a actualizarse. Durante todo el proceso que ello implicó desde el año 2014 hasta mediados del año 2015, fui conducida con eficiencia y amabilidad por Ángel García Montero, *academic exchanges specialist* de la Embajada. Asimismo, gracias a Elena Broszkowski.

De la Universidad de Pittsburgh, debo mencionar a la señora Monika Losagio por sus buenos oficios para mi estadía. No hubo pregunta que no respondiera y diligencia que no me ayudara a concretar.

Gracias a Martha Mantilla por su asistencia en la Colección de Estudios Latinoamericanos Eduardo Lozano de *Hillman Library*.

También, mi gratitud (véase la Introducción) a los profesores de la Universidad de Pittsburgh Juan Duchesne-Winter, John Beverley, Daniel Balderston, David Bartholomae, Nicholas Coles, Jean Ferguson Carr y Jonathan Arac.

De la Universidad Central de Venezuela, debo agradecer especialmente al decano Vincenzo Piero Lo Mónaco y a la coordinadora de los postgrados de la Facultad, profesora María Pilar Puig, quienes han estado cerca cuidando que cumpla mis objetivos de la mejor manera posible. Mi agradecimiento eterno a ambos. Y, así también, a mi amiga Criseida Calzadilla.

Valoro la orientación de los profesores Vidal Sáez y Luz Marina Rivas a la hora de inscribir mis estudios doctorales.

Gracias a mis colegas Nerea Zabalegui por “prestarme los apuntes”, Diajanida Hernández por abrirme las puertas de *El Nacional* cuando ella trabaja allí y Juan Cristóbal Castro quien se tomó la molestia de leer mis primeras páginas, orientarme con lucidez y traerme libros de Bogotá que necesitaba.

Y a Elisa Narváez le debo una de las guiatras más sofisticadas que he recibido en relación con el idioma inglés.

Sin el apoyo familiar de mi entrañable amiga Ana María Caula y de su esposo Rufus Barnes, jamás habría disfrutado mi tiempo en Pittsburgh como lo gocé. Ellos hicieron de su casa mi casa.

Igualmente menciono a mis amigos Wilfredo Hernández, Constanza Ussa Fernández, Joyce Bartholomae y Keith A. McDuffie quienes me acompañaron en Pittsburgh con su calidad humana.

Gracias a Sonia Berah por darme las referencias que le pedí y esperarme siempre maternalmente con los brazos abiertos; y a mi muy querida amiga y socia intelectual Brenda Bellorín por haberme estimulado para solicitar la beca Fulbright que ella una vez obtuvo.

1

1967

El proyecto:

“Caracas en la poesía”

Aunque Jesús Sanoja Hernández nació lejos de Caracas –en Guayana, hace 45 años–, nadie conoce como él la historia subterránea de esta ciudad. Basta soltar una referencia difusa sobre las tres semanas patrias organizadas por el régimen de Marcos Pérez Jiménez o sembrar en la atmósfera una alusión al entierro del poeta José Antonio Ramos Sucre, para que la memoria de Sanoja despliegue sus prodigiosos fuegos artificiales, iluminando hasta las más secretas orillas del pasado.

Tomás Eloy Martínez

I

De la experiencia

Mi tema y yo vamos de acuerdo y con la misma marcha... Las fantasías de la música las guía el arte, las mías la suerte.

Con esta frase Michel de Montaigne demarcaba la especificidad de su proyecto. Y digo proyecto sabiendo bien que la palabra puede desagradar a un espíritu clásico dedicado a los accidentes del ensayo literario. Pero en mi caso, no estaré del lado de ciertos cánones artísticos, ni tampoco del esteticismo de la voluntad de estilo, que, sin embargo, siempre he querido conocer pues me gusta saber qué es literatura de acuerdo al juicio exclusivo de sus creadores. Por lo pronto, la alusión a Montaigne responde a la decisión que tomé algún tiempo atrás de escribir estas páginas doctorales, teóricas, así: partiendo de sus derivas, de aquellos hechos que le han dado su aliento de ser, y tratando de mantener la relación con *eso* de mí misma que estando en ellas debo ver o atender. Pero además y *sobre todo o muy principalmente*, esta decisión la tomo por razones de teoría relativas a mi asunto de estudio que prontamente iré abordando.

Un día entonces, luego de la muerte de Jesús Sanoja Hernández, recibí la invitación de su viuda María Eugenia Villalba a abrir y revisar unas cajas de su famoso archivo. Unas cajas que ella había apartado

luego de un proceso de depuración, haciendo la limpieza necesaria para continuar con la casa en pie. Como algunos saben, el archivo de Sanoja Hernández era un lugar personal, ubicado en su hogar. La labor de María Eugenia Villalba formaba parte de su duelo, fueron un matrimonio de más de 4 décadas con hijos y nietos; pero, además, ella ejercía una acción en contra del desorden, que por tantas décadas soportó, confinado, no obstante, a un cuarto grande y trasero de su apartamento. Espacio este último cordial y atento a las visitas, las charlas largas y los almuerzos, y que ella siempre defendió de la reproducción incontenible de esos materiales libresco aunque, principalmente, hemerográficos. El mismo Sanoja decía:

A quienes me preguntan por mi biblioteca, disminuida por los viajes, los préstamos y cierta cleptomanía de amigos traicioneros, suelo responderles que lo mío es más bien papiroteca, libros sepultados por montones de papeles, que es lo que en familia llaman basurero. Y no otra cosa que basurero es la historia, no sólo “maestra de la vida”, sino aventajada discípula de lo caduco, viejo y desechable.¹

De tal manera, me vi revisando las cajas cuyo contenido era un buen grupo de carpetas, todas relativas a la literatura del país y la palabra Caracas. En principio, no podía captar la intención unitaria del trabajo de Sanoja, pero los papeles eran valiosos y cautivantes. Más que apuntes, ensayos cargados de datos precisos y buena escritura, tensa y

elaborada, sobre muchos autores, poetas básicamente, del país. Ninguno que no fuera del país. Aturdida y consternada como estaba, entre estos papeles imantados por el paso del tiempo (podía ver que tenían más de 30 años, que eran mayores que yo) y su significado potencial, fui anotando una primera descripción con los referentes más relevantes y reiterados de cada carpeta.

Mientras tanto mi tía María Eugenia me contaba algunas cosas. Según ella estas tres o cuatro cajas –ya no recuerdo– pertenecían a un proyecto que mi tío Jesús Sanoja había desarrollado parcialmente en el antiguo Centro de Estudios Literarios, hoy día llamado Instituto de Investigaciones Literarias de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, donde él trabajaba como investigador medio tiempo en los inicios de su carrera académica. Muy pronto precisamos el dato en uno de sus currícula hallado en otra carpeta: él preparaba una disertación tentativamente titulada “Caracas en la poesía”; o entonces, como él mismo indicó en otra hoja de vida, se trataba de una “investigación en el CEL sobre la poesía de Caracas (semielaborada)”.

Dilucidado el origen y pudiendo ver ahora un plan, hallaba páginas y páginas mientras María Eugenia Villalba trabajaba con celeridad y eficacia creando grupos, montones de papeles que ordenaba de acuerdo a los periódicos y las revistas a los que estos

artículos pertenecieron. Algunos estaban impresos en hojas de papel bond y engrapados, otros eran artículos cortados del periódico y muchos de los escritos de Sanoja estaban en los múltiples números de las revistas que atesoraba.

Desde el inicio de esta labor de expiación del archivo, existía un índice creciente considerable: números de *Tribuna Popular* con sus columnas semanales “Estrella de cinco puntas” (1958), “Sucesos tras sucesos” (1959-1962). Listas de sus artículos en *El Nacional* bajo los seudónimos Ulises, Martín Garbán, Edgar Hamilton, J. Sarmiento López, Juan E. Zaraza, Eduardo Montes, Manuel Rojas Poleo, Pablo Azuaje, Marcos Garbán (1964-1969), Marcos Hernández y Marcos Bastidas (1951-1952) y Álvaro Ruiz (1958). Columnas fijas como “Almacén de antigüedades” de Edgar Hamilton (1967-1971), “Paradojas” de Rojas Poleo (1967-1972), “Mentiras” de Pablo Azuaje, “Mientras pasan los días” de Eduardo Montes, “Máquina del tiempo” ahora firmada por Sanoja fuera de la clandestinidad de su nombre. Recortes de la revista literaria *En Letra Roja*, de la que fue codirector en sus 11 números (1964-1965), números íntegros de la revista *Cambio* (1968-1969), de la que fue redactor. Recortes de sus continuos artículos en el Papel Literario de *El Nacional*. Colecciones de las revistas *Respuestas* (1979-1981), *Summa* (1973-1974) y *Bohemia* (de 1980 a 1990). Artículos en

La Prensa de Monagas (1999-2000), sus artículos de *Economía Hoy*, *El Globo*, “Jesús Sanoja Hernández comenta” en *2001* (década de 1990). Sus escritos sobre la universidad; y más atrás, su colección incompleta de la revista literaria *Tabla Redonda* (1959-1962), su colección rota también de la revista *Cruz del Sur* en la que colaboró los años 1958 y 1959, sus carpetas con papeles de sus asignaturas como Técnica Literaria del Drama en la Dirección de Cultura de la UCV (1964-1967). Carpetas tituladas a mano: Romero García, Juan Liscano, Salustio González Rincones, Andrés Eloy Blanco, Uslar Pietri, Pocatererra, Job Pim, etc. Sus poemarios inéditos, y un sin fin de materiales que irán surgiendo en estas páginas.

Realmente, mi velocidad era distinta y muy inferior a la de mi tía, ella trabajaba diariamente y yo gastaba el tiempo mirando con particular atención el compendio de Caracas, papel a papel, anonadada de los apuntes de estudio de Sanoja Hernández, de las referencias literarias pero sobre todo históricas, que me develaban realidades de la cultura del país, principalmente desde Cipriano Castro, poco difundidas en estas últimas décadas.

Un día llegué al archivo y ella tenía un recorte de prensa que había encontrado, estaba feliz. El artículo era una entrevista que se le hizo en *El Nacional*, probablemente en el año 1967, titulada “100 obras

poéticas sobre Caracas: investiga el profesor Sanoja Hernández”. Por fin dimos con una de esas motivaciones orgánicas a los papeles de un archivo como este –personal, diacrítico, arbitrario, caótico, entrópico–, que van quedando relegadas por el olvido, bajo amenaza de desintegración por obra de esa fuerza aniquiladora que Jacques Derrida llamó *mal de archivo* y que además le es inherente o entrañable a todo archivo. La entrevista abre diciendo:

Cerca de 100 obras poéticas sobre Caracas serán investigadas por el profesor Jesús Sanoja Hernández, miembro del Centro de Estudios Literarios de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, como contribución que adelante “El Estudio de Caracas” en homenaje a la capital con motivo de sus cuatrocientos años.

El profesor Sanoja Hernández dice que “el trabajo que viene llevando a cabo pretende cumplir, no la simple función de crónica, sino que represente un aporte crítico de la gran obra poética que trata sobre los diversos aspectos de Caracas y dé una visión correcta de la misma a través de sus calles, templos, paseos, ríos, quebradas, puentes, montañas, lluvias, atmósfera, crepúsculo, alba, clima, pájaros, etc., es decir que se examine al mismo tiempo los elementos orográficos, hidrológicos, climatológicos y otros a los cuales cantó el espíritu atento de los poetas”.

—Y como cuestión relativamente nueva –agrega Sanoja Hernández– se incorpora la poesía hecha en La Rotunda, que es muy abundante, en Guasina y diversas cárceles del país en diferentes épocas, lo cual sumado a la que trata a la ciudad mediante sus personajes, desde el punto de vista satírico y humorístico, logra un cuadro completo y magnífico de la Sultana del Ávila.

—Si algo original pudiera arrojar este estudio –clarifica Sanoja– es la presencia de poemas y poetas totalmente desconocidos, al lado de los tradicionalmente famosos y sistemáticamente tratados en la literatura nacional.²

Es fundamental para mí continuar el relato, esta narrativa que aquí nace, teniendo en cuenta estas palabras. Si ellas no llegaron desde un principio, en cuanto las supe pude reingresar a esta ala del gran archivo de Sanoja ahora con intenciones renovadas. Gracias a esta entrevista, a este recorte de prensa de Sanoja que no deja ver la fecha, aunque la lectura de todo lo habido en estas páginas de *El Nacional* indican 25 de febrero de 1967, pude apreciar, incluso, el esbozo de un libro que él había repartido en carpetas. Carpetas dejadas allí en esas cajas que había retirado él mismo del Centro de Estudios Literarios por algún disgusto mayor con el grupo de investigadores de entonces y que hizo a esta investigación *semielaborada*, según su mismo vocabulario.

De tal manera, cada vez más inmersa en lo que Michel Foucault considera el *a priori histórico* de un archivo, es decir, más vinculada con la historia específica de “una práctica discursiva”³ reiterada (como lo fue el ejercicio continuado de Sanoja de investigar la poesía sobre Caracas de acuerdo a ciertos espectros: Ávila, atmósfera, La Rotunda, Universidad, carnaval, mujer, que iban produciendo o, mejor decir, irían a producir una cierta apreciación panóptica de la imagen de la

ciudad), tocaba limitaciones del proyecto que me interesaban tanto como su esbozo de largo aliento, de gran proyecto. Estaba seducida por lo que no se pudo realizar, por el destino inconcluso de esa energía intelectual con talento para trazar esquemas, probables lecturas sobre la historia literaria del país, para conservar planos lúcidos que jamás se edificaron. También me paralizaban los datos, la data de Sanoja Hernández. Yo que me especialicé en literatura latinoamericana y venezolana, supuestamente, me encontraba ignorante al palpar su lista de poetas y narradores venezolanos, levantada esta por una concepción muy distinta a las más habituales, es decir, más escolares para un público académico libresco.

Claro, también el recuerdo de Jesús Sanoja era intenso, apenas tenía un año de haber fallecido y en ese cuarto podíamos aún percibir su persona siempre en diálogo *con* la historia conversacional del país desde la energía política de su perspectiva y experiencia, y no tanto así *con* la literatura tal como una entidad autónoma en respuesta a un canon estilístico.

Estábamos en ese cuarto donde todo iba re-organizándose según el criterio de su esposa que, por lo demás, respetaba el a priori histórico de Sanoja: la forma de esa dispersión que fue su archivo, ese sistema que le fue inherente y lo hizo un conjunto transformable.⁴

Esta fragmentación o especie de frustración que tanto me interesaba, el hecho de que el proyecto sobre la poesía de Caracas hubiera quedado descabalado, estando tan adelantado o teniendo ese desarrollo que cada carpeta desplegaba, me hizo pensar que Sanoja, muy probablemente, nunca tuvo el equipo que necesitó para poder cerrar su aspiración, aunque fuera tentativamente. Y de allí pasé a concebir la necesidad de continuar mi labor buscando ayuda, primero en el Instituto de Investigaciones Literarias (o sea, el antiguo Centro de Estudios Literarios dirigido por mi colega y amiga María Eugenia Martínez) y, segundo, buscando pasantes académicos de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela donde enseñé desde 1998.

Principio de montaje y lo intuitivo existente

Sin embargo, antes de continuar con este elemento vital a mi proyecto doctoral, que es un proyecto colectivo didáctico, quiero añadir una observación que me hicieron en los umbrales que voy narrando. Un día en la sala de profesores de la Escuela de Letras, me encontré con el profesor Rafael Castillo Zapata y le comenté de este trabajo sobre Caracas. Inmediatamente me señaló la pertinencia de *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, y añadió que nuestro proyecto era de

naturaleza benjaminiana. Este comentario hoy día actúa directamente en mi elaboración de la noción de archivo que con Sanoja, a partir de él y estando en sus papeles, hemos ido, mis estudiantes y yo, articulando. *Libro de los Pasajes* terminó siendo el modelo desde el cual estudiamos la posibilidad de una edición de los complejos apuntes sobre Caracas y su poesía. Que si bien incompletos o semielaborados, repito, nunca descuidados. No pudiera, claro, establecer un paralelismo ciego entre Benjamin y Sanoja. No solo porque este último nunca se hizo de una teorización, sino porque ni siquiera me consta que Sanoja tuviese a Walter Benjamin en la mira; en su fulgurante y aguda mirada que cuando perseguía un tema, un autor, muchas veces quemaba al referente. Sin embargo, a estas alturas de la investigación considero que los archivistas, pasionarios de la acumulación, generan ciertas estructuras o figuraciones fragmentarias y seriales muchas veces semejantes. Aunque, claro, me refiero a aquellos que acumulan en función de una necesidad intelectual que Derrida vincula con “la idea misma de ciencia, de *epistéme*, de *istoría* o de *theoría*”.⁵ En todo caso, Sanoja Hernández produjo esta idea sobre la imagen de Caracas persiguiendo lo que hoy yo llamo espectros, con una disposición metodológica algo semejante a la de *Libro de los Pasajes*. ¿Por qué?

En mi opinión, esta conformación de cuadros sobre la ciudad, en el proyecto de Sanoja, deviene de una reflexión pasional⁶ concreta “sobre lo más cercano”, “pues sólo es importante lo que nos es afín, lo que nos condiciona”.⁷ Si bien esta premisa de Walter Benjamin que lleva a una teoría de la experiencia (y desde allí se eleva hacia los resultados conceptuales que Benjamin esperaba alcanzar con la totalidad de sus fragmentos) parte de sus rastreos en la filosofía occidental, cosa que no encontramos tan definida en Sanoja, sí podemos indicar que ambos tenían un trato con la historia a partir de la experiencia de los datos. Y esto prevalece en sus visiones especulativas,⁸ en sus formulaciones para pensar la historia en contra de otros modelos que se abstraen en razones anuladoras de “lo particular existente”.⁹

Así en la descripción en que me hallo y que responde, precisamente, a la premisa foucaultiana de producir una “descripción del archivo”, de la dispersión de materiales, o el cúmulo de poemas y comentarios, pues no se trabaja aquí desde un principio formal sino histórico “que rompe el hilo de las teleologías trascendentales”, “y hace que se manifieste el otro, y el exterior”,¹⁰ preciso entonces que la conceptualización de Sanoja sobre la imagen de Caracas, además de cumplirse en una dirección distinta a como se enfocaban los estudios

literarios en el ámbito académico venezolano de ese año 67, pero siendo parte de estos, se desarrollaba de acuerdo a dos principios que aprendo a partir de la lectura de *Libro de los Pasajes*. Uno, el principio de montaje;¹¹ y el otro, este de captación de “las formas históricas concretas”¹² donde este tipo de historiador o pensador, raptado por “los rasgos expresivos”¹³ de sus objetos de estudio, accede al dinamismo de su mirada.

En un ensayo titulado “La utopía: medio siglo de búsqueda”, escrito por Sanoja para un libro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV,¹⁴ se nos da un dato fundamental, un antecedente de este proyecto –que, luego, en uno de sus currícula, aparecería como “Caracas en la poesía”; antecedente que nos conduce a esta descripción de archivo en la que intento reflejar el principio de montaje sobre el que se planeó la investigación, nunca dissociada del problema de su edición. Dice Sanoja sobre el contexto específico de la conmemoración de Caracas:

Para la fiesta cuatricentenaria, 1967, la promesa fue una ciudad digna, imposible de lograr de la noche a la mañana. El espectáculo Imagen de Caracas, donde Jacobo Borges se transformó en cineasta y varios intelectuales en actores ocasionales, quiso recoger la historia de la urbe y convertirla en una feria audiovisual: junto a la proyección en varias pantallas dispuestas en forma circular, un grupo motorizado agredía

deliberadamente al espectador. Aquella presentación simultánea de tiempos y personajes buscaba combinar el pasado bucólico y el despliegue de ambientes rurales con el delirio automotor, el ruido y los destellos de la urbe de los 60.

Esta exposición tuvo lugar en los terrenos de El Conde, donde luego se construiría Parque Central. Se caracterizó por poco público y fue clausurada antes de tiempo debido a las incomodidades políticas que causaba. En las imágenes audiovisuales se veían tanques de guerra del gobierno de Rómulo Betancourt.¹⁵ Así también Sanoja, estando en el mismo campo intelectual de Jacobo Borges, tan cerca de este evento, se dio a la tarea de levantar una exhibición inusual de comentarios y poemas donde la historia de la imagen de Caracas se conformaba desde diversos planos temáticos. Veamos “el catálogo temático”¹⁶ que estaba indicado en las caras de las carpetas donde se hallaban reunidos los papeles:

Ávila, y como parte de este importante significante: colores, neblina, el monte, imagen religiosa Ávila-ciudad, el titán, desacralización-mitologización, mitología.

Naturaleza: chaguaramo, samán, la ceiba, el bucare, el araguaney, flores, frutos, atmósferas.

Ríos: la quebrada de Caroata, el Catuche, el Anauco, el Guaire.

Esquinas y otros puntos: Esquina de Jesús, Esquina de San Francisco, Esquina de las Gradillas y Travieso, San Martín, Antímano, Las Adjuntas, Plaza Bolívar, Parroquia de Altagracia, Las Mercedes, Hacienda Altamira, El Obelisco, Hacienda El Marqués, Cumbre de Galipán, El Calvario, Plaza de la Concordia, Plaza la Misericordia.

Obreros.

Mujer: relación sultana-esclavo, mujer libertadora, mujer del siglo XIX, obreras, mujer citadina.

Pintores: Francisco Narváez, Antonio Herrera Toro, Arturo Michelena, Manuel Cabré, Mario Abreu, Mateo Manaure, Jacobo Borges, Hugo Baptista, Armando Reverón, Marcos Castillo, Tito Salas.

Festividades: Carnaval, Semana Santa y Diciembre.

Castro, Guzmán Blanco, Gómez.

Visión extranjera de Caracas.

Destierro.

Cárcel: La Rotunda, Guasina, Cuartel San Carlos.

Universidad.

Fantasmas.

Objetos y espacios: Reloj de San Jacinto, mercado de San Jacinto, confesionario de San Francisco, el reloj de la Catedral, casas coloniales,

puentes, la muchedumbre, carreteras, Unión Soviética, fábrica, tranvía, carros, rascacielos, Cuba, Estados Unidos, París.

Literatura (temas): fundación, visión novelística de Caracas, el tedio en la poesía modernista, la vanguardia, comunismo, petróleo, proletariado y clases sociales, paisaje urbano, bohemia, tipos populares.

Y autores que van cosidos a estos referentes, pues en sus escritos Sanoja identifica las cosas, de allí emanan los referentes y las citas: Eduardo Arroyo Lameda, Enrique Geenzier, Andrés Bello, Enriqueta Arvelo Larriva, Lazo Martí, José Antonio Maitín, Pedro Arismendi Brito, A. J. Calcaño Herrera, Pedro Rivera, Rafael Celedón, Agustín Aveledo Urbaneja, Hilda Villanueva, Guillermo Sucre, Francisco Pimentel (Job Pim), Ana Enriqueta Terán, Antonio Arráiz, Juan Liscano, Sinfороso Díaz Mantilla, Fernando Paz Castillo, Aquiles Certad, Luz Machado, Pedro Parés Espino, Pedro Sotillo, Aquiles Nazoa, Jacinto Fombona Pachano, José de Oviedo y Baños, Alonso de Escobar, José Tadeo Arreaza Calatrava, Eduardo Díaz Lecuna, Gonzalo Carnevali, Pío Tamayo, Emiliano Hernández, Miguel Otero Silva, Mery Sananes, Ismael Urdaneta, Ramón Palomares, Velia Bosch, Pedro Emilio Coll, José Rafael Pocaterra, Rufino Blanco Fombona, Gustavo Pereira, Alberto Ravell, Antonio Simón Calcaño, Guillermo Feo Calcaño, Enrique Planchart, Juan Santaella, Gloria Stolk, Fabiani Ruiz, Gabaldón Márquez,

Martín Áñez, José Rafael Muñoz, Pablo Rojas Guardia, Luis Alberto Crespo, Juan Martín Echeverría, Ludovico Silva.

Se vislumbra así esta comparación que me permito entre el proyecto de Sanoja y *Libro de los Pasajes* de Benjamin. Es decir, puedo indicar entonces a qué me refiero cuando menciono el *principio de montaje*. Y muy específicamente, me refiero a las palabras de Rolf Tiedemann (el editor) cuando dice que

El propósito de Benjamin era unir el material y la teoría, la cita y la interpretación, en una nueva constelación más allá de toda forma corriente de exposición, en el que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas, retirándose ascéticamente la teoría y la interpretación. Como <<un problema central en el materialismo histórico>>, que pensaba resolver con el *Libro de los Pasajes*, [Benjamin] había caracterizado la pregunta <<¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio de montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionando un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total>>. ¹⁷

En seguida asiento que si bien Sanoja tiene más de un escrito en su amplia producción donde menciona directamente el marxismo, no se entrega, sin embargo, a una teoría como las de Benjamin, quien según demuestra el editor, Tiedemann, va desarrollándose al punto de modificar las concepciones iniciales desde las cuales aborda su gran

montaje de citas sobre París del siglo XIX. Benjamin va de un primer proyecto, caracterizado por él mismo como “<<un filosofar despreocupadamente arcaico y atrapado en la naturaleza>>, que estaba en la base de la <<forma romántica>> y de la <<ingenuidad rapsódica>> del primer proyecto, a las conversaciones con Horkheimer y Adorno que tuvieron lugar en septiembre u octubre de 1929”.¹⁸ Estas conversaciones le llevaron a afinar o desarrollar su lectura de *El capital*, que parece nunca fue total. Y principalmente, circunscribió mejor el objeto de su estudio al destino del arte en el siglo XIX, que surge fatídicamente vinculado con el carácter fetichista de la mercancía. Pero de ese fetichismo donde Marx había ubicado la perversión del capitalismo, es decir, el asunto de la reificación de la cultura, Benjamin se traslada con su idea de las imágenes desiderativas hacia el asunto de la fantasmagoría que, según Tiedemann, difícilmente podía ser una idea de Marx.

Para él, el carácter fetichista de la mercancía consiste, inversamente, en que a los hombres se les aparece el carácter de su trabajo como aquello que *son*: <<como relaciones cósmicas entre personas y relaciones sociales entre cosas>>; el *quid pro quo* del fetichismo de la mercancía se revela ante el análisis del capital como algo objetivo, no como una fantasmagoría.¹⁹

En cambio, para Benjamin el asunto de la mercancía tenía una complicación psíquica, una dimensión perceptual y expresiva que no

quedaba resumida tan solo en la observación de la falsa conciencia que esta genera. Lo contrario, esa supuesta falsa conciencia se representaba y encarnaba en una riqueza fisonómica que a él le inquietaba teológicamente y poéticamente. Y no era un hecho postizo. La fantasmagoría, la *luz glauca* que Benjamin toma de los surrealistas, ese hálito enigmático de las mercancías cayendo en ruinas, es un fenómeno de la significación del hombre urbano. Y con base a esta luminosidad opaca de las ciudades de innumerables cruces, como avisa Baudelaire en sus *Pequeños poemas en prosa*, Benjamin plantea su enigmática noción de las *iluminaciones profanas*.

No obstante, antes de subrayar la diferencia entre el atípico filósofo alemán y este intelectual venezolano de revistas y periódicos, respecto al marxismo en particular, leamos un artículo de Sanoja sobre Fermín Toro titulado “Un extraño socialista” (1965). Allí confiesa que la primera vez que leyó “Europa y América”, “el ensayo fundamental del siglo XIX venezolano”, le “vino a la memoria, tras afluir de datos sobre pauperismo, expansión colonial, criminalidad, trabajo asalariado, prostitución, el célebre ensayo del teórico del marxismo Federico Engels”. Termina acotando “la obra de Engels, sin embargo, fue escrita cinco años después”.²⁰ O sea, Sanoja como Benjamin va a desarrollar su perspectivismo de la historia, su apreciación singular, a partir de

sustratos intelectuales donde se halla el decisivo referente del marxismo; vinculado en ambos archivistas al asunto del montaje o estas superestructuras culturales que ambos necesitan re-crear con datos, citas y comentarios, para producir ciertos efectos de la historia necesarios en sus interpretaciones culturales en las que prima la escenificación de la vida política, del trajín cotidiano.

Muy concretamente, en su trabajo inédito *Una década de luchas universitarias, 1948-1958* (1971), podemos imaginar a Sanoja en sus años estudiantiles debatiendo en una juventud que se había expresado abiertamente marxista.²¹ Incluso en torno al año 1950 cuando funda la revista *Cantaclaro* junto con Miguel García Mackle, José Francisco Sucre Figarella, Jesús R. Zambrano, Rafael José Muñoz, Guillermo Sucre Figarella, Francisco Pérez Perdomo y Raúl Ramírez, con “Manifiesto del Grupo” y saludo al grupo del escritor Juan Liscano, publica un texto complejo titulado “La aventura socrática”. Allí afirma sobre el siglo V griego, empleando forma académica o especialmente densa en comparación con su estilo posterior de un fraseo ensayístico:

Son gradaciones inevitables de su crecimiento orgánico, períodos conexos de su realidad estructural-morfológica. Quienes no las miren así, y lamentablemente es que muchos no lo hagan, exponen la óptica totalista y objetiva, el análisis dialéctico y concatenado, a los rigores de una visión unilateral, por lo personalista y personalizante. De donde la enjuiciativa

caprichosa, asentada sobre un solo plano crítico, de reducida perspectiva, sin vivisección histórica y sin intencionalidad redescubridora.²²

Esta intencionalidad redescubridora es la misma que Sanoja le atribuye a Fermín Toro cuando su juicio, en el homenaje periodístico a este intelectual venezolano, quiere ir más allá de lo establecido por dos de los únicos investigadores que hasta la fecha de 1965 han subrayado el socialismo de Fermín Toro. Uno, Gómez Grillo, “ciñe las referencias a la criminología. Y el otro, Miliani, investigador de literatura hispanoamericana en México, califica como de socialismo romántico el de <<Europa y América>>, para mí [agrega Sanoja] el ensayo fundamental del siglo XIX venezolano, en materia de colonialismo y organización social moderna”. Pero, continúa, “Toro va más allá de la criminología en su trabajo clarividente y supera resabios románticos que en otra parte de su obra pueden encontrarse, en especial en la narrativa, para caer sólidamente en el campo del realismo histórico”.²³

Así, me interesa traer esta referencia hasta este punto de mi reflexión, me interesa pues no solo implica quizás el origen del socialismo en Venezuela, como pensamiento, no como partido, el origen intelectual –de hecho Sanoja menciona que leyó este ensayo en la primera edición de *Pensamiento político venezolano del siglo XIX*; sino también porque en esta crónica, publicada en *El Nacional* en 1965,

se produce lo que yo me atrevo a plantear entre Benjamin y Sanoja: la afición por establecer paralelismos ¿dialécticos?²⁴ En el caso de Sanoja el paralelismo que establece es entre un escritor como Fermín Toro con Marx. Sanoja coloca a Toro primero que a Marx en una pesquisa del origen de esta analítica social en torno al XIX, que se inicia en el Londres industrial específicamente. Cito dos momentos:

Cuando Marx paseaba su neohegelianismo y revisaba papeles sobre Epicuro y Demócrito en compañía de Bruno Bauer, en 1839, Fermín Toro *comparaba* la criminalidad en tres condados de Inglaterra, entre 1820 y 1829, y ligaba su aumento al carácter industrial de las ciudades. Engels *acumula parecidos datos*, los enlaza con la industrialización y concluye que con la “extensión del proletariado... ha aumentado la delincuencia en Inglaterra”.²⁵

Y el que sigue más largo, pero de igual relevancia en cuanto a lo que destaco: la comparación Sanoja/ Benjamin partiendo del principio del montaje que ambos aplican como una cierta metodología para la historiografía que no se abstrae de su archivo por un lado, y, por el otro, tampoco del valor de lo empírico, de la experiencia de lo real: “la concepción de lo concreto”,²⁶ como un punto de vista que pretende despertar, iluminar profanamente los contenidos de presente: actualizar el presente perdido en el pasado reciente. Continúa Sanoja Hernández:

Como un fantasma sale a recorrer el mundo, en 1848, el “Manifiesto Comunista”. Nueve años antes sostenía Fermín Toro que la tiranía ejercida por “una parte de la sociedad sobre la otra”, basada en la “enorme acumulación de la riqueza en manos de pocos”, había reducido a la “más espantosa miseria y conducido a la depravación y el crimen... a una sexta parte de la población de Londres”. Y más: no sólo afirmaba que el jornalero estaba “privado de la justa remuneración de su trabajo” sino que se veía obligado, “por la excesiva división del trabajo, a obrar como una simple máquina viviente”. Toro no vacila, al comparar el “feudalismo territorial” con el “industrial”, en dibujar un cuadro sombrío de la explotación bajo el nuevo sistema. Contrariamente al socialista utópico, la tesis del venezolano se basa en un “ser histórico”, en el examen concreto y real, no en un “deber ser”, en deducciones más o menos éticas.²⁷

La vivisección histórica del dato en observación, el examen concreto y real, “una visión correcta” de Caracas,²⁸ son las características del amplio comentario de Sanoja sobre la cultura del país. Claro que él no se constituye como un pensador de intención filosófica, pero su búsqueda sí se produce en función de una inquietud arqueológica, detrás del origen político de grandes procesos históricos venezolanos. Así, bajo esta ambición de hallar el “principio de procedencia”²⁹ de la historia intelectual del siglo XX venezolano, y estando siempre bajo el interés sentimental de la palabra artística, de la prosa estilística, plena de estética, es decir, de la literatura del país, gesta esta idea sobre la imagen poética de Caracas o Caracas en la poesía que es como a mí me gusta verla. Pues encuentro allí, en ese *Caracas en la poesía* en vez de

una *imagen poética de Caracas*, mejor expresión para este proceso de politización de la estética, que Benjamin ha tratado en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, y que implica su teoría estética. Es decir, el estudio de Sanoja si bien no busca hacer el montaje de los materiales persiguiendo una reinterpretación materialista y transformadora de los basamentos conceptuales de la “maquinaria parlante de la filosofía oficial, con sus tablas de mandamientos y prohibiciones trascendentales”, como intentaba Benjamin –“no sin arrogancia”³⁰ agrega el editor–, sí se constituye a partir de un tratamiento de los datos similar al de Benjamin. ¿Coleccionismo? Hay mucho de ello en ambos.

En todo caso, la construcción del montaje, del edificio de datos a medio hacer, tanto en Benjamin como en Sanoja, es producto de un *eros cognoscente*³¹ que desea practicar la “delicada empiria”, la “comunicación mimético corporal con las cosas”, el “saber sentido”: “que <<no sólo se nutre de lo que a éste se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos como de algo experimentado y vivido>>”.³²

Ahora bien, no es que Sanoja no haya tenido la intención de practicar una cierta historiografía materialista de Caracas en la poesía. No es exactamente lo que indico cuando señalo que su intención no era

del mismo aliento filosófico que la de Benjamin, exhaustivamente expuesta por Rolf Tiedemann en su Introducción. De hecho, podemos mostrar cómo Sanoja en una hoja del archivo titulada “Guzmán Blanco y Castro” llega a decir que las muestras de la poesía de este período histórico, pero sobre todo político (si por lo político entendemos el vitalismo colectivo en que él se inmiscuye como cronista) nos daría la visión del momento. Veamos el tono de su estudio:

Una recopilación de las muestras poéticas, tanto laudatorias como insultantes, sería como un esquema de la política de aquel tiempo, como una biografía descrita desde ángulos distintos. Pero hasta ahora nadie la ha hecho, y lo mismo ha sucedido con Castro y con Gómez. Toda la perversión del áulico, toda la mala entraña, todo el desfalco creador, saldrían a flote.³³

Sin dudas que Sanoja acumula poemas, la gran mayoría provenientes de sus inmersiones en la hemerografía venezolana, con la intención de hacer la historia como comentario dialéctico de la realidad. Este tipo de comentario alrededor de los datos de valor, surgido del choque entre estos, del *shock* del material conjuntado, es una operación crítica mediante la cual los archivistas como Benjamin y Sanoja actualizan la energía de lo cercano. El hecho fundamental para Sanoja ante estos datos que atrapan escenas diversas nunca será determinar si estamos ante buena o mala poesía. El problema consiste en lo que esta

testimonia del pasado político de Caracas, como si fuera prensa, noticia y no forma regida por preceptiva literaria calcificada.

Desde este punto de vista que nos ofrece la dimensión del archivo, la decisión de abordar el proyecto de Caracas como un archivo, Sanoja alcanza una liberación o, en términos de Deleuze y Guattari, una singularización. Indudablemente él empuja a un despertar de la instrucción, de la etiqueta, de la ordenanza literaria que aquieta e intimida, para palpar la imagen de Caracas desde una polifonía donde lo libresco no tiene lugar, no manda, no decide las cosas. Los versos andan sueltos en la polis que tanto interés causaría a este seducido por Caracas.

No obstante, en esta gran exhibición panorámica de “Caracas en la poesía” es importante atender al siguiente comentario que revela aún más de la conciencia que tenía Sanoja del asunto del canon en los predios de su proyecto. Cito momentos pertenecientes a una hoja titulada “Castro”:

A falta de los aciertos de ortografía y acentuación, poemas de este tipo tienen un mérito y es el de revelar ante la historia cómo fue el tono de nuestra poesía cortesana y palaciega. La adulación y el vasallaje, con una actitud moral sumisa, contribuyeron a que la mayoría de los cantos a Guzmán, Castro y Gómez fueran prosas mal rimadas, sin el menor aliento poético. Del mismo mal adolecieron los poemas con sentido político-moral contrario, si se exceptúan algunos de Job Pim, Leo, Arvelo Larriva, Pocaterra.

Eran poemas-libelos en que Castro aparecía como un mono trágico, una bestia sensual, y Gómez como un sátrapa, un monstruo, es decir, poesías antipoéticas, prototípicas y caracterizantes. El panfleto que penetró en la novela de Pio Gil y Blanco Fombona y en narradores de menor peso (José Heriberto López, Juan Guglielmi), inundó con su caudal de apóstrofes y desafíos a una poesía que deseó asumir el papel de oposición política.

De hecho, llega a interrogarse en su intención testimonial:

El mismo Blanco Fombona, como está señalado en otra parte de este estudio, derivó, en su poesía, hacia lo panfletario en “El castigo del Ávila”, ilegible poema dramático que es una advertencia para quienes busquen por caminos retóricos y discursivos realizar una difícil poesía civil, o didáctica, o social. Pero aquí es preciso detenerse porque ¿cómo es posible comentar sonetos, himnos y loas escritos para Juan Vicente Gómez o sus familiares todos los 19 de diciembre, o los 24 de julio? ¿Cómo recoger la poesía insultante del exilio, o la guardada en cajones durante años para ser desempolvada después del diciembre de 1935? Aunque Gómez fue Caracas (y Maracay) durante tantos años, es imposible concederle tal honor.³⁴

Pero no creamos tan de prisa que la selección de Sanoja toda apunta a una poesía panfletaria y política. No. Sanoja también busca extender el referente: Caracas es la capital del siglo XX, esa utopía donde él lee practicando el método arqueológico de una confrontación estimulante con lo originario que conlleva distintos planos, como dijo en 1950 en su ensayo en la revista *Cantaclaro*. Y sin olvidar jamás que su lectura del detalle empieza desde “cuando Caracas era una indefinición, pues

los ricos-propietarios la cercaban con haciendas como las descritas en *Peregrina o el pozo encantado, En este País, y Reinaldo Solar*".³⁵

Y ahora habla Tiedemann:

El historiador, en este sentido, ya no debe ponerse más en el lugar de la historia, sino que debe dejar aparecer en su vida lo pasado; un <<pathos de la cercanía>> tiene que disolver la evasiva <<empatía>>. Los objetos y acontecimientos pasados no son entonces nada sólido, nada inalterable dado al historiador, sino que <<la dialéctica los revuelve, los revoluciona, hace de lo superior lo inferior>>: esto es lo que tenía que llevar a cabo el despertar del sueño del siglo XIX. Por eso, el <<intento por despertar de un sueño>> es para Benjamin <<el mejor ejemplo de un vuelco dialéctico>>.³⁶

Estas lecturas flexibilizadas, amplificadoras de la mirada intelectual, lecturas del archivista de a priori histórico –es decir, no un a priori formal–, si bien en ambos casos persiguen lo percedero, no lo hacen sino como indica Sanoja con la utópica intención de que el tiempo frágil de la verdad concreta perviva a través del dato, la reflexión, la lógica de los enlaces casuísticos, la dialéctica de la historia.³⁷ Por ello el asunto de la edición de su materialismo siempre los asalta, y tanto Sanoja como Benjamin buscan formas que son estructuras ¿ideológicas? Tiedemann aclara que sobre todo son andamiajes de lo fisonómico:

Benjamin no procedió en los Pasajes mediante una crítica ideológica, sino que se aferró a la idea de una fisiognómica

materialista, aunque la concibiera como complemento o ampliación de la teoría marxista. La fisiognómica deduce del exterior el interior, describe la totalidad del detalle, representa en lo particular lo general. Desde un punto de vista nominalista, parte de la diversidad corporal; desde un punto inductivo, se inserta en la esfera de lo intuitivamente concreto... Lo que importaba era <<el entramado expresivo>>: <<No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura>>. ³⁸

La inmensidad del *Libro de los Pasajes*, de todo lo que allí esboza Benjamin, es notable. Notable el contraste irresoluble entre lo que proyecta y lo que alcanza. En el caso de Sanoja y de “Caracas en la poesía”, esa *distancia* entre el prospecto del historiador, su plan, y lo que de este se materializó en la data que alcanzó a acumular, ha posibilitado que una generación nieta, prácticamente, asuma la labor de la edición de su data-libro.

“La imagen poética de Caracas: rescate historiográfico” y otros *afueras*

“La imagen poética de Caracas: rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández” fue el proyecto que presentamos en el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela, la propuesta de edición y rescate de los legajos sobre la imagen de Caracas. El título fue puesto por mi colega la profesora María Eugenia Martínez, en ese momento directora del Instituto de

Investigaciones Literarias de la Facultad. En principio –y siguiendo el curso de esta *narrativa de enseñanza y aprendizaje*–, fui en busca de su atención dado que en el *arkheion* de Sanoja mi tía y yo habíamos determinado que las carpetas, con los comentarios y los poemas, pertenecían a un proyecto que Sanoja hizo con las directrices del Centro de Estudios Literarios, fundado en 1962 bajo la iniciativa de los profesores José Fabbiani Ruiz y Gustavo Luis Carrera. En 1974 este se transformó en el Instituto de Investigaciones Literarias.

Así, tocando el material, y teniendo tan cerca al Instituto dada su amistad con la Escuela de Letras –cuyo director en ese momento, año 2010, era el profesor Vicente Lecuna–, le comenté varias veces a María Eugenia Martínez, y ella insistió en que yo fuera hasta allá y que hiciéramos juntas el proyecto para inscribirlo ante la Coordinación de Investigación de la Facultad y solicitar recursos al Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la UCV. Estos recursos fueron aprobados bajo los siguientes objetivos:

Objetivo general

El objetivo de esta investigación será organizar el archivo personal de Jesús Sanoja Hernández, el cual está compuesto por poemas, reflexiones y descripciones sobre Caracas, con el fin de elaborar y publicar un estudio analítico descriptivo sobre la obra del mencionado autor.

Objetivos específicos

1. Recoger una muestra del corpus del archivo personal de Jesús Sanoja Hernández y organizarla en tres categorías: poesía, reflexiones y descripciones sobre Caracas.
2. Transcribir la muestra obtenida.
3. Comparar la sección de la muestra obtenida que corresponda a la categoría poesía sobre Caracas, con el corpus de poemas sobre el mismo tema que descansa en el Instituto de Investigaciones Literarias.
4. Analizar la sección de la muestra compuesta por reflexiones y descripciones sobre la poesía de Caracas escritas por Jesús Sanoja Hernández.
5. Elaborar un estudio en cual se especifique el proceso histórico de la imagen poética de Caracas y contextualizar los aportes poéticos, reflexivos y descriptivos de Jesús Sanoja Hernández para la literatura nacional.
6. Publicar un libro.

La fecha de aprobación de los recursos fue el mes de diciembre del 2010. De allí obtuve dos auxiliares de investigación: Mayra Salazar y Pedro Ignacio Muñoz, y con este impulso me lancé a abrir seminarios de pasantías académicas y talleres de investigación en la Escuela de Letras, teniendo el proyecto como caso a estudiar. Así gané los pasantes y el proyecto creció hacia los primeros nueve estudiantes que se hicieron licenciados con su participación en esta investigación de archivo. Cito los nombres de ellos y el título de sus Informes de pasantías académicas:

Samantha Sassi Iono

La poesía de Caracas. Rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández (noviembre 2011)

Mayra Salazar

La imagen de Caracas, rescate historiográfico (noviembre 2012)

Ana Antelo

La ciudad de Caracas: historiografía y fragmentos de Jesús Sanoja Hernández (diciembre 2012)

Marialex Espinoza

Caracas de poesía: rescate historiográfico de la imagen poética de Caracas según Jesús Sanoja Hernández (diciembre 2012)

Laura Rosales

La poesía carcelaria en la ciudad de Caracas. Rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández (julio 2013)

Iván Corona

Rescate historiográfico de la imagen poética de Caracas (enero 2013)

Joana Ribeiro

La ciudad y sus archivos según Sanoja Hernández (mayo 2013)

Criscar Mundaray

La experiencia del habitante de la ciudad de Caracas. La poesía como archivo de crónica (julio 2013)

Nagdy Guevara

Jesús Sanoja Hernández: rescate historiográfico de la poética de Caracas (enero 2014)

Pedro Ignacio Muñoz

Saberes imposibles: improbabilidades ensayísticas en torno a Jesús Sanoja Hernández (marzo 2014)

Pero, antes que la elaboración de una primera persona apta para escribir y presentarse como autora de sus páginas académicas, yo busco referir y construir el asunto de este archivo desde sus soportes y los principales dilemas que nos fuimos planteando *nosotros* durante la investigación para una probable edición. Y esto lo busco debido,

principalmente, a las lecturas de tres autores que han sido esclarecedores de la importancia que tiene hoy no solo la noción de archivo, sino esta dimensión material –dijimos con Benjamin– que se impone cuando se trata de estar en situación de edición de archivo, de inmersión total en sus huellas y marcas. Aquí no hay más asunto que no sea el de los papeles de Sanoja Hernández, los papeles literalmente dejados en unas cajas de cartón. No hay, quiero decir, un concepto previo a ello. Lo contrario, el reto es poder construir lo que digo a partir de estas *condiciones específicas de existencia* del archivo que me legaron, y del destino histórico –con lo que no indico algo trascendental– que este archivo ha tenido, sigue teniendo.³⁹

“La imagen poética de Caracas: rescate historiográfico de Sanoja Hernández”, me condujo hacia la lectura del asunto del archivo que yo marqué desde Michel Foucault. Los otros dos autores fundamentales sobre todo para esta conclusión en torno a la preeminencia de los “soportes, huellas, documentos” o “estructuras de archivación”, “lugar de los soportes”,⁴⁰ han sido Jacques Derrida, de quien tomo la palabra *soporte*, y Sven Spieker, quien me llevó a una lectura cada vez más precisa del mismo planteamiento de Derrida y principalmente de la magnitud instrumental de los archivos. De Foucault comentamos, páginas atrás, la necesidad intrínseca a la descripción de un archivo de

dar con su a priori histórico, que no es el duplicado de un a priori formal disciplinario. Rómpanse la simetría, entiéndase la disyuntiva, y hacia ella vamos. Y ahora con Derrida busco desplegar analíticamente tres espacios concretos de esta investigación que ya hoy son pilares de otro archivo distinto al contenido inerte que encontramos en las cajas de cartón, que solo pudimos ver y conocer luego del fallecimiento de su *arconte*. Tengamos en cuenta esta premisa derridiana:

No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera.⁴¹

En nuestro caso, el rescate historiográfico ha acontecido en tres espacios, tres afueras físicos e, igualmente, psíquicos o intelectuales: 1) la institución donde nace el proyecto “Caracas en la imagen”: Instituto de Investigaciones Literarias, 2) las clases en la Escuela de Letras, en los cursos y seminarios que he impartido para los pasantes y estudiantes interesados, 3) y, debiera ser el primero, la casa de Sanoja donde él tenía su archivo y a la que he visitado toda mi vida.

II

La casa

No tengo dudas que la casa de Jesús Sanoja es la primera instancia para interpretar la exterioridad de este archivo que hoy pertenece o yace en

las *subjetivaciones singularizadas*⁴² de mis estudiantes. Detrás de Derrida, buscando allí, pudiera decir que una de las *impresiones* capitales con que nos topamos todos los interesados en estas carpetas, ubicadas en esas cajas de pandora sobre la urbe espectral que transitamos en la actualidad, es la firma de Sanoja Hernández. Y así como Derrida esclarece en su *Mal de archivo* lo que quiere decir la “Casa de Freud”: el *arkheîon* del que somos huéspedes, *en* el que hablamos, *desde* el que hablamos, *al que*, me atrevería a decir también, hablamos: a su atención;⁴³ nosotros también tendríamos que realizar el reconocimiento de esta suerte de esencialidad, aunque no siempre nítida, no siempre en primer lugar. Es decir, la casa de Sanoja, su amplio apartamento con el archivo atrás, fue donde él construyó su imagen del país. No un concepto cierto; pero estando allí, habitando ese laboratorio, su taller de escritura, Sanoja generó su propia matriz epistemológica. Claro, no hay dudas de que hablamos de un materialista histórico que se enamoró patológicamente del detritus, de los restos y márgenes proscritos de una cultura hasta cierto punto capitalista. Así fue reteniendo una basura: poetas desconocidos, literatura clandestina, poemas olvidados, periódicos borrados por las nuevas pautas tecnológicas.

Y eso mismo, pero sumado al calor de su voz brillantemente articulada, fue lo que yo conocí o con lo que crecí. Escuchando su voz en su casa, días domingo, crecimos mi hermano y yo con mi madre indicando sin falta que debíamos ir hasta él a escucharlo hablar, como otros además habitualmente lo hacían. Él era un locutor extraordinario, de poderes encantatorios sincronizados con los contenidos revelados: sus datos y su narrativa oral eran fascinantes. Afinaba lo que decía con la clarividencia que le daba su memoria superdotada y ese punto de vista instituyente de lo que decía y forjado al calor de la fragua de sus papeles, potencial hoguera donde él mantenía y soltaba los relatos de su saber.

Porque las condiciones de archivación implican todas las tensiones, contradicciones o aporías que intentamos formalizar aquí, especialmente aquellas que hacen de ello un movimiento de promesa y porvenir, no menos que de registro del pasado.⁴⁴

De hecho, la inquietud de Derrida quiere alterar la asociación habitual entre 1) el archivo y 2) “la experiencia de la memoria” (experiencia que transporta “el retorno al origen”, a “lo arcaico y lo *arqueológico*” en estado idealizado). En cambio, Derrida busca hacer entrar en la reflexión –psicoanalítica además– desde un momento inaugural, la impronta *material*: el asunto de la huella y la impresión archivística y *técnica* de su exterioridad. Es decir, su escritura. No se puede abstraer

al archivo de allí, como si pudiera ser una instancia impoluta de la memoria. Por lo mismo, en primer lugar, el archivo es “una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban”.⁴⁵ No obstante, este mando del arconte y su capacidad patriarcal de dictar la ley desde la casa se juega en la actividad –Derrida dice el acto performativo– de consignar los signos. De tal manera, a la luz de esta interpretación que tanto me toca en lo particular, considerando el entramado familiar que se teje en el hogar de Sanoja, ese gesto tan llamativo de este arconte de salir de su casa vía la Biblioteca Nacional y regresar lleno de fotocopias y carpetas –visto como una cierta locura– puede entenderse mejor. Sanoja estaba detrás de un corpus, “o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal... El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión”.⁴⁶

Varios elementos entonces. Por una parte, la primera exterioridad que indico, la casa del archivo, representa el lugar en el cual Sanoja producía su concepto, singularizado totalmente, del archivo. Es casi seguro que debido a la persecución política que sufriera desde la dictadura de Pérez Jiménez hasta los años represivos de los gobiernos democráticos de Rómulo Betancourt y Raúl Leoni,

este arconte se haya decidido por su casa como clandestinidad y matriz, para aumentar, engrosar, ganar en *auctoritas* y trabajar así “la estructura general de todo archivo”.⁴⁷ Luego, este concepto –si acaso hay concepto de archivo como arguye Derrida– en su caso implicó “un sistema de sustituciones y relegaciones”⁴⁸ que visto a la luz de hoy, se puede decir, privilegió su preocupación política por Venezuela.

O sea, me hallo, palpando el asunto al calor de la actualización llevada a cabo por mis estudiantes, de las demandas del proyecto, de la intervención del Instituto y mis colegas.

Pero retardo un poco la conclusión y voy hacia otra fuente que levantó este guardián-observante del archivo y de ciertas leyes territoriales y culturales en torno al país: “el origen más originario”⁴⁹ del archivo de Sanoja. Lo que Sanoja archivó, con lo que nos hemos topado, digitalizándolo y editándolo, extrayéndolo de su casa y del archivo del diario de *El Nacional*, también de la Hemeroteca y Biblioteca Nacional y de la Biblioteca Central de la UCV, todo lo suyo, pudiera decir presionando, se halla, de igual forma, al menos espectralmente, en las impresiones germinales que con lúcida curaduría él mismo reunió en un libro titulado *50 imprescindibles*. Un libro que antes fue artículos, ensayos de periódico, vale aclarar. Sobre esta suerte de canon que él establece por demanda de un proyecto de

divulgación popular del Papel Literario de *El Nacional*, que consistió en referir 50 intelectuales venezolanos. Sanoja responde en entrevista que le hiciera Nelson Rivera. Veamos tanto pregunta como respuesta:

—¿Piensa que es posible detectar algún elemento o característica en común, si no en todas las obras, por lo menos en una apreciable mayoría?

—Creo que hay un hilo rojo que une todo y es la búsqueda de un país real. Es el caso de los luchadores políticos que vienen de la Independencia, pasan por Gómez, y que ya en los últimos tiempos se expresan en novelas como las de José Vicente Abreu...

Al lado de esta búsqueda realista del país está la búsqueda utópica del país. Esa es la búsqueda de los cronistas, que le añaden a los pedazos de realidad inmensos aires de irrealidad, de imaginación. Crean seres que no existen, crean unos paraísos que no son tales. Eso existe incluso en el plano político como la guerra de la independencia. Ésa fue la gran utopía, la idea de que la libertad consistía en separarnos del yugo español. Después viene una larga etapa de encontronazos que corresponde al siglo XIX, y en toda ella está la búsqueda de una Venezuela real, concreta, realizable, y de la Venezuela irreal y hasta irrealizable.⁵⁰

La búsqueda del país es la causa primera, el cimiento aurífero donde sucede la extracción de materiales, la fuente anterior, es decir, la naturaleza primigenia que cubre a Sanoja. “Allí donde las cosas comienzan -principio físico, histórico u ontológico-”.⁵¹ Aunque comprendamos que esta imagen topológica, territorial, corresponde no solo a las referencias que de ella se desprenden; por ejemplo, su

constante mención a los cronistas de Caracas: Arístides Rojas, Enrique Bernardo Núñez y Aquiles Nazoa, dentro de los cuales bien podemos discernir su proyecto de “Caracas en la imagen”. La instancia de este principio inaugural que guarda el tiempo matriz de la historia, “el instante en que el archivo impreso no se ha despegado aún de la impresión primera en su origen singular, irreproducible y arcaico”,⁵² esa instancia está metida en su casa: allí crece *eso* que se consigna anterior a la impresión, previo al momento de salir a la prensa. Y este nivel del archivo, este afuera o esta espacialidad fundacional y domiciliada se despliega, asimismo, como vamos viendo, hacia el asunto de las leyes, los rigores políticos de una nación o de un pueblo: filiación familiar pero nacional.

Es así como Derrida, a partir de su interpretación de Freud, llega al borde de expresar que el psicoanálisis sería una ciencia judía, nacida en la casa de Freud, de su archivo allí que luego se hace museo. Extralimitándose en su disertación, plantea:

...¿Qué sucede con el estatuto de archivo en esta situación? Pues bien,.. el día y desde el instante en que una ciencia, presentándose como tal y bajo este nombre, se vinculara intrínsecamente no sólo a la historia de un nombre propio, de una filiación y de una casa, aquí la casa de Freud, sino al nombre y a la ley de una nación, de un pueblo o de una religión, aquí el psicoanálisis como ciencia judía, ello tendría como consecuencia, entre otras, la de transformar radicalmente la relación de una

ciencia de estas características con su propio archivo. Y al tiempo, por haber tenido en cuenta esencialmente la singularidad de un *arkheîon*, ello transformaría tanto el concepto de ciencia como el concepto de archivo.⁵³

No voy a decir que Sanoja Hernández es un científico positivista como Freud, pero su investigación histórica, en la historia política de nuestra cultura expresiva, en más de una *micropolítica*⁵⁴ esencial, es aguda como un examen científico; su memorialismo documentado, su pulsión de archivo que canoniza –a pesar de sus vanguardismos–, le posibilita la redacción de más de un escrito cercano a lo disciplinario como, por ejemplo, su *Historia electoral de Venezuela 1810–1998*. Claro, su intención ante la ciencia es adyacente; en todo caso, optó por el flujo de la prensa, por un rigor hemerográfico que es la *impresión* privilegiada de su archivo y es anterior o sucede al margen de la construcción de la pretendida verdad científica.

La universidad, un segundo lugar

Además, Sanoja estuvo en la universidad. Y allí un segundo lugar de este archivo heredado. Y por ahora hablamos únicamente de estas cajas de papeles caraqueños singularizada ya por los “terminales” de conexión y procesamiento que han sido el grupo de pasantes –y vengo sirviéndome de la terminología de Félix Guattari en el libro que le hace

una colectividad académica: *Micropolítica*.⁵⁵ Primero se le pide a Sanoja investigador académico la investigación sobre “Caracas en la imagen” ¿o, acaso, él la propone? El Instituto donde Sanoja es investigador a medio tiempo (instructor interino, dice su currículum) desde 1962 hasta 1967, año en que se vuelve profesor instructor tiempo completo en ese mismo Centro, es un lugar que resguarda, en su apariencia al menos, una cierta vanguardia académica. Está dirigido entonces por José Fabbiani Ruiz, y adscrito, según indica Sanoja también en su currículum, a la Escuela de Letras.

Apenas ingresamos en las digitalizaciones de los pasantes, pero ahora otras distintas a “La poesía de Caracas: rescate historiográfico...”, encontramos a Fabbiani Ruiz en el “Almacén de antigüedades”, la brevísima columna de Sanoja o Edgar Hamilton en *El Nacional*. Vayamos al ritmo del archivo:

Lecturas en los años de la crisis

Para 1931, muchos del grupo generacional del 28 estaban en el exterior, como Himiob, Otero Silva, Betancourt, Leoni, Pedro Juliac, Alfredo Conde Jahn; y otros, un poco más jóvenes, empezaban a sonar con insistencia en las páginas y revistas literarias, en las aulas universitarias, como Fabbiani Ruiz, Humberto Cuenca, Arturo Croce, Pedro Beroes. ¿Cuáles eran las lecturas? Cada quien dará su lista, puesto a juzgar desde el distanciado punto de observación que es 1971. Pero de Coliseo a

Peinero, Biblioteca Cervantes, era posible conseguir *La derrota*, de Fadelev; *Los conquistadores*, de Malraux; *Diez días que estremecieron al mundo*, de John Reed; *Julio Jurenito*, de Ehnenburg; *Recuerdos de la Krupskaja*; *La religión en el país de los Soviets*, de Hecker; *China contra los imperialismos*, de J. Andrade. La prensa traía muchos comentarios, además sobre *El espíritu de Dostoievski*, de Berdaieff, y sobre el Premio Nobel concedido a Sinclair Lewis.⁵⁶

Asimismo, hallo varias menciones a este fundador académico y escritor venezolano Fabbiani Ruiz en el libro inédito de Sanoja, ahora un e-book creado por el pasante licenciado Osmar Peña: *Una década de luchas universitarias, 1948-1958*. Allí le vemos en plena década dictatorial inmerso siempre en la lucha por la nueva institución universitaria. Entonces, en 1962, Fabbiani Ruiz, junto con Gustavo Luis Carrera, funda el Centro de Estudios Literarios que sería un espacio pionero de la Facultad de Humanidades y Educación nacida en 1946 con discurso inaugural de Mariano Picón Salas, su primer decano.

Puntualiza Osvaldo Larrazábal:

La iniciativa empezó como un grupo de estudios promovido por dos profesores de la Escuela de Letras, José Fabbiani Ruiz y Gustavo Luis Carrera, quienes querían crear un espacio dedicado a la investigación, el rescate y la divulgación de la literatura venezolana. La labor del grupo empezó con humildes recursos, nos cuenta uno de sus fundadores: un escritorio, una máquina de escribir, hojas de papel y un archivador. Poco a poco, otros profesores y alumnos recién graduados en Letras se incorporaron al centro de investigación y la iniciativa, pionera en el ámbito académico venezolano, sirvió de ejemplo para la

fundación de otros grupos similares en otras universidades del país: el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Zulia, el Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres de la Universidad de Los Andes y el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Católica Andrés Bello.

A pesar de las dificultades enfrentadas al principio, durante la década de los 60, como falta de presupuesto, la ausencia de políticas editoriales y la intervención policial en la universidad, el Centro de Estudios Literarios alcanzó algunos logros importantes, como la realización de la Exposición de la Novela en Venezuela, la publicación de la Bibliografía de la novela venezolana, y la participación en foros, mesas redondas y conferencias.⁵⁷

Pero lejos estoy de querer consagrar el referente, lo que me interesa es pensar en estos procesos productivos, agenciamientos, de una colectividad que logró forjarse y que produjo la idea del proyecto de Caracas, momentos iniciales que posibilitaron la creación de un plan/plano⁵⁸ tal como lo pudo encarnar Sanoja por un lapso.

No obstante, de inmediato salta a la vista en este recuento de Osvaldo Larrazábal (quien, como Rafael Cadenas, pertenece a la misma promoción de licenciados de letras de Sanoja, 1962), la no mención del proyecto que acá nos ocupa. Lo cierto es que Sanoja, su investigador principal, su autor, se llevó a su casa el material, renunciado a este Centro para luego dar clases en la Escuela de Letras y terminar finalmente consagrado a la Escuela de Comunicación Social.

Una molestia, ruptura, fracaso, separación de sus coetáneos, surgió en el camino. Y este impase condenó al proyecto al *mal de archivo* que es precisamente aquello que queda borrado por el silencio traumático, “un límite, un sufrimiento de la memoria”.⁵⁹

Y es que la relación de Sanoja con la Universidad Central no es fácil. En todo caso, este otro afuera, o sea el Centro de Estudios Literarios de la Facultad, está marcado por su pertenencia a esta archi-institución que en nuestro autor es la Universidad Central de Venezuela y donde él consignó mucho gasto de vida. Además de haber trabajado en ella hasta su jubilación, cambiando escuelas y dependencias en donde generó pautas como sus programas para las asignaturas Técnica literaria del drama (Escuela de Teatro de la Dirección de Cultura, 1964-1967), Corrientes literarias (Escuela de Letras, 1967-1969), Literatura venezolana, Seminario sobre partidos políticos, Literatura contemporánea, Seminario de investigación, Literatura carcelaria (Escuela de Comunicación Social, desde 1969); Sanoja también creó una literatura sobre la historia y ciertos episodios de la Universidad Central.

Ahora mismo el proyecto que coordino posee dos de estos documentos que estaban tomados por la amnesia del archivo, violentados por la “pulsión de agresión y destrucción” que dispara

asimismo la “borradura”⁶⁰ en esta prótesis de la memoria, haciendo así imposible su consulta. Uno de ellos ni siquiera fue publicado, aunque seguramente se encuentra en el Archivo de la Facultad, pues fue su único trabajo de ascenso presentado en 1971 y titulado *Una década de luchas universitarias, 1948-1958*.

Allí vemos cómo Sanoja se ubica en el estudio de la década previa a la gran década de 1958-1968. Esta última “caracterizada por la vuelta a la autonomía, el estallido demográfico, la violencia armada, la vía socialista en América Latina, la conflictualidad en el seno de las sociedades industriales o de consumo, la sobrevaloración de los movimientos de vanguardia, el mesianismo y el derrumbe axiológico”.⁶¹ Sin embargo, este importante reportaje, que iré refiriendo a lo largo de estas páginas, muestra solo el antecedente: el “campo de investigación” de 1948 a 1958 donde se afirmó la “anti Universidad” desde 1948, año que “marca el punto de partida de gobiernos férreos, casi siempre militares en América Latina”. “Y, desde luego, la autonomía de las universidades, en cuyos recintos tradicionalmente se habían refugiado <<la lucha por la libertad>> y la <<combativa vanguardia estudiantil>>, sería una de las primeras conquistas afectadas por esta mutación violenta”.⁶² Encontramos a

Jesús Sanoja moviéndose entonces a favor de la consignación de materiales censurados que incluían periódicos y revistas, confiriendo

importancia especial a la prensa clandestina o del destierro, no ciertamente por su inclinación política, sino porque en ella el sondeo de realidades calladas, de acontecimientos silenciados por la censura de la época, facilita enormemente la situación del campo de trabajo. En los periódicos y revistas legales hubiese resultado imposible encontrar, por ejemplo, pruebas acerca de la existencia del Frente de la Resistencia y de las acciones contra la dictadura con motivo de la celebración de la X Conferencia en el Aula Magna... [h]emos concedido mayor atención de la que normalmente podría dispensarse a órganos de este tipo, a los pequeños periódicos clandestinos estudiantiles (*Combate*, por ejemplo) y a los manifiestos y hojas mimeografiadas. La corriente subterránea del movimiento universitario arrastraba, en algunos de aquellos momentos, solamente una literatura de multigrafo o de “batea” y una rudimentaria polea reivindicativo-ideológica y sería deshonesto eludir las a la hora de la revisión de aquella circunstancia histórica.⁶³

Con esta cita espero reflejar el papeleo, la materia que Sanoja palpaba en estos años en los que asimismo diseñaba su libro arquitectónico sobre la poesía de Caracas. Este afuera que, más allá del Centro de Estudios Literarios, es la UCV, constituye un territorio vivencial, autobiográfico, pero desde esa perspectiva de autobiografía colectiva intelectual que encarnó y se expresó con plenitud o integridad en nuestro archivista. Quien siempre fue más un autor colectivo que un autor individual.

Una micropolítica: afirmación del porvenir

Es decir, desde su ensayo sensiblemente crítico: “El cuarto mundo de Picón Salas”,⁶⁴ intelectual fundador de la Facultad de Humanidades y Educación, hasta su preocupación política y vivencial hacia la Universidad, representada acá en estos documentos principales de mi acervo,⁶⁵ la Universidad inunda el archivo de Sanoja “como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general”.⁶⁶ Y pienso que el perspectivismo de Sanoja en esas décadas, le confirió a este segmento de su obrar archivístico el poder para sugerir un porvenir que se ha cumplido en este proyecto sobre Caracas. Sanoja nos ha impulsado con su energía epocal, con su “inquietud del analista más ambicioso”,⁶⁷ hacia las respuestas que constatamos hoy en mis pasantes, licenciados gracias a “Caracas en la imagen”.

Y muy particularmente hablo de este proyecto que nace con la función de conmemorar la tradición, aunque paradójicamente en ese año de vanguardia viviéndose de 1967. Para esta conmemoración del cuatricentenario de Caracas se mostraron, asimismo, otras perspectivas igualmente lúcidas que buscaban y construyeron nuevas miradas. Contamos la de Jacobo Borges ya mencionada “La imagen de Caracas”, la de Aquiles Nazoa en su libro *Caracas física y espiritual* y la de Guillermo Meneses en su libro también *Caracas en la novela*

venezolana, todos proyectos archivantes del espectro de la urbe. Casualmente el de Sanoja es el único que permanece inédito. No obstante, reitero mi sugerencia: este proyecto, su naturaleza abierta, su incompletud, además de esa visión o interpretación de la poesía a partir de la estructura o el principio del montaje, invita, o ya lo ha hecho, al porvenir: a los “puntos de vistas ciudadanos” de mis estudiantes y a la travesía por “escenarios urbanos” que a ellos les atraen y que construyen también en relación con sus propios “croquis” de ciudad grande. Introduzco la mención capital a un libro que ha sido esencial en mis seminarios, un libro no literario pero cuya metodología estimula la sensibilidad urbana y sus creaciones o producciones cotidianas. Me refiero a *Imaginarios urbanos* del pensador colombiano Armando Silva.⁶⁸

Sí, porque a pesar de que Sanoja fue un hombre acusado de estalinismo –nunca dejó el Partido Comunista–, su trabajo en la prensa, su maquinismo, lo mantuvo despierto a nuevas conformaciones comunicacionales, maquínicas, de un *Capitalismo Mundial Integrado*⁶⁹ a los nuevos formatos que moldean la prensa de donde tampoco él nunca salió y, sobre todo, donde se mantuvo ávido de política, su historia y su práctica: el diarismo democrático. Paradójicamente entonces, así como nunca dejó el Partido Comunista, ni abandonó a

Gustavo Machado –mi abuelo materno– como figura del archipatriarca, de la misma manera, en cuanto se inicia la historia democrática del país en 1958, él no vivirá únicamente la subversión. Y eso a pesar de los años álgidos del betancourtismo y la persecución macartista a la izquierda venezolana que a él sin dudas le afectó y a la que hizo crítica combatiente y clandestina.

Así, su archivo pervive no solo en el afuera íntimo de su naturaleza entrañable, no solo en el origen arcóntico patriarcal, nomológico –lo que consigna son documentos constituyentes del país, en su opinión. Sino que este autor de *literatura menor*,⁷⁰ al pasar, deslizarse, transitar también por la fragilidad de la política de hermandad, del partido político, asimismo deviene hacia un gasto mucho más amplio y social, mucho menos doctrinario: la sociedad de los poetas, de los escritores, la bohemia pudiéramos decir, hasta llegar, quizás, a nosotros, los alumnos –y diríamos antes: sus alumnos.

Aquí y ahora mismo se plantean nuevos dispositivos y tecnologías archivantes que han facilitado nuestro proyecto. Y que nos llevan al asunto del porvenir tan vital en la reflexión de Derrida cuando considera que tal vez el psicoanálisis, la ciencia del archivo, pueda ser una ciencia judaica, o sea, una ciencia mesiánica.

También para Walter Benjamin el futuro es una conquista del pensamiento absorto en los poderes iluminados profanamente del montaje. Esta comprensión de los restos pasados estuvo absolutamente comprometida con la *penetración dialéctica* que es la tarea del historiador en su “<<rescate>> del pasado”.

(...) el pensamiento dialéctico, tal como lo entendía Benjamin, tiene que separar en la historia el elemento cargado de futuro o “positivo” del “negativo” o regresivo para, acto seguido, <<volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión [...] salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así in infinitum, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente>>. ⁷¹

Considero entonces que la actualización del archivo “Caracas en la imagen”, elaborada por las singularizaciones de un grupo de estudiantes de mi Escuela de Letras, además de producir otro afuera, el tercero que marco, representa el encuentro de estas carpetas con la apertura del futuro. Lo cual se alcanza no solo por la necesidad de diseñar e implementar proyectos en la Escuela para contribuir con el programa de pasantías académicas de investigación, sino además por la misma naturaleza híbrida y urbana del montaje que se propuso Sanoja y esbozó basándose e incluyendo investigaciones rizomáticas cargadas de *la afirmación del porvenir*. Podría así atender esta

disposición *futurista* o potencial del proyecto y del archivo, ir adentro suyo. Pero ahora y para terminar este apartado, lo que quiero es exhibir el trabajo del equipo estudiantil que ha llegado a producir una micropolítica, instaurando un dispositivo particular con “la capacidad de operar su propio trabajo de semiotización, de cartografía, de injerir en el nivel de las relaciones de fuerza local, de hacer y deshacer alianzas”.⁷² Incluso, yo hablo más allá de “Caracas en la poesía”, pues esta travesía en el *arkheîon* de Sanoja bajo el entusiasmo de los logros del primer grupo de pasantes, impulsó una amplitud y ha seguido funcionando con más de una máquina actualizadora y deseante de los materiales de Sanoja. Nunca, sin embargo, fuera de la premisa o línea de investigación *literatura*. Por lo tanto, a la lista de los pasantes citada páginas arriba, agregaré los siguientes licenciados que tuvieron otros objetivos distintos a “Caracas en la poesía”:

Universidad

Osmar Peña

Edición digital del libro: *Una década de luchas universitarias 1948-1958* (1971) (junio, 2013)

Sasha Di Ventura

Edición digital de *La universidad: ¿culpable o víctima?* (1967) (junio, 2015)

Tabla Redonda, 1959-1965

María Karina de Gouveia

En torno a la obra hemerográfica de Jesús Sanoja Hernández: reedición de la revista cultural *Tabla Redonda* (1959-1965) (julio, 2013)

Oswaldo Flores

Conservación y reedición de la revista cultural Tabla Redonda (1959-1965) (noviembre, 2014)

Crónicas y ensayos culturales. 1958 a 1990**Winder Ortiz**

Jesús Sanoja Hernández: entre el archivo y las crónicas (diciembre, 2013)

Karem Iglesias

Caracas y lo momentáneo: panorámica ensayística de Jesús Sanoja Hernández (febrero, 2014)

Daniela Olivero

Jesús Sanoja Hernández: la libertad en la palabra escrita (marzo, 2014)

Cindy Barreto

Edición de las crónicas de Jesús Sanoja Hernández: un Ulises de ciudad y de web, (julio, 2014)

Rosselim Jiménez

Hemerografía de Jesús Sanoja Hernández en el Papel Literario, Siete Días y Cuerpo C de *El Nacional* (julio, 2016)

Poesía**Nayelí Rojas**

La poesía de Jesús Sanoja Hernández (septiembre de 2014)

Página Web**Leonardo Ángulo**

La imagen poética de Caracas: rescate historiográfico de la obra de Jesús Sanoja Hernández en la web (julio, 2015)

Rebeca Marínez, David Tortosa y Jenny Pereira

Jesús Sanoja Hernández y la literatura: proyecto didáctico de difusión de archivo (2018)

2

**La matriz topográfica:
contexto de lectura
para un artista del archivo**

En primera instancia, los artistas del archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o descolocada, esté físicamente presente.

Hal Foster

Si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia del disenso.

Jacques Rancière

Al mirar la bien trajeada edición de *¡Alto esa Patria! hasta Segunda Orden* (Autobiografía de Braulio Fernández), puesta a circular por los Ovalles a través de “La gran papelería del mundo”, me viene a memoria dos proyectos fabulosos comentados en una y otra ocasión, bajo luz parpadeante de neón de bares, con Caupolicán: la empresa, que yo deseaba común con los Ovalles, y que ahora acometen solos y escoteros, de rescatar cuanto testimonio afiebrado de generales y locos, de carceleros y engrillados, de peregrinos y aventureros, durmiese en viejos periódicos y en ediciones perdidas tal vez para siempre; y la otra de ayudar en alguna forma, hasta el extremo del halago, a que Caupolicán no desmantelara la gran papelería, acosado por el hambre y la bohemia, y se metiera en la tarea luminosa de proyectar los infolios y las páginas, dándoles un desorden venezolano, al contrario del personaje de Adamov invadido por los papeles de un muerto y sitiado por los cuatro lados, casi sin redención, por los mandatos del orden burgués.

Juan E. Zaraza. El Nacional, 27 de agosto, 1969

2013: “El archivo reconsiderado: Proyecto Inventoria”

En estas páginas me interesa contar una experiencia académica que sin dudas ha sido medular para mi aproximación teórica al asunto del archivo. Aclaro de inmediato que no comencé a trabajar en los papeles de Jesús Sanoja Hernández considerando el archivo como el sustrato primero de su literatura aunque finalmente este ha sido y sigue siendo mi perspectiva: es decir, el asunto de pensar el archivo; y, de forma espontánea, fue también el origen del camino. Todo comienza con la revisión de sus papeles y la posterior conformación de un grupo de trabajo estudiantil en torno a la edición de estos. No hay idea previa a esta experiencia. Sin embargo, si es cierto que cuando me decidí por la investigación de su obra, no pensé que el archivo sería el tema, el espacio articulador de los *planos de consistencias* que en torno a este trabajo de largo aliento se han generado. Creí que el esfuerzo estaría orientado a un ensayo sobre su literatura o sobre Jesús Sanoja y la literatura como he decidido llamar al libro o amplio ensayo académico. En todo caso, empecé a entender lo que digo a partir de mi participación en un seminario llamado “El archivo reconsiderado”, dictado por Sven Spieker en Caracas durante el mes de julio del año 2013.

Quiero develar dos aspectos de inmediato, ya que este escrito antes que pretender ser un ensayo sobre las incursiones estéticas de Sanoja Hernández –como sí lo es el ensayo final– busca precisar, esclarecer *eso* tan relevante cuando el archivo es el objeto directo de una investigación: los contextos de lectura que me han ocupado y que constituyen el cuerpo teórico de este proyecto. Por una parte está la descripción del seminario, y por la otra su bibliografía.

En la descripción leemos:

El pasado en los tiempos post-utópicos se ha vuelto una fuente de reflexión importante, no sólo para recuperar espacios de solidaridad y justicia sino para proveer formas para repensar el futuro de una sociedad. *El conflicto político e ideológico en muchas de sus instancias se está dirimiendo en el campo de la memoria, el pasado y la tradición.* La crisis de las Naciones en los noventa y el auge de la globalización y de las tecnologías de la información en las últimas décadas nos han obligado a repensar las maneras en que nos relacionamos con nuestras memorias colectivas y personales. Por esta razón ha surgido una tendencia por analizar un concepto de gran actualidad como es el del “archivo”. ¿Qué tanto las tecnologías de almacenamiento y custodia de la información inciden en nuestras maneras de pensar, imaginar y configurar el pasado social e individual? ¿Cómo nuestra memoria está intervenida o influenciada por dispositivos técnicos o discursivos, y qué rol juega el arte y la literatura para ponerlos en evidencia?¹

Asimismo, ofrezco ciertos datos bibliográficos que Sven Spieker trajo consigo y que referiré en adelante. No quiero demorar los elementos que busco poner en relación en esta disertación que representa mi

marco teórico o uno de los principales enmarcamientos al asunto de Sanoja Hernández, y desde el cual, insisto, ahora observo su literatura. Estas páginas son mi índice de referencias en la disertación que me fue ganando.

A continuación la bibliografía; o mejor, el contexto referencial de la indagatoria teórica que quiero indicar y que de esta forma se nos ofreció a los asistentes:

- Sven Spieker, Introducción a *The Big Archive*² y el primer capítulo, titulado “1881, Matters of Provenance (Picking Up After Hegel)”.
- Arjun Appadurai, “Archive and Aspiration”.
- Jacques Rancière, “Paradojas del arte político”.
- Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe*, en español: *Al margen de Europa* y se destaca el capítulo 4: “Historias de las minorías, pasados subalternos”.
- Hal Foster, “An Archival Impulse”.
- Allan Sekula, “The Body and the Archive”.
- Jacques Derrida, *Mal de archivo*.
- Se vieron dos películas: Dziga Vertov, *Man With a Movie Camera* y Akram Zaatari, *One Day*.³

¿Quiénes, como yo, participamos? Artistas, curadores, investigadores y profesores con proyectos o temas de archivo. Mi caso: ya tenía el proyecto (“La imagen poética de Caracas: rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández”)⁴ marchando, pero indudablemente que a partir de este evento pude contemplar el asunto del archivo desde la perspectiva estética-política. Por primera vez entendí las tensiones artísticas o estéticas o las intensidades expresivas (“motivos y contrapuntos que forman un autodesarrollo”, apuntan Deleuze y Guattari)⁵ de Sanoja Hernández como archivista, no solo como cronista. Mejor decir que, por primera vez, me acerqué a esta percepción sobre su espacio y comencé a ver el archivo como la “dimensión máxima”⁶ de su hacer intelectual e inquietud estética. Comencé a *ver* el archivo de Sanoja, ese espacio que originó la concepción misma de los papeles sobre Caracas, como una fuerza (*un ritornello*), realizadora de *planos de consistencia*⁷ capaces de escapar hacia un montaje materialista de la poesía sobre Caracas. Digo montaje en oposición a la noción de libro, dispositivo capaz también de borrar la autoría y producir si no nuevos autores, sí un conglomerado de participantes interventores de estos espacios de significación. Dicotomía esta: archivo / libro que se encuentra en el vocabulario de Deleuze y Guattari que empleo aquí como moneda propia.

Así cada lectura realizada me dejó en un asunto nuevo o, entonces, un tópico no sabido ni visto anteriormente; ángulos para pensar en los archivos.

La matriz topográfica

En principio, el libro de mayor impacto fue el de Spieker y la noción tan misteriosa como fascinante, desde el punto de vista de la historia de la cultura, del *principio de procedencia*. Me metí en la indagatoria de esta noción captando entonces los que considero sus cuatro aspectos: (1) la orientación topográfica y no semántica de la búsqueda; (2) el ego del archivista; (3) el vitalismo orgánico del archivo; (4) burocracia e inconsciente, extrañeza y patología.⁸ Veamos cómo se mezclan.

(1) No pude dejar de considerar las relaciones de Jesús Sanoja con este asunto de la *procedencia* que fue matriz epistemológica decimonónica: el archivo y la exploración topológicos. Es decir, gracias a la explicación que hallé en *The Big Archive* pude detectar este interés por las fuentes de sus historias, localizado allí en el impulso archivístico de Sanoja, en sus territorios expandidos por sus crónicas. Sin dejar de advertir, no obstante, que Spieker comienza su libro con la puesta en tela de juicio y la cuestión de *la crisis del principio de procedencia* desde que hace su brillante análisis de Duchamp en el cuarto capítulo; y el Gran Archivo es, en conclusión, el revés del

principio arqueológico, pues el título se debe a una obra (instalación postmoderna) del artista ruso Ilya Kabakov.

Veo entonces a Sanoja como a un arqueólogo de la intelectualidad de Venezuela y muy principalmente desde el epicentro de Caracas. Tuvo una inquietud constante y fija no solo por la historia política del siglo XX, sino también por la formación de la clase intelectual o del profesional de las letras en la primera mitad del mismo siglo. Basta con sondear la palabra ‘generación’ en la producción de Sanoja para encontrar que ella conforma uno de sus conceptos principales. De hecho, la secuencia comienza, tal vez, desde 1899, contando lo que él llama “historia cronológica” “de un proceso singular, visto como formación y deformación de un pueblo”.⁹ Historiografía que no está contenida en un volumen, sino, como expreso, en sus diversos ensayos nunca reunidos. En 1899 entonces se origina el drama que Pocaterra describe con ferocidad y que para Sanoja es la procedencia de la clase intelectual contemporánea, que se consagrará con la generación de 1928 continuando hasta su propia generación, la del 58, que es ya clase media profesional, solitaria y tantas veces fracasada –de acuerdo a su lectura.

Pocaterra refiere “Todo con fecha, todo con su nombre, todo con su sitio, sin un cuándo, sin un quién y sin ningún dónde que

permanezca en la oscuridad. Su tarea consistió, precisamente, en revelarlo todo, entre el final del siglo diecinueve y el final del gomecismo”.¹⁰ De allí Sanoja deviene, en su averiguación, hacia el año de 1907, donde, fuera de La Rotunda, observa el recorrido tolstiano de Gallegos y Salustio González Rincones. “Volvamos al vulnerable tiempo”, dice.

...1907. Caracas. La agonía, aunque no muerte, del general Castro. El fusilamiento de Paredes, cuyo texto cifrado recuerda tanto los apócrifos del *Otal Susi* de los años postreros. Ha sido reprimida ya la Conjura y realizada la Aclamación. El país es, como la habitación donde el Siempre Invicto delira, una alcoba de enfermo. Este 1907 de vales y crímenes, de purulencias y diatribas, empieza a juntar a los jóvenes que no participan de la feria restauradora ni sienten mayor pasión que la de entregarse al arte y la literatura con una concepción idealista, impregnada del Tolstoy redentor y caminante, que descarta a los partidos políticos y a la guerra civil como medios de regenerar al país. Ellos van a ser los de la revista *La Alborada* y ya, desde entonces, andan juntos por Valle Abajo, El Hatillo, Sebucán, Tócome; por las faldas del Ávila, por los rastros y las acequias. Quieren confundirse con el espacio y los paisajes, y alejarse del tumulto y de la aberración cuartelaria. Creen en la religión del arte. Tienen su código. Esbozan su programa. Y bajo estos signos, escriben.¹¹

En todo caso la referencialidad a estas generaciones representa una línea de articulación de la producción de Sanoja: “segmentaridad”,¹² “multiplicidad inmersa en su plan de consistencia”,¹³ que desemboca en estos grupos decisivos; que en su escritura más rapsódica que narrativa, tienen a “la generación predestinada” en palabras de

Pocaterra, o sea, la generación del 28, como el centro mediante el cual Sanoja orienta su conclusión. De hecho, el carácter concluyente que Sanoja le atribuye a esta generación se esparce hasta la política venezolana. El escritor del 28 fue un fundador político, un intelectual orgánico aunque estaría quebrado por sus divergencias y transformaciones futuras:

Queda, sin embargo, un resultado no arbitrario. Desde 1928, la política venezolana es un zodíaco de un solo signo, una cábala de un solo número. Aquella mutación de hace cincuenta años no ha encontrado, ya convertida en sistema, otra generación, otro grupo, otra forma partidista, otro envión revolucionario, que produzcan o puedan producir un cambio de igual o mayor fuerza histórica.¹⁴

Cosa que afirma Sanoja a la luz del año de 1978. Si bien trabajamos a este documentalista en la ausencia de libros que no escribió, no lo podemos hacer suprimiendo las fechas de sus escritos, de sus palabras. Todo ha sido dicho con la exactitud de un anticuario cuya autoridad sobre sus datos no se discute. La generación del 28 si bien fue cargada con antecedentes explosivos, marxismo, fracaso de los intelectuales contiguos, rencillas personales o antagonismos registrados en “el cruce epistolar y los sueltos periodísticos”, invasiones como la expedición del Falke y el asalto a Curazao, desastres heroicos –apunta Sanoja–, fue la generación “con porvenir”.¹⁵

En fin, mediante mi incursión en el seminario de Spieker, leyendo sobre esta matriz epistemológica, que fue el principio de procedencia y que, según planteo, animó los registros de Sanoja en una comparación que no implica la simetría Europa-América, sino en todo caso la vigencia en el continente de ciertas premisas epistemológicas de Occidente, pude observar que esta preocupación por los orígenes de la intelectualidad criolla que protagoniza la primera democracia no solo es una inquietud nacida al fragor de su vocación arqueológica, sino una inquietud autobiográfica.

(2) Como nos explica Spieker, la arqueología y el rigor de la procedencia, esa búsqueda meticulosa que sin embargo siempre falla el paso hacia un extravío por lo demás anhelado por el explorador, va a ocasionar aproximaciones semejantes en la biología, la medicina, y va a desencadenar, además, la creación del psicoanálisis. Así el asunto del ego del archivista está implicado en el desarrollo de la ciencia freudiana, además entonces de representar la soberbia del hombre histórico, pues la promesa es hallar la semilla primigenia que trasplantada ahora en sus laboratorios podría reproducir el tiempo orgánico perdido. En el contexto de Spieker Freud engendra el artefacto más impresionante de la matriz epistemológica de la arqueología: el aparato psíquico. Vale la pena aventurarse sobre unas

palabras de Walter Benjamin, que como explica Spieker, es un intelectual que conceptualiza a partir de estos hallazgos epocalmente surgidos alrededor de la fundación del Archivo Estatal Privado de Berlín en 1881:

Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava. Eso determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. Éstos no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce tierra, levantarlo como se levanta la tierra al cavar. Pues los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor –como escombros o torsos en la galería del coleccionista– en los aposentos de nuestra posterior clarividencia. Y no cabe duda que para emprender excavaciones con éxito se requiere de un plan. Pero igual de imprescindible es la prospección cuidadosa de tanteo en la oscura tierra, y aquel que guarde en su escrito únicamente el inventario de los hallazgos sin incluir esta oscura suerte del propio lugar exacto donde los ha encontrado, ése se está privando a sí mismo de lo mejor. *La búsqueda desafortunada forma parte tanto de ello como la afortunada, de ahí que el recuerdo no deba avanzar de un modo narrativo, ni menos aún informativo, sino ensayar épica y rapsódicamente, en el sentido estricto de la palabra, su prospección de tanteo.*¹⁶

Entonces Sanoja, nuestro rapsoda, siempre volcado hacia la retrospectiva de la épica nativa, dibuja al intelectual venezolano que

accede eventualmente a la conducción de la nación, a partir de la generación del 28, apuntando sus antecedentes de forma ejemplar: ofrece así un esquema vívido y posiblemente sin réplica, único, de la historia de un tipo de literatura criolla escrita en cárceles y previa a las *Memorias* de Pocaterra. Dice: un “apretado resumen de antecedentes” que “da una idea acerca del carácter tradicional que la literatura de combate ha tenido en Venezuela”, registro de títulos y autores de diarios y memorias que además le permiten afirmar que estos “fueron utilizados en Venezuela, en épocas de tiranía, como la forma más directa del testimonio político, lo que no significa que el periodismo de destierro y la novela, casi siempre publicada después de derrumbado el gobierno al cual se combatía, no sirviesen de vía para la descarga acusatoria”.¹⁷ No solo acude a esa dirección de la vitalidad de la nación donde excava en la intrahistoria, los chismes, las delaciones, las escenas íntimas de la prisión, las lecturas que los patriotas hacían: los enciclopedistas, Henry George, los apellidos encarcelados, las “explicaciones minuciosas” (donde Sanoja, “lector avisado”, halla “algo escabroso no cristalino”), las penumbras, los ocultamientos de referencias como la de Francisco Pimentel (Job Pim) en el episodio del Falke de las *Memorias*.¹⁸ Sino que, también, cuando Sanoja toma la línea autobiográfica y prospectiva respecto a la mención clave del 28,

cuando analíticamente accede a la visión de su propia generación –él siempre está en función a su generación–, asimismo, se desliza hacia su “contrahistoria”: el fraude, las caídas, sus búsquedas desafortunadas que son parte vital de la investigación de un arqueólogo de la intelectualidad como él, que además sabe palpar los aparatos psíquicos de los escritores venezolanos observándose en estos más de un desvío fundamental.

Veamos estas desgarradoras palabras:

Del programa televisado de Elisa Lerner podría tomarse el nombre en préstamo: *la otra generación*. Es la generación alterada, propuesta, innominada durante mucho tiempo, que surgió sin las posibilidades históricas de la burocracia en 1948, que se metió en el fondo casi hasta perderse, en la época de Guasina y la Cárcel Modelo, que emergió contradictoria y al borde de los treinta años en 1958 y para luego comprometerse y ensuciarse las manos en la era de la violencia. A esa generación pertenece Adriano González León, Salvador Garmendia, Enrique Izaguirre, José Vicente Abreu, en la narrativa, Rafael Cadenas, Pérez Perdomo, García Mackle, Rafael José Muñoz, parcialmente Sánchez Peláez y Palomares, en poesía, y José Francisco Sucre Figarella, Juan Calzadilla, Guillermo Sucre, la misma Elisa Lerner y unos cuantos más, Aníbal Nazoa y Zapata, y Acosta Bello, y Guédez, cuya cuenta sumaría confusión a este balance de residuos y tendencias. La otra generación quiere decir ausencia de privilegios y nado contra la corriente. Significa soledad.

Situemos la cámara en el momento preciso del nacimiento de esa generación. El Silencio está rodeado de tanques y frente al Congreso, en la Universidad de San Francisco, hay grupos juveniles agitados. En ese entonces González León publica en *El*

Nacional un artículo sobre la navidad y el aire peculiar de diciembre, [José Francisco] Sucre Figarella discute al pie de la estatua de Vargas sobre la teoría de la “deshumanización del arte”, Zambrano y García Mackle abordan los estudios de Derecho, Cadenas inicia sus “poemas iniciales”, Elisa Lerner lee a Joyce, Guillermo Sucre enseña poemas con miedo, preparándose para colaborar en la revista “Cantaclaro”, y Muñoz y Abreu, del Fermín Toro y el Instituto Pedagógico, organizan núcleos políticos. Tienen entonces dieciséis, dieciocho, veinte años, la edad de la esperanza y de las puertas abiertas, pero he aquí que para éstos no hay esperanza y las puertas están cerradas.

Otros de los del 28, nacieron en una cárcel, porque toda Venezuela era Rotunda entonces, pero aquel nacimiento estuvo signado por el heroísmo y la ruptura. Estos, que tenían la alternativa de la libertad, escogieron por propia voluntad el camino más largo. Echaron a andar no por la vía real, sino por las sendas del desprecio, contaminados de una espera terrible, agarrados a un orgullo para otros intolerable. Fueron a prisión, en celdas y en lejanas islas, o al destierro, o a la clandestinidad y lo suyo no fue gesto como el del 28, ni dádiva como en 1945, sino un sacrificio que nadie en aquel momento, mucho menos después, tomó en cuenta. Porque Venezuela ya estaba ocupada por los mayores y los nuevos apenas si cumplían con un servicio al que le dieron un fastuoso título de deber.¹⁹

De igual forma Sanoja ha visto la generación de Pocaterra como “la generación sándwich”, “que no logró acceder al poder directamente. Ese le estaba reservado a los jóvenes del 28”.²⁰

Busco revelar así que si bien existe el ideal de un intelectual consagrado a la conducción política de la patria, no obstante, el tipo de rastreo de Sanoja, la forma de examinar los expedientes del territorio,

por debajo del ideal: allí en las catacumbas, las dimensiones subrepticias infestadas de evidencias ilegales, cavernas hendidas, túneles, pasadizos de tanto itinerario clandestino, le llevaron a más de un desdoblamiento fundamental. El ego del archivista se dirime entre el indudable placer que le produce el registro de datos inauditos y la admiración que el país le tiene a él como periodista y memorialista del tiempo actual. Sanoja Hernández cuenta con prestigio por su sapiencia telúrica pero urbana –el horizonte es Caracas–, por el saber material de sus exploratorias, sus expedientes conquistados por la lectura y el análisis, por la escucha afinada, por las *políticas de la amistad*²¹ y el intercambio, por las idas diarias a los periódicos y las bibliotecas. Eventos, hechos, evidencias que, no obstante, se escinden hacia los dramas personológicos, imágenes a contraluz de estas individualidades coleccionadas que al tacto le muestran sus miserias, el *fatum* de sus contradicciones.

(3) Vale la pena interrumpir la lectura del principio de procedencia en *The Big Archive*, para ampliar esta percepción de la matriz topográfica bajo la cual Sanoja produce su ensayística vitalista de *tanteo*, a partir de otra lectura recomendada por el propio Spieker. Y se trata del ensayo de Allan Sekula “The Body and the Archive”, donde este crítico y artista estadounidense refiere cómo se fueron gestando

los primeros grandes archivos policiales y sociales, productores del efecto panóptico, principalmente, cuya tecnología fue la foto. Esto a mediados y finales del XIX, cuando el desarrollo sociológico de la foto fue originando una sensibilidad colectiva compleja, que a pesar de promover valores heroicos y estéticos aunque domesticados por la existencia burguesa, contenía asimismo archivos subordinados cuya interdependencia semántica con el archivo idealizado era oscurecida por la exigencia de “coherencia” y la misma “exclusividad mutua” de los grupos sociales registrados.²²

Puntualiza Sekula:

El principal, el archivo inclusivo del todo, necesariamente contenía ambas huellas, la de los cuerpos visibles de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, y la de aquellos pobres, enfermos, insanos, los criminales, los no blancos, la mujer, y todas las encarnaciones no valiosas. La más clara indicación de la esencial unidad de este archivo de imágenes del cuerpo recae en el hecho de que para la mitad del siglo XIX un paradigma hermenéutico singular ha ganado prestigio. Este paradigma tenía dos ramas fuertemente entrelazadas, la fisionomía y la frenología. Ambas compartían la creencia de que la superficie del cuerpo y especialmente del rostro y la cabeza, llevaban los signos externos del carácter interno.²³

Entonces la foto que refiere Sekula se caracterizaba por favorecer un discurso de la cabeza para la cabeza,²⁴ donde por primera vez se pudo exponer el momento privado social de la individuación sentimental a la par de una *mirada alta* (a los superiores), junto con una *mirada baja* (a

los inferiores).²⁵ Cada retrato implícitamente tomaba su lugar dentro de una jerarquía moral y social,²⁶ dándose un nuevo realismo jurídico fotográfico.²⁷

Sekula aclara:

A pesar de que la documentación fotográfica de prisioneros no fue común sino hasta 1860, el potencial por un nuevo realismo jurídico fotográfico fue ampliamente reconocido en 1840, en el contexto general de los esfuerzos sistemáticos para regular la presencia urbana creciente de la “clase peligrosa”, de un desempleado proletariado crónico.²⁸

En la lectura copiosa de los expedientes que armaba Sanoja (el caso Uslar Pietri, su seguimiento al itinerario de Picón Salas, o sus pautas cronológicas para acercarse y desaproximarse a Liscano) está funcionando sin dudas su panoptismo. Es decir, a partir de la revisión que hacemos de este acumulador de evidencias fundamentales como las imputadas a Uslar Pietri en su observación lacerante de que este nunca fue parte de las bases de la democracia representativa (siempre estuvo “políticamente al margen de la generación” del 28, “aunque vanguardista anticipado”),²⁹ vemos cómo se fortalecía su ojo policial-detectivesco y frenológico, diría, o entonces, de ello se alimentaba esa mirada escudriñadora de las mentes “inteligentes y astutas”³⁰ que él refería o contextualizaba en términos generacionales y muy puntuales, realistas y vitales. De alguna manera, considero que la crónica de

Sanoja, vista en la lectura exhaustiva que enfrenta su abundancia o dimensión de archivo, su crónica expediente, bien puede ser comparada a este tipo de foto que Sekula analiza para referir el nacimiento y la vitalidad de un nuevo “cuerpo social”.³¹ De hecho considero que la comparación entre esta foto, tecnología del archivo y el nuevo cuerpo social del XIX, y la crónica arqueológica de Sanoja, gestada en ese archivo nativo y personal donde él guardaba las huellas diversas de un cuerpo social nacional singularizado, nos permite una aproximación a su escritura mucho más directa que pensarla en función de una relación con la novelística venezolana, por ejemplo.

Por supuesto que la épica que persigue este ojo está también en la narrativa y Sanoja tiene una importante lectura de la novelística que nace durante el gomecismo y se desarrolla a través de rostros de su generación como Adriano González León y Salvador Garmendia. No obstante, su percepción del todo social, de la problemática sociológica del país, no está ceñida al ámbito estético. No quiso nunca cerrarse en los campos autonómicos literarios, ni hallar allí la razón intelectual. No quiso confinar su data a la exclusividad literaria. El todo, en términos de Sanoja, esa ‘unidad coherente’ que desde el XIX producen los archivos fotográficos policiales, ese efecto de cohesión, está en la realidad histórica: en la burocracia en formación y deformación, *entre*

golpes y revoluciones,³² de la que parte tanto su crónica como la novela que él sabe leer. El archivo no está en la literatura. Sobre todo, está ubicado en las arcas de las repúblicas, en la historia burocrática más bien. Es decir, lo personológico, nuestras voluntades estilísticas o autores de la cultura venezolanas, está fraguándose al calor de la historia. Nuestro autor asimismo se deslizaba hacia el asunto de las infraestructuras, esencial en su interpretación marxista. Finalmente, las tecnologías y las burocracias le eran esenciales.

(4) Sanoja escribe respecto a este vector de la historia intelectual y que va del “ciclo terrible del escritor venezolano formado en el clima asfixiante de las dictaduras”, “Blanco Fombona como figura modélica de la literatura bélica”: “el modelo referencial de quienes construyen una personalidad por encima de escuelas y partidos y a la postre solo tienen ese *yo* para defenderse”, hasta la situación actual de Sanoja, lo que llama el intelectual de hoy inmerso en una maquinaria burocrática:

El intelectual de hoy tiende a ocupar su puesto en la sociedad con la perfección de una pieza de maquinaria. La eclosión de las clases medias, acá en Venezuela, desmontó la sociedad de hace cincuenta y más años, como la fotografiada en *El hombre de hierro* y *El hombre de oro* con una eficiencia crítica asombrosa. El luchador individual, el del grito bohemio, el de la hombría a toda prueba que finalmente debía transigir secretario, cónsul, lamepatas- o morir en la cárcel o en el destierro, ha sido suplantado por el militante intelectual de izquierda (o de centro)

que impugna al sistema, al gobierno y a Dios mismo si bajara del cielo, pero que marcha acompasadamente dentro de los mecanismos institucionales: profesor de universidad, asesor de ministerio, jefe de planificación, ficha ejecutiva y gerencial, hombre de TV, burócrata con garantía de futuro, y líder político con renta, vacaciones y homenajes. En la era de Blanco Fombona, quien como Díaz Rodríguez tenía hacienda, aunque podía dejar de tenerla, el intelectual enfrentaba el destino como un azar, jugaba a todo o nada, y se mantenía con dignidad irreprochable, pero solitaria, o se vendía cínicamente. La seguridad funcional de la economía petrolera ha eliminado el riesgo de ayer. Un Blanco Fombona pegando gritos ultramarinos resulta, con democracia o dictadura, inimaginable. Incluso los engranajes de denuncia están aceitados. El comité impera, nacional e internacional. Ha desaparecido la personalidad, el yo, el maestro. No existen los discípulos. Ni hay lectores de un solo libro.³³

Entonces, diré que de los 4 aspectos o características en las que dividí mi lectura del principio de procedencia, específico de finales del XIX en sociedades como la alemana: la búsqueda topográfica y no semántica de las evidencias, el vitalismo o la evidencia orgánica al tiempo perdido, la producción de burocracia propia del archivo y su extrañificación a partir de atascamientos y laberintos de papeles, y el ego vertical, ético y positivo del archivista, nos conducen a un archivo patriarcal a pesar de las criptas y de la inmersión en la naturaleza, en la matriz nativa desde la cual irrumpe Sanoja y a la que siempre regresa.

Así, si bien pudiera pasar páginas observando el asunto de las infraestructuras que para Sanoja fueron temas al punto de haber

escrito su único trabajo de ascenso sobre los antecedentes de la primera ley de universidades y cómo accedimos en Venezuela a la idea y sede de una universidad autónoma,³⁴ quisiera concluir, por lo pronto, con la lectura crucial de Derrida –*Mal de archivo*– que nos impone la encrucijada entre naturaleza y ley y que de alguna manera está contenida, a punto de hacer problema en el origen, la fuente primigenia, “lo natal”, *eso* que codicia el arqueólogo. De hecho, en su proyecto sobre Caracas en la poesía Sanoja divide el mosaico de su data entre La Rotunda y El Ávila.

Claro que hay muchos otros motivos que ya he mencionado, motivos como mujeres, carnavales, obreros, atmósfera, flora y fauna, pintura, esquinas, Guzmán Blanco, Castro, Gómez, maquinismo, vanguardia, que “reagrupan las fuerzas”³⁵ de este caos en el cual se ubica el *arconte*³⁶ para plantearse una visión sobre Caracas; pero, no obstante, naturaleza y ley, como términos generales, hacen pilares o “estratificaciones” especiales desde donde se dan “los actos de discernimiento”³⁷ en la exploratoria territorial de Sanoja Hernández.

Es decir, si bien vengo recreando la terminología de “Del ritornelo” de Deleuze y Guattari, que me permite abordar los elementos particulares de una escritura cuya consistencia maquínica, planeada para la prensa, proyectada en ese spectrum, se forja en el caos del

archivo, esa es su agencia principal, ahora con Derrida y su análisis gramatológico del *arkhé* (las fuentes) introduzco la ontología del archivista estrechamente circunscrita al principio de procedencia.

Articulo entonces mi observación con el planteamiento de Derrida en *Mal de archivo* en torno a los polos “el comienzo y el mandato” contenidos en la palabra *arkhé*:

Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas comienzan –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado –principio nomológico.

Allí donde, hemos dicho, y *en ese lugar*. ¿Cómo pensar *allí*? ¿Y cómo pensar ese *tener lugar* o ese *ocupar sitio* del *arkhé*?³⁸

Sanoja Hernández pensó *allí* sintiendo la “atracción del Fondo”,³⁹ pensó ese tener y cómo ocupar sitio originario, motivos y contrapuntos, con la fuerza expresiva necesaria para acceder a una *visión correcta de Caracas*.⁴⁰

De La Rotunda dirá:

Una historia de Caracas sin La Rotunda es historia escamoteada. Casi un siglo de tensa vida caraqueña se concentra en esa cárcel panóptica erigida bajo los Monagas. Quien pasara por ella, y no hubo quien no pasara, dejaba sus huellas, punto. Epigramática en el verso chispeante de Potentini, dolorosa en el Racamonte postero, grave en el humorismo amargo de Job Pimentel, de viril

tristeza en el Pocaterra del año 19, a veces irónica y a veces de sedimentada melancolía en Andrés Eloy, romántica en Pompa. No hubo literatura que no se hiciera en La Rotunda, sobre La Rotunda, a propósito de La Rotunda. La prosa inflamada de pavor de Juan Vicente González alterna con las entrevistas secretas de Crespo, narradas por González Guzmán. La gacetilla periodística o los temas de historia recogen las fugas frustradas, que terminaron en la muerte de presos políticos. Las partidas de dominó, los cálculos sobre inexistentes revoluciones triunfantes, las alegrías, están en los folletos y libros de Illaramendy, Trujillo, Porras. Desde las *Memorias* de Pocaterra hasta las novelas, hacen de La Rotunda un centro palpitante.⁴¹

Y, de tal manera, el *ethos* de lo natal⁴³, que a Sanoja tanto le seducía, estaba teniendo origen en la morada terrorífica de La Rotunda, en la plenitud de un caos (“el medio de todos los medios”),⁴² pero considerando allí mismo el asunto de la ley del hombre.

Sanoja entonces, paso a paso por Caracas, se desplazaba hacia otras fuerzas, ahora amenas, como la del paisajismo que estudiaba en sus datos de El Ávila. En este caso, a diferencia de La Rotunda, la construcción de la data refiere no ya la vida histórica, directa, testimonial, sino la literatura y hasta la pintura sobre El Ávila, como un estudio de cierta estilística que no se inclina tanto hacia una conclusión trágica. El Ávila produce este recuento, miremos una hoja del archivo:

ÁVILA COLOSO INTERCALAR
Nuevo diario

Quien en “El Universal” firmaba con las iniciales E.A.L (El UNI. 24 de agosto de 1917. Suponemos sea Ed. A. Lameda) el poema “Frente al Ávila” estaba sin duda obsesionado por la obsesión ciclópea. Esta composición es una muestra de la tendencia gigantismo del Monte, al que se considera privilegio de la naturaleza. Poema largo, con versos de dieciséis sílabas, todo en él quiere ser descomunal, hasta la forma invocativa, que de modo incesante se repite, con ligeras variantes: ¡Imitemos al Coloso! O Gocemos del Coloso o Amistemos con el Coloso. En uno de los versos por si duda hubiera de lo que llevamos dicho, lo ponderativo alcanza la exageración.

Estol semejante de moles no se vio en ningún siglo
Ni cuando la hueste ciclópea anheló destronar a los
dioses.

Siquiera Alberti, asombrado ante la belleza del paisaje, desde el mar, se limitó a decir “se ve que estas montañas son los hombros de América”. Siquiera Jean Aristeguieta la compara con el monte Tauro. Pero acá se desafió al tiempo y a la mitología, en un afán superlativo que está dentro de la línea que hemos denominado del “gigantismo” para diferenciarla de la heroica (con sentido histórico), la religiosa (que especula con imágenes litúrgicas, teológicas o místicas), con las románticas exóticas (sultán, rey, etcétera).

La concepción orgiástica y pululante sólo en un momento se acendra, se calma y arremansa, y es en la estrofa dedicada a Cecilio Ávila, de quien el Monte tomó su nombre:

Junto al rumor de sus aguas resuena el nombre de
aquél por quien Ávila –dulcemente– nombramos este
monte.

Estos dos versos de la estrofa quieta donde se compara a Cecilio con débil criatura, agazapada en los declives, como las melifluas palomas de sus hondonadas, salvan al poema del tono gigantesco y desmesurado dulcificando la imagen.

La visión titánica la retoma Enrique Geenzier, diplomático panameño que vivió algún tiempo en Caracas. En un poema dialogado (“La neblina y el Ávila” /Elite. 8 nov. 1930), en Caracas hace el papel de Princesa, la neblina de mujer austera de enamorada tratada con desdén, el Ávila hace de Titán, colosal ejemplo de la virilidad, personificación del amante que desdeña a la veleidosa neblina por la linda Caracas. Una historia de amor con todas las de la ley: reproche amenazas, llanto, comienzo y fin. La neblina es la primera en hablar, virilidad con el Titán que no estime los besos dados por ella “cuando el viento le arroja de tu empinada cresta” a tus plantas. La

respuesta es cara: por mucha habilidad femenina de que haga la neblina gala, “de esposa no te ansío ni de amante tampoco” porque “tienes el cuerpo frío”. Y entonces, como embravecido por un repentino recuerdo, ese Ávila da que no podía producir sino titanes, superhombres:

Mi estirpe es de leales y tú eres veleidosa.
Yo nací del consorcio de una Mar tempestuosa⁴⁴

Se trata finalmente de otra magnitud de lo territorial, mucho menos tensa, aunque en el zigzag de ambas motivaciones (la data de la vida carcelaria de donde emerge el intelectual fundador de la democracia versus la data del paisaje caraqueño que contrasta, suaviza y enamora), Sanoja construye los nudos de su ritornelo: “En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales”.⁴⁵

Sin embargo, sigamos aún las pautas de sus “elementos heterogéneos”, de su “conjunto difuso”, pues eso mismo, esa magnitud elemental es “una primera cuestión que mantiene unidas todas esas marcas territorializantes”.⁴⁶ Sigamos en la incursión del principio de procedencia o de lo natal acometida por el propio Sanoja, considerándolo ya un archivista de esta indagatoria, y veamos cómo encarnó en su propia historiografía.

Pasados subalternos

“Los apuros de Gómez en 1928” se titula un artículo de Sanoja perteneciente a una serie que se le encargó para referir la Semana del Estudiante en 1978 en el diario *El Nacional*. No es de extrañar que se haya tratado de un pedido de Miguel Otero Silva. Sanoja comienza así dando las gracias a la licenciada Mirtha de Barráez, directora del Archivo Histórico de Miraflores en 1978, por haberle cedido estos “importantes documentos”. Se refiere a los telegramas “enviados a Juan Vicente Gómez por algunos de sus subalternos, y en ellos se evidencia la gravedad de la situación política creada en esa época y el grado de sumisión y miedo que existía entre los que se encargaron de perseguir y detener a los <<enemigos de la causa>>”.⁴⁷ Soltando estos documentos menores, que tanto le gustaban, Sanoja construye la referencia a las huelgas de “un grupo de empleados y casas de comercio”. Ya hay 46 detenidos “empleados de banco”, según le escribe a Gómez el general y gobernador del Distrito Federal, Rafael María Velasco, hacia febrero de 1928; el número de detenidos asciende a los 201 “que han sido remitidos a Puerto Cabello, están incluidos Pío Tamayo y los tres primeros estudiantes que fueron detenidos”. Agrega Sanoja: “Se refiere a Jóvito Villalba, Rómulo Betancourt y Guillermo Prince Lara”. En la develación de estos mensajes, Sanoja se desplaza

con velocidad periodística hacia lo que titula: “Abogados detenidos”, “Paro de telefonistas”, “Disturbios y peinillas”, “Más presos y algunos libertados”, etc.⁴⁸

En verdad, nada le interesa más que la mirada microscópica de estas huellas que el historiador bengalí Dipesh Chakrabarty llama *pasados subalternos*. Sanoja es un historiador de este tipo de rastreo en el subsuelo sin aspirar a incorporar lo que dice al relato mayor predominante. Y no es que ese relato no le importe. Pero pensemos que los partidos que cimientan el sistema educativo, las instituciones culturales y, en gran medida, los medios de comunicación o las matrices comunicacionales predominantes son AD y COPEI, y que Sanoja tiene años de vida intelectual bajo las condiciones de existencia de la clandestinidad específica de la democracia representativa venezolana. Mucho menos pretendo decir que estos telegramas, nunca antes leídos en la prensa sino hasta 1978 a través de su artículo, no hayan sido de interés para los historiadores del país en esa década, para los estudiosos del gomecismo ni que Sanoja haya sido el único en conseguirles sentido desde este perspectivismo clandestino que demarco.

Lo que sí parece evitar Sanoja, a pesar del conocimiento que adquiriría en su inmersión en datas como estas, era dejarse cubrir por el

“método histórico” académico que “presupone que es posible, en principio, exponer las mismas [las causas y consecuencias] y su conexión y así comprender el proceso histórico en conjunto como una unidad cerrada”.⁴⁹ No le interesó ser digerido por los relatos mayores, dominantes, constructos de la historiografía de su momento, porque su objetivo estuvo en la opinión pública, en el incremento de su fuerza incisiva a partir de las evidencias que él aporta en todo caso a la *historia y crítica de la opinión pública* del país.⁵⁰ Le interesó que sus contribuciones mantuvieran “el sentido democrático que siempre impele a la disciplina fuera de su núcleo”.⁵¹ Que no se sacrificara el sentido deliberativo. Ninguna autonomía disciplinaria. Su archivo se pierde en la entropía, en la miscelánea, en el periódico de ayer, pero no en la resta que toda disciplina le impone a sus expedientes para crear el efecto de alta competencia de sus enunciados. Foucault lo esclarece en *El orden del discurso* cuando toca la disciplina como “procedimiento que permite el control de los discursos”:

La disciplina es un principio de control de la producción del discurso. Ella fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas... Y es probable que no se pueda dar cuenta de su papel positivo y multiplicador, sino se toma en consideración su función restrictiva y coactiva.⁵²

Sanoja trabaja principalmente en los pasados subalternos, los que no se definen necesariamente por pertenecer a grupos subalternos al poder principal. Estos pasados atañen a todos los colectivos y campos culturales. La definición de estas temporalidades que representan archivos suplementarios y capaces de interrumpir la elocuencia de la historiografía mejor calculada debe ser aquí ofrecida. Escribe Chakrabarty:

Me gustaría denominar pasados <<subalternos>> a estas relaciones subordinadas con el pasado. Están marginadas no debido a intención consciente alguna sino por representar momentos o puntos en los que el archivo de que se sirve el historiador desarrolla cierto grado de reluctancia respecto de la historia profesional... Los pasados subalternos, en el sentido que yo le doy a la palabra, no pertenecen exclusivamente a grupos socialmente subordinados o subalternos, ni únicamente a las identidades minoritarias. Los grupos de la élite y dominantes también pueden tener pasados subalternos en la medida en que participen en mundos de la vida subordinados por los relatos <<mayores>> de las instituciones dominantes.⁵³

Para Chakrabarty estos nudos de tiempo, como los llama, son un 'nuevo' tipo de archivo que modifica necesariamente la respuesta, muy establecida tal vez, sobre el sentido de la historia. ¿Qué es la historia? Es una pregunta que se renueva ante la exigencia que impone adquirir la visión de esta magnitud daimónica de la realidad y donde yacen los episodios mágicos del pasado previos al discurso historiográfico domesticador y profundamente desvalorizador de tales incidentes

medievales donde los líderes de una sublevación hablan con un dios antes de hacer la historia. Se trata del ejemplo que usa Chakrabarty para ilustrar cómo la misma historiografía de la subalternidad (la consagratoria de esta noción que se expresa en un punto de vista académico innovador respecto a la historiografía clásica o eurocéntrica, pero ya con años y rutinas burocráticas adquiridas entre sus académicos), no tiene quizás, no ha desarrollado aún tal vez la amplitud metodológica ni el punto de vista *no* marxista para encontrarse con estas voces rebeldes, deformes y divinas que transitan ladinamente los relatos principales de la Historia.

Digamos, se trata de una mirada prospectiva del archivo: este es una potencialidad. Y apenas hoy comienza a hacerse esa historiografía que promueve Chakrabarty donde pasan dos cosas. De un lado, se proponen nuevos métodos de captura y representación de los datos del archivo subalterno:

Algunos estudiosos *representan* ahora los límites de la historia de formas diversas: ficcionalizando el pasado, experimentando con los posibles modos de entrecruzarse las películas y la historia en la nueva disciplina de los estudios culturales, estudiando la memoria en lugar de únicamente la historia, jugando con formas de escritura, y otros recursos similares... La presión del pluralismo inherente a los lenguajes e iniciativas de las historias de las minorías ha originado un cuestionamiento metodológico y epistemológico de *la naturaleza misma de la actividad de escritura de la historia*.⁵⁴

Y del otro lado, Chakrabarty plantea que esta empresa de producción de historias minoritarias implica, además de la “profundización de la democracia” (premisa disciplinaria de la historiografía de la subalternidad más que consagrada), una lucha, “incluso con la búsqueda a tientas, por formas no estatistas de democracia que no podemos ni entender ni concebir completamente”.⁵⁵ Continúa Chakrabarty:

Ello es así porque al prestar atención al <<carácter menor>> de los pasados subalternos, *conservamos las heterogeneidades sin procurar reducirlas a un principio abarcador que hable por un todo ya dado*.⁵⁶

En Sanoja prevalece este asunto de una historiografía alternativa producida por su escritura ensayística o su voluntad de estilo. Es decir, una forma de escribir historia que se definió gracias a un tipo de intensidad expresiva que cultivó el autor y ejerció por gusto además, por el placer y el deseo de escribir libertariamente; lo que le resultaba más apetecible que escribir historia profesional o prosa académica. Se sabe por ejemplo que siempre rechazó escribir para el *Diccionario de Historia de Venezuela* de la Fundación Polar porque le causaba profunda antipatía el formato que se le imponía.

Quizá la influencia de Pocaterra fue crucial: “era un hombre de hechos, un apasionado de lo empírico y vivencial que considera casi un

delito la materia especulativa. Sus narraciones constituyen documentos y siempre conceptúo lo histórico como un inmenso depósito de realidades”.⁵⁷

O entonces fue agudo el oído que Sanoja le prestó a una “subliteratura” escrita “en bajo venezolano, en aguda imaginería dialectal”; “Una subliteratura de sobrevivencia”: “el verbo gráfico”, “fisonomisándonos”.⁵⁸ Por otra parte, su escritura o imaginación histórica estuvo basada asimismo en auténticos archivos subalternos – no pertenecientes a la especulación académica. Pero entonces a los telegramas agreguemos los poemas o, más microscópicamente, los versos sueltos escritos en cárceles que van rapsódicamente desde los suyos propios en 1963, estando en los sótanos de Las Brusas, de Bello Monte, hasta los versos de Elías Calixto Pompa en 1876. Respecto a sí mismo, escribe:

JSH Cárcel

De las pocas poesías publicadas que tuvieron su origen y hasta su propósito en los sótanos de Las Brusas, de Bello Monte, está “Tigre sin sol”, de Jesús Sanoja Hernández (Revista Sol Cuello Cortado, N° 2, enero 1965) Instantánea de Caracas del Septiembre del 63, remite su extraño título a una combinación de la palabra “Tigre” (tigrito, son las celdas de castigo en las cárceles venezolanas desde el siglo XIX) con la realidad física del sol, que no penetra en aquellos sitios. La mezcla de la prosa ante elementos flexibles de la lengua cotidiana, slogans políticos y de experiencias turbias, están presentes en este poema:

Dame la F, un gran sonido, la celda que se abre

la entrada del sol, al fin el sol, el de siempre,
sol de orina persa y pan con moho, chillando en el cemento
buscando el ojo menos vivo o la conciencia sin escape.

En el momento que fue escrito el poema, 485 personas estaban hacinadas en el calabozo N° 1, con dimensiones aproximadas de 15 x 12 metros y otras encerradas en las celdas menores, incluida una terrible, para niños y adolescentes que manejaban el “argot” político hamponil con una destreza insuperable. También las jefaturas civiles estaban abarrotadas de presos políticos, como la de San Agustín, sostenida a soledad en medio de las ruinas de El Conde, cobertura de ladrillos, yerbas y suciedad, y en donde el joven que recitaba al caer la tarde no intuyó su (...) próxima muerte, en una balacera en Maracaibo, producto de este caos que desde Caracas invadió a Venezuela como pus fluente y pegadizo.⁵⁹

Estoy en la revisión de su data-montaje de poesías, incluidos los comentarios de Sanoja sobre las cárceles: la intelectualidad perseguida por el delito de la opinión. De hecho, sobre el *origen* – cronológicamente hablando– que fue La Rotunda asienta:

La Rotunda no se abre para aquellos comprometidos en empresas armadas, pero sí para quienes han cometido los delitos de opinión. Se organiza mientras tanto la Juventud Restauradora y los ojos tiemblan de sorpresa al ver a Delfín Aurelio Aguilera –más tarde uno de los lapidados por el panfleto fombonista– al lado de Gabriel Muñoz, poeta parnasiano, y de los mejores, o de Pedro-Emilio Coll, entonces y después juzgado como hombre de pasiones apagadas, en ceniza, sin el fuego de los políticos de ateneo. Pero Venezuela guarda sorpresas y muchas de ellas están como serpientes en cajas de juguete a la espera de que algún crítico, infantilmente, venga a curiosear. Entre esos intelectuales restauradores, jóvenes de garra, podrían anotarse además a Jacinto Añez, Gorrochotegui, Eloy G. González: cada uno en su momento tendrá su parte.⁶⁰

Este es el lapso que él marca una y otra vez y que va del nacimiento de La Rotunda durante el mandato de Castro hasta las prisiones en los tiempos democráticos de intelectuales como José Vicente Abreu, pasando antes por la década de la dictadura perejimenizta. Quiero mostrar entonces algunos rastros de este material inédito. Veamos dos momentos y vayamos, como hace el propio Sanoja, vayamos “intercalando”. Uno:

CÁRCEL

Es su destrucción “hasta la última célula”, nuevamente en el ojo (“he pensado/ arrancarme/ ese ojo de cuajo/”), hasta que al fin remata la serie de la jornada con una exhortación a los “críticos de sus versos”

En mi celda
encontrarán
todas las explicaciones
que quieran

El 30 de noviembre y más tarde, todo diciembre, Abreu escribe en el Cuartel mientras la ciudad es una paila del infierno o un boceto de la violencia. Las ametralladoras, los asaltos, la tortura, las manifestaciones disueltas, todo eso que pasa por la poesía de Ovalles, Aray, Calcaño, Crespo, en una u otra forma, están allí, apenas se traspasa el patio del Cuartel San Carlos, donde los tanques de guerra vigilan callados jardines. Abreu cambia el motivo de su obsesión; seguramente el ojo ya ha mejorado. Vuelve el ansia de libertad y el combate contra la hostigante monotonía. Entonces entra por su mirada un mundo de cosas fijas, inmóviles, de soldados bostezantes, de sueño suspendido en medio del tiempo. Alguna alusión al Ministro de Defensa y a un Mayor del Ejército, no muy logradas, calificativas.

El 12 de diciembre, añora los pájaros de la infancia, pero

Yo no sé
nada de ángeles,
mil veces
he contado

una a una las vidas
de este techo
y tampoco puedo
darme el lujo
de inventar
la dulzura de los cielos.

Esta nueva fijación (el techo, la mirada que no llega al cielo) reaparece el 25 de enero, cuando observa que nada hay arriba en el techo, que no sea la huella de la mirada que dejó otro preso. Y por fin sale de aquí. Ha sido trasladado (junio del 63) para el Hospital Central de la FF.AA.NN. Lo visita un psiquiatra: las enfermedades del preso son de cuidado. Odian mucho, o aman mucho. Se apegan. Claustrofobia. Estados repentinos de nostalgia. Desesperación. El doctor lo deja pensando después de la entrevista:

Me hizo pensar el doctor:
¿qué dirán
mis camaradas
si no vuelvo?

Es una pregunta entre muchas, pero una pregunta dolorosa. Un día después (11 de junio) alude al incendio de la "Good Year", uno de los puntos de referencia en la gran historia de la violencia caraqueña. ¡El fuego!, y en él arde también, con una insistencia que podría ser estudiada en Bachelard.⁶¹

Y dos:

TORRES ABANDERO

Parece que tenía un vozarrón; era sastre; fue devoto de Martí, de Bolívar y de Pérez Bonalde; puro, uno de los más puros de espíritu. Y amigo de Pedro Manuel Ruiz. Esta es la microbiografía de Leopoldo Torres Abandero, autor de un libro *Mariposas*, poemas que buscan esa levedad aérea insinuada en el título y que no logran desplegar mayor riqueza métrica o sentimental. Alma buena como pocas, la cárcel que para Torres Abandero fue doble yugo: porque él no discurría entre esos temperamentos de acero, duros, enterizos, sino a lo largo de una mansedumbre digna.

Muere en el año 20 tras una agonía que Pocaterra sintetiza en la frase que le salía, obsesiva, de los labios estando lúcido o estuviese semiinconsciente: ¡pero no me muero, pero no me muero! Otro testigo narra que en sus últimos momentos imaginaba ser como la hormiga que en la celda lleva alimentos a su covacha. Delirio que merecía un estudio psicológico profundo, por cierto: el empeño en no morir, siendo el manso de espíritu, pronunciado en frase tan imperativa, y la analogía entre su paciencia de sastre, su martirio, y la labor de la hormiga. Pero murió Job.

Un año antes también estaba enfermo, en el calabozo 44, con una pierna crecida, allagada, apéndice monstruoso de un cadáver de Ionesco. Pocaterra, a quien nuevamente recurrimos, II, 118, anota que viendo acabarse sus días, componía Torres versos de amor:

vida mía ya estoy viejo
pero aún tengo juventud
la del mosto que en la cuba
acendra y hierva la uva
gusta más y da salud.

Ingenuidad dentro de un verso sin brillo, con cuánto dolor no oirían sus compañeros de prisión aquellas últimas respiraciones de su alma. Influyente debió ser su presencia, dulcificadora su agonía, conmovedora su muerte para que un ánimo tan cerrero como Pocaterra se ablandara y pronunciase la oración fúnebre, por él considerada de sus *Memorias* (II. 165) como la página de más honda sinceridad escrita en su vida.

Se sabía que Torres Abandero escribió mucho durante sus años de cárcel, pero los testimonios no se presentaban. En "La Esfera", 2 de febrero de 1936, hemos encontrado algunas muestras poéticas carcelarias, inéditas hasta entonces, entre ellas "Madrigal intenso", dirigida a un espíritu (¿la amada? ¿otro yo ideal? ¿Dios mismo?) que en los momentos de desastre se le aparecía, o estaba frente a él, como una imagen de espejo, para fortalecerlo:

Tu espíritu es el mío, como el eje
es a la rueda cuando, activa, gira;
como a la araña el hilo con que teje
su artificiosa tela, que se admira
por la belleza sutil del encaje;

Ya el final del poema Torres Abandero no deja lugar a dudas que la unión espiritual es con la Amada y sin embargo la atmósfera total del poema hace sospechar todavía en una unidad superior.

“Sueño cautivo”, una más directa referencia a su drama de La Rotunda. No hay engaño: Torres Abandero alude a la tabla donde dormía y de donde en su pesada enfermedad hubo de caerse dos veces (prosa Bello) debido a las convulsiones, golpeándose la frente en una de ellas.

¡Allí es donde sueña!

...

Cuando en la noche,
Cautivo duerme
Sobre una tabla
Por todo lecho

siento en mi alma, por raro encanto

Cuál se reflejan tus ojos negros;

Y me figuro ver en dos lagos

Breves de leche dos islas de ébano

...

Después otros datos: los rudos hierros (los grillos), la imagen de la Amada que con luz de amor baña su encierro, y la soledad y el cuervo que lo devora, la tragedia de Prometeo.

Caí en la senda; pero no he muerto⁶²

Exhibimos acá dos momentos de este libro que nunca se publicó. En todo caso, considero que en estos cuadros discursivos de Sanoja, establecidos, montados durante la década del 60, se palpa cómo su escritura se desplazó de la cárcel a los versos y no al revés; es decir, primero antes que nada el arqueólogo atiende sus localizaciones: dónde fueron producidas las huellas, en qué lugar. Considero incluso

que los versos en su lectura no están lejos de los telegramas de ese momento.

Aunque muchos malos versos hubo, claro, y esto de acuerdo a la misma preceptiva literaria de Sanoja adquirida en sus estudios en la Escuela de Letras de la UCV, de acuerdo también al exigente juicio literario de su generación, de la que él fue exponente eximio como dejó claro más de un testimonio. Como se sabe además.

Y sin embargo, a pesar de la admiración de sus coetáneos, Manuel Caballero le recrimina chistosamente más de una debilidad. Me interesa su crítica humorística en particular. Primeramente Caballero responde a Milagros Socorro la siguiente pregunta:

—¿Podría describir cómo es la casa de Sanoja Hernández, las habitaciones que se reservó para su trabajo y biblio-hemeroteca?
—Pregúntale a la pobre María Eugenia Villalba, su esposa. Cada vez que nos presentábamos allá con un libro para Jesús nos fulminaba con la mirada: ¿dónde lo voy a poner? Jamás la oí amenazar con meterle fuego a la papelería de Jesús, pero sí a nosotros, sus amigos bibliómanos. Del orden de aquel *cafarnaum* que con tanto respeto tú llamas “biblio-hemeroteca” te daré un solo dato: en medio de ella había una inmensa mesa cubierta hasta el techo de libros y papeles en un incierto equilibrio. En una orilla de esa mesa, había un pequeño espacio, ¿para la máquina de escribir? No, para sentarse él: su maquinilla la ponía sobre la tabla apoyada en los dos brazos de la silla. El “orden” y la “memoria” tan celebrados por todos los lectores de Jesús Sanoja provenían de la Biblioteca Nacional, su “casa chica”, donde solía trabajar de sol a sol.⁶³

Indudablemente que el juicio de Caballero pertenece a una concepción del archivo como un todo organizado, sistema de insumos que le debe ser otorgado al historiador con la eficiencia del archivo oficial, en este caso la Biblioteca Nacional. Y su misma historiografía si bien está completamente abocada al país, fue elaborada a partir de las demandas del campo de inmanencia o profesional de la Historia, carrera que estudió y donde ejerció la docencia. Para él el archivo casero de Sanoja era un basurero, y no como lo asumo yo con Derrida en la mira: “lugar de autoridad” del arconte. Caballero elude o subestima o sencillamente no se percata del hecho de que este historiador y escritor poseía “en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección... ese *lugar* que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial)”. Entonces, “los arcontes son ante todo sus guardianes. No solo conservan la seguridad física del depósito del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos”.⁶⁴

Pero Caballero que es un hombre de la ilustración marxista y liberal historiográfica está lejos de concederle esa importancia a la *matriz topográfica*. Su virilidad científica y la necesidad de salir de tanta evidencia o caos entrópico para producir en la dirección disciplinaria lógica que es la suya, le ciegan. En general, esa *otra*

generación compartió un ideal de escritura para el cual cierto clasicismo, cierta parquedad, resta ética, reciedumbre del logos, equilibrio, aunque existencialista, fueron altamente valorados. Asimismo, entonces afirma que “No llega a ser escritor de verdad sino quien tiene el coraje de entrarle a cuchillo a sus propios textos. En el caso de Sanoja, al bosque de su gran escritura lo escondieron los árboles del diarismo”.⁶⁵

Dos tendencias que remarcar: Caballero sabe que Sanoja es más escritor que él, en cuanto al conocimiento que Sanoja tuvo de la literatura. Pero le cree tal vez menos formal ¿que el mismo Manuel? En todo caso, la escritura de Sanoja es mucho más amplia, divulgativa y lúdica que la de Manuel Caballero y nunca menos seria o menos verdadera respecto a la Historia. Y esto porque Sanoja tenía la data fidedigna de *lo menor* y allí él ejercía su *voluntad de verdad*.⁶⁶ Alimentaba así esa forma de conexión con lo elemental; es decir, partía de localizaciones diversas que prefería referir en su percepción rizomática, de crónica estética operando o produciéndose bajo los “principios de conexión y heterogeneidad”, “de multiplicidad”, de interrupción (“principio de ruptura asignificante”) y “de cartografía” (de hacer mapa en vez de calco academizante).⁶⁷

En cambio, Manuel Caballero nunca fue un archivista, no hizo ese lugar; ni tampoco fue un literato, un hombre con la cultura literaria de Sanoja, es decir, no poseyó y menos ejerció el vínculo de sensibilidad estética-política con el principio de procedencia que sin embargo también ambicionó en sus búsquedas intelectuales. Un testimonio de Rafael Cadenas sobre su coetáneo Sanoja, y compañero de promoción de la Escuela de Letras-UCV (1962), nos da la pauta:

En 1956 nos reencontramos. Tengo de estos días un recuerdo que valoro mucho. Yo había publicado en el periódico *La calle*, donde trabajaba un gran amigo, Cayetano Ramírez, un poema a Miguel Hernández. Al día siguiente me llamó Jesús para decirme que le había gustado. Él nunca supo cuán importante fue para mí esa opinión. Ni pueden imaginárselo quienes lo conocían sólo como autor de las crónicas políticas que publicó durante años en *El Nacional*, pues no están al tanto de su cultura literaria, ni de su otra prosa ni menos de su conocimiento sobre poesía.⁶⁸

Y a Tomás Eloy Martínez le responde lo siguiente en una entrevista de 1976. Sanoja responde a la inquisitoria que el escritor argentino le hace sobre su creación poética, insistencia por ahondar allí, en esa magnitud específica de su pasmosa transversalidad (consideremos que Sanoja es un economista, político, historiador, crítico de literatura, ensayista, todos esos regímenes de signos operan en su archivo):

—¿Entonces tú, Jesús Sanoja Hernández, te definirías como un poeta?

—No. Yo soy un periodista.⁶⁹

Un “escritor operante” a diferencia del periodista que informa,⁷⁰ diría yo en esta lectura cuyo propósito es ampliar la visión sobre este campo escriturario que produjo y se produjo en Sanoja, leyendo literaturas, estudiando nuestra literatura en una Escuela de Letras, leyendo vorazmente al ritmo del diarismo, viajando a las fuentes que para él fueron los contextos históricos donde tuvieron lugar las páginas, los versos capturados por su dispositivo crítico-técnico de investigador periodístico. Sanoja fue un cronista de la literatura venezolana, un curador, y un militante promotor-participante de grupo con empresa editorial, con taller de prensa.

Archivo y deseo

Dada la trayectoria, el itinerario de Sanoja y, principalmente, dada la naturaleza de mi proyecto, con el grupo de estudiantes, en plena contingencia didáctica, comencé a pensar que no estábamos lejos de proceder como uno de esos espacios creativos de ciertas instalaciones dispuestas a un didactismo colectivo, local, que Sven Spieker analiza en su libro, especialmente en el último capítulo: “The Archive at Play”. Así, a esta intuición de mi proyecto pedagógico de archivo, fundado sobre un archivo con punto de vista estético, le comencé a exigir en mis seminarios que contáramos con una mirada desde la teoría, intuición

de que el proyecto podía auto-analizarse considerando las estrategias del arte de archivo. La cuestión –me apuntó el propio Spieker– radica en ¿qué se obtendría si miramos a este archivo desde la perspectiva del archivo como estrategia artística antes que como una tecnología para almacenar documentos? En otras palabras, la pregunta es menos si el archivo de Sanoja fue concebido como un trabajo artístico o no, que ¿por qué podría ser fructífero mirarlo desde el punto de vista del archivo como arte? Por lo pronto he dado más de una respuesta a esta inquietud. La principal sigue siendo la amplitud que cobra la mirada analítica que acá se ejerce sobre el pensamiento estético de Sanoja.

Las lecturas que Spieker recomendó en el seminario, las de Arjun Appadurai, Hal Foster y Jacques Rancière, me han guiado en este sentido. Estas abrieron mi inquietud respecto a qué hemos estado viviendo en el proyecto, el que ha sido espontáneamente productivo: ¿por qué?

Siempre me he hecho esta pregunta sobre la fecundidad del proyecto.

Y quizás, Appadurai parte de un hecho fundamental para hallar una respuesta. Comienza indicando la percepción que ofrece el archivo, originada por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. Appadurai dice:

Después de Foucault (especialmente después de su temprano y brillante trabajo *Las palabras y las cosas*), la brecha que se había hecho sagrada a través de Marc Bloch, entre el accidente de las huellas o los trazos y el trabajo crítico del historiador, se convirtió en algo imposible de mantener. Foucault destruyó la inocencia del archivo y nos forzó a inquirir sobre el diseño a través del cual todas las huellas son producidas. En su trabajo sobre la clínica, sobre las huellas digitales y sobre la psicología del crimen, él muestra que toda evidencia ha sido originada por algún tipo de mirada nosológica. Esta percepción fue la que hizo a Foucault un objeto de repugnancia para muchos historiadores liberales.

Así después de Foucault, necesitamos una nueva manera de mirar al archivo como una herramienta colectiva. Reconociendo que el archivo no es solo una vía de preservación de trazos accidentales sino de valor para la memoria colectiva, necesitamos también apuntar que tal vez Foucault tuvo una visión demasiado oscura de las funciones panópticas del archivo, en su rol como un accesorio de lo policial, la vigilancia y la gobernabilidad. La creación de documentos y su incorporación en el archivo es parte también de la vida cotidiana que está fuera de la competencia del Estado.⁷¹

Appadurai termina por puntualizar lo que ve como una doble naturaleza del archivo: (1) como depósito documental, una memoria, en la que suceden indagatorias con diversas intenciones en torno a los trazos y registros, (2) como proyectos deliberados, tipos de proyectos sociales donde se desahoga más de un deseo, un imaginario compensador o, a veces, *aspiracional*. Continúa:

A su vez esto nos permite subrayar lo que yace tras la temprana visión de T.S. Eliot y Marcel Proust acerca de una inherente

afinidad de la memoria y el deseo. El archivo, como institución, es indudablemente un lugar de la memoria. *Pero como herramienta, el archivo es un instrumento para el refinamiento del deseo. Apreciado desde un punto de vista colectivo, y teniendo en mente la sociabilidad de la memoria y de la imaginación, tal deseo tiene que ver con la capacidad de aspirar.* Para aquellos que no son parte de la élite letrada de vanguardia de sus sociedades, la capacidad de aspirar es un recurso especialmente valioso. He argumentado en otro lugar que la pobreza puede ser descrita como una distribución desigual de la posibilidad de aspirar, ya que la aspiración se nutre de las ocasiones para practicarla como una capacidad. Los archivos, vistos como herramientas activas e interactivas para la construcción de identidades sustentables, son vehículos importantes para la construcción del poder de aspirar en aquellos grupos que más lo necesitan.⁷²

Esto de “ver toda documentación como una intervención, y toda archivación como parte de algún tipo de proyecto colectivo”,⁷³ me llevó tanto a la cuestión de la polis como del arte allí –en el archivo–, pues Spieker siempre apunta hacia el problema de la estética en el ámbito colectivista de archivo. En su compleja apreciación se juega la relación entre política y estética que en el caso de Sanoja es central. Y no solo como eso que Sanoja persiguió consignándolo en su archivo, a través del ensayo literario pero político del país, una preocupación muy documentada en su caso.

Basta, por ejemplo, con traer a colación sus colecciones de crónicas escritas bajo algunos de sus seudónimos para advertir que sus motivos han germinado y están contenidos en esta mezcla de política

literatura: cuando escribía como Eduardo Montes hace su polémico ensayo “El primer Picón Salas” (1966), polémico por demarcar las posiciones políticas o apolíticas del maestro de nuestra literatura, o vemos crónicas con títulos ya explícitos como “El Reinaldo Solar que murió frente al San Carlos” (1966) o “Ismael Urdaneta, el poeta legionario. Un venezolano que peleó en la Legión Extranjera” (1966). No solo entonces esto de mirar al literato, al personaje incluso de una novela, embadurnado siempre del suelo rural de nuestra historia; sino que además este asunto se le presenta también como drama. Y para mí es un drama que él hereda de su generación y canon literario o hegemonía formal tan marcados: rasgos de exigencia autonómica de la literatura muy acentuados en otros miembros de su generación como Guillermo Sucre o Rafael Cadenas. En el caso de Sanoja refiero su evaluación permanente de la *calidad literaria* de aquellos que cita y estudia y añade a sus dispositivos críticos en contraste con el deseo de incorporar una mayoría de autores. Una cita de su disertación sobre la actividad poética en La Rotunda muestra esta inquietud formalista:

Estamos de frente a la poesía que no es poesía y acaso encontramos explicación ahora a la inautenticidad, aunque nazca de profundas pasiones interiores. Es que la poesía aquí se está poniendo al servicio de algo, tratando de fijar tipos morales y hacer retratos hablados para la historia. Desciende la palabra a la más vulgar cualidad significativa, sin sesgos ni luces, con

pérdida absoluta de la metáfora o de la sugerencia. Tórnase carga de prosaísmos y libelo político. Álamo Ibarra con esto cayó en errores de los que no se salvó Blanco Fombona, por nombrar a quien se tiene por excelente poeta. El gomecismo de ese modo consiguió, además de acabar físicamente a varios poetas venezolanos (Torres Abandero, Eliseo López, en cierto modo Emiliano Hernández y Luis Castro), acabar con su sinceridad expresiva. El afán de insulto se identifica con una pública ofensa a la genuinidad de la expresión.⁷⁴

Así Sanoja recrea y nos coloca ante los datos de autores como Blanco Fombona, Pocaterra, Teresa de la Parra, Rómulo Gallegos, Ramos Sucre, Enrique Bernardo Núñez, Andrés Eloy Blanco, Gabaldón Márquez, Antonio Arráiz, Miguel Otero Silva, Salustio González Rincones, digamos sus clásicos, refiriendo con ellos ciertas líneas o segmentos imprescindibles tal vez en el estudio de la literatura venezolana. Y, por otra parte, sucede una amalgama de estos nombres principales con otros secundarios y terciarios como Luis Castro, Pablo Rojas Guardia, Gonzalo Carnevali, Leoncio Martínez, Francisco Pimentel, Udón Pérez, Delpino y Lamas, en fin. Es imposible de referir en estas páginas. El rastreo que se puede hacer de los nombres de escritores venezolanos en la producción variopinta de Sanoja Hernández, creo, ocupa un lugar privilegiado en la cultura del país.

De hecho, explorando su archivo hogareño encontramos un listado de poetas venezolanos posiblemente producido por el propio

Sanoja. Miremos una letra tan solo y no la más extensa. Vayamos a la letra “F”

Falcón, Juan Crisóstomo

Fernández, José Agustín

Fernández, Manuel María

Fernández, Sabás

Fernández García, Alejandro

Fernández Ocando, Evaristo

Fernández R., Tulio

Feo La Cruz, Manuel

Ferrer, Guillermo

Ferrer, Jesús Alfonso

Ferrer, José Miguel

Ferrer, Julio

Ferrero Tamayo, Cristina

Finol, Sisoés

Flores, Irene

Flores, José Rafael

Flores, Silverio

Fombona Pachano, Jacinto

Fombona Pachano, Manuel

Fortis, Rómulo

Fortique, José E.

Francísquez Guzmán, A.

Franco Sosa, Dimas

Freytes, Nicanor

Fuenmayor de Horguel, Emérita (Silvia Sorel)

Fuentes, Vicente⁷⁵

Así esta intervención documental de Sanoja en el canon de la poesía venezolana nos lleva a flexibilizar, hasta perder a veces, la idea de la mejor literatura, enfrentándonos a una población (¿data democrática?)

de escritores cuyas actuaciones menores y datos que de acá emanan constituyen los encantamientos del coleccionista, a pesar muchas veces del escaso valor que le asigna a su literatura como buena literatura. De hecho, esta suerte de conmoción, la intervención de Sanoja cuando debía decir que no era gran literatura, incluso que era mala, es una anotación *al margen* –retórica– del dato que asoma.

Sanoja que sí perteneció a la élite letrada de vanguardia de Caracas aun el macartismo del betancurismo, y sí se hizo a partir del fragor de la democracia de la cuarta república siendo una voz considerada en la prensa y en la universidad, tuvo no obstante el deseo, la aspiración, empleando los términos de Appadurai, de conformar comunidades de debate, estudio y edición a través de las cuales buscaba extender el espacio de esa izquierda intelectual a la que pertenecía y pretendía favorecer gracias a la circulación de perspectivas, lecturas y materiales que no entraban oficialmente en la democracia estatizada y sus instituciones educativas.

Comenzó fundando *Cantaclaro* en 1950 junto con Miguel García Mackle, Jesús Zambrano, José Francisco Sucre Figarella y Augusto Barrios; y en el año de 1959 fundó *Tabla Redonda* con Manuel Caballero, Arnaldo Acosta Bello, Darío Lancini, Rafael Cadenas, Jesús Enrique Guédez, Ligia Olivieri. Luego codirigió la publicación quincenal

En Letra Roja (1964-1965) junto con Adriano González León que tenía la misión de aglutinar o convocar a las agrupaciones literarias ya disueltas que comenzaron a nacer desde 1959 (algunos colaboradores: Ludovico Silva, Román Chalbaud, Cabrujas, Orlando Araujo, Efraín Hurtado, Héctor Mujica, Juan Calzadilla, Caupolicán Ovallez, Jaime López Sáenz, Ramón Palomares, Irma Acosta, Rafael José Muñoz, Gustavo Pereira, Tecla Tofano, Argimiro Gabaldón, Rafael Cadenas entre varios). Sumándole que participó en el periódico del Partido Comunista de Venezuela *Tribuna Popular* de manera permanente; y estuvo inmerso en *El Nacional* siendo no simplemente un columnista, sino un investigador dispuesto a contribuir con los equipos de allí para tantas ediciones especiales.

Pero además de su activismo y militancia, este *escritor operante* aspiraba, y contribuyó con ello, a rescatar, pero interviniéndolos, los siguientes documentos: 1) la data de la literatura de La Rotunda y la producida en otras cárceles, literatura de combate proscrita hasta en la Biblioteca Nacional. Me detengo un minuto para añadir esta magnífica cita donde vemos la obsesión sanojiana:

Quien alguna vez se desesperó, como yo, ante la circunstancia indescifrable de un desacoplamiento entre la realidad real y la realidad imaginaria de nuestra literatura, y aquello fue precisamente en el apogeo de la violencia, 1963, ha podido ver, a lo largo del último quinquenio, el surgimiento y la extensión de

un género que estuvo en desuso durante mucho tiempo, a pesar de su raigambre en la vida venezolana, con exponentes tan destacados como Pío Gil, Pocaterra, Blanco Fombona, José Heriberto López, Jorge Luciani: ese género no es propiamente el panfletario, sino lo que ahora se llama la literatura-testimonio. Ciertamente, de una parte a acá, y apartadas las novelas donde se ha infiltrado la violencia especulativamente –*País portátil, Historias de la calle Lincoln, Cuando quiero llorar no lloro, Vela de armas*– o con cierta glotonería vivencial –*Las cuatro letras, Entre las breñas*– el documentalismo ha cobrado tanta importancia que la ficción y el simulacro han cedido con estrépito ante los pasajes carcelarios, las escenas de tormentos físicos, el collage de periódicos con denuncias de crímenes y campos de concentración, y los diarios de prisión, muchas veces confeccionados a base de apuntes cuidadosos y otras veces ensamblados con hojas tomadas de la memoria, de las revistas, de las confidencias y recuerdos de ex compañeros de celda.⁷⁶

Continúo, Sanoja también rescata e interviene: 2) la data de la Universidad Central, desde la subliteratura panfletaria hasta los documentos, pronunciamientos institucionales, que se leyeron y oyeron en la vida cultural y política que se desplegó en la Universidad durante la década de 1948-1958 y durante los años previos al allanamiento; 3) los datos que a él le gustaba coleccionar de cierta vida en círculos cultos pero provincianos de Caracas, principalmente.

Así a partir de hechos muy específicos basados en información fidedigna, veraz (definitivamente no era un aficionado a la fantasía ni la ficción) extraída de su lectura ciclópea de la hemerografía, y a veces escuchada como chisme o cuento culto, construía lo que él tituló un

“Almacén de antigüedades”. A partir de esta brevísima columna mostraba motivos tirados al olvido. Veamos una escena:

Grupo Cero de Teoréticos

Grupo Cero de Teoréticos con siglas más traducibles al cristiano que **En HAA**, no era grupo esotérico en cuanto a sus rituales y propósitos, pero sí tenía aquel ambiente de tertulia propio de iniciados, de piaches todavía a nivel de aprendices. En ese sentido, pues, dijimos que era esotérico, por su ocultación nominal y por su sortilegio de círculo, y que ambos no son inventos nuestros, lo demuestra que alguien del G.O.T ande desesperado en busca del tiempo y los papeles perdidos. Medio vivimos y medio morimos en aquella época y, como quien no quiere y a la vez quiere, atizábamos la memoria hace poco, en un bar de los que antes de desaparecer frecuentaba Rafael Oliveira, y ¿qué sacamos a la superficie? Un poema que Rojas Guardia leyó silbando esos, en abril de 1931. La conferencia de Carlos Eduardo Frías sobre cinema parlante cuando se atrevió a insultarlo para elogiar al cine mudo y, en buena hora, a Eisenstein, y acerca de la cual, LAM ¿Luís Álvarez Marcano? Escribió una entusiasta nota días más tarde. Una lectura poética de Carlos Augusto León, de la que no hay grabación pero sí copia en un viejo baúl con remates de hojalata estrellada, y que coincidió con los ejercicios musicales de Ascanio Negretti, Luis Calcaño, Álberio Roldan y Ríos Reyna, no por cierto los únicos, pues cuando Víctor Manuel Rivas fue invitado de G.O.T las divas María Teresa Castillo, Eva Mondolfi y Pomponette Planchart interpretaron música popular, con acompañamiento del mismo Ascanio Negretti, de inocente Palacios Cásper –recién graduado con 20 puntos– y Moisés Molerio.⁷⁷

Estas datas, colecciones, combinaciones, ramificaciones, de rizomas, particularmente apreciadas por él y que tanto le seducían en su sensorialidad, además de proyectar un lector con sentido de comunidad, una cierta fraternidad muy territorial, también implican la propia *cosa* de Sanoja. Eso del archivo que indica Foucault y que quiero rescatar del comentario de Appadurai. Cito este momento imprescindible de *La arqueología del saber* que está más acá de las

consideraciones propias sobre el poder racional en las sociedades de control y vigilancia y en el orden del discurso, asimismo. Algo del archivo que sucede antes o a solas:

Por otra parte, *no nos es posible describir nuestro propio archivo, ya que es en el interior de sus reglas donde hablamos, ya que es él quien da a lo que podemos decir –y a sí mismo, objeto de nuestro discurso– sus modos de aparición, sus formas de existencia y de coexistencia, su sistema de acumulación de historicidad y de aparición. En su totalidad, el archivo no es descriptible, y es incontorneable en su actualidad. Se da por fragmentos, regiones y niveles, tanto mejor sin duda y con tanta mayor claridad cuanto que el tiempo nos separa de él.*⁷⁸

Tenemos entonces esa línea de acumulación que se ubica en el repudio de Sanoja a olvidar la represión, la censura. Y, por otra parte, tenemos el archivo recreativo, de la miscelánea producida por la cultura del país donde observo su apetencia estética, donde la sacia.

Artista político o artista del archivo (reiteraciones últimas)

En primer lugar quiero citar la noción de política que Jacques Rancière aporta en su ensayo “Las paradojas del arte político”:

Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término “policía”. *La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Lo que hace mediante la invención de una instancia de*

enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes. Como Platón nos lo enseña *a contrario*, la política comienza cuando hay ruptura en la distribución de los espacios y de las competencias –e incompetencias–. Comienza cuando seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo para hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes del mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, u oír como palabra que discute acerca de lo común, aquello que sólo era oído como ruido de los cuerpos.⁷⁹

Se entiende que el arte, por lo menos este arte heteróclito del archivo, hace lo mismo. Escuchar a Spieker y leer su bibliografía de valija concentrada en los objetivos de su seminario entonces tuvo en mí la fuerza de una re-interpretación de mi trabajo en el archivo literario de Sanoja Henández, de intensidad política reitero, porque uno de los intereses más fructíferos de este investigador venezolano díscolo, renuente a otro método distinto a sus planes secretos, siempre enigmático, está definitivamente en la tensión de la pareja política/literatura. Así, sentí algo que nunca había podido percibir, golpeada permanentemente por las vislumbres documentales de Sanoja Hernández. Sentí, como ya he ido expresando, y sigo tras esta percepción, que él, de alguna manera, procedía –e induce también a hacerlo al grupo de estudio hoy– como algunos de los artistas conceptuales que refieren Hal Foster, Sven Spieker y Jacques Rancière; sin querer extremar la vinculación, guardando las distancias entre tal

impulso archivístico de los artistas tratados por estos críticos y el de Sanoja, distancias apasionantes por lo demás. Pero la aproximación me sigue pareciendo válida y cautivante. Y el encantamiento es un acontecimiento principal que se cultiva en los predios de un archivo anárquico, singularizado como este.

Disertando, desde tres perspectivas observo las condiciones expresivas –a veces artísticas– del archivo de Sanoja sin querer jamás, repito, asegurar que se trata de una obra artística, reiría el autor de escucharlo. Aunque el mismo Foster puntualiza que prefiere hablar de impulso que de arte archivístico.

La primera perspectiva está atendida, precisamente, a la cuestión de la pulsión o el impulso de búsqueda de información (prefiero la palabra pulsión, dado lo *maquínico* de la producción de un archivo) que termina por encontrarse con un importante élan artístico, fuerza vital que emana de la gruta, si el archivo, su sitio, es imagen. Traduciendo a Foster, leemos que “los contenidos de este arte [archivístico] son indiscriminados, ellos permanecen indiscriminados como el contenido de cualquier archivo, pero ellos a menudo se presentan como notas promisorias para elaboraciones adicionales o mensajes enigmáticos para futuros escenarios”.⁸⁰ El archivo contiene una materialidad inspiradora. Y el de Sanoja custodiaba musas de la

cultura venezolana como las que resguardaba su interpretación de nuestra escritura estetizante que podemos hallar en su amplio ensayo sobre Salustio González Rincones, de hecho, no creo que exista mejor ejemplo en su producción. Haciendo *casí* arte, en su lectura desbordante de signos de la cultura local prevalece en el ensayo de Sanoja “*una noción de práctica artística como una indagatoria de la identidad* o idiosincrasia en las figuras, los objetos, y eventos en el arte, la filosofía y la historia modernos”.⁸¹ Son las primeras líneas del ensayo de Foster para abordar al arte de archivo.⁸²

Segunda perspectiva: el archivo que estudio fue una recaudación *inédita* de materiales literarios hemerográficos –pergaminos diría– de acuerdo a un orden que opera tan entrópicamente que se des-institucionaliza, haciendo rizomas marcados de pasión o intensidad expresiva. Así muchos momentos del pensamiento fragmentarista de Sanoja terminaron convirtiéndose en crónicas literarias impregnadas de un vocabulario de hondura sobre *lo vernáculo*. De hecho, en su archivo hay una lexicografía de autor.⁸³

Tercera, el archivo es ese *lugar vacío*. Hago alusión al planteamiento de Rancière, sobre el que Spieker reposó, o el que trajo a colación, para indicar la problematicidad política del arte archivístico que hace su performance en los ejes de la marginalidad: detritus del

sentido principal según juzga la pureza modernista (*clean slate*). Lo que opera allí, en estas proyecciones artísticas, extrañas o de la extrañificación de materiales casi siempre contingentes (*no* pertenecientes a las idealidades depuradoras de un espíritu artístico que sobrevalora la esencia simbólica de la cosa expresiva) “en cierto sentido, es un lugar vacío”:

(...) Ese lugar vacío designa a la inversa una comunidad de personas que tienen la posibilidad de ser/estar solos/as. Significa la capacidad igual de los miembros de una colectividad de ser un Yo cuyo juicio puede ser atribuido a cualquier otro y crear así, sobre el modelo de la universalidad estética kantiana, una nueva especie de Nosotros. Una comunidad estética o disensual.⁸⁴

Tal *comunidad disensual* fue un referente fundamental de este archivista, y eso se ha visto en su persecución del motivo de las generaciones de intelectuales autóctonas que le seducían. Acechó sus datos, y esto más allá de una data. Basta con tomar casi cualquier crónica de su columna “Almacén de antigüedades” para encontrarnos con su obsesión por trazar signos de estos grupos peculiares. Pequeñas coreografías intrascendentes o tan solo contingentes que se escenificaron ante los ojos de este intérprete de la movilidad de estos caracteres –y caracteres–, *personajes rítmicos*⁸⁵ que van delineando contrapuntos donde hallamos pautas idiosincráticas, útiles, ricas, para leer o palpar lo vernáculo en su expresividad intrahistórica.

Por ejemplo, en su crónica “La Comuna en Venezuela” (1971), encontramos el compás, el zigzag que establece Sanoja entre los nombres de Betancourt cuando era “bolchevique antillano” leyendo la “Historia de Lissagaray”, y de Gustavo Machado que “sostiene que el recuento día a día de ese mismo Lissagaray es más conmovedor que el de John Reed sobre las diez jornadas rojas”, hasta el nombre de Manuel Caballero

...casi imberbe, en el café de Villiers, mientras se lamentaba de la deserción del Marty de la revuelta del Mar Negro y soñaba ser el periodista de fuego, con frase huguesca, estilo wumseriano y cortejo de adjetivos, escogió como seudónimo de milicia el de “Raúl Comuneros”. Y antes, en 1876, nuestro Domingo Santos Ramos, solicitó permiso de Julio Caretie, autor de una *Historia de la Revolución Francesa de 1870 a 1871*, para editar la traducción por él realizada y que, por cierto, en primeros frutos fue saliendo por entregas semanales. Tres gruesos volúmenes, en tinta de la imprenta de Espinel e hijos, recogieron los esfuerzos de Ramos que a “la fogosa y pintoresca lengua castellana” (Claretier manejaba con retención clásica, tiesura, enteriza exterioridad). Para Ramos la comuna fue una “ambiciosa criminal y fratricida lucha”.⁸⁶

Y asimismo continuamos capturados por la foto de Rómulo, Jóvito y Joaquín, “todo aquello que se perdió, no en el París de Gertrude Stein, sino en la Caracas de la Yerbera, el tango y el sacalapatalajá”, “pues ya la generación del 28 está algo sepia y cursiestampa”; y vamos hacia “los cuentistas rojos de 1930”, pues a partir de allí se han formado Úslar

Pietri, Himiob, Salazar Domínguez, Carlos Eduardo Frías y otros renovadores; para continuar con “Ramos Sucre y dos más”, aunque la cuenta se excede y entonces nos enteramos de que “Augusto Mijares, Pedro Sotillo, Gabriel Espinosa, Víctor Manuel Ovalles, Enrique Bernardo Núñez y otros, muy pocos por los demás, no toleraron que el lucero se apagara” y ante el suicido del “poeta en prosa y como tal ininteligible y molesto para los burgueses que no acceden a aventurarse en el torbellino lírico sino cuando han sido advertidos previamente por la apariencia de los renglones cortos”, ante esa muerte en Ginebra se lee en *La galera de Tiberio* lo que Núñez “dibujó en tinta negra” sobre Ramos Sucre: “Los últimos símbolos, joyas y talismanes de sepultura, han quedado prisioneros en sus despojos y sobre el ataúd obreros invisibles han grabado un escarabajo”.⁸⁷

En fin, además de este importante contrapunto de nombres que circularon en las letras del país, Sanoja preserva otros datos que hacen trama en su *lógica archivística, matriz de citas y yuxtaposiciones*.⁸⁸ Hallamos las escenas de la moda: “El gretagarbismo y el bondismo”, “Saludos a Lindbergh”, “El regreso de Chaplin”, “Ese tango que no muere”, “Renny Ottolina, el número uno”. O nos topamos con *solos* de la intelectualidad vernácula: Ismael Urdaneta, Salustio González Rincones, Arvelo Torrealba, Paz Castillo. O entonces entramos al juego

de palabras como la pajarapinta, “no tan infantil (acuérdesse de la rayuela de Cortázar, del tablero de damas en Unamuno, del crucigrama en el personaje de *Contrapunto*, de los juegos de abalorios de Hesse, y finalmente del jugador de Buffon que cita Carpentier)”. También, recuérdese la escena de los juegos verbales de la vanguardia histórica y entonces hallamos la “Lenguarada de Salustio” y “Un pastiche de Luis Enrique Marmol”, “El futurismo de Arráiz” o los “Poemas de Aquiles Barco” (“para no dejar atrás a Lubio Cardozo, que siempre anda jugando con el idioma”). Escenas que agrupan o exploran la crónica allí en “anagramas y juegos malabares”, “palabras retorcidas y mataplasmos”, “idiomas peregrinos y contracciones”, “riesgos numéricos”:⁸⁹

¿Anagrama, ludismo de la palabra, infantilización de la masa idiomática, oficio de eruditos? Rafael José Muñoz ha excavado la tumba de Kruñoz, conversado con Rafsol, cambiado su rostro por el del dios “Leafar” y escrito el misterioso “Karabalagia Muzoñumjuansan”. En él hay poesía, y plena, deslumbrante. Y en cambio de Bolívar se dijo, para llamarlo en anagrama de modo distinto, Omnislibravo. En este caso hay erudición.⁹⁰

Y son más los móviles aglutinadores de esta dispersión de signos que resumiremos en otro momento; motivos, señales, “elementos interrelacionados situados juntos en un campo”,⁹¹ entre los que el demiurgo del archivo opera de madrugada con su máquina de escribir,

traspapelado en pergaminos territoriales de los que siempre resultan iluminaciones de la vida profana y provinciana del país.

Y continúa Rancière concluyendo lo siguiente:

Lo que se llama política del arte es por ende el entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Está, para empezar, la “política de la estética”, es decir, *el efecto en el campo político* de formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen del arte.⁹²

Sanoja logra esa intervención desde una microvisión o en su *verbo gráfico* y así conduce técnicamente regímenes del arte al montaje periodístico, a esa prensa de ayer que ya hoy no tenemos: espacio común, solidario y fraticida del campo de la política y que en su experiencia diaria fue el *locus* de la opinión pública donde sus crónicas se reprodujeron, expandieron y cristalizaron.

Sven Spieker:

El archivo en pleno juego

[Véase una versión abreviada de este artículo en Cuadernos de Literatura de la Universidad Javeriana:

Cuadernos de Literatura, Revista del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, n.º41

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/19366>]

...es un archivo tan difuso que los lugares desde los cuales los fragmentos de textos, objetos y formas emanan, los tipos de materiales y modos de grabaciones, y el tiempo de su 'entierro' y recuperación, nos aproximan a un nuevo umbral.

Denise Robinson

(...Manchas escasas del polvo: El museo de Freud –El trabajo de Susan Hiller)

I

El gran archivo. El arte desde la burocracia (2008) del crítico alemán Sven Spieker es un libro que contiene una historia del archivo construida a través de la lectura del *principio de procedencia* que el autor identifica con una fecha y un lugar. En seguida, en la primera línea del segundo capítulo Spieker puntualiza: “Quiero comenzar con una fecha y un lugar. En 1881, el llamado *Provenienzprinzip* o principio de procedencia (PP) fue introducido en el Archivo Estatal Privado de Berlín”.¹ Sin embargo, se advierte cómo la interpretación de esta directriz (PP) gestadora del archivo decimonónico está sujeta a su crítica o a una puesta en tela de juicio de largo aliento; el libro – también en seguida – despliega una secuencia de situaciones desarticulantes de esta instancia arqueológica fundamental en la percepción de este archivo afirmativo que enfatiza el origen topológico, la legibilidad de los documentos y el registro del tiempo contingente, tiempo vital, al que remiten sus hallazgos.² No se trata, como también de inmediato Spieker esclarece, en los preámbulos de su disertación siempre atendida al estudio de la historia y sus *condiciones específicas de producción*,³ de una entelequia metafísica. El subtítulo del segundo capítulo dedicado exclusivamente al análisis minucioso del principio de procedencia nos ubica “después de Hegel”.⁴ Spieker

explica que tanto científicos como historiadores, inspirados por esta lógica arqueológica, como el mismo Walter Benjamin, se mantuvieron bajo la seducción de la materialidad concreta del lugar donde los documentos fueron generados. Algo opuesto a la interpretación anterior, kantiana, del conocimiento que expresamente elevaba su producción intelectual a ámbitos donde el anhelo de realización física o material era rechazado.

Polos

De inmediato, en realidad desde la Introducción o el primer capítulo, incluso antes, desde una suerte de pródromo titulado “Dieciséis cuerdas”, Spieker se ubica en “el uso de archivos que hace el arte del tardío siglo XX”, sosteniendo que este “reacciona de formas diversas” a las rupturas que las vanguardias, a comienzos del XX, operaron en “la objetivación (y fetichización) del tiempo lineal y del proceso histórico decimonónicos”.⁵ Es decir, el análisis que propone *El gran archivo* tiene como punto de partida el arte de finales del siglo XX realizado por artistas como Ilya Kabakov, el autor de la instalación “Dieciséis cuerdas”. Y autor asimismo de una instalación cuyo título fue “El gran archivo”.

Colocando este asunto allí, en el *background*, en el trasfondo de su disertación, Spieker se desplaza hacia su lectura del principio de procedencia para culminar en el análisis de Marcel Duchamp o de la primera gran reacción artística contra la crisis del almacenamiento, “basada en un embotellamiento gigante de papel” debido a “el aumento exponencial de los datos almacenados” por la actividad creciente de la administración pública hasta dicho umbral: principios del siglo XX.⁶ Entonces introduce la noción fundamental en su libro de un arte del anti-archivo que funcionará mediante “intervenciones críticas al archivo del siglo XIX y su ambición de reconciliar la contingencia del tiempo con la continuidad simbólica de la representación”.⁷

Partiendo de ese basamento contradictor, propio de estas vanguardias tempranas, que Spieker analiza en un artista como Duchamp, es decir, partiendo de la noción de un arte del anti-archivo que es un primer gran deconstructor de la concepción arqueológica del archivo del XIX, Spieker entra en el análisis del arte tardío del siglo XX de pulsión archivística. Como si para poder comprender desde 1970 hasta el 2000 las producciones de artistas como Hans-Peter Feldmann, Susan Hiller, Gerhard Richter, Walid Raad y Boris Mikhailov tuviera necesariamente que mirarse o, más decisivo aún, tuviera que

construirse una perspectiva de la historia donde Spieker inscribe su reflexión.

De tal modo, antes de iniciar la lectura que me propongo de este libro, quiero subrayar estas dos tendencias historiográficamente delimitadas en *El gran archivo*, generalizándolas con la intención de mostrar los polos más claros y dominantes del argumento central. Finalmente *El gran archivo* es un libro ordenado cuya estilística está fundada en la nitidez.

Leyendo entonces los dos últimos capítulos del libro: “1970-2000, archivo, base de datos y fotografía” y “El archivo en juego”, Spieker puntualiza esta dualidad. Primero, hay una manifestación artística y conceptual dominada por la búsqueda de la “procedencia singular”,⁸ es decir, no comparable –pero, sobre todo, no sustituible– del documento, su origen único, que produce, cuando se le investiga, una secuencia cronológica, un ordenamiento de los planos del documento mediante el cual se accederá al misterio de ese *otro lugar* donde los usuarios del archivo podrán constatar un tiempo espacio de nacimiento de la evidencia que ha guiado el viaje hasta esa dimensión perdida de la historia. Tal es la aspiración arqueológica, herencia del archivo científico del XIX.

Y segundo, prevalece un arte opuesto, contradictor de este principio de procedencia y con una actitud también archivística. Así sostiene Spieker cuando aborda el arte de Marcel Duchamp: “cuya actitud hacia su propio trabajo fue archivística de muchas maneras”. En los *readymades* y *stoppages* “se registra el tiempo no como una continuidad sino en la forma accidental de las fisuras y las cicatrices sobre una superficie que de otra manera estaría regulada”.⁹ Más adelante, ya cuando las características de esta tendencia están expresándose en diversas apuestas artísticas que Spieker aborda, vemos cómo el fotomontaje desautoriza al principio de procedencia atacándolo directamente mediante el énfasis del shock, de la ruptura y de la proliferación de las bases o los planos del archivo¹⁰

Punto de vista

Quiero marcar dos momentos del libro en los que el autor precisa su punto de vista. Empezando por el final, el último capítulo o ensayo (siempre hay esta dualidad, un capítulo de *El gran archivo* es un ensayo en sí mismo) titulado “El archivo en juego”. Spieker apunta:

En este capítulo me enfocaré en un curador y tres artistas contemporáneos –Michael Fehr, Andrea Fraser, Susan Hiller, Sophie Calle– quienes han variadamente cuestionado la lógica arqueológica del archivo introduciendo error, inscripciones

falsas y fantasmáticas, objetos robados, herramientas de búsquedas ficticias dentro de sus operaciones; revelando, en el mecanismo que los archivos desencadenan, aquello que distingue la historia de la ficción, los datos falsos de los auténticos, los objetos verdaderos de sus supuestos homólogos pero ilegítimos. El mínimo común denominador de estos procedimientos es la noción de juego... En el ensayo temprano titulado “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” (1966), Derrida propuso dos maneras de pensar el juego. La primera forma incluye un centro estable o terreno que permite el juego pero permanece ella misma exenta de sus efectos (“una inmovilidad fundamental y una certeza tranquilizadora”); *mientras la segunda carece de esa base estable y no está autorizada ni en la historia ni en la hermenéutica*.¹¹

Así Spieker ofrece, primeramente, una aproximación al archivo que juega o se juega en el quiebre de sus presupuestos decimonónicos, desobjetivando o desmontando sus premisas básicas. De acuerdo a este punto de vista hasta cierto punto postmoderno, el archivo o, mejor, la pulsión y voluntad archivísticas que Spieker privilegia implica un inquietante doble cuestionamiento: se pone en tela de juicio, se revisa y contrasta la noción de archivo que operó en Alemania a partir del año 1881 y que según se lee en *El gran archivo*, influyó en los modelos tanto de Freud, su dibujo del aparato psíquico, como de Walter Benjamin, su devoción por el oscuro lugar del acontecimiento que trae el recuerdo. Y en segunda instancia, prevalece una emocionante puesta en tela de juicio de la noción arqueológica foucaultiana. La cual

continúa un aspecto fundamental de esta concepción decimonónica alemana que tuvo su expresión en Francia, asimismo, pero ahora, con Foucault, basada particularmente en el recorte de los hechos aunque asumidos como *cuadros del discurso* –y no, como en el XIX, lógica de las evidencias y los acontecimientos ‘puros’ de la historia.

En un paréntesis elucida este vínculo entre ambas nociones de archivo:

(No coincidentemente, Derrida también une la arqueología– cercana prima del archivo decimonónico– al primer tipo de juego, explicando que “uno tal vez pueda decir que el primer movimiento de toda arqueología, como el de toda escatología... es siempre un intento por concebir la estructura sobre la base de una presencia plena que está más allá del juego”).¹²

Infiero rápidamente que Spieker está en ‘el juego’, nunca detrás de una ‘presencia plena’ cuando inquiere sobre ese archivo en singular: el gran archivo que, no obstante, le da título a su libro. Usando el magistral texto de Derrida *Mal de archivo...* diría que el asunto acá es justamente *el pleno juego del Archivo*. O este, cuando Spieker le mira, entra en pleno al juego o se juega allí antes o después de las conclusiones de esos grandes universales supuestamente unívocos e inmunes a los estragos de las excavaciones y de los experimentos intervencionistas; a salvo siempre de la inteligencia lúdica y su acumulación o tráfago de significantes. También diría que los

planteamientos del libro, aunque ordenados cronológicamente, apuntan con certeza hacia el porvenir y “los dispositivos”, “los ritmos de lo que confusamente se llama la <<comunicación>>”.¹³ Y donde Spieker no se plantea, como Derrida, la pregunta por el psicoanálisis (“¿Qué porvenir tiene el psicoanálisis en la era del correo electrónico, de las tarjetas telefónicas, de los multimedia y del CDrom?”),¹⁴ sino la inquietud por el imaginario contemporáneo, de un grupo diverso e indefinido de artistas, estimulado por lo que Hal Foster ha llamado impulso archivístico o pulsión archivística.¹⁵

Es decir, la opción de Spieker se desliza hacia la lúdica flexibilización perenne de las condiciones de almacenamiento y sus representaciones artísticas.

Entonces, marco el segundo momento en que el autor precisa su punto de vista. Y me atrevo a la cita extensa puesto que la necesitamos en español. Esta lectura busca también poner a Spieker en español.

Veamos:

La visión modernista se identifica frecuentemente con una mirada que no archiva, ideal y vacía, que no conoce ni objetos ni sujetos, descrita por Foucault como “la ingenuidad brillante, distante y abierta de la mirada”. Evaluar el ataque de las vanguardias a este tipo de autonomía no archivística que, según Krauss, alcanzó su cima en el impresionismo y el neoimpresionismo, es confrontar un modelo de mirar para el cual el archivo es relevante no como una cuadrícula vacía e ideal esperando que se la llene con objetos sino como un lugar al cual

los objetos regresan ya fabricados. En esta lectura la pureza libre de la modernidad, su devoción por el origen como una salida absoluta, *el famoso "sin borrones" (la mirada límpida), puede funcionar solo hasta el punto de que nosotros marginemos el archivo en que está fundada.*

La advertencia nos deslinda, aunque no totalmente, de alguna identificación con las supuestas presencias plenas de la lógica occidental que deconstruye Derrida en su *Gramatología*, y como lectores nos obliga a poner en tela de juicio el título del libro. Ese gran archivo está siendo *visto* y analizado por una subjetividad radicalizada, que opera constantemente presionando grandes argumentos. Porque Spieker es un ojo, una perspectiva visual sobre los espacios físicos, los cuerpos de archivos, como no lo son ni Foucault ni Derrida.

Lectores

De tal manera, *El gran archivo* alimenta con sus despliegues, creo, dos tipos de lectores, ampliamente hablando. Y esto lo observo dado que me diferencio del lector avocado plenamente a la crítica de arte, a los espacios como el museo y la galería en donde Spieker proyecta su ideario. Es decir, el libro se abre, por una parte, hacia el crítico de arte y el artista lector con la inquietud por los espacios *gramatológicos* y visuales del archivo. Por otra parte, me incluyo entre los lectores investigadores académicos que luego de *La arqueología del saber* de

Foucault, muy especialmente, y de *Mal de archivo* de Derrida en segunda instancia,¹⁶ buscan una re-interpretación cultural del tópico que pueda indicar, con la exigencia que ello implica, el asunto de la actualidad y, por consiguiente, la operatividad digital, instrumental de los archivos en el XXI.

El gran archivo construye una imagen de la historicidad del tópico vista a través de cada capítulo: un *episodio*, un caso de archivo desde 1881 hasta el presente, y ello a pesar de que el propio autor evita llamarse a sí mismo historiador. Pero la perspectiva diacrónica es estructurante. Y aunque bien puedan leerse varios capítulos del libro por separado, en calidad de ensayos realmente estimulantes sobre la situación del archivo en la escena del arte contemporáneo, *El gran archivo* contiene un argumento que representa una de sus mayores riquezas y que recorre al libro en su organicidad. Este argumento es la fuente a la que recurrimos los lectores inquietos por la futuridad, tan próxima al presente, de los micro archivos donde trabajamos; pero –y creo que esta advertencia es fundamental– no en relación únicamente con la acumulación, el deslinde y la exposición al público de unos datos reinterpretados, que sería el aspecto técnico o mecánico del trabajo en archivos. Los lectores que valoramos la fuerza argumental de la propuesta de Spieker y no partimos de la mirada artística

necesariamente, trabajamos asimismo pensando en los acontecimientos epistemológicos generados por la dimensión del archivo –estando allí, dentro. Sitio particularmente afectado por el tránsito histórico, el azar, y las transformaciones comunicacionales.

En fin, los acontecimientos de este investigador tipo con el que por lo pronto me identifico, se accidentan en los intersticios de los archivos y deben ser sostenidos por el hilo de una lucidez que tiene que hacerse a sí misma en la capacidad de contemporaneizar, es decir, de intervenir de alguna manera estas cargas documentales de pasado.

Spieker responde a la pregunta ¿qué es el archivo? Y desde allí, para algunos, responde a más de un asunto relativo a la investigación. Su respuesta nunca es una sentencia concluyente. No hay manera de cerrar la *apertura del juego*, gramatológicamente hablando, ni de subsanar el horror vacui de aquel entregado a esta híper conciencia que produce toda noción de archivo. Un archivo nunca es una pequeñez.

II

Principio de procedencia

Para puntualizar sobre esta descripción cada vez más detallada del principio de procedencia, creo que debo reiterar que a diferencia de Foucault, la percepción de Spieker favorece la observación y el análisis

de los medios técnicos en los que cada archivo, considerado en su lectura, confía. Leamos:

Los registros guardados en un archivo basado en el principio de procedencia le indican a sus usuarios las condiciones bajo las cuales ellos emergieron (en el otro lugar), los medios de comunicación que contribuyeron con su producción, los negocios del que una vez formaron parte, las técnicas y las tecnologías que fueron cruciales para su emergencia; y son estas condiciones –este lugar– antes que su significado (o historia) lo que el archivo del siglo XIX tiene como objetivo reconstruir: no simplemente el contenido, sino las condiciones formales (administrativas) y técnicas de su emergencia.¹⁷

Directamente, se trata de entender cómo este archivo decimonónico, ubicado en la era del mundo post hegeliano de la reproducción técnica –Spieker alude a Walter Benjamin y su tratado sobre la época de la reproductibilidad– se plantea una búsqueda del tiempo contingente, nunca apostando por una instancia fuera de la historia, definitivamente no se busca una entidad indescriptible y menos absoluta. Ese arqueólogo historiador del principio de procedencia está poseído en todo caso por una premisa topológica y aunque enfrenta contradicciones y paradojas (y, sobre todo, posee grandes ambiciones), cuida en extremo el tiempo de la verdad exacta.¹⁸ Lo que significa que la aventura de la excavación se dirige hacia el encuentro sorpresivo con la contingencia perdida, sepultada, del pasado; que debe ser contactada. La dificultad está allí: el contacto con la contingencia, el

acceso al flujo inherente al tiempo perdido, no depende paradójicamente de las evidencias que el historiador ha procesado conscientemente. Como afirma el historiador alemán Leopold von Ranke, es “una convicción general que nosotros podemos observar cosas con mayor precisión en su flujo”;¹⁹ y que esta posibilidad nos la va a brindar una colección de documentos o pistas *pero espontáneamente*.

Spieker cita al autor de *Change Mummified: Cinema, Historicity,*

Theory:

En palabras de Philip Rosen “la ambición del historiador está en su capacidad de descubrir y autorizadamente transmitir la actualidad del pasado... Un historiador perfecto tendría que estar fuera del tiempo, capaz de estar al menos en dos tiempos diferentes simultáneamente –pasado y presente”. En efecto estos historiadores trataban los registros preservados en el archivo como las transcripciones cuasi-espontáneas del tiempo contingente en sí mismo, acreditándolos con un grado de autenticidad negado a documentos explícitamente producidos.²⁰

Tal vez, la referencia a Walter Benjamin ayuda a ingresar mejor en este misterio. Lo que se propuso este tipo de mirada arqueológica, materialista, confrontó no pocas contradicciones.

Esta lógica arqueológica todavía permea la definición de Walter Benjamin de “auténticas memorias” (*wahrhafte Erinnerungen*): “Para las auténticas memorias es mucho menos importante el informe del investigador que las marcas suficientemente precisas del sitio en donde las memorias fueron adquiridas”. Con

este énfasis en la materialidad concreta del sitio donde las memorias fueron adquiridas, Benjamin, bajo el espíritu del principio de procedencia, discrepa con la idea kantiana de que la concreción espacial (*Räumlichkeit*) no es condición necesaria para la cognición y el saber, insistiendo, en cambio, que la autenticidad de las memorias está sujeta a la topografía del presente antes que a un pasado elusivo.²¹

De tal manera, pretendo indicar que uno de los enigmas más ricos de esta concepción post hegeliana de la historia, está en la siguiente ambigüedad estructurante del principio de procedencia. Por una parte, aquellos contenidos que cobran valor, que realmente significan la vida del pasado en observación, del objeto de estudio, es decir, las evidencias que sí hablan y mediante las cuales se accede a ese lugar oscuro del acontecimiento, son hallazgos espontáneos. Prevalece así la idea de un *modo de producción inconsciente* de los materiales vitales; y asimismo la noción de que estos hallazgos fueron coleccionados, compilados por motivos diferentes a los objetivos formales del historiador.²²

En una de las notas de este segundo capítulo de *El gran archivo*, Spieker citando a distintos autores académicos, remarca esta noción. T. R. Shellenberg en un célebre libro sobre los principios y las técnicas del archivo publicado en 1956, afirmaba que “para ser archivos, los materiales deben ser preservados por razones distintas que aquellas por las cuales ellos fueron creados o acumulados”. Luego, Spieker trae

a colación palabras de Yosef H. Yerushalmi, quien ha observado que “idealmente un archivo debería ser *naïve*... Copias de contratos y títulos de propiedad fueron preservados en archivos en caso de que surja alguna controversia en el futuro, no para que podamos escribir historia económica”.²³

Pero, por otro lado, paradójicamente, esta noción de que el archivo es equivalente al presente y que en él se va a ir registrando todo aquello que pueda producir azarosamente un encuentro con el vitalismo de algún lugar en el pasado, implica que el archivo es una preconcepción: “si los archivos guardan archivos –series de contenidos que se han acumulado en el registro– también es verdad que cualquier cosa que se haya consignado se asimiló desde el principio teniendo el archivo en mente”.²⁴ Es decir, si bien no puede saberse previamente qué elemento archivado traerá al presente algo del pasado y no se puede preestablecer, programar la actualización del lugar perdido en esta lógica arqueológica, también es cierto que el historiador recoge las evidencias, trabaja, teniendo en ciernes las entrañas del archivo.

Leyendo al historiador decimonónico alemán Johann Gustav Droysen, Spieker esclarece esta doble condición del archivo arqueológico, que, reitero, transporta su mayor ambición. O sea, su

ambigüedad nace del anhelo de penetrar la contingencia –la realidad– vencida por el tiempo histórico como una máquina del tiempo:

Sin embargo, la insistencia del historiador con su frase “materia en el presente” (Droysen) fue diseñada, precisamente, para despojar la historiografía de la metafísica. Para Droysen y sus colegas, las huellas a menudo fragmentarias que el historiador encuentra en el archivo funcionan como avisos de que lo que esté conservado en el archivo, en la medida de que es un material remanente en el presente, estará probablemente incompleto o fragmentado, así como partes del pasado sobreviven mientras otras están perdidas. La frase de Droysen “materia en el presente” puede ser tomada para significar que el pasado que venimos a inspeccionar en el archivo es completamente contingente bajo las condiciones (y limitaciones) del proceso de archivación en sí mismo, y tomar nota de esto es concientizar las diferencias entre la historiografía y la ficción.²⁵

Metafísica y ficción fueron apartadas de la búsqueda del origen de esa materia archivada. Aunque no por ello estos historiadores finiseculares se liberaron de las consecuencias de un objetivo tan paradójico, y hasta cierto punto utópico, como coleccionar, acumular, generar un tipo de escritura (metodología) capaz de inducir a una resucitación de espacios vitales, orgánicos pero sepultados por capas de historia.

Rasgos de la búsqueda arqueológica de sentido

Así, con la intención de continuar el recorrido en *El gran archivo* observando cómo Spieker va deconstruyendo este principio de

proveniencia, esta mirada arqueológica decimonónica, a lo largo de sus análisis diacrónicos de ciertos episodios del arte de archivo durante el siglo XX, quisiera culminar este apartado abreviando ciertas características del paradigma:

1. “La orientación topográfica y no semántica de la búsqueda”

La misma ordenación del material procesado en el archivo del principio de procedencia se orientó de acuerdo al lugar físico e histórico donde sucedió aquello que el archivo buscaba registrar. Por eso Spieker subraya que tal punto de vista no se asienta en un principio general, tampoco en el archivo como un concepto o categoría o serie de categorías.²⁶ En todo caso, lo relevante “no es nunca una pregunta sobre lo que está siendo archivado, sino sobre el *lugar* en que está siendo archivado”.²⁷ Esto lo hemos indicado anteriormente. Ahora habría que agregar que se trata de una creencia, tipo de convicción, en la heterotopía.

Esta confianza en la heterotopía –la idea de que el poder probatorio de un registro es una reflexión sobre su origen en un lugar otro distinto al del archivo que lo preserva– no estuvo limitada únicamente a los historiadores; en las ciencias también hubo una creencia generalizada de que la archivación de las fuerzas de la naturaleza podía convertirse en una realidad solo si se encontraran métodos (mecánicos) de registro que exitosamente eludieran la representación simbólica, así ese “otro lugar” –el último recurso, tiempo en sí mismo– podía ser inducido para crear su propio archivo.²⁸

De acá viene la valorización del “otro archivo” que yacería en el archivo oficial, o de los otros archivos específicos del lugar que el investigador anhela penetrar. Es cierto entonces que hay un más allá del archivo administrativo, burocrático, que se establece a partir del principio de procedencia; pero este no es un lugar trascendental ni tampoco idealmente vacío y a la espera de ser colmado.²⁹ Este otro archivo que surge al contacto con el origen topográfico, a través de fragmentos (fósiles por ejemplo) vitales capaces de reflejar el pasado anhelado, es una suerte de tesoro momentáneamente vislumbrado y que el historiador logrará leer, tratar, pero rapsódicamente. Ni el historiador ni el científico desde el punto de vista arqueológico podrá reparar completamente la pérdida de plenitud que acarrea la historia. Y esta fragmentación es un componente central de la matriz epistemológica que fue el principio de procedencia. Científicos, arqueólogos, filólogos trataron los fragmentos hallados como “piezas discretas y aisladas de evidencias que solo pueden ser entendidas en el contexto del lugar (y del tiempo) donde estas fueron detectadas, un lugar en el que se encuentran rodeadas por otros objetos discretos y en constelaciones específicas”.³⁰

2. “El vitalismo del archivo”

El vitalismo que anima al principio de procedencia deviene de la apreciación científica de *la vida* de finales del XIX. Resumiendo, Spieker indica que tal conceptualización basada en el historicismo o el ser histórico de las cosas, de los fenómenos estudiados, percibe la naturaleza misma como una entidad histórica. Existe así una reciprocidad epistemológica entre el arqueólogo y el científico unidos por la prevalencia de la noción de origen topográfico o la organicidad del lugar que debe ser vislumbrada y hasta palpada y hacia donde se orienta la búsqueda.

Por una parte, “la diferencia entre hechos de la naturaleza y hechos de la cultura ya no es categórica”.³¹ Por la otra, si un científico de la época como Rudolf Virchow “trató los hechos de la naturaleza como a tantos objetos históricos, los archivistas del siglo XIX, a la inversa, trataron los documentos archivados como una forma de vida, frecuentemente comparándolos con totalidades orgánicas y cuerpos vivos compuestos de células orgánicas”.³²

Esta organicidad del tiempo y de las cosas buscada por el espíritu intelectual posthegeliano, mediante la exploración concreta de los tejidos, se refleja asimismo en la política; y de acuerdo con la puntualización de Spieker, va a animar a la burocracia estatal de esa Alemania decimonónica. De hecho, la mirada técnica que acompaña a

esta forma de registro y archivación para la que cualquier clave podría desatar o desencadenar lo anudado, considera, en primera instancia, todo válido; y segundo, considera, la necesidad de regular administrativamente esa totalidad desbordante:

La pregunta es si y cómo el crecimiento infinito potencial de este archivo de claves puede acceder a un final, sustrayéndose así del destino inevitable del caos entrópico.³³

Tal interrogante, cuya exigente respuesta no debería perjudicar el principio anímico del orden concebido, se despliega hacia un sentido legislativo que resulta en “un tipo de data democrática”.³⁴ Para esta conclusión Spieker trae a colación al científico alemán Hermann von Helmholtz quien formula unas leyes y causas buscando que estas sean el resultado de una revelación o conclusión surgida de la observación de la información científica; es decir, que nunca este conjunto de límites sea un resultado impositivo tal como había sido el anhelo metafísico. Sin embargo, estas leyes no solo van a “comprimir aquellos casos que otra gente ya ha observado, sino que tampoco dudaremos en extenderlas a casos que aún no han sido observados”.

Las leyes de Helmholtz son resúmenes (*Zusammenfassungen*), una especie de taquigrafía para los registros de la naturaleza. El concepto general (*Begriff*) hallado por el científico “comprime dentro de sí mismo una multitud de informes detallados o indicaciones y los representa a estos en nuestro pensamiento”. La palabra alemana que Helmholtz usa aquí es *vertreten*

(“vertritt sie in unserem Denken”), un término que, no coincidentalmente, también es empleado para describir la representación política de oficiales electos en un estado democrático. Los conceptos y las reglas que se revelan después de la recolección de datos “representan” estos registros, pero no los preceden, y mucho menos los sustituyen, en la forma en que una categoría metafísica precede su encarnación material.³⁵

Esta mentalidad científica también se halla resumida en la necesidad que comienza a surgir de eliminar aquellos tejidos dañados o malformaciones inorgánicas que van surgiendo como producto de la acumulación irrefrenable de registros, facilitada por el desarrollo técnico e instrumental de esta apreciación arqueológica materialista de la vida. En estos predios del conocimiento, se da entonces una inquietud estética que es compleja, porque no solo implica la búsqueda de un organismo saludable, sino que, además, el intelectual-científico mediante su exploratoria por el origen espacial del tiempo perdido, sepultado, o, entonces, a través de ese viaje arriesgado y anhelante de los escenarios en los que tuvieron lugar los hechos indicados por los registros acumulados, accede a *lo real*. Resultado de un desdoblamiento que entraña una dimensión misteriosa y oculta: una otredad donde se halla ese *otro* archivo que es el orgánico a la verdad exacta.

3. Burocracia e inconsciente, extrañeza y patología

Así, una de las palabras claves para Spieker es burocracia. No solo se va a detener a lo largo del libro en esta dimensión que muchas veces el archivo artístico o la práctica artística de naturaleza archivística emula para estudiar o analizar ciertas vinculaciones con el poder administrativo, sino también Spieker parte de cómo este archivo arqueológico del siglo XIX, en su realidad administrativa, como espacio concreto de almacenamiento, puede ser comparado con el “aparato psíquico” de Freud que fue el “más formidable dispositivo modernista de archivación”, “donde sus elementos separados connotan diferentes funciones nemotécnicas”.³⁶

Se trata de entender que ese archivo del principio de procedencia memoriza o registra burocráticamente detrás de la premisa de que aquello que introduce en sus oficinas ha sido sacado de circulación con la idea de que está *retornando* al archivo donde será permanente; aunque, simultáneamente, ingrese en un olvido. Precisamente es a partir de estas “instancias de una acumulación pre-archivísticas de registros”³⁷ y del hecho de que con el aumento exponencial del papeleo burocrático nacieron los registros diferenciados ya de los archivos, que Spieker introduce el importante asunto de Freud.

O, en otras palabras, el papeleo que circula en una oficina o agencia es tocado o estructurado por su traspaso o su muerte –es

retirado de circulación– desde el momento en que es producido. Esto a su vez alude a la posibilidad de que cualquier acto de registro puede ser archivístico, una conclusión que se halla cerca tentadoramente del análisis de Freud del registro de la psique aproximadamente al mismo tiempo en el que PP fue introducido por primera vez. Aquí, también, cualquier cosa que sea almacenada en el aparato psíquico –en el archivo– primero tiene que haber sido retirada de circulación (de la conciencia); este retiro, que es equivalente al olvido, fue el prerrequisito para todo almacén permanente.³⁸

La comparación de Spieker entre el aparato psíquico de Freud y ese archivo arqueológico y ya administrativo que se construye bajo el principio de procedencia, implica en este libro, uno, el interés del autor por *eso* extraño, misterioso, excesivo, elusivo, asimismo, –y sobre todo *inconsciente*– que se consigna en esta burocracia dividida en tres instancias que son la oficina, el registro y el archivo y que luego Spieker atenderá en sus análisis de arte conceptual. Y, dos, esta forma de registro (que parte de valorarlo todo pues no se puede discernir con antelación qué elemento actualizará el tiempo perdido en la ambiciosa y deseante psique del hombre histórico) ocasionará traumas derivados de la saturación de información, sus indicios o huellas en la cultura occidental hacia la década de 1920.

Por una parte, como lectores de *El gran archivo*, debemos mantener esta apreciación sobre el siglo XIX y el archivo “entendido como medio”.³⁹ Lo que Spieker comprende y explica a través de otro

paralelismo, esta vez con Walter Benjamin: “para Benjamin, ambos medios [fotografía y cine] funcionan como colecciones de huellas” de un tiempo donde aconteció lo originario. “Esta operación está cercanamente vinculada al tiempo. Donde el origen aurático no solo fue removido de la reproducción técnica sino también blindado en su esencia de los efectos del tiempo –permaneciendo el mismo y auténtico sin importar cuánto estuvo en su lugar tradicional”.⁴⁰ Proceso técnico de reproducción que “refracta ese original en series de tomas individuales que lo muestran en una variedad de diferentes perspectivas... sugiriendo que cualquier acceso al original tiene que proceder de un archivo de tales fragmentos”.⁴¹ Sin embargo, nada vuelve a ser idéntico o íntegro al pasado original. Lo que finalmente puede ser reproducido son fragmentos que “traen a la luz enteramente nuevas estructuras de la materia”.⁴² Entonces, podemos indicar un extrañamiento como resultado de esta indagatoria en la reproducción técnica del espacio orgánico del origen. Y desde acá, partiendo de tales resultados técnicos –los propios de la fotografía– y del entendimiento de la necesidad del archivo, podemos indicar que acontece una espacialización del tiempo en esta apreciación historiográfica.

Veamos:

Como Wolfgang Ernst ha escrito, “historiografía significa la transformación del espacio del archivo en los efectos de una

[narrativa temporal]”. Como mencioné antes, Droysen sugería que el punto en el tiempo que llamamos el “presente” es actualmente parte de una serie de tales momentos –cada uno de ellos estático en sí mismo– en la que este claramente ocupa la posición central.⁴³

Por la otra, el malestar cultural nace del frenetismo de esta maquinaria conceptual pero técnica que busca (re)producir el tiempo histórico y comprenderlo en su integridad. El proyecto es una positividad de la modernidad post romanticismo. Spieker precisa: “después de Hegel”. Sin embargo, la ambición arqueológica de archivo, como matriz epistemológica del XIX no tardará en degenerar hacia más de una patología. Lo que Spieker aborda mediante imágenes literarias: *Funes, el memorioso* de Borges, *Los cuadernos de Malte* de Rilke, y la novela de Flaubert *Bouvard and Pécuchet* son las obras mediante las cuales él observa lo que va a llamar “el lado reverso de la moneda”⁴⁴ y que se expresa en la incapacidad de olvidar, en la dificultad de resumir y eliminar, y en la insistencia de convertirlo todo en historiografía, incluso el presente. Aquí la visión de Nietzsche entra en juego: “Nietzsche expresa su disgusto por una época en la que cualquier cosa, incluso el presente en sí mismo, era tratado como histórico: <<Antes de que la guerra termine, ya ha sido transformada en ciento de páginas de papel impreso, y este ya ha sido servido como el último manjar para los paladares agotados del hambre de historia>>”.⁴⁵

Pero, indudablemente que aquello con lo cual Spieker va a penetrar en la problematidad intrínseca de esta posesividad por la historia, es su indagatoria en el aparato psíquico de Freud. No en balde *El gran archivo* contiene un capítulo titulado “Los archivos de Freud”.

4. El ego del archivista

El último aspecto que destacaré del archivo arqueológico es el asunto del ego del archivista. De un lado, Spieker puntualiza el carácter hombruno de este archivo que fue desarrollado y administrado por un “código de ética”⁴⁶ constituido sobre una “letanía de virtudes viriles”: “desde escrúpulos hasta patriotismo y alta civilidad”.⁴⁷ Se trata de una búsqueda positiva, afirmativa y de un espíritu de conquista que analizado en la tríada oficina, registro, archivo,⁴⁸ recayó principalmente sobre las dos últimas instancias. La oficina, en cambio, estuvo identificada con lo mujeril: la indiscreción, el desorden del papeleo y la basura.

Mientras en el siglo XIX la *producción* del papeleo se convirtió progresivamente en la tarea de las mujeres, su estructura, preservación y protección en el registro fueron prerrogativa indisputablemente de los hombres”.⁴⁹

Spieker observa dos síntomas de este archivo de ego masculino. No solamente padecía el temor a la violación de los secretos custodiados, sino que, además, esta fobia y menosprecio a lo mujeril, resumía un

problema creciente: la tarea de separar la basura de los hechos estaba cada vez más perjudicada por la misma ambición del principio de procedencia. La acumulación de indicios, ese coleccionista de huellas que el archivista arqueólogo iba articulando en su interior, se desbordaba en sus indagatorias. Y esos restos, esas sobras de sus excavaciones “podían ahogarlo en masas de papeleo”,⁵⁰ las mismas que fortalecían la instancia de la oficina y la presencia en aumento de la mujer en el archivo.

Del otro lado, este intelectual padeció la codicia de pasado histórico. Spieker introduce nuevamente la importante referencia a Nietzsche y su puesta en tela de juicio del “hombre histórico” forjado por esta militancia de archivo. No solo no puede desprenderse del pasado que ha conquistado y del que habla solo como ganancia sino que además tal ego “quiere poseer el pasado en términos de la continuidad y el proceso contingente que este una vez fue”.⁵¹

III

El aparato psíquico de Freud

Al final del ensayo “Los archivos de Freud”, Spieker alcanza una conclusión que pudiera verse como una de las grandes contribuciones de este libro. Inicialmente, se ha establecido un paralelismo entre el archivo arqueológico del principio de procedencia y el aparato

psíquico freudiano. Para, en segundo término, concluir que aquello que autorizó a Freud a producir un *código científico diferente*, innovador, nunca antes tenido en mente, fue su pertenencia a la matriz epistemológica del principio de procedencia. Este código experimentador de los procesos mentales (de la intrincada estructura del aparato psíquico, y productor de un tipo de escritura que no tardará en desconfiar del exceso de escritura y pronto se vinculará con otros medios técnicos de apreciación de *esos* indicios que derivan hacia “la geografía del territorio”⁵² originario) emerge de este archivo decimonónico desde donde se plantea la nueva historiografía y mirada científica finisecular. Instancia –la del PP– que, continúa Spieker, “permite al historiador reconstruir no tanto de la historia sino de la anatomía de otro lugar”; y “así el psicoanálisis también apunta no al significado de las palabras del paciente como a la geografía del territorio de donde estas derivan”.⁵³

Spieker Spieker concluye:

Mi pregunta, sin embargo, es de dónde Freud recibe la autoridad para este “código científico diferente”. En mi opinión, él obtiene esta del historicismo decimonónico y su creencia en la presencia sincrónica del momento.⁵⁴

Ahora bien, antes de entrar en Duchamp y, posteriormente, en la oficina de Breton (ambos pasajes donde Spieker observa grandes

desarticulaciones del principio de procedencia y de la propia idea de modernidad), resumiré las similitudes entre Freud y el archivo arqueológico y, asimismo, las principales diferencias que van a desprender al proyecto psicoanalítico, tal como lo concibe Freud, de, justamente, la valoración positiva específica de la mirada historiográfica del XIX. Y no porque Freud funcione en negativo como Duchamp; de hecho, el análisis freudiano busca resultados ‘exactos’. En todo caso porque en su búsqueda de la positividad disciplinaria de su ciencia, la indagatoria de Freud accedió a los confines derivativos y desviantes de la psique: lo deseante y lo siniestro.

Posterior a una breve disertación sobre (1) las tres formas en que el psicoanálisis es archivo, (2) cómo leer la palabra archivo en los escritos de Freud y (3) cómo ha sido visto, también, el paralelismo entre el psicoanálisis y la arqueología, Spieker puntualiza que ambos registros, el administrativo y el psíquico convergen en dos asuntos.

En principio, tanto Freud como un archivista-historiador del XIX, privilegian la “materialidad del registro”.⁵⁵ Valor que está por encima de los significados presumibles de las huellas indexadas.

Freud veía la memoria como nada más allá del enérgico *Bahnung*, la ruptura de un camino, que resulta en una huella en el inconsciente.⁵⁶

Es decir, no hay otra instancia superpuesta a la marca o la herida mediante la cual se palpa la existencia del inconsciente, y con la marca se activan –o a partir de ella se observan– las operaciones del aparato psíquico.

En segundo lugar,

El otro punto importante de convergencia entre el archivo y el inconsciente freudiano es la insistencia de Freud en la naturaleza topológica del aparato psíquico, con sus divisiones concretas espaciales y funcionales. El espacio del archivo, su *arkheion*, juega un doble rol en el psicoanálisis: primero, como el substrato material que habilita huellas nemotécnicas para ser inscritas en el inconsciente; y segundo como la topografía del aparato psíquico en sí mismo, un aparato donde percepción y conciencia están estrictamente separadas de cada una espacial y funcionalmente, y donde las relaciones entre diferentes huellas nemotécnicas son una función de sus relaciones en el espacio.⁵⁷

Anteriormente, Spieker había indicado tres aspectos generales que hacen al psicoanálisis archivístico. Dos de ellos observados por Derrida. Uno es precisamente el archivo generado por la actividad profesional y la búsqueda intelectual y científica de Freud, su propio archivo que fue altamente codiciado y tema constante en el ámbito de los seguidores de esta nueva perspectiva: “el archivo del legado de Freud”: “la totalidad de sus escritos publicados, sus papeles privados, las historias de sus casos, sus expedientes clínicos, sus transcripciones, etc”.⁵⁸ Todo de gran importancia en el proceso de legitimación del psicoanálisis como ciencia. El otro aspecto que Derrida subraya es

precisamente este que venimos trabajando: existe “un archivo implícito en la teoría de Freud del inconsciente y en la forma en que este almacena huellas del pasado”.⁵⁹ Finalmente, Spieker agrega un tercer elemento que hace al psicoanálisis archivístico. Traduzco:

Nosotros podríamos añadir un tercer aspecto: dada la confianza de Freud (no reconocida) en las notas escritas que él tomó después de las sesiones analíticas durante las cuales sus pacientes le confiaron sus pensamientos, *el psicoanálisis es tanto una ciencia de la escritura y el archivo como una cura del habla*.⁶⁰

Entonces pasemos a las diferencias entre Freud y el punto de vista arqueológico que es donde tienen lugar esos aspectos que, según Spieker, hacen que el psicoanálisis represente “una respuesta clave de la crisis moderna del almacenamiento”.⁶¹ En primer lugar, en el modelo psíquico de Freud no hay, como sí prevalece en el archivo administrativo, un principio selectivo respecto a la materialidad asimilada. No hay un orden cronológico que rija lo que ingresa. De hecho, Spieker recuerda que para Freud el inconsciente fue atemporal. Y no existen decisiones positivas en función de ninguna anhelada o prevista organización como sí las tiene el plan del historiador: “El archivo del inconsciente no surge de una voluntad consciente que pueda ser útil en el futuro; este es, al contrario, un resultado de fuerzas que están siendo aplicadas para vencer la *resistencia a la archivación*”.⁶² De allí, de esa lucha interna del inconsciente, irrumpe

un archivo, como resto casi de un naufragio, o, entonces, como la resta de un cálculo que no pudo imponer la marca del cero.

Es decir, esta exploratoria de Freud detrás de la coincidencia con el comienzo, con la vivacidad de ese espectro donde el paciente inconscientemente se ha reservado el acontecimiento que da origen a su neurosis o trauma, va abriendo una compleja apreciación que en su desarrollo experimental, en su metodología, se diferencia del arqueólogo. La cuestión está, en gran medida, en los diferentes territorios de la búsqueda de cada uno. Obviamente, en la medida que Freud fue reconociendo algo tan inaudito como la materialidad de la psique, se fue distanciando, por ejemplo, de un recurso clásico para el historiador decimonónico (y para el propio Freud) como lo fue la escritura. Para vencer aquellas limitaciones que interrumpían el acceso al lugar donde se fragua el análisis, fue descartando o minimizando la toma de notas mientras el paciente hablaba.

Para Freud, quien asumió que en el psicoanálisis la práctica clínica y la investigación coinciden, tomar notas [en un momento dado de su trayectoria] fue equivalente a eludir el medio de transmisión que está atado al inconsciente de su paciente –en breve, tomar notas era una distracción de lo que con Droysen nosotros podemos llamar la sincronicidad del “momento”.⁶³

Principalmente, la escritura favorece decisiones censoras de lo que el analista escucha. Pero tampoco la grabación completa de la sesión y lo

que se dijo es la mejor fuente para evaluar y, sobre todo, hallar esos indicios que potencialmente podrían abrir la dimensión del cimientto. Freud pensó que el oído del analista debe generar una disposición hacia las “derivaciones del inconsciente”⁶⁴ que no surgen ni se juegan en una historia escrita o grabada del caso “completa y consistente”; por el contrario, probablemente, “esta [la grabación] colocaría al lector en una situación muy diferente de la del observador médico”.⁶⁵ El espectro inconsciente del psicoanálisis, que es donde excava el analista, exige otra tarea distinta a las tareas más definidas del arqueólogo. Y su actividad es tan “formidable”⁶⁶ como la lectura de los sueños, o la indagatoria en esa materia –huellas– proveniente de lo derivativo donde los orígenes del drama psíquico podrían estar sepultados.

El segundo aspecto que distingue el modelo psíquico de Freud del archivo elaborado por Ranke y Droysen es “lo que Derrida ha referido como fiebre de archivo”, que en el terreno de Freud estaría localizado en los misterios inaccesibles del trauma y se manifiesta mediante la pulsión de muerte. El inconsciente, y más concretamente, el aparato psíquico tiene relación con un registro, un lugar que está afuera del archivo y que el archivo demanda. Veamos:

En un archivo, todo tiene que venir de algún lugar, todo debe actuar como evidencia o clave, una pista en un lugar o sitio

donde no se está. El archivo no puede funcionar sin dicha procedencia.⁶⁷

Entonces, por el contrario, la fiebre de archivo que es una fuerza fundamental para el psicoanálisis y sus hallazgos o apreciaciones más difíciles de referir, baipasea, traspasa, desconoce, y hasta destruye esa heterotopía constitutiva del archivo arqueológico o ese *otro lugar* que sugiere el registro con sus diversos indicios. Freud habló de esta pulsión de muerte como algo que no tiene lugar en el aparato psíquico pero amenaza su “archivo y su bien engrasada economía de ascensión y represión en sus cimientos”.⁶⁸ Esta pulsión que borra las marcas o huellas que se almacenan, asimismo destruye la exterioridad que todo archivo alude. Spieker cita la observación de Derrida: no hay archivo sin exterioridad, “un lugar externo de consignación”. Y continúa: “Crucialmente, la pulsión de muerte destruye no simplemente la memoria (los archivos nunca son simples instituciones de la memoria), destruye la exterioridad del archivo”, el afuera específico de esa organización o instancia, de ese lugar. Habla Derrida: “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición, sin una cierta exterioridad. No hay archivo sin afuera”.⁶⁹ Es decir, no hay archivo sin un registro en la realidad, sin una administración. La pulsión de muerte deja sin habla al inconsciente, destruye los caminos y disemina las evidencias. Es una fuerza extranjera que ingresa en el

aparato psíquico dejándolo, tal vez, en la escasez de sus recursos y ante un afuera inerte y sin rastros.

El archivo anémico de Duchamp

Páginas atrás indiqué que, hasta Freud, es decir, hasta el tercer capítulo, *El gran archivo* es un libro sobre el siglo XIX y el archivo arqueológico post hegeliano que se bifurca entre lo administrativo, la consignación legal de documentos, y su disposición para ser estudiados y revisitados por la mirada historiográfica en busca de una realización de la historia. Sin embargo, a partir de Freud y, como ya advertí, desde ciertos momentos del inicio del libro, sabemos que el abordaje de Spieker del final del siglo XIX, es en busca del futuro. Repito: según mi lectura, un elemento central, si acaso no el más estructural de este amplio ensayo, radica en que este jugoso antecedente, o sea el principio de procedencia, va a ser contrastado, reflexionado y deconstruido en todos los capítulos o ensayos sobre el arte de archivo del siglo XX que conforman el libro. Así, con Duchamp se inicia nuevamente el libro o se abre hacia el arte conceptual que, explorando las mecánicas de la mirada científicista finisecular del XIX, los experimentos para medir y almacenar el tiempo, encuentra el gran motivo del azar. De hecho, leemos que los *ready-mades* de Duchamp

fueron “intervenciones críticas en el archivo del XIX”.⁷⁰ Entonces, a lo largo de este revelador ensayo titulado “1913, *Du hasard en conserve: El archivo anémico de Duchamp*”, se entiende que el artista hizo una lectura radical y materialmente deconstructiva de las nociones científicas de cuerpo universal y transparencia. Este conoció los trabajos del fisiólogo, ingeniero y *bricoleur* Etienne-Jules Marey (1830-1904).⁷¹ De hecho, Spieker subraya que la relevancia de Marey para el mismo Duchamp es canónica según plantean mucho de los estudios sobre el artista conceptual; aunque asimismo estos están limitados a observar únicamente la importancia del experimento de Marey con la cronofotografía y su influencia en la pintura *Desnudo que desciende una escalera, n. 2* (1912).⁷² La experimentación de Marey, que perseguía el estudio del movimiento, registrándolo en gráficos –circulación de la sangre, por ejemplo–,⁷³ se basaba en la producción de otros medios de medición distintos a la escritura y más precisos y limpios en cuanto a la no interrupción de la representación del flujo capturado –o sea, gráficos. Por lo mismo, “su método asumía que la representación del tiempo podía proceder de un medio que sería en sí mismo inmune a los efectos de la contingencia”.⁷⁴ Lo cual, en este contexto científico, dependía de la creencia de la transparencia de un “cuerpo universal”,⁷⁵ presunción, conjetura de las curvas de Marey.

Por su lado, Duchamp se obsesiona por el funcionamiento de registros como el de Marey, regidos por esta concepción detallada del tiempo, pero para referirlos desde la ironía. Veamos con exactitud:

Aparte de los *readymades*, Duchamp deconstruyó la medida de cuerpo universal del siglo XIX más efectivamente en su film *Cinema anémico* (1926), el que muestra las pulsaciones de una arteria –exangüe– anémica.⁷⁶

Esta visión de vía negativa de un archivo anémico, carente de circulación simbólica, del flujo de signos saludables –a priori del archivo arqueológico– y compuesto, en cambio, por cronosignos o *readymades* significantes de huecos, fisuras, brechas, espacios, márgenes, aberturas, disparidades y vacíos, no es una sublimación como algunas lecturas sobre Duchamp han planteado.⁷⁷ Lo contrario, el hallazgo de Duchamp es de difícil interpretación porque implica el retorno al trauma.⁷⁸ Que, según indicó Spieker, siguiendo a Derrida, es donde yace y opera el mal de archivo: la fuerza que tacha al archivo, sus contextos y exteriores. En el arte de Duchamp –los *readymades* y *stoppages*– prevalece una lucha o una gran resistencia contra el retorno sublimatorio al orden simbólico.⁷⁹ Es decir, el tipo de archivación que propone Duchamp es un movimiento repetidor de interrupciones contingentes, un archivo de “*shocks* administrados”.⁸⁰ La contingencia, el tiempo del accidente, la caída, es aquello que indica

el arte del *readymade*. Es cierto que el artista francés creó bajo la influencia y el contexto de un cierto nominalismo propuesto por el desarrollo de la lingüística de esa década de 1910. Su indagatoria en la producción de sentido implica que los *readymades* “son indicadores de las unidades más pequeñas” del tiempo. Son significantes e índices del espaciamiento que acontece en la serie nominal de la significación “(a-b-c-d-e-f)”.⁸¹ Pero lejos de querer consagrar el ordenamiento nominalista de estas unidades separadas por intervalos, y lejos de querer suprimir el azar y la contingencia con la idea de delinear un movimiento regular, orgánico, simbólico, los *readymades* quiebran la cadena o el esquema de la significación y la representación del flujo del tiempo. Dice Spieker:

...los *readymade* no son síntomas de un giro sublimatorio hacia el orden simbólico; en cambio, demuestran el surgimiento del tiempo contingente en su centro.⁸²

De hecho, líneas atrás Spieker hace su planteamiento: en Duchamp el esquema nominalista es revertido; y en vez de lo simbólico irrumpiendo en lo real, se trata de lo real que irrumpe en lo simbólico.⁸³ Así, en su lectura, Spieker recuerda otras que como la suya ubican el arte de Duchamp, sus operaciones, en el orden de lo Real: “lo que resiste una codificación simbólica, sugiriendo una fisura o desgarradura en la superficie del archivo”. El autor contextualiza:

Lo que Lacan llama lo Real obscurece y confunde el camino sublimatorio sobre el cual Duve ubica los *readymades*, implicando un retorno al trauma antes que un diferimiento exitoso de este. Expandiendo el análisis de Joselit, quiero acentuar el elemento de temporalidad que acompaña esta irrupción de carnalidad, una irrupción que a menudo ocurre en la forma del azar y la contingencia... Duchamp explícitamente vincula los *readymades* con un encuentro (perdido) con el tiempo, entendido aquí como un punto singular (“un minuto”) cuyo significante material, su archivo, es el *readymade*.⁸⁴

Digamos así que el archivo de Duchamp, que Spieker considera fundamental en la apreciación de una cierta historia del arte de pulsión archivística, registra zonas marginales del archivo arqueológico de finales del XIX. Zonas y aspectos conocidos por los archivistas regidos por el principio de procedencia, pero casi siempre retenidos por las represiones del ego masculinizante o rígido del archivista historiador y científico. Todo archivista sabe del caos, de ese desorden que el arte de Duchamp indexa mostrando que es una fuerza en surgimiento constante; todo archivista también sabe que estas marcas del desorden, de los desencuentros con el tiempo surgidos en su exploratoria, representan, también, grandes atracciones, raptos de lo desconocido.

En este punto tan sugestivo, Spieker indica la sexualidad y el asunto de género como una magnitud fundamental en los resultados de Duchamp e, inmediatamente, en su lectura de Walter Benjamin.

Primero, el asunto de los desencuentros es equivalente al descubrimiento de lo amorfo que deriva hacia una aguda mirada entorno a aquello que con precariedad archiva la pulsión errática; la que Spieker halla asimismo en la escritura de Benjamin. Ambos archivistas, Duchamp y Benjamin, logran este tipo de incursión extrañificante, este viraje del orden simbólico:

Igual que en el mundo de Kafka según la interpretación de Benjamin, los *readymades* funcionan como un índice del tiempo contingente; olvidados por el presente y perdidos del orden de símbolos, ellos cargan la marca de lo que retorna a nosotros sin ni siquiera volverse reconocible como tal; ellos son los núcleos del pasado enclaustrado en la textura del presente. Como instancias de archivación, los *readymades* nos permiten considerar el presente en sí mismo en calidad de archivo; no como un recipiente monolítico de eventos pasados sino como una enroscadura de hilos texturizados que se enredan alrededor de un eje hueco cuyos puntos finales y abiertos están cubiertos con símbolos.⁸⁵

Agregaría que esta repetición de instantáneas o *iluminaciones profanas*, metáforas cargadas de tiempo fulgurante, giran alrededor de los vacíos que encubren, tapan, represan los símbolos tranquilizadores o los flujos aparentemente organizadores de instancias afirmativas y capitalizadoras de sistemas y reglas. Así, el principal hallazgo de

Duchamp es su señalamiento de la contingencia y el azar en estas coordenadas. Su recurrencia no tiene otro desenlace que anticipar, suspender la pregunta de si puede haber algo así como un encuentro directo, real con el tiempo, o un archivo de tales encuentros.⁸⁶ Spieker menciona el trabajo de Jean Clair sobre Duchamp quien considera que la concepción del tiempo de los *readymades* es un “futuro inmediato”, “un punto de indiferencia que no podemos habitar ni conocer”.⁸⁷ Más adelante Spieker, en su análisis de la obra *Tzanck Check* (1919) de Duchamp, puntualiza:

En este esquema tautológico, el flujo de capital está directamente vinculado al trauma y al azar –a intervalos– porque la medición no puede continuar confiando en series estables de coordenadas.⁸⁸

Segundo, en la tesis de Spieker prevalece el señalamiento de una desmasculinización del orden archivístico. Tanto Benjamin como Duchamp padecen o alcanzan a representar un desmantelamiento de la hegemonía masculina en el centro del *arkheion*. En el caso de Benjamin hay, sin embargo, un anhelo de suturar lo simbólico que no se observa en Duchamp.⁸⁹ Pero ambos trabajan la imagen de la distorsión que emerge allí “en el lugar donde esperamos el ordenamiento exitoso del tiempo”.⁹⁰ Spieker refiere en ambos artistas la imagen del tejido en un pasaje fascinante del libro en que se establece una suerte de analogía

entre *readymades* como *Un ruido secreto* (1916) y relatos como los que integran *Infancia en Berlín* (1928) . Y, asimismo, explica que entiende por desmasculinización la pérdida de lo formal por fuerza de la irrupción de un sinsentido que es eróticamente atrayente. Pero, además, tal como indica en su análisis de *Un ruido secreto*: “La madeja que no puede desplegarse amplifica el trauma de la desmasculinización, entendido como la pérdida de la habilidad de uno de simbolizar exitosamente”.⁹¹

Es decir, el *readymade* es una apertura –por donde escapa el significante– hacia un tipo de fuerza que se encuentra ubicada o emerge del mismo sistema donde se produce la simbolización, para la civilización Occidental, de las coordenadas espacio temporales. Lo que había conducido en el XVIII a la elaboración del sistema métrico autorizado por la Convención Francesa Nacional y llamado *mètre des archives*: una barra de platino propuesta para mediciones universales que Spieker considera “un emblema de la masculinidad en (o como) el centro del archivo”. Y que Duchamp había desafiado en su *3 Standard Stoppages* escenificándolo en un drama de afiliación y metamorfosis. Los hilos caen al piso, cambiando los símbolos de la masculinidad, heroicamente tirante, hacia las formas de curvas femeninas.⁹²

Al encarnar con problematicidad la conciencia física –topológica– y mecánica de ese orden hegemónico occidental, desde donde se

planteó y dominó la representación del tiempo histórico (o sea, la escritura), Duchamp opera para abrir dicha alienación hacia zonas intrínsecas a los mecanismos productores de significado, pero zonas tenidas por secundarias.

No creo que haya mejor ejemplo que la fascinación de Duchamp por la mecanografía y la máquina de escribir. De esta actividad emerge además la noción de escritura automática de los surrealistas que los hace usar la máquina de escribir para la transcripción y archivación del inconsciente.⁹³ La indagatoria de Spieker en esta tecnología que fue la mecanografía es aguda y extensa. Aquí solo quiero enfocar el tópico de la materialización de la escritura de Duchamp que, desde su perspectivismo irónico, acontece deconstructivamente en los intersticios de ese pensamiento mecanicista del XIX de científicos como Marey; como vimos, creadores de métodos para comprobar la existencia de un cuerpo –natural– universalmente legible gracias a los gráficos.⁹⁴ En su análisis del *Peine* (1916), Spieker dice:

Comparando una serie de discretas letras [*a-b-c-d-f*] que construyen un sentido pequeño –nunca como las series de Wundt– con una serie de igualmente discretos (e igualmente sin sentido) dientes, Duchamp señala, primero, que la escritura, el más clásico medio de comunicación del archivo, está hecho de significantes materiales como un peine está hecho de una serie de dientes. En dicha serie, letras individuales están definidas no por lo que ellas significan sino por los intervalos que separan uno del otro. Segundo, como significantes materiales, las letras

como los dientes, están expuestos a los caprichos del azar (los dientes pueden caerse), introduciendo un elemento de tiempo dentro de lo que parece ser una secuencia de signos estática e inmaterial.⁹⁵

De igual manera, cuando Spieker aborda *readymades* como *Cita del domingo, febrero 6* (1916) y *The* (1915) en los cuales el artista explora haciendo uso directo o alusivo de la mecanografía, se plantea la misma disertación que en *Peine*. Con esta tecnología –la mecanografía–, Duchamp logra “reemplazar el flujo y la continuidad de la escritura” “con un archivo de tipos de letras estandarizadas separadas por un intervalo regular, añadiendo a esto un elemento de shock administrado mecánicamente que retorna en cada momento en que el tipista aprieta una letra”.⁹⁶ La cuestión es que el ejercicio demuestra que la irregularidad de intervalos crece: “los dientes pueden faltar, los intervalos de letras pueden cambiar”. Demarcando así “la apertura total del archivo hacia el azar”.⁹⁷

Duchamp desorganiza códigos de medición del pensamiento occidental mediante los cuales se articularon datos de información bajo la premisa de acceder al origen real de los fenómenos; mostrando con su técnica, como cuando juega con la mecanografía: no un archivo construido sobre un código encarnado, sobre acumulación y expansión

(como es el caso de Marey, Bertillon, Londe), sino un archivo anémico afirmado en intervalos, substracciones y faltas (“—”).⁹⁸

La oficina de André Breton

En este punto *El gran archivo* avanza intensamente hacia el tópico de la burocracia. Este capítulo quinto se titula “1924, la burocracia del inconsciente (el primer surrealismo)”⁹⁹ y sin desviarnos de Duchamp, nos introduce en el pensamiento profundo de un archivo del shock, el éxtasis y el delirio¹⁰⁰ como fue el surrealismo, que Spieker analiza observando la oficina de Breton. Digo profundo porque la apreciación de Spieker se establece sobre la capacidad analítica del movimiento francés y cómo Breton favoreció un tipo de revolución que no es la que prevalece como paradigma en el XIX: destructiva del pasado histórico, sino apuntó hacia la revolución de una fuerza psíquica, apta para la “reclasificación” de la realidad subyacente al orden lógico.¹⁰¹

La revolución surrealista era impensable sin orden y organización... Sin embargo, dicho orden no debe ser confundido con la mecanización del pensamiento... Para los surrealistas el problema no fue el de imponer un orden en lo que es contingente sino el de hallar huellas de organización en la contingencia en sí misma.¹⁰²

Hay que esclarecer de inmediato, que el orden investigado es “el orden inherente al caos en sí mismo”,¹⁰³ y, por lo mismo, el archivo que

construye el surrealismo es un archivo político, que no atesora el pasado sino proyecta una visión otra, distinta, del presente. No hay dudas, las acciones de estos investigadores radicales dismantelan el orden cívico cuadrado por las convenciones, pero dicha demolición es con el objetivo de poder ingresar en, abrir y activar el trasfondo oprimido por el pensamiento afirmativo y la acción progresista de Occidente. Así, en el buró ubicado en el París de la de la preguerra, ellos van a computar, a procesar los datos recogidos del trauma cotidiano y de actos inconscientes. Se trata de abordar el inconsciente político actuando sus contenidos maltratados y desde allí reinterpretar y ejercer, sobre todo, la existencia citadina. Veamos:

...Theodor W. Adorno sostuvo que los surrealistas salvaron a París durante la segunda guerra mundial al cultivar lo que él llamó de *Angstbereitschaft* de la ciudad (su "preparación para el miedo"). Aunque no es completamente claro lo que Adorno quiso decir con esta frase, una interpretación posible es que debido al registro de shocks y delirios y debido a la creación de tales instancias, el surrealismo estableció que estos estados de shock no tendrían que agobiar al individuo porque ellos se habían vuelto predecibles, al menos en una medida.¹⁰⁴

Es decir, por una parte, este interés por el orden se mantiene en estado exploratorio existencial. Es una búsqueda que se vive y que encarnan los miembros reunidos del grupo. Por otra parte, en el buró del surrealismo, en su oficina, se concierta una dinámica de producción

intelectual cuya metodología se despliega en torno a las fichas que se indexan, a la máquina de escribir y a la escritura automática. Con estos elementos, el surrealismo explora los mecanismos del inconsciente: cómo este tramita lo desconocido y el trauma. Spieker insiste que no se trata de la búsqueda de un orden universal, sino específicamente burocrático. Indica entonces las continuas referencias de los surrealistas a la oficina y sus medios, pide que observemos cómo el surrealismo abundó en todo tipo de listas, protocolos, memorandas, circulares.¹⁰⁵

De hecho, la oficina de Breton estuvo dividida en dos pisos que, de acuerdo a esta lectura, simulaban la estructura del aparato psíquico de Freud. Partiendo de una cita anónima pero perteneciente a los documentos del surrealismo, Spieker introduce el asunto de esta arquitectura freudiana del buró, de la casa del buró del surrealismo ubicada en París. La cita dice: “La oficina de la investigación surrealista se ocupa a sí misma con la colección de nuevos elementos que abarcan las formas distintas adoptadas por la actividad inconsciente de la mente”.¹⁰⁶ En seguida, nos informa que la arquitectura reflejaba la división del aparato psíquico de Freud con sus dos partes principales: el primer piso ocupado por el inconsciente, y el segundo por el sistema de percepción consciente donde estaba el archivo propiamente. Que

era alimentado por las fichas tramitadas por los “permanentes” – empleando la terminología de Freud–, o sea, aquellos miembros del movimiento que de acuerdo al plan debían estar presentes ese día oficiando: recibiendo y llenando todas las fichas con las ocurrencias o ideas.

Spieker concluye con una frase que concentra su lectura del surrealismo y donde vemos su perspectiva siempre sujeta a las materializaciones de los archivos, espacios, medios, instrumentos que en estos se administran:

Con su uso de un índice móvil, fichas estandarizadas, entre otras cosas, completadas con los hechos del inconsciente, los surrealistas, por primera vez en la historia y en una salida curiosa partiendo de Freud, construyeron un archivo basado menos en la hermenéutica y la interpretación que en la posibilidad de computación mecánica.¹⁰⁷

Sin dudas que esto nos lleva a la escritura automática, a la concepción de escritura que se viene gestando desde Freud, pero que Duchamp y Mallarmé elaboran con mayor conciencia de su transgresión sintáctica y material –o sea, signifiante en el juego gramatológico. Pero, antes de llegar al asunto del automatismo del surrealismo y lo que allí se tejió de acuerdo a Spieker, para mí es fundamental indagar un poco más en ese centro traumático, neurálgico, del archivo surrealista. ¿Qué pasa allí?

La mención de Lacan es crucial:

Jacques Lacan, un experto en la administración de cartas, una vez describió el inconsciente como un archivo de documentos con una procedencia desconocida: “El inconsciente es esa parte del discurso concreto... que no está a disposición del sujeto para re-establecer la continuidad de su discurso consciente...”¹⁰⁸

Este elemento desconocido no tiene que ser esclarecido, no debe ser explicado aun la mirada o la retórica médica que practicó Breton. El mismo líder del surrealismo acentuaba “el embotamiento de nuestras mentes por la incurable manía que consiste en reducir lo desconocido a lo conocido”.¹⁰⁹ Su archivo es un *arkheion*, un lugar para lo desconocido, donde no se va a buscar, necesariamente, el origen perdido de aquello computado. Respetándose, en gran medida, la dimensión traumática del registro. O en todo caso –continúa Lacan– “A saber: ...en documentos archivados: estas son las memorias de mi infancia, justo tan impenetrables como son los documentos cuando yo no conozco su procedencia”.¹¹⁰

Pero, reitero, Breton tampoco buscaba elucidar dicho punto de gestación. Más bien se trataba de crear una magnitud para la observación y vivencia de hechos y de actos detenidos en este hilo subyacente, pero reconociendo su existencia *per se*; registro subyugado de elementos embrujados de nuestra vida cotidiana.

Artaud habla:

Esta revolución... se dirige a la ruptura y la descalificación de la lógica... Se dirige a la reclasificación espontánea de cosas [*reclassement spontané des choses*] en las bases de un orden más profundo y delgado, un orden que no puede ser explicado por la razón ordinaria pero que es un orden sin embargo, un orden que puede ser percibido por un sentido de lo que uno no sabe bien... pero un orden perceptible no obstante, un orden que no pertenece a la muerte... La oficina central de la investigación surrealista se dedica con todo su poder a esta re-archivación de vida.¹¹¹

Esta reclasificación de la vitalidad y movilidad del inconsciente va a producirse siempre en el desdoblamiento de lo que se está acumulando. Cosas, elementos, actos, pensamientos preservados por las metodologías de la oficina surrealista (fichas, taquigrafía, lápices de oficina, papel carbón, mecanografía) y que están siendo procesados por “el recuerdo del olvido” o una forma de olvido que, paradójicamente, activa el modo de producción histórica del inconsciente. Así, no se trata de eso que Nietzsche distinguía en los griegos como la habilidad de olvidar con la que se defendían de las embestidas de lo extranjero y del pasado.¹¹² El olvido para los primeros surrealistas no actuaba como un filtro, expurgando a la sociedad para su tranquilidad o renovación. Lo contrario, el olvido era invocado en ese trasfondo burocrático donde el automatismo buscaba sustituir la lógica. Estado inducido del pensamiento narcótico anhelante del “retorno de lo que ha estado olvidado *como lo olvidado*,

un retorno que Freud llamó lo ominoso”, lo supranormal, lo misterioso.¹¹³ Y partiendo del punto de vista de Breton, también científico, en torno a que estos actos inesperados de la vida deberían ser referidos como en un reporte médico: sin omitir incidentes, sin alterar nombres, con el fin de que lo arbitrario haga su aparición.¹¹⁴

Comienza a funcionar el asunto de la escritura automática, que, así como el archivo del surrealismo, “también fue esencialmente diseñada para registrar el olvido”.¹¹⁵ En cuanto al tema de la escritura son varias las referencias y los ejemplos que trae Spieker. Empezando por Duchamp y luego Mallarmé y la noción de ambos de producir una escritura por venir; jugando con, elaborando cierto tipo de fichas o materiales que muestran las palabras de acuerdo a una sintaxis impredecible, no sistematizada de manera convencional, asimismo, como lengua o instrumento de comunicación social. Pero capaz de abrir e inaugurar una sensibilidad escrituraria desprendida ya de las funciones clásicas de la escritura. Al describir el *Diccionario* (1914) de Duchamp “cuyo solo propósito fue la disrupción...”,¹¹⁶ Spieker indica que este experimento fue “una expansión de las fichas secretas de Mallarmé, que Benjamin (un usuario vívido de índices para computar sus textos) describió como un instrumento poético de trabajo”.¹¹⁷

Mecanizaciones

Introduzco un inciso pues creo necesario revelar que este capítulo sobre el surrealismo, y el tipo de burocracia que administró el buró, comienza con la amplia mención que Spieker hace a un folleto publicado en Alemania en 1921 de título *Las técnicas de la labor intelectual*, escrito por el profesor Friedrich Kuntze. Según el seguimiento diacrónico de Spieker a los paradigmas del archivo, el tratado de Kuntze fue, primeramente, “una súplica por la mecanización de la escritura escolar o académica con la ayuda de índices y de la computación matemática”.¹¹⁸ Segundo, su folleto marcó “la sentencia de muerte para el principio de procedencia y su énfasis en el depósito de archivo basado en el origen del documento y la figuración de la contingencia”.¹¹⁹

El escolar moderno, argüía Kuntze, no podía dominar la siempre creciente cantidad de información almacenada en libros, diarios y archivos sin organizar los frutos de su labor sistemáticamente. Para manejar esta sobrecarga, Kuntze propuso la creación de lo que llamó “geistige Maschine” (una máquina espiritual/intelectual) con la forma de fichas indexadas, incluyentes sistemáticamente de fichas numeradas con fragmentos, comentarios, y notas tomadas de libros y artículos por otros académicos.¹²⁰

Si bien Spieker trabaja primordialmente la propuesta artística fundada en la pulsión archivística, su análisis del archivo decimonónico (que

incluye el contraste entre este y el archivo del siglo XVIII, así también la mención tanto del académico Kuntze como de la vida urbana organizada por el neo-cartesianismo de Le Corbusier) se dirige a localizar esta práctica artística específica fuera de los dominios artificiales o ficticios y autonómicos de la estética. Sugiere entonces que el asunto de archivo, para el arte, es un problema con la realidad y sus estrategias y modelos administrativos y técnicos.

De tal manera, Duchamp, seducido por estos modelos de medición instrumental de la vida industrialmente organizada, computada, encuentra en dicha atracción aquello que cuestiona. Su apasionamiento hacia la representación imaginaria de las tecnologías de diversos procesamientos mecánicos consigue técnicas alternativas para la elaboración de sentido, pero sentido contradictor, con las que ejecuta sus disrupciones. Como Mallarmé, observando en detalle la estructura de la palabra, va a concluir que esta no necesariamente representa su significado putativo. Por lo mismo su 'orden' queda arrojado hacia la infinitud potencial, la hipótesis, de su propuesta escrituraria pero muda. Porque en eso que indica, o sea, en la separación entre el significante y el significado, se pierde la coherencia sonora del idioma. Finalmente: "el lenguaje propuesto por el *Diccionario* de Duchamp no puede ser hablado porque no puede ser

representando sistemáticamente”.¹²¹ Así fue como cuestionando la economía que gobierna al diccionario,

Duchamp también cuestiona los basamentos discursivos de las fichas indexadas tales como las de Kuntze con su suposición que la identificación de características en una variedad de objetos (*Merkmale*, en la terminología de Kant) puede ser usada para organizar y unificar conocimiento.¹²²

Por su parte, André Breton que también va a apasionarse por aquello que la escritura revela para su archivo-oficina, genera la noción de la escritura automática. La que, como sabemos, implicó la práctica de una situación donde los surrealistas pudieron percibir el proceder del inconsciente en los términos que ofrece el espacio instrumental de la oficina o el buró. Tal es la apreciación que aprendemos de Spieker: “En ningún lugar el surrealismo temprano fue tan próximo a la oficina como en la práctica de la escritura automática”. “La escritura automática surrealista establece la oficina como el sitio para la producción reveladora de una data que por definición elude la apreciación consciente y el significado intencional. No coincidentalmente, los surrealistas regularmente practicaron la escritura automática en una máquina de escribir amontonados alrededor de un tipista”.¹²³

Para finalizar el resumen de este capítulo, que he centrado en el surrealismo (dejando por fuera la importante mención que se hace en

él de Le Corbusier), quisiera destacar dos aspectos del automatismo que reflejan el arte pulsional y técnico de archivo. Esos procedimientos que conducen la voluntad del artista y del pensador seducido por los materiales y las técnicas de archivo están marcados por la prevalencia de la escritura como transcripción y como “tacto rítmico”,¹²⁴ antes que representación. Producción del inconsciente y “producción orgásmica de símbolos”¹²⁵ donde el artista interviene ciegamente.

Por un lado, “la infatuación de los primeros surrealistas por las fichas y otras tecnologías de oficina”:¹²⁶ las fichas, el papel carbón, las máquinas de escribir, los lápices, como ya mencioné, producen una noción de escritura cuya mecanización es lo que importa. “Para los surrealistas el hecho de que la máquina de escribir no retiene lo que escribe es central”, pues se trata de alcanzar las transcripciones del inconsciente que, si bien pueden generar contenidos relativos a la memoria, suceden en la temporalidad de un “presente discreto”. “Cada vez que marcamos una tecla, marcamos un momento en el tiempo que existe solo en el presente, sin discernibles relaciones con los eventos que lo precedieron o aquellos que lo siguen”.¹²⁷ El acto de computar implica la anulación del mecanógrafo como sujeto del predicado y como ego de la acción misma de escribir; este no existe más allá del acto puro de teclear. De tal manera, esta noción de escritura que se

produce gracias a las exigencias de los registros del delirium, el éxtasis y el shock evita “la composición intencional que envuelve alguna forma de *feedback* mnemotécnico”:

La función de la máquina de escribir en la escritura automática no fue distinta que la de la cámara en películas de la vanguardia de directores como Eisentein o Vertov; como la cámara en el cine constructivista, esta fue menos un instrumento para la representación de la realidad que un medio para revelar los principios subliminales de su organización temporal y espacial. Para los surrealistas, la máquina de escribir fue mucho más que una máquina que mecanizaba la producción y archivación de símbolos; su latido acelerado encarnaba el ritmo del shock de la vida en sí misma, un pulso bien abajo del umbral de la conciencia.¹²⁸

Segundo, esta mecanización vitalista que implica el automatismo surrealista produce una erótica o lo que Spieker llama “escritura libidinal” observándola en la técnica del *frottage* inventada por Max Ernst en 1925, “no mucho después de la publicación del *Manifiesto del Surrealismo*”.¹²⁹ Sin detallar la técnica del *frottage*, apenas resalto lo que Spieker observa en este experimento que como el archivo surrealista se basa en hacer “deliberadamente ciego” al acto creativo. El artista que va copiando del piso las figuras texturizadas, teniendo a su vez otro nivel de significación que está en su esbozo hecho a mano, se encuentra inmerso en el seguimiento de las huellas que le develan su técnica.

Ernst creó objetos cuya forma y estructura debía poco a la línea conscientemente dibujada y casi todo al rastreo del que Breton habló en su manifiesto.¹³⁰

Y si bien el acto no es completamente inconsciente, muestra cómo una técnica automática puede reemplazar la autoridad egótica del creador mediante un “*proceso estructurante por el cual el artista actúa como archivista*”.¹³¹

IV

Una de las primeras menciones a Michel Foucault en *El gran archivo* nos introduce de inmediato en los últimos capítulos del libro que se constituyen, en definitiva, como la teoría del archivo de Sven Spieker. En ambos capítulos el crítico alemán aborda apuestas artísticas en las que se dan distintas tendencias que parecen más bien una misma actitud: la disidencia de los artistas a la trascendencia o transparencia del significado contenido en archivo. Foucault emerge acá entre estos artistas, pues su pensamiento advierte la existencia del archivo nunca como una instancia clara, definida. Lo contrario, el asunto está en el reconocimiento de la dispersión. Paradójicamente, allí, en ese lugar en trasfiguración perenne y en los intersticios de nuestra miscelánea se “establece –en palabras de Foucault– que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras. Que

la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos”.¹³²

Dispersión donde opera el archivo y su irónica positividad o el *a priori histórico* que, según Spieker, puede palpase, más o menos, en las obras de estos post-vanguardistas constructores de la imagen del *gran archivo* que, sin embargo, “no se impone desde el exterior sino emerge del archivo mismo”.¹³³ Concluye Foucault: “la positividad de un discurso” es “el espacio limitado de su comunicación”.¹³⁴ Así Spieker mira estos archivos atrapados *en las mismas cosas que ellos conectan*.¹³⁵

Rebelión del significante y espectro lúdico

Por una parte, en el séptimo capítulo, “1970–2000, archivo, base de datos y fotografía”, Spieker estudia a Hans-Peter Feldmann (Alemania, 1941), Susan Hiller (USA, 1940), Gerhard Richter (Alemania, 1932), Walid Raad (Líbano, 1967), Boris Mikhailov (Ucrania, 1937), quienes producen sus obras a partir de la proliferación de significantes (fotos e intervenciones escritas) rebeldes a una significación monumental o mítica.

Spieker apela a la noción de mito que ofrece Roland Barthes y que implica que el tráfago de significantes es una dimensión secundaria, perteneciente a un sistema semiológico lingüístico que

materializa la esencia del otro sistema semiológico primario donde yace la dimensión o exigencia mítica. Este último es el metalenguaje al que alude el lenguaje-objeto o el significante. Así “el semiólogo, no necesita” exagerar “la pregunta que se hace sobre la composición del lenguaje-objeto”, “él solo necesitará conocer el término total, el signo global”, y preguntará a los significantes en la medida en que estos contribuyan al mito.¹³⁶

Rápidamente concluimos que este grupo de artistas de la fotografía mantiene marginalizado el nivel mítico, completamente relativizado. A esta trascendencia monumental se le mira en falta, en su ausencia y desde esa radicalización del juego, se palpa las diferentes texturas, voces, miradas, materias, sentidos del vacío que es ese “campo en el que pueden eventualmente desplegarse identidades formales, continuidades temáticas, traslaciones de conceptos, juegos polémicos”.¹³⁷

Por otra parte, en el octavo y último capítulo, “El archivo en juego”, domina el espectro lúdico del espacio archivístico, desde cierta tensión estética, desapareciendo de su condición lo que Spieker llama la “inmunidad del archivo a la manipulación”.¹³⁸ Los espectadores de este arte de instalación, principalmente, son inducidos a convertirse en un agente parecido al *espectador emancipado* que describe Jacques

Rancière. Por ello “la base de esta interacción” entre el público y el espacio abierto hacia la alteración de las “premisas básicas”, “incluyendo el principio de proveniencia”, “es una forma de juego que abandona lo que es tal vez la más fundamental suposición del archivo moderno, la suposición de que el archivo funciona como un tipo de orden analógico-tecnológico de la memoria”.¹³⁹ Así *el archivo en juego* implica un arte fenomenológico que puede desencadenar una gran turbación en contraste con la vigilancia lógica del sentido ulterior de un archivo lógico que había prevalecido controlando estos lugares.

Sitios que están siempre imantados dado sus comportamientos inconscientes: la acumulación de sentido y la producción de deshechos. En este capítulo Spieker trabaja las propuestas de un curador y tres artistas contemporáneos, Michael Fehr, Andrea Fraser, Susan Hiller y Sophie Calle. Veamos un extracto:

Una de las más escandalosas instancias de interferencia en el archivo es la alteración voluntaria de sus documentos, los actos de destrucción, o de eliminación de registros. Tal es la estrategia perseguida por Andrea Fraser, quien recibe a los visitantes de la sala de información en el Museo Bern Kunsthalle para rumiar con ellos sus documentos al punto de un completo desorden. En cambio, Susan Hiller y Sophie Calle siguen el procedimiento contrario. En sus trabajos, el hecho de dejar una huella no es producto de la remoción o la destrucción voluntaria de un objeto. En lugar de esto, ambas artistas crean para-archivos o archivos paralelos que se yuxtaponen al archivo y su ambición de registrar la contingencia, creando una serie de suplementos

que cuestionan los basamentos de la hermenéutica del archivo.¹⁴⁰

Archivo-museo y visitante activo

Indudablemente que esta espacialidad especulativa del archivo ha ido tomando al museo. Y ello constituye un motivo de *El gran archivo*. Desde el capítulo sexto: “Alrededor de 1925, el cuerpo en el museo”, Spieker nos mantiene como lectores-espectadores dentro de salas, galerías laberínticas, espacios museísticos vivientes. De hecho, esta es la discusión con la que emprende este maravilloso capítulo sobre El Lissitzky, Sergei Eisenstein y yo agregaría a Aleksandr Rodchenko quien no está referido en el subtítulo del capítulo pero constituye un pensador que Spieker trabaja desde su rivalidad con Lissitzky (siendo Rodchenko el jefe del Buró del Museo Soviético) hasta su obra archivística *Monumento a Lenin* a 4 años de la muerte del líder comunista.

Por una parte, Lissitzky logra construir las galerías o salas del constructivismo soviético, que se articulan a partir de un cambio radical en el tratamiento de la percepción. Estos espacios futuristas se fundamentan en una “dinámica óptica” que exige la “activación del visitante”, ahora “agente activo”¹⁴¹ y base principal del archivo contenido potencialmente en el espacio observado. Apunta Spieker:

“Solo hay un archivo, el de las percepciones del visitante”,¹⁴² que al transitar con su cuerpo en el museo crea la *oscilación* necesaria para que se geste y acontezca lo que la sala muestra en medio de sus paredes portátiles y sus imágenes temporales: las salas constructivistas no se detienen más en la “autonomía estacionaria del *punto de vista correcto* (Ranke)”.¹⁴³ La mirada correcta que defendía el historiador alemán Ranke en el siglo XIX y desde donde se apreció el fenómeno arqueológico orgánico al archivo del principio de procedencia.

Sometiendo el museo –tradicionalmente basado en un entendimiento newtoniano del espacio como un recipiente homogéneo para objetos– a un proceso de diferenciación continua, las Salas de Demostración se enfocaron no tanto en la autonomía del espacio arquitectónico como en su observador humano.¹⁴⁴

El planteamiento de Spieker está en que si bien estas salas o galerías diseñadas por la conceptualización de Lissitzky, ambicionaban la presentación del arte contemporáneo en una escena libre de desorden y hacinamiento, “su misión económica” está vinculada, sin embargo, “a un giro en los parámetros archivísticos de ver y en la reestructuración del museo defendida por Stepanova”.¹⁴⁵ Quien era otra ideóloga de este campo cultural, y trabajaba directamente para el proyecto estatal de Rodchenko. Es decir, el fenómeno de salas de arte descargadas de

objetos no contradecía la vocación archivística que inspiró a Lissitzky en su proyecto político.

Sobre este campo intelectual soviético y sus vertientes, leemos en *El gran archivo*:

Stepanova escribió que “el valor ‘sagrado’ del trabajo artístico como el único tipo de originalidad se ha desvanecido. El Museo como un repositorio de esta originalidad está siendo transformado en un archivo”. Citado en el influyente libro *El experimento ruso en el arte, 1863-1922* de Camilla Gray, este pasaje ha sido interpretado como la consignación final del arte de museo “a los archivos” o, por el contrario, como una aprobación de su transformación *en un archivo* –el archivo como el “nuevo museo”. Dado que Stepanova defiende aquí no la eliminación del museo sino meramente un cambio en el modo en que este funciona (no más como un repositorio de la originalidad sino como un archivo), la segunda lectura parece ser más plausible. Sin embargo, una tercera variante es también posible, en la cual no sería un problema la disolución del viejo museo en el archivo, tampoco su desaparición simple, en todo caso la *incorporación* del archivo en el museo, desencadenando una interacción dinámica entre la representación y el tiempo contingente, entre la muestra estática que caracteriza el museo de arte tradicional y una más activa forma de recepción. Yo argumentaría que dicho archivo-museo viene a estar cerca de lo que Rodchenko definió como el nuevo museo de “cosas vivientes” –un museo devoto al “origen dinámico que conduce al arte hacia delante”– y estas ideas relacionadas también inspiraron los diseños de la galería innovadora... que Lissitzky construyó en la mitad de 1920: la Sala para el Constructivismo... en Dresden, que exhibió trabajos de Mondrian, Léger, Picabia, Moholy-Nagy, Naum Gabo, y Lissitzky, y el Gabinete de lo Abstracto... (1927-1928) en el Museo de la provincia de Hannover.¹⁴⁶

De tal forma, a partir de este capítulo en torno a la innovadora apreciación archivística soviética, el museo de cosas vivientes, por un lado, y el perspectivismo perceptual del espectador (*el cuerpo en el museo*), por el otro, Spieker desemboca en la lectura de *La historia de la clínica* de Foucault. Entonces señala la observación de Foucault de cómo la escritura en la práctica médica emergió como construcción y control de un nuevo orden discursivo, que silenció “la inmediatez de la mirada sin restricciones”. “La escritura intervino para concentrar el conocimiento en las manos de unos pocos”.¹⁴⁷ Anterior a este momento –agrega Foucault– en que se crea un corpus de conocimientos escritos (un saber), existía la relación inmediata y universal de la humanidad consigo misma. De hecho, me parece que esta referencia que hace Spieker a la lectura foucaultiana del archivo tiene más de una dirección en su libro.

En principio, está el análisis de Spieker del perspectivismo de Lissitzky y de cómo este creador ruso pudo ir más allá de la *visión* tal como fue entendida en el XIX. Primero partió de lo establecido por los mismos experimentadores del siglo XIX, y “al confrontar al espectador (visitante) con dos superficies independientes y aún relacionadas o relacionables –la armadura en las paredes y las imágenes colgando en estas–, la sala de demostración asimila la lección principal enseñada

por la fisiología óptica del siglo XIX: la noción que la visión no es instantánea sino un constructo que recibe información de las diferencias y los intervalos”.¹⁴⁸ Pero, en consecuencia, Lissitzky partiendo de la visión binocular, no va a impedir el reconocimiento y menos la aceptación de la disparidad (la disparidad de vistas distintas) para favorecer, como hizo el espíritu ordenador del XIX, la ilusoria apreciación del movimiento unitario. Así “el modelo de visión implícita en este cambio entraña la permanente oscilación entre el trasfondo archívico y su superficie, una oscilación que *impide* una distinción confiable entre los dos elementos, que es como tal el prerrequisito para la integración del tiempo y el espacio en las Salas de Demostración”.¹⁴⁹ Es decir, no hay certeza sólida.

Comprendemos cómo a partir de este constructivismo se replantea el asunto de la visión y esta adquiere nuevamente la posibilidad de lo directo y sus oscilaciones (no más corregidas) son formas plenas de conocimientos o experiencias cognoscentes. De tal forma, al cierre de este sexto capítulo, Spieker puntualiza qué sería entonces un “sistema experimental”:

En los términos del laberinto de Rheinberger, tocar, tantear táctilmente, significa no permitir que lo que nosotros ya sabemos o ya hemos aprendido, interfiera con nuestra precepción de lo nuevo. Estar presente en lo nuevo es encontrar

que el viejo modelo epistemológico basado en el archivo de conocimientos, que trasciende la experiencia y la presencia corporal, está obsoleto.¹⁵⁰

Una teoría del archivo después de Foucault

De tal modo, a estas alturas del libro, Spieker le da una respuesta a aquella pregunta que se hiciera al comienzo, en su Introducción, sobre el artista estadounidense Robert Morris y su obra *Fichero* (1962):

¿Continúan Morris y el arte del tardío siglo XX en general el cuestionamiento del *archivo de las palabras* que Foucault ve como centro de gravedad del siglo XIX?¹⁵¹

Sin dudas que, además, este centro neurálgico de un archivo cuyos fundamentos son discursivos y limitados por órdenes de control disciplinarios trasciende al siglo XIX y forma parte de la misma comprensión que Foucault tenía del asunto en *La arqueología del saber*. De hecho, me parece fundamental tocar en este amplio comentario en torno a *El gran archivo*, la diferencia entre Spieker y Foucault. Claro, entendiendo que Spieker lo trae a escena (en más de una oportunidad) para dar con la esencia misma del archivo que estaría en la entropía o la dispersión, en lo siniestro o la disrupción que se plantea al margen de esos mecanismos ordenadores inmanentes a las disciplinas o saberes; pero donde hay siempre algún tipo de producción que deslumbra. Es decir, como Allan Sekula, Foucault además de localizar los mecanismos de represión del gran archivo “del sueño moderno del

control total de la abarcadora disciplina administrativa” (“gigante archivo en el centro de una realidad fundada en la racionalidad ordenada”),¹⁵² comprende que allí mismo, hay otro archivo, justamente el que él describirá: “su lugar –agrega Foucault– es el margen de nuestras propias prácticas discursivas”.¹⁵³ Y desde allí, también, Sekula se pregunta por la práctica modernista autorreflexiva del arte.

Foucault explica así que el término de *arqueología* que él acuña en su método está lejos de actuar excavando el origen de lo perdido:

Este término no incita a la búsqueda de ningún comienzo; no emparenta el análisis con ninguna excavación o sondeo geológico. Designa el tema general de una descripción [discursiva] que interroga lo ya dicho a nivel de su existencia... La arqueología describe los discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo.

Y ese elemento en términos de Foucault, “nos desune de nuestras continuidades: disipa esa identidad en que nos gusta contemplarnos a nosotros mismos para conjurar las rupturas de la historia... hace que se manifieste el otro y el exterior”.¹⁵⁴ La interrupción que ve Foucault y que constituye el archivo propiamente dicho, se acumula como rareza gracias a sus iteraciones, repeticiones y arbitrariedades intrínsecas. Es decir, este evento disruptivo, que constituye el punto de partida de Sven Spieker, asimismo, acontece en campos magnéticos de acción discursiva donde se plantea un corpus (un saber). Generándose

entonces un desorden que observar y describir. Sin embargo, la percepción de Foucault se estableció en relación con dichos temas generales disciplinarios, o sea discursivos y aún inmunes a las erosiones que se añadirían en breve de la dimensión cibernética. Por cibernética me refiero al actual tejido comunicacional de la contemporaneidad, justamente el que produce ese elemento entrópico, planteándose un hiper-significante, un nuevo tipo de materialización cognitiva capaz de desconocer, sin pena ni gloria, la totalidad de las instancias monumentales en contra de las que Foucault escribió su teoría pero que le fueron entrañables en su planteamiento.

En todo caso, y evitando extremismos, la ‘desaparición’ de los sistemas generales de los que depende la búsqueda de archivo del arqueólogo foucaultiano, es intermitente. Se prende y apaga con las fluctuaciones de una dimensión comunicacional inédita aún para la fecha de publicación de *La arqueología...* Hay más de una textura hoy día planteada en espacios y con medios que Foucault no tuvo tan la vista, cosas primero que palabras que irrumpen hoy en umbrales no epistémicos necesariamente y que siguen construyendo, manifestando, una productividad de pulsión archivística. Ya no se trata estrictamente del *a priori histórico* versus los *formales* que son los carentes de contingencia, aquellos que se les percibe inmunes a los efectos

erosivos de los archivos aledaños; y esto porque ahora no siempre el asunto entraña y corresponde con el saber disciplinario y sus dispersiones o transformaciones: el archivo puede carecer de comunicabilidad. Tampoco lo principal es una acumulación críptica en relación con la vigilancia y el control. En conclusión, hoy hay una práctica indiferentemente rebelde que se articula con manifiesta arbitrariedad por parte de los artistas-fotógrafos que Spieker analiza.

Allí entonces, en tales predios post-arqueológicos, post-archivísticos, Spieker interviene para indicar que el elemento fundamental de su teoría del archivo está en las articulaciones, a veces intraducibles, de los aparatos psíquicos ya no exactamente freudianos, artefactos digitales, artilugios tecnológicos y conceptuales que producen el *efecto del archivo*.

Entonces, si se me pidiera una caracterización muy esquemática de la noción de archivo de Sven Spieker, luego de una lectura acuciosa de su libro, diría que está compuesta por los siguientes elementos y referencias esenciales:

1. El aparato psíquico de Freud y el inconsciente traumático donde operan las búsquedas (anti) archivísticas de Duchamp y Breton.

2. La demasculinización del sentido arqueológico o el adelgazamiento del código 'originario' por parte de los experimentos de Duchamp.
3. El archivo del olvido, del shock, del éxtasis y del delirium (la data del inconsciente) y el *azar objetivo* del primer surrealismo.
4. El delgado orden burocrático: la tríada oficina, registro y archivo en el surrealismo de Breton y Artaud, en contraste con su estandarización por parte de la vida tecnologizada de una era neo-cartesiana que propone Le Corbusier.
5. El museo viviente, el museo de cosas vivientes, museo archivo, o sea, la incorporación del archivo en el museo.
6. El perspectivismo perceptual, la oscilación del visitante, el agente activo o el cuerpo en el museo y la galería.
7. El mito, el monumento versus el archivo de significantes compuestos por la naturaleza móvil de la base de datos y la naturaleza dispersa o entrópica de la fotografía.
8. Los diferentes tipos de *punctum* desde los cuales se articula la pulsión archivística del fotógrafo-artista. Uno hogareño, emotivo y subjetivo (Barthes), el otro distante, objetivo y socioeconómico (Kracauer).
9. El centro del vacío sociológico que indica Kracauer, un espacio de la (no) figuración que se labra a partir de significantes específicos, relativos a la experiencia traumática de la historia.
10. El archivo como operación mental reflexiva, obsesiva en búsqueda de vínculos y relaciones. La subjetividad deseante y productora de interpretaciones críticas del montaje vanguardista, y la importancia vital que en el montaje tienen los significados que emergen del shock.
11. El vacío de los archivos y el juego conceptual en los museos y espacios de tensión estética, de allí hacia el efecto del archivo.

Principio de procedencia en el a priori histórico de Sven Spieker

Ahora bien, está faltando un elemento esencial: el archivo del principio de procedencia tan caro según Spieker a la modernidad organiza argumentalmente su libro.

En todo caso, prevalece una fascinación por parte de Spieker hacia la historia que él escribe del principio de procedencia, quizá la fascinación que nos produce la búsqueda secreta, y una cierta metafísica materialista.¹⁵⁵ El encantamiento parece estar en cómo durante este período, la inquietud era el *Otro* lugar, eso siniestro hacia donde iba el viaje vigilante del arqueólogo que reconstruiría el tiempo orgánico al evento perdido. El viaje y la medición, la instrumentalidad imantada del principio arqueológico. De hecho, *El gran archivo* nos alimenta con una serie de instrumentos científicos, dedicándole más que un capítulo al aparato psíquico de Freud, el artilugio más ingenioso, en palabras de Spieker, de una cierta modernidad. Y con Freud pasa algo que, aunque discreto, representa en mi lectura una fina hebra del argumento del libro.

Asunto este que en vez de manifestarse en el contraste que Spieker trabaja a todo lo largo de su disertación entre (1) este archivo plenamente construido en el Archivo Estatal Privado de Berlín en 1881, de un lado, versus (2) la pulsión (anti) archivística que nace a

principios de la década de 1920 como resultado de un malestar cultural expresado por *el archivo anémico* de Duchamp, del otro; en cambio, se manifiesta con gran sutileza como *aquello* que del asunto de la procedencia continúa activo. Y me aventuro a llamarlo el a priori histórico de Spieker. Este aparato psíquico que Freud dibuja logra atravesar la rigidez masculina del espíritu científico decimonónico, profundamente arriesgado, sin embargo, para derivar en regiones inconscientes donde hasta la escritura desfallece. Con Freud se abre una zona desconocida, de esas que los arqueólogos perseguían, pero ahora en los dominios salvajes, más indómitos aún de la naturaleza psíquica. Lo que Freud logra apuntalar sigue siendo una exterioridad del archivo, un afuera, pero su existencia psicológica es inaprensible. Solo las inferencias, los diferimientos, las operaciones analíticas y cognoscentes ambiguas pueden acceder a una sustancia que no se detiene firme, que fluctúa y desaparece y que se archiva en el silencio, en el trauma y el olvido.

Para terminar, creo importante retomar estas diferencias que Spieker puntualiza respecto (1) al siglo XX y (2) al principio de procedencia del XIX. En un resumen que refleja sobre todo los tres últimos capítulos, resaltaría esquemáticamente lo siguiente:

1. A partir de las innovaciones del constructivismo soviético en el diseño de las salas y de la reflexión del museo como archivo, se desecha la idea del archivo en calidad de “un inmóvil depósito de cosas”. “No más la acumulación de objetos como horizonte del archivo”.¹⁵⁶

2. Lo que sucede a partir de la nueva conceptualización de la *visión*, “un cambio en los parámetros de ver”: El punto de vista del museo-archivo, “no estará más basado en la autonomía de un *punto de vista correcto* (Ranke)”.¹⁵⁷

3. “Cambia el entendimiento newtoniano del espacio como un recipiente homogéneo para objetos hacia un proceso de diferenciación continua”,¹⁵⁸ ya no es la arquitectura el basamento, ahora se trata del espectador y su actuación. El museo es un archivo dinámico de puntos de vista.¹⁵⁹

4. “Se desmantela la oposición entre el archivo y la mirada”,¹⁶⁰ entre el contenido y su apreciación visual. No más el fondo neutral del archivo que definió el siglo XIX para salvaguardar sus esfuerzos. Prevalece ahora la inmediatez de la mirada, esta toca y habla directamente.

5. La imagen no preexiste a su propia archivación.

6. Al archivo decimonónico que fue una narrativa del movimiento donde se representó la ilusión de continuidad y flujo, se le impone un

archivo cuya escritura interrumpida va sujeta a momentos discretos y diferenciales: “se archiva la huella impermanente del espectador”.¹⁶¹

7. Con herramientas como la base de datos que permite la reagrupación modular diversa, flexible (fotografía), queda puesta en tela de juicio la idea del archivo del XIX de un orden original que el archivista adopta y preserva.

8. Mientras los monumentos como el de Aleksandr Rodchenko a Lenin, fundado en un resurgimiento del principio de procedencia en la época soviética de 1920, señalan un significante masculino (Lenin en este caso), “las bases de datos como la de Feldmann dramatizan una crisis de la archivación”, ya que ninguno de los supuestos que la conforman de acuerdo a la propia explicación del artista “pueden ser verificados con ningún grado de precisión”.¹⁶²

9. La crisis de la foto-archivo que encarna la obra de un artista como Feldmann pone en tela de juicio la creencia en la fotografía como una tecnología y práctica social capaz de referencialidad veraz y autenticidad histórica, tal como la asumió el espíritu científico del siglo XIX y su aspiración documental.

10. Sin embargo, hay que indicar que la crítica de Feldmann ataca asimismo al montaje y la estética del shock. En ello, es decir, en el montaje, Spieker había observado la primera gran reacción en contra

del archivo del principio de procedencia, llamándolo arte del anti-archivo. Ahora, a diferencia del montaje, el conjunto de significantes no se articula produciendo significados solo a través de la yuxtaposición de sus elementos individuales y el shock como reacción lectora del espectador. En la apuesta de Feldmann, lo que importa es “el deseo subjetivo de interpretar, establecer significados y relaciones causa y efecto”, “lo que no puede ser detenido ni siquiera cuando esos vínculos no pueden ser confiablemente verificados”.¹⁶³

11. Así en la lectura de Feldmann, “el artista nos fuerza a aceptar el hecho de que las palabras e imágenes no concuerdan entre ellas, que las imágenes no muestran lo que las palabras prometen y viceversa”.¹⁶⁴

12. Finalmente indicaría que en oposición al sentido orgánico y único de la búsqueda arqueológica centrada en la idealización de la procedencia de ese evento real (material) encubierto por el paso de la historia, y depositario del tiempo original perdido –tal la búsqueda de Troya–, emerge en el arte de creadores como Susan Hiller el efecto del archivo entre la organización y la entropía: una dispersión radical, oscilación persistente entre diferentes marcos de referencias: histórico / mítico; factual/ficcional; subjetivo/científico; ordenado/caótico.¹⁶⁵

**Jesús Sanoja Hernández
y la literatura:
hacia una conclusión**

El campo político ha contaminado cualquier enunciado. Pero aún más, precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra “a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión” sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad, como el perro de las “Investigaciones” que recurre, en su soledad, a otra *conciencia*.

Deleuze y Guattari

Interrogante sobre la poesía

Un hombre respira el aire de “un enorme hueco”, está tendido en una “lentísima palabra” que gravita en el “desahogo del espacio” y “lo hueco crece para inflar sonidos”. Allí, ya maduro, “caballero”, “explorador”, “cazador de miedos”, “un hombre tembloroso en mitad del cielo” siente cómo “ofrécese la materia en desnuda pierna, ofuscada mirada de ángeles”. Tan alto, tan cerca del agua se descubre con cierto vértigo en un bote, “fénomeno celeste”, “turquesa a través del vidrio”, donde se palpa a sí mismo apaciblemente, colmándose de “eternidad” “en el círculo tenaz” de su bosque selvático a orillas del Orinoco. Allí está a punto de navegar el éxtasis “antes de caer el agua en el turbulento huerto de los dioses”: la flora es “bejucos”, “orquídeas”, “la esmeralda”, “las lianas”, “el bautismo de las uvas”, “la guayaba” “sustancia pulposa y ebria”, “montes y aparejos”, “piñas de color”, “moriche”. Él siente las fuerzas de “lo elevado, latido de los ángeles, más, más, más inquina en el espacio, invento del tiempo sobre matas para instalar ritmos por detrás, arriba, en las señales, mientras la música troza corolas y pone fuegos y perfumes”. “Góngora”, “Bach”. Y abajo, “viendo el bosque”, el hombre percibe también cómo “zumban toros fantásticos”, “salen gritos de transparentes gallos”, “la sacudida en cada animal que corre”, “el papagayo dulce entre las lianas”, “el

minué”, “insectos silvestres”, “el tucusito rondando su corazón de magia”, “el perico gorgorán de cielo”, todo conduce hacia “la mágica enfermedad”. Y él, “el perro de Venus”, escribe “ciertas palabras” “con la letra B” de “besos”: “biblia, balde, berrido, brote”:

La mujer brilla en forma de dos estrellas, una hacia mi pata,
 otra con el tedio de anoche, con lengua y congoja.
 muy joven, puedo ser vencido, muy violento, pueden matarme,
 yo, el perro de Venus, el ganado del deseo
 que promueve voces contra el vestido,
 ella, el leopardo fecundado que juega con una pelota en la cama,
 yo, maraña ante la traición, y ella y yo,
 hasta qué grupas, una rueda sin pasado y un revuelco,
 y ella por cuarta vez, la verde isla,
 la mágica enfermedad.

No obstante, la conciencia de este hombre maduro ya hizo “cenizas”, “lo que estorba en prisión”, y ha endurecido demasiado en “la memoria de la guerra”. Dice: “lo que escribo de noche, lo corrijo de día”.¹

Estoy en el poema donde aparece la única mención que Sanoja Hernández hace al título de su único poemario publicado, *La mágica enfermedad* (1968). Y, además, estoy en las conclusiones de mi indagatoria sobre el arte de verbo gráfico –arte en la prensa– y de impulso archivístico de este intelectual venezolano a quien considero un escritor de crónicas.

Empecé esta larga vuelta por sus materiales creyendo lo contrario, estando entonces bajo el influjo de la mitología sobre su

poesía, y con la emoción de haber encontrado en su archivo casero dos poemarios inéditos. Sin embargo, y adelantando lo que considero es un resultado de esta investigación, la relación con su archivo literario conformado por materiales de naturaleza archivística además – válgame la redundancia–, me condujo a entender que si Sanoja Hernández no escribió, no publicó más poesía, solo las dos ediciones de *La mágica enfermedad* (más los poemas de juventud en revistas como *Cruz del Sur* y *Tabla Redonda*), se debió a que su fascinación máxima fue producir sus escenas estéticas-políticas en el ámbito de la prensa.

Su escritura se sostuvo gracias al soporte de sus datos enmarcados en cuadros expresivos, breves ensayos, donde fotografiaba elementos nativos de nuestra estética y episteme pintoresca e histórica, política e idiosincrática. Llegué a este entendimiento al punto de evitar que esta reflexión partiera de la discusión de si Sanoja fue o no sobre todo un poeta. Es decir, comencé el trabajo de escritura ya desde este resultado de mi inmersión tan tangible y material: digitalizando yo misma su poesía, topándome a cada rato con silencios, poemas que sacó, botó o no escribió, en esos poemarios inéditos en los que trabajaba como si fueran rompecabezas de pocas piezas de las que, sin embargo, se perdieron varias.

Y qué distinta esta experiencia a la que tenía cada vez que me aproximaba al conjunto de crónicas, de sus rizomas, escenas gráficas, significantes, referenciales, de mundanidad vernácula extraídas de sus intensas incursiones en la prensa nacional; y creadas a partir de una prosa ensayística descriptiva y literaria, gustadora de sus cosas y sus palabras, y culta. No exagero al decir que trabajé investigando una de las mejores prosas en la historia de la opinión pública de este país, ni me interesa demostrarlo tampoco.

Pero, insisto, en cuanto a la poesía de Sanoja tuve toda una inquietud, una verdadera interrogación. No solo el mito en torno al poeta que no fue es poderoso. Sino que, añadido, tiene poemas magníficos. Y de hecho esta recreación de sus versos con la que inicio la conclusión buscan algo más que recrear. El universo poético expresado en *La mágica enfermedad* posee un orden que quiero tratar porque de este además se infiere, asimismo, porqué no fue sobre todo un poeta.²

Entonces, por una parte, cuento con la conciencia de la importancia que tuvo la poesía de Sanoja. Fue alabada y reconocida por Juan Liscano en *Panorama de la literatura venezolana actual* publicado en 1973, y por otras voces como Rafael Cadenas y Luis Alberto Crespo. Me tomo el momento para indicar bien la referencia de

cada uno de estos intelectuales. Liscano, que fue el padrino del grupo *Cantaclaro* en 1950 y allí habló por vez primera de Sanoja, plantea luego, en 1973, la siguiente observación:

Y de esta poesía cerrada, replegada sobre sí misma quedó excluida cualquier concesión al realismo, a la referencia histórica, a la anécdota populista, en un curioso fenómeno, compensatorio quizá, del inmenso desgaste producido por la militancia marxista empecinada.³

Rafael Cadenas, a su vez, luego de citar a Liscano y a Rafael Arráiz Lucca –las palabras de estos sobre Sanoja–, dice parcamente:

Yo veo en su poesía hasta un tenue fondo religioso, aunque esto parezca inusual en hombre como él de biblia laica, pero lo digo en el sentido más vasto y más distante de las religiones. Es que la poesía derriba barreras, y me parece significativo que su actitud tuviera afinidad con la de César Vallejo.⁴

Por su parte, Luis Alberto Crespo, a quien considero el crítico más relevante de la poesía de Sanoja, tal vez porque le correspondió hacer el prólogo a la segunda edición de *La mágica enfermedad*, pero también porque hay una emoción especial en sus palabras y una lectura realmente atenta de los poemas, devela lo que pienso es el centro vital de esta colección de poemas. Veamos:

Invocado sin cesar por sus escasos lectores, la mayoría pertenecientes a la generación de *Tabla Redonda*, *El techo de la ballena* y los poetas de los años 60, *La mágica enfermedad* se ha convertido en una suerte de libro sagrado, en el grial de nuestra

poesía. Y no sin razón: para quienes hemos mantenido inteligencia con su idioma y su motivación, él nos exalta apenas pronunciamos de memoria cualquiera de sus imágenes donde se da lo suntuoso como cosa frutiva, la sabrosura de nombrar lo desmesurado en una escritura a ratos narrativa pero sobre todo sofrenada por la perfección y en la que exulta la vastedad selvática no desde afuera sino tejida, imbricada en el cómo y en la metáfora, extrañada, pues, en el ser que al punto que nombra lo que pertenece a la historia y a su imaginario –referidos casi continuamente al espacio guayanés de donde proviene Sanoja Hernández– lo transfigura mediante una referencia otra, culta, la cual sirve de soporte al cañamazo de una escritura semioscura, se diría esotérica, con la cual su escritor deja oír un idioma hecho de pájaros-moscas, de quejas de barcos, centellas, orinocos de la soledad y el festín vegetales en el que lo abstracto o la cosa pueden tener sentimiento, agredirnos o salvarnos.⁵

Estas tres citas nos colocan en la complejidad del asunto. Indudablemente que la observación de Juan Liscano es certera, a pesar de la disputa que mantuvo con la izquierda intelectual y líderes como Sanoja, cuando Liscano ejerció cargo en el gobierno de Betancourt. Pero haciendo la salvedad, lo que indica Liscano se da en buena parte de estos poemas y es hacia donde miran Cadenas y Crespo, asimismo. Ellos miran ese foco existencial rigurosamente estético y esa espacialidad de sensualidad desbordante, donde además tiene lugar la magia sexual del universo. Sin dudas, se hace fluido el rastreo del motivo de la sexualidad, la pareja, las fiestas extáticas del “yo” con el “tú”, el clímax perceptual de quien goza la naturaleza hasta su

putrefacción. La mágica enfermedad, como imagen, es ese goce. Y donde Cadenas con su intuición por eso que él llama lo religioso, observa la fuerza de los poemas, porque a partir de esa *fruición* se abre la dimensión cósmica, la holgura psíquica donde

el universo sale del fondo, las flechas magnolia
me ciegan, en temblor claro arde lo sensual.
Lo demás se dispara en desgracia deseada.

“Bajo un árbol” se titula este poema. Hay un viaje celeste; de hecho, hay “ángeles” y “eternidad” en más de un poema del libro. Hay entonces este religar con el universo que es fuente de sus metáforas existenciales, substanciales, y que son como estados de percepción, de donde adviene la morada estética de sus poemas: “el mar de los sueños”, “la ofuscada mirada de los ángeles”, “el cielo de la nada”, “la claridad”, “el fuego como albergue solar”, “danza de la llama”, “cabriolas de infinito”, “la pera del universo”, “la tierra”, “el planeta”, “desahogo del espacio en una red”, “una gran máquina”, “esa gran máquina infinitesimal, loca enrarecida”, “el océano”. Y hay, en la misma dirección de esta sensorialidad ascendente, la imagen de Venus: “se comprime el cilindro ya es un flujo de sustancias y una cirugía de sueños y un trago” y “el puerto extiende bello pergamino” y emerge “una marejada floral”.

Es una poesía barroca, agregaría a la lectura que se ha hecho. De un neobarroco que implica la lectura de Góngora y de tópicos bíblicos e históricos como Moisés y Troya. Se trata de una poesía extática que se tensa hacia las peripecias de sus metáforas, sintiéndose en ello (además de sus cultismos y el clímax que implica la mágica enfermedad ¿la mujer?) el *horror vacui*: “el grito de todo lo mudo”, “un silencio de estambre”, “miedo”, y la conciencia de la historia, de la muerte ordinaria, del número anónimo y urbano:

Los libros a los lados, uno donde habla I Ching,
 el otro con los labios anhelantes de Marilyn
 y la avidez de las pastillas somníferas:
 goteras de la muerte, lanzamiento plano hacia el suicidio,
 o la hipótesis de que Dios existe cuando partimos.

El texto perdido que de pronto aparece, las biografías,
 La cita buscada en la mente y que al fin resurge
 en el momento crítico, los tomos abiertos y reabiertos
 sólo por el vicio de mirar castillos, príncipes de oro,
 edades sepultadas a las orillas del cielo.

La lectura a trozos, con interrupciones y letargos,
 como la esperanza y también las prórrogas y el sol.

Los movimientos en el baño, un ruido seco,
 el agua repentinamente libre aunque siempre
 sometida al hábito que mata. La tensión en el minuto
 mudo que lanza sus colores y se atavía, y perfuma.

El deseo de dormir, el deseo de salir,
 La decisión y la indecisión
 y la reseña de lo que se ha hecho entre la promesa
 y la verdad. El fragmento de uno mismo.

La pregunta frente a la pantalla iluminada.

Todo finalmente yerto, cadáver del tiempo
de cuyos labios no saldrá jamás una palabra.⁶

Pero además, mirando fuera de sus poemas este asunto de la poesía, de la poesía venezolana, hallo que en su ensayística literaria definitivamente no abundan los ensayos sobre poesía, si bien la pensó y la reconoció en una data democrática inédita en la crítica literaria del país, y Sanoja Hernández tuvo la fuerza para este reconocimiento de tantos nombres perdidos, tragados por el paso del tiempo, descartados y desconocidos por más de una generación de lectores.

Claro que hubo el referente constante y el estudio del adjetivo, los significantes, accidentes verbales, datos poéticos y algunos comportamientos de la vanguardia histórica y luego de su propia vanguardia que protagoniza a partir del órgano divulgativo de *Tabla Redonda*. Pero no hay una vida hacia la poesía como la de Guillermo Sucre y Rafael Cadenas, manteniéndome en su generación. Este poema “Objetos y sujetos” nos lleva hacia donde, veo, desemboca el porqué Sanoja no siguió escribiendo poesía o, es más justo decir, el porqué escribió en función de otras estructuras literarias. El poema es nítido, y vemos cómo *eso* hacia donde Luis Alberto Crespo extiende su apreciación: o sea, la abundancia exuberante de la imagen, se enfrenta al tiempo seco de la historia de donde no es que no salga jamás una

palabra, exactamente, sino sale otro tipo de palabra distinta al logos cosmogónico de la poesía. Sanoja prefiere las palabras y las cosas, los objetos y sujetos en los estadios, tal vez, previos al viaje cósmico poético que triunfa sobre la gravedad histórica y política.

“El ritornelo y la morada del *ethos*”

Y es que de acuerdo a Deleuze y Guattari en “Del ritornelo” esos tres momentos “sucesivos en una evolución” expresiva que son 1) “el caos no dimensional, no localizable, la fuerza del caos, manajo enmarañado de líneas aberrantes”, 2) “la morada o la casa” donde está lo natal y 3) “la esfera del cosmos” “son tres aspectos de una sola y misma y cosa, el Ritornelo”.⁷ Explorando así el ritornelo de Sanoja, los impulsos creativos del archivista desde esta conceptualización de la creación, específica de *Mil mesetas*, donde el caos –fundamental para el archivo– ocupa un lugar coherente en la producción de la significación o la expresión singularizada, es decir, en la creación literaria de Sanoja, estudiando eso, repito, encuentro que los ritornelos de Sanoja se detienen en la morada del *ethos* y no trascienden a la esfera cósmica; no realizan la operación cosmogónica de toda gran poesía.

Porque el arconte lo quiere así además. Porque allí gusta más que guardar, gusta retener las marcas de la intelectualidad criolla para

luego, entre diversas líneas de fuga de sus materiales, componer con estas su dispositivo hemerográfico de orden literario.

El interés originario o el más persistente de Sanoja está allí en lo que circula “en el ciclo terrible del escritor venezolano formado en el clima asfixiante de las dictaduras”; y “en el fondo, el país sin memoria”.⁸ Este devenir que cumple Pío Tamayo, por mencionar a uno de la lista, es, en principio, el de los revolucionarios: “contaminación en plena adolescencia, persecución, exilio, vuelta a la patria, cárcel, enfermedad, muerte”.⁹ Pero, incluso, la obsesión del archivista por guardar las pistas de los itinerarios personológicos de estos intelectuales nuestros sobrepasa la división ideológica. Sanoja asedia otros circuitos como el de Picón Salas. En verdad, casi cualquier ensayo suyo sobre los intelectuales del país está diseñado, ha sido pensado, a partir de la reunión de pistas de las cronologías, objetos, sujetos y palabras que deambularon en vectores de existencia específicos de estas inteligencias. Destino y estilo son una pareja o núcleo generador de sentido en las fotos existenciales que Sanoja construyó con el poder captador de su prosa.

Esto allí sin elevarse a ese viaje cósmico que trasciende o deja atrás el *nomos* consuetudinario o el caos entrópico del *ethos* en su morada.

Ahora bien, del otro lado, en esos pocos ensayos sobre la poesía venezolana hay uno que concentra su inquietud profunda por las indagatorias poéticas de la vanguardia. Se trata de su largo ensayo sobre Salustio González Rincones, publicado por Monte Ávila en 1977. Allí vemos algo sin lo cual no se puede aventurar una conclusión sobre la relación de Sanoja con la poesía, muy específicamente, con su pasión por la “lengua de charada y de logogrifo”.¹⁰ De hecho, a partir de Salustio, que es un autor del cual Sanoja va a ser su editor, este crítico organiza un contrapunto con poetas de otra generación como Rafael José Muñoz, Caupolicán Ovalles y Dario Lancini. Momento que me parece fundamental para acceder a conclusiones no solo sobre su vinculación con la poesía, sino también para extraer ciertas características del estilo literario o estético sanojiano y no precisamente el estilo de sus poemas. Me refiero a los trazos específicos de su prosa de archivo, cuando esta hace arte.

Muy al estilo de *La máscara, la transparencia* de Guillermo Sucre, publicada en 1975, dos años antes de la edición de *Antología poética* de Salustio González Rincones, Sanoja describe esta poesía en su ensayo como si pudiera estar en diálogo con otros devenires estéticos, “dando saltos por encima de la vanguardia” del 28.¹¹ Así, primero emerge su entrañable amigo Rafael José Muñoz. Me tomo un momento entonces

para cada poeta y para observar en estos al lector de poesía que fue Sanoja. ¿Qué leyó que le convocara a entretener este contrapunto de *personajes rítmicos*?

El rigor lógico se estremece en los textos de Muñoz. Su imaginería enrevesada (todo al revés) está cargada de valores ausentes en Salustio, por acá la muerte oscura y por allá el delirio. Las de Muñoz son visiones mágicas, con palabras inusuales, inventadas en pleno conflicto poético, sin el trabajo artesanal que uno detecta en el creador exilado (aunque diplomático de oficio), superviviente en una habitación parisiense. Muñoz lleva en sus hombros un peso de siglos, y trata de resistirlo, sin fugarse. Su poesía, por lo tanto, resulta tensional más que constructiva, y sus retorcimientos son los del poeta torturado dentro de Venezuela. Lo suyo es *en* (no *ex*) *claustración*. Sus vigiliadas parecen sueños, sus niveles semánticos, desplomes del idioma, cataclismos que hacen emerger materias y capas desconocidas de la palabra.¹²

Por otra parte, si bien Muñoz tensa el verbo logográfico en claustro, Salustio González al contrario construye sus criptogramas “en su complejo de huida, de ocultamiento, de metamorfosis anhelante”. Dice Sanoja intensamente agudo:

La fuga de la realidad física lo llevó directamente a la fuga de la realidad lingüística. Pocos casos de tal enfermedad poética hay en Venezuela, y cuando se les compara (Agostini, Muñoz, Ovalles, Lancini), el *trovar clus* de *Otal Susi* se adentra en la palabra, ocultándose, en la misma medida en que el autor se exclaustra en el seno materno.¹³

El seno nacional materno, la matriz topográfica que explora la crítica arqueológica de Sanoja, esa que palpa asimismo en *La mágica enfermedad*, es donde halla los pergaminos cargados de extraños caracteres, los pequeños mapas que lo conducen a más de un ritornelo cuyo caos primigenio es nuestra ley de ciudad. Y continúa esta excursión por el logos gráfico, significativa, de la ciudad en ciernes que caminaron todos:

En Caupolicán Ovalles hay un gran falsificador de papeles, al punto que ni se sabe si los del abuelo le pertenecen, si son apócrifos o verdaderos, o si forman parte de una poesía que él va haciendo con recortes y buceos marginales. Tiene un temperamento como el de Bolívar Coronado, y gusta de asustar, incluso con la palabra. Sus procedimientos en poemas como *En uso de razón* son una mezcla del tal *Otal Susi* de *Viejo jazz* y del Muñoz del libro de los tormentos. Sólo procedimientos; la materia bruta es diversa y hasta opuesta. Alardea Ovalles de la balada goliarda, del decir deslenguado de hijoeputa, y de la alusión constante, con nombre y apellidos, circunstancias y fechas, de modo que su construcción verbal termina por ser obra de destrucción. Su copa de huesos es un caos fáctico-lingüístico, asumido no como desprendimiento de la tierra nativa, tampoco como confrontación violenta y mística, que serían los casos de Salustio y Muñoz respectivamente, sino como función clownesca donde las “boutades” gozan el privilegio de ser disoluciones espirituales y bailes en la cuerda floja de la palabra, un pararrayos de prosaísmos y un equilibrismo que mantienen en expectación al público, el cual conserva, por lo demás, el derecho de aplaudir o de pitar, según le salga de sus adentros.¹⁴

En fin, seguimos en la observación de estas líneas expresivas de la poesía que más gusta Sanoja, y concluyo con la siguiente cita que nos devuelve al motivo de un verbo descriptivo, explícito, manifiesto, o sea, reitero, un verbo crónico del saber de Sanoja que es su imagen singularizada de Venezuela.

Sin embargo, Lancini no paró allí y produjo poemas de doble versión, a pesar de tener una misma escritura, sólo modificada por separaciones artificiales en que quedaban alteradas las masas fónicas o las exigencias ortográficas. Desde luego, Salustio no llegó a tanto, pero cuando decíamos que había un parentesco más íntimo entre ambos, que el atribuible al de Salustio con Agostini, Ovalles o Muñoz, todo se debía al desalojo que uno y otro han cultivado respecto al solar nativo. El deseo de fuga en Lancini, conocido en él un amor a Venezuela comparable al que demostró González Rincones, significa una potenciación del autoexilio. Ambos son memoria de un país, aunque memoria disuelta, convertida en sombras y finitudes. No recobran ellos la imagen del país a punta de concreciones. Trabajan el milagro de revelar una nueva lengua, capaz de edificar la casa del destierro en el aire y en el juego, como contrapartida a la pérdida del mundo real.¹⁵

Por su puesto que después de estas muestras no vamos a concluir que Sanoja era sabio en poesía: ¿para qué? Lo que quiero exponer es que si bien tuvo esta indiscutible afección por la palabra poética no escribió, además de este importante ensayo, otro comparable sobre poesía, pura poesía. Celebra, eso sí, con un gran ensayo (me pregunto hoy en 2016 si hay otro en el país comparable al suyo) la aparición de *La máscara*,

la transparencia de Guillermo Sucre. Pero no hay, curiosamente, en su ensayística literaria un ensayo sobre su contemporáneo y gran amigo Rafael Cadenas que sea más amplio que una semblanza. A la pregunta de Tomás Eloy Martínez en 1976: “¿Conoces, sin embargo, otra forma de conocimiento verbal más valedera e intensa que la poesía?”, Sanoja responde:

No. La poesía es el camino más completo hacia el conocimiento, pero a la vez uno de los menos aptos como medio de comunicación.¹⁶

Y así puedo afirmar que Sanoja es semejante a ese tipo de escritor operante que Walter Benjamin describe en su ensayo “El escritor como productor”;¹⁷ y que sus inquietudes por la estética del verbo gráfico que produce la *politización de la estética* –también Benjamin entra en acción–,¹⁸ si no ascienden hacia lo cosmogónico, sí son expuestas, en cambio, a las fuerzas de heterogeneidad y dispersión del periódico. Sanoja no publica libros, publica sus pesquisas actualizadas gracias a la acción de su opinión en los documentos hemerográficos en que se convierten los murales periodísticos del país.

Cultura literaria, opinión pública y Estado de derecho

En fin, previo a la mínima descripción de la dimensión estética de su pulsión archivística, con que terminaré esta disertación, quiero indicar

tres aspectos que funcionan para cierto discernimiento sobre la relación de este autor con la literatura.

Primordialmente el escritor operante que describe Benjamin es uno que aparece en tiempos turbulentos y logra con su acción *la amplitud del horizonte* de las formas y de instancias como autor-lector. Benjamin está haciendo su tipología a partir del periódico. Este tipo de escritor se hace, se debate, se constituye en los predios de la prensa, con su movilidad y la impaciencia del lector. Se trata de una relación entre autor-lector donde ambos son o terminan siendo participantes: “La asimilación indiscriminada de hechos va así de la mano con la asimilación igualmente indiscriminada de lectores que se ven repentinamente elevados al rango de colaboradores” ... “En efecto, en la medida en que la literatura gana en amplitud lo que pierde en profundidad, la distinción entre autor y público, que la prensa burguesa mantiene de manera convencional, comienza a desaparecer en la prensa soviética”.¹⁹

Estamos en 1934, y esta es una ponencia que Benjamin presenta en el Instituto para el Estudio del Fascismo ubicado en París. En cambio, del lado de Sanoja, tenemos un itinerario revelador: Sanoja no solo funda la revista *Cantaclaro* en 1950, también participa en su unigénito número, que “fue un suceso literario con acusadas

implicaciones políticas. Fue uno como frente político-literario contra la Dictadura Militar. Los más de sus integrantes eran universitarios y liceístas, militantes de AD y el PCV”.²⁰ Y Jesús Sanoja tiene allí 20 años y asimismo es colaborador y gran hacedor del periódico del Partido Comunista *Tribuna Popular*, trabajando directamente con su líder nacional y fundador del órgano Gustavo Machado. Con exactitud, su columna se titula “Espejo semanal” y en uno de sus currícula esclarece que se ocupaba de la organización de las páginas culturales de ese diario de la política partidista del país en la década de 1940 a 1950, era un adolescente entonces.

Vemos muy bien, con estos dos datos de su itinerario, cómo iba haciéndose esa larga hoja de vida de combate donde había literatura y periodismo a un mismo tiempo.

Paso a presentar, en el muestreo y la curaduría que ha implicado mi navegación en su archivo, uno de sus currícula en lo referente a periodismo y literatura. Currículum de 1970. Y de paso debo decir que hasta finales del 70 puede rastrearse su producción de índole literaria. A partir de la década del 80, todo será opinión política en los dominios de la prensa. Veamos:

PERIODISMO

- Columna “Espejo Semanal” en *Tribuna Popular* (1940-50); artículos y organización de “páginas culturales” en el mismo diario y período.
- Colaborador del periódico estudiantil *Válvula*, órgano de los alumnos del Liceo “Andrés Bello” (1948-49).
- Fundador del semanario político-estudiantil *Gaceta Estudiantil* y jefe de redacción del mismo, a partir del N° 5. (1950-51).
- Colaborador ocasional de la revista *Al día*, México (1954-55).
- Redactor de *Noticias de Venezuela*, México (1952-56).
- Colaborador ocasional de la revista *Nuestro Tiempo*, Santiago de Chile (1954-55).
- Algunos artículos en *Últimas Noticias*, con el seudónimo de Álvaro Ruiz (1956).
- Algunos trabajos de índole económica en *Élite* (1956) y reportajes e informes (1958-59).
- Colaboraciones, dos veces a la semana, en la página editorial de *La Esfera* (1957-59).
- Columna estudiantil diaria en el vespertino *El Mundo*, con el título “Esta es la Universidad” (1958-1959).
- Colaboraciones, dos veces a la semana, en el vespertino *Pregón* (1958).
- Columna estudiantil en el diario *La Razón*.
- Columna en *Joven Guardia* (aproximadamente 1958-59).
- Colaboraciones regulares en *El Independiente* (1958).
- Columna semanal (“Estrella de cinco puntas”) en *Tribuna Popular* (1958).
- Columna diaria (“Sucesos tras Sucesos”) en *Tribuna Popular* (1959-60-62).
- Artículos en el diario *El Venezolano*.
- Redactor de *Trinchera*, periódico clandestino (1961-62).
- Coordinador de *Gaceta Parlamentaria* (1961).
- Redactor de *Boletín Confidencial* (1962).
- Columna diaria en *Clarín* (“El otro yo”), sin firma (1962-1963).
- Editoriales, artículos y columna diaria (“Lo oculto de la noticia”) en *La Extra* (1964).
- Sección semanal fija en el Semanario *Qué* (“El ojo sobre la ciudad”) con el seudónimo Álvaro Saher (1964-1966).
- Colaboración en el diario *El Siglo* (1965).
- Columna en el diario *El Nacional*, con los seudónimos Ulises, Martín Garbán, Edgar Hamilton, J. Sarmiento López, Juan E. Zaraza, L.R.S. Francisco Leyva, Eduardo Montes, Manuel Rojas Poleo, Pablo Azuaje, Marcos Garbán (1964-1969).

- Artículos en *El Nacional*, con los seudónimos Marcos Hernández y Marcos Bastidas (1951-1952) y Álvaro Ruiz (1958).
- Colaborador de *Deslinde*, periódico universitario (1968-69).
- Redactor de la revista *Cambio* (1968-69).
- Colaborador de *Nueva Voz Popular* (1968-1969).

LITERATURA EN PERIÓDICOS Y REVISTAS

- Fundador de la revista literaria *Cantaclaro* (1950).
- Colaboraciones en el Papel Literario de *El Nacional*.
- Fundador de la revista literaria *Tabla Redonda*; trabajos críticos, notas y poemas en los nueve números de la revista.
- Co-director del “Suplemento” *El Venezolano* (1963); artículos.
- Notas críticas semanales en “Clarín de los viernes”, incluido en *Clarín*.
- Codirector de la revista literaria *En Letra Roja*; editoriales y notas en los once números de la revista (1964-65).
- Colaboraciones aisladas en la revista *Cruz del Sur* (1958-59).
- Poemas en *Sol-cuello-cortado. Antología de poetas guayaneses*. Antología (José Ramón Medina, AEV) y Antología de poesías venezolanas editadas en Italia y México.
- Entrevista y notas en la *Revista Papeles* (1967-69).

Leyendo este impresionante itinerario político de un escritor venezolano me aproximó, reitero, a tres de mis conclusiones:

1) En primer término, el escritor operante además de mezclar los géneros de acuerdo a las posibilidades que brinda el gran mosaico que es el periódico, es consciente y discutidor del condicionamiento social de su escritura en esos predios y discutidor de los medios técnicos – con que efectúa sus operaciones literarias– y de su tarea política. Esta última, en el caso de Sanoja, estuvo suscrita a la izquierda venezolana y por lo mismo esperó décadas para ingresar en la vía oficial.

2) Segundo, esta doble condición: el activismo político-literario en una *subcultura* específica de la opinión pública del país, implica que la conciencia estética de Sanoja, su conocimiento y su talento literario, tuvieron un lugar distinto de ejercicio al de un poeta como Rafael Cadenas o un crítico literario como Guillermo Sucre. Eso lo veremos de inmediato.

3) Y en tercer término, este deslinde nos lleva a la posibilidad de concluir que su inclinación estética fue una literatura menor. Es decir, su activismo de vanguardia y sus diversos ensayos y crónicas en torno a la realidad literaria del país, están en el medio de “la conciencia colectiva o nacional” que según Deleuze y Guattari seduce a este tipo de escritor renuente a la creación de una obra superior. La literatura aquí no es cuestión de genio individual, sino “es la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo”²¹ que pueda albergar su demiurgo.

Para la segunda conclusión, en particular, quisiera añadir que el *locus* de esta autoridad intelectual venezolana se constituye en los dominios de la “sociedad civil o publicidad política” de acuerdo a la teoría de J. Habermas en su *Historia y crítica de la opinión pública*, nueva edición alemana de 1990. En todo caso, la cultura literaria de Sanoja, que fue intensa, debe poder ser entendida o analizada en ese

lugar: Sanoja no hizo libros, no quiso ser un poeta de la portentosa tradición de poetas venezolanos, tampoco un crítico literario de la inmanencia de la estética. Nada de eso. Sus actuaciones y sus productos respondieron a “una publicidad que actúa políticamente” y que “no sólo necesita las garantías de las instituciones del Estado de derecho. Precisa igualmente que salgan a su encuentro las tradiciones culturales y los patrones de socialización, la cultura política de una población *acostumbrada a la libertad*”.²²

El planteamiento, altamente teórico de Habermas, implica en nuestro autor que su hacer periodístico de espesor estético tuvo la intención imperativa de lograr la inclusión democrática de su tendencia política en el Estado de derecho. Es decir, a pesar del impacto de la Revolución Cubana en 1959, la de Sanoja fue una línea democrática representativa del Partido Comunista; motivación, muchas veces, de sus excursiones archivísticas en las tradiciones culturales y la cultura política que él, mediante el diarismo, le ofrecería a una población lectora que sí se iba a acostumbrar a la libertad, como él mismo lo haría.

Así, lo que nos aporta Habermas es un entendimiento de la esfera de la opinión pública donde, concluyo, se construyó el archivo de características estéticas de Sanoja: lugar en el que hizo la gran parte de

sus extracciones y al que le dirigió sus hallazgos. Lugar de su pulsión creativa.

No se trata entonces de explicar cómo Sanoja tuvo que acercarse a la prensa para ganarse la vida y allí entonces frustró su vocación literaria. No. La prensa fue su dimensión máxima. Y esta aseveración implica que su *quehacer* estuvo al margen de la literatura como campo de inmanencia, como campo disciplinario. Sin embargo, Sanoja no estuvo excluido por ello de la literatura; en todo, caso salió y entró como pudo en medio de su operación comunicacional.

Comenzó como profesor del Centro de Estudios Literarios, pasó a impartir la asignatura de Tendencias literarias en la Escuela de Letras, pero la mayor parte de su carrera docente la vivió en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central. Allí pudo estar a sus anchas dentro de la publicidad política y participar conceptualmente con su acervo archivístico en la conformación de una cultura política autóctona, vernácula, nativa, idiosincrática, en fin.

Además, no sobra indicar cómo Habermas puntualiza que, para alcanzar un concepto de la opinión pública en las sociedades democráticas, hay que entender que esta esfera cultural contiene en sí misma su propia contracultura. “Las tensiones abiertas –dice– en la publicidad burguesa deberían destacarse más claramente como

potenciales de autotransformación”.²³ Claro, no estamos en la Europa de Habermas, lo que significa mucho. Pues Sanoja no solo participa del diseño de esta esfera fundamental de la sociedad civil venezolana, llevando un archivo cultural de la izquierda proscrita por la represión betancurista, u otro: el de la literatura en La Rotunda. Conduciendo entonces a estas tradiciones hacia los canales de su hemerografía en el ejercicio de su opinión pública. Esto en los predios de la democracia representativa nacida en 1958. Y entendamos que su tendencia, la subcultura o contracorriente que él avizora y sabe rastrear desde más de un ámbito, el político, el literario, el más amplio de la cultura del diarismo, se ubica en los márgenes del Estado de derecho. Desde 1959, desde el momento en que funda el órgano vanguardista literario del Partido Comunista (partido que será excluido del Pacto de Puntofijo), Sanoja estará siempre en el *medium* de la democracia representativa. Ni siquiera se entrega a la tentativa de las guerrillas latinoamericanas nacidas o reforzadas a partir del fenómeno de la Revolución Cubana. Sanoja, junto con Gustavo Machado, pertenece al ala del Partido Comunista que dice, finalmente, *no* a la lucha armada planteando que luego de la década dictatorial del 48 al 58 el pueblo –la cultura popular y pública venezolana– ha sido ganado por las formas democráticas y es imposible ahora exigirle a este un fusil en vez de permitirle el voto

anhelado en el proceso electoral. En todo caso, Sanoja se entrega de lleno, intensamente, a pensar y actuar en el Estado de derecho de la democracia representativa, aunque lo haya hecho por años desde la clandestinidad y con su seudonimia. Y esto *no* pasa, como explica Habermas, en *la exclusión radical* de dichas subculturas que define Foucault. El análisis me interesa, veamos:

Foucault concibe las reglas de formación de un discurso dirigente como mecanismos de exclusión que constituyen su <<otro>> respectivo. En estos casos no hay ninguna comunicación entre el adentro y el afuera. Los participantes en el discurso no comparten ningún lenguaje común con los otros que protestan. De este modo, la relación entre la publicidad representativa de la dominación tradicional y la contracultura rechazada del pueblo se puede concebir como si el pueblo tuviera que expresarse y moverse en *otro* universo.

Pero para Habermas el modelo es otro,

En contraste con esto, la publicidad burguesa se articula en discursos a los que pudieron adherirse no sólo el movimiento de los trabajadores, sino también su <<otro>> excluido ... a fin de transformarse ellos mismos desde dentro y a fin de transformar también las estructuras de la propia publicidad. Los discursos universalistas de la publicidad burguesa estuvieron sujetos desde el principio a premisas autorreferenciales. No quedaron inmunes contra una crítica interna, porque se distinguen de los discursos de tipo foucaultiano gracias a un potencial de autotransformación.²⁴

Sanoja no solo deja de lado los ámbitos discursivos altamente disciplinarios donde acontece lo que indica Foucault en su concepción

del saber profesional de los campos de inmanencia (disciplinas). Sino que también se instala en la prensa del país con el furor de un diarismo sin tregua para constituir y ejercer esa crítica interna en nuestra comunicación social, que no puede compararse a la europea sino a través de sus desigualdades como procesos distintos.

Descripción mínima del almacén de antigüedades

Esto lo hace, sin embargo, mediante un archivo. Y aquí la vuelta hacia Foucault es positiva. Estamos, de hecho, en *La arqueología del saber* donde se vislumbra en qué consiste ese *análisis de archivo* que alimenta la prosa periodística de Sanoja, en la que se basa y que lo distingue en su generación y, asimismo, en la historia de nuestra opinión pública y sus autotransformaciones. En este sentido, su prosa es la de uno de los grandes periodistas de una contracultura, parte fundamental de la cultura oficial.

El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita... Comienza con el exterior de nuestro propio lenguaje; su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas. En tal sentido vale para nuestro diagnóstico. No porque nos permita hacer el cuadro de nuestros rasgos distintivos y esbozar de antemano la figura que tendremos en el futuro. Sino porque nos desune de nuestras

continuidades: disipa esa identidad temporal en que nos gusta contemplarnos a nosotros mismos para conjurar las rupturas de la historia; rompe el hilo de las teleologías trascendentales, y allí donde el pensamiento antropológico interrogaba el ser del hombre o su subjetividad, hace que se manifieste el otro, y el exterior.²⁵

Es decir, en el continuo análisis de archivos (o documentos) que Sanoja devela en sus crónicas, se manifiesta con intensidad analítica y estética esa contracultura que él transita en su lectura voraz de la hemerografía nacional, al quiebre, *entre golpes y revoluciones*. De tal manera su análisis de archivo construye un contrapunteo de motivos en esa literatura menor que él produjo técnicamente en el ámbito de la prensa, opuesta a la versión hegemónica de una literatura autonómica.

Finalizo entonces con esta descripción de algunos de los motivos de su *almacén de antigüedades*, columna mínima que manifestó la vocación estética de Sanoja en los predios de *El Nacional* cuando este era el periódico de Miguel Otero Silva:

- Los *solos*. Me refiero a las semblanzas u opiniones de personalidades famosas y no famosas que fueron referidas a partir de curiosidades, trazos peculiares: Gallegos, Picón Salas, Blanco Fombona, Pocaterra, Salustio González, Andrés Eloy, Job Pim, Leo Martínez, Ramos Sucre, Paz Castillo, Ismael Urdaneta, Arévalo Torrealba, Matías Carrasquero, Bernardo Nuñez, etc.
- En línea de articulación y de fuga similar, están los múltiples nombres que surgen en su prosa y se desplazan como

constelaciones de personas que tuvieron lugar en momentos específicos o tuvieron relación mediante un hecho, un evento, algo cultural en particular, incluso no perteneciendo a la misma época. Más de un ejemplo: 1) Julio Rosales / Benavides Ponce / Beroes.²⁶ 2) Francisco Antonio Delpino y Lamas / Pedro Emilio Coll / José Gil Fortoul.²⁷ 3) Pablo Rojas Guardia y Luis Castro.²⁸

- Los *grupos con propuestas estéticas*, como *Grupo Cero de Teóricos, En HAA, Grupo 20, Cantaclaro*.

- Las *generaciones*. La suya: estampa de Rafael Cadenas, Adriano González León y Andrés Barazarte. La producción total de Sanoja está impregnada de estas reseñas o referentes contruidos por él mismo en homenaje y seguimiento a su generación. Más allá del “Almacén de antigüedades”, vale mencionar algunos en los que no he insistido y que han merecido sus crónicas: Orlando Araujo, Ludovico Silva, Juan Calzadilla, Jesús Enrique Guédez, Ángel Eduardo Acevedo, José Lira Sosa, etc. Igualmente, las generaciones anteriores como la del 28: Rómulo, Jóvito y Joaquín, o Uslar, Himiob, Salazar Domínguez y Carlos Eduardo Frías.²⁹ O Mijares, Pedro Sotillo, Gabriel Espinosa, Víctor Manuel Ovalles. O “ya en los umbrales del vanguardismo”: “el propio Ramos Sucre y el ávido Antonio Arráiz”.³⁰ O entonces vale la pena recordar a Salustio y la generación de La Alborada.

- También emergen los *lectores de literatura y diversas fuentes en circulación epocal*. Sanoja lleva el registro de algunas lecturas que se hicieron en los campos culturales. Ámbitos que, de hecho, muchas veces se perciben activos gracias a estos lectores de autores del pasado inmediato. Carlos Augusto León lee a Paz Castillo, “tal vez sea esta la interpretación más original de la

poesía de Paz Castillo”.³¹ O entonces está Teresa de la Parra que no fue gustada por “la juventud que se enfrentaba a los hallazgos y pedía ejemplos”. Sanoja recuerda al respecto: “Gonzalo Carnevali, en Bogotá para los días de las conferencias, parlamentó junto con otros estudiantes un repudio simbólico, compartido en parte por la oposición colombiana. Enrique Bernardo Núñez, peleado con Carnevali y en funciones consulares en Panamá exótico, metió a Teresa en *La galera de Tiberio*, no como pasajera de la misteriosa nao sacada de las aguas en 1924, sino como una impertinente viajera del soliloquio. José Vasconcelos, todavía azotado por los látigos callistas, demoró en Bogotá para acusar a Teresa de algo así como de gomecismo. Ella, en esas tres conferencias, reconcilió su ánimo con la mujer de antaño, la monja exclaustrada que en la habitación solariega montó altar con flores de trapo y llamó maula a San Antonio”.³²

O vemos también “Lectura en los años de crisis”, “¿Qué leía la generación del 28?”, “¿Qué leía Pocaterra?”

- *Datos increíbles*. Como cuando introduce a “Matías Carrasco el Viejo, para diferenciarlo de Matías Carrasco el Nazoa”. Quien “nació en Guasipati –bien lo recuerda María Lourdes Salom– y publicó en 1945 *Siembra en el viento*, teniendo como presentación el <<Soneto casual>> de Mariano Picón Salas, <<único soneto que se le conoce a Don Mariano>> y aquí sí yerra María de Lourdes, pues creemos guardar uno dedicado a Aquiles Nazoa, más o menos de la misma época, y otros más antiguos, escritos en sus días de adolescente y de fanático lector de Mallarmé”.³³ Y solo un ejemplo, para no aumentar.

- *Juegos del verbo*. Solo los títulos indican de inmediato las entradas en este almacén destinadas al asunto: “Lenguarada de Salustio”, “El pastiche de Luis Enrique Mármol”, “La pajarapinta”. En cuanto al pastiche dice: “En un diario caraqueño por 1924, poco después que Alberto Hidalgo sorprendiera con *Un canto a Bolívar* y de que Ramos Sucre publicara *El tesoro de la fuente cegada*, Luis Enrique Mármol fue dando a conocer sus extraordinarios inventos calcomaníacos, pastiches criollos entre los que sobresalían, por ingenio y exploración de lenguaje, los de Pedro Emilio Coll, Paz Castillo, Urbaneja Achepohl, el propio Ramos Sucre y el ávido Antonio Arráiz, ya en los umbrales del Vanguardismo”.³⁴ O, dando otros ejemplos: “En cuanto a anagramas y juegos malabares, a palabras retorcidas y metaplasmos, a idiomas peregrinos y contracciones, a riesgos numéricos (un ejemplo: ¿qué significa el 10.001/99/00 puesto al pie de la <<Saturniana?>>), señalados tanto en mi breve nota del 10 de mayo como en otras tres anteriores publicadas en *El Nacional*, particularmente la dedicada en marzo de 1969 a las relaciones entre la criptica de Salustio y la de Rafael José Muñoz, estimo que González Rincones es una mina”.³⁵

- *Las modas*. Acá los títulos de algunas crónicas de “Almacén...”: “El gretagarbismo y el fondismo”, “El regreso de Chaplin”, “Ese tango que no muere”, “Renny Ottolina, el número uno”, etc.

También cuenta el afán cronológico; son muchas las cronologías que levanta a lo largo de su vida, incluso Sanoja llega a tener columnas donde escribe cronologías; y a la par, están sus léxicos de autor. Una

devoción por un cierto tipo de filología allí, en la abertura devoradora de la opinión pública.

Pudiera concluir entonces con la observación de Sven Spieker de que este tipo de archivo, al ser asumido en mi lectura como un universo de espesor estético, es un archivo “productor de conocimiento” cuya marca histórica no está cerca del archivo-montaje de comienzos de 1920 con sus rupturas y *schoks*, como los archivos surrealistas, sino más próximo al realismo crítico (Brecht y Benjamin), siendo el artista un trabajador de conocimientos para la concatenación de diferentes maneras de hacer. “Se trata de lo que Rancière llama la re-distribución de lo sensible. Para Rancière los archivos son formas de invención: *el arte de hacer*”. El archivo entonces nos permite pensar el conocimiento no como problema epistemológico o de encarnación de la ruptura entre conocimiento y representación sino como dilema de la continuidad del conocimiento en calidad de práctica. En este se producen las aperturas de caminos o las vías abiertas que proveen espacios para la re-distribución de lo sensible, un sentido, una posibilidad o el sentido de una posibilidad. El objetivo: abrir espacios.³⁶

NOTAS

1. 1967 — EL PROYECTO: CARACAS EN LA POESÍA

1. Cito este artículo de Jesús Sanoja, “Entre papeles viejos” (s/f), recuperado en Cindy Barreto, *Papiroteca digital: Crónicas de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV. E-Libro, 2014, 5.
2. Recuperado en Rosselim Jiménez, *Hemerografía de Jesús Sanoja Hernández en el Papel Literario, Siete Días y Cuerpo C de El Nacional*. Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2016, 34 y 192. El trabajo muestra el artículo original escaneado, 25 de febrero 1967 y la transcripción.
3. En adelante emplearé la palabra *a priori* bajo esta ortografía, y no siguiendo la propuesta de Foucault de ‘apriori’ (al menos en la traducción), puesto que a pesar de la importancia de su obra teórica en mis análisis, el resto de los escritos consultados mantienen la ortografía convencional. Michel Foucault, *La arqueología del saber* (1970). Traducción de Aurelio Garzón. México: Siglo XXI, 1999, 217.
4. *Ibid.*, 217.
5. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1994). Traducción de Paco Vidarte en *Edición digital de Derrida en castellano*, jacquesderrida.com.ar, 25.
6. Aludo al largo artículo de Luis Alberto Crespo “La pasión de Jesús Sanoja Hernández” en *El Universal*, 14 de octubre de 1990. Recuperado en Rosselim Jiménez, *ibid.*
7. Rolf Tiedemann (Introducción) en Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal Ediciones, 2005, 16. Cuando Rolf Tiedemann cita a Benjamin, se colocan las comillas francesas.
8. *Ibid.*, 11.
9. *Ibid.*, 13.
10. Foucault, *ibid.*, 222.
11. Rolf Tiedemann, *ibid.*, 11.
12. *Ibid.*, 25.
13. *Ibid.*, 24.
14. Este ensayo de Sanoja, “La utopía: medio siglo de búsqueda”, se publicó en *El Plan Rotival: La Caracas que no fue*. Caracas: Ediciones Instituto de Urbanismo/ Facultad de Arquitectura y Urbanismo/ UCV, 1991. Recuperado en Karem Iglesias, *Caracas y lo momentáneo: panorámica ensayística de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2014.
15. Es importante para mí mencionar que antes de redactar estas páginas asistí a una conferencia de la profesora Isabel Arredondo de Plattsburgh State University

of New York, ofrecida aquí en Caracas con el patrocinio de la Embajada Americana, conferencia sobre esta instalación multimedia “La imagen de Caracas”.

La Embajada de Estados Unidos y el Centro de Investigaciones y Estudios Fotográficos, martes 17 de noviembre 2015, Sala Múltiple del Centro de Artes Integradas, UNIMET.

16. Habla Rolf Tiedemann (Introducción), *ibid.*, 12.

17. *Ibid.*, 14.

18. *Ibid.*, 19.

19. *Ibid.*, 23.

20. Martín Garbán, “Un extraño socialista”, *El Nacional*, 30 de diciembre de 1965, Cuerpo C1. Microfilm. Recuperado en Cindy Barreto, *ibid.*, 79-80.

21. Con este trabajo de ascenso inédito de Sanoja Hernández del año 1971, Osmar Peña realizó un libro electrónico: *Una década de luchas universitarias (1948-1958)*. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV. E-Libro, 2013.

22. Sanoja Hernández, “La aventura socrática”, *Cantaclaro Revista de Cultura*, Caracas, Nº 1, enero de 1950.

23. En Cindy Barreto, *ibid.*, 79-82.

24. Raymond Williams en *Keywords* puntualiza que hubo un uso influyente y especial de la dialéctica en la filosofía idealista alemana. Esta extendió la noción de contradicción en el curso de una discusión o disputa a la noción de contradicción en la realidad... Para Hegel, estas contradicciones fueron superadas, ambas en el pensamiento y la historia del mundo... gracias a una verdad más alta y unificada: el proceso dialéctico fue entonces la unificación continua de los contrarios, en una relación de las partes hacia un todo. Una versión de este proceso –la famosa tríada de la tesis, antítesis y síntesis– fue dada por Fichte. Y fue entonces en el marxismo que el sentido de la dialéctica se usó para indicar una unificación progresiva a través de la contradicción de los opuestos y que daría una referencia específica que Engels llamó materialismo dialéctico. En *Keywords* (1976). Revised edition (1983). Oxford: Oxford University Press, 1985. La traducción es mía.

25. *Ibid.*, 79-82.

26. Rolf Tiedemann, *ibid.*, 13.

27. En Cindy Barreto, *ibid.*, 79-82.

28. Frase perteneciente a “100 obras poéticas sobre Caracas, investiga el profesor Sanoja Hernández”, en Rosselim Jiménez, *ibid.*, 192.

29. La mención al principio de procedencia nos lleva a Sven Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press, 2008. Véase mi ensayo en este trabajo doctoral sobre este libro fundamental para la noción de archivo que he elaborado.

30. Rolf Tiedemann, *ibid.*, 13.

31. Expresión de José Lezama Lima en *La expresión americana*. Edición de Irlemar Chiampi con texto establecido. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, 117.

32. Rolf Tiedemann, *ibid.*, 13, 15.
33. Recuperado en Samantha Iono Sassi, *La poesía de Caracas: Rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2013, xxxiv.
34. Sanoja en Samantha Iono Sassi, *ibid.*, xxxviii.
35. En Sanoja, “La utopía: medio siglo de búsqueda”, recuperado por Karem Iglesias, *ibid.*, 65.
36. Rolf Tiedemann, *ibid.*, 16, 17.
37. Sanoja, “Enrique Bernardo Núñez. Periodismo vs literatura”, *Papel Literario, El Nacional*, 7 de diciembre de 1980. Recuperado en Rosselim Jiménez, *ibid.*, 122.
38. Rolf Tiedemann, *ibid.*, 24.
39. Actualmente escribo estas páginas en el segundo semestre del 2015 (enero-junio 2016, fechas de la reprogramación, debido al último paro nacional de las universidades); ofrezco un curso electivo en la Escuela de Letras de la UCV titulado “*El gran archivo* en el taller de la prensa de Jesús Sanoja Hernández”. Y el programa se inicia así:
En este curso atenderemos tres direcciones en confluencia:
- 1) el hacer del intelectual venezolano Jesús Sanoja Hernández
 - 2) la noción de archivo del crítico alemán Sven Spieker
 - 3) el proyecto colectivo de la Escuela de Letras en torno al archivo literario de Sanoja
40. Derrida, *ibid.*, 19-16.
41. *Ibid.*, 9.
42. El asunto de la singularización es algo que tomo y comprendo a partir de la lectura de Deleuze y Guattari, aunque especialmente de Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2005). Traducción de Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
43. Derrida, *ibid.*, 13.
44. *Ibid.*, 17.
45. *Ibid.*, 3.
46. *Ibid.*, 4.
47. *Ibid.*, 38.
48. Cito palabras de Sanoja Hernández en la entrevista que le hace Nelson Rivera en *50 imprescindibles*. Curador y comentarista Jesús Sanoja Hernández. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2002, xviii. La entrevista se titula “He luchado en contra y a favor de mis gustos”.
49. Derrida, *ibid.*, 46.
50. Sanoja, *50 imprescindibles*, *ibid.*, xv.
51. Derrida, *ibid.*, 3.
52. *Ibid.*, 46.
53. *Ibid.*, 25. El subrayado es mío.

54. Micropolíticas, entendiendo este término desde una perspectiva positiva, y partiendo de Guattari cuando plantea que son estas micropolíticas o agenciamientos colectivos los que en medio de la “subjetividad capitalística” logran ir en otro sentido distinto a las redundancias, calcificaciones de la lógica centralista y jerarquizante del saber. Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografías del deseo*, ibid.

55. En relación con la palabra terminal y esta concepción maquínica de la subjetividad que implica los medios tecnológicos y la apreciación perceptual a partir de estos estímulos ya tan asimilados por la realidad humana –en una institución educativa, por ejemplo– Guattari plantea lo siguiente:

El lucro capitalista es, fundamentalmente, producción de poder subjetivo. Eso no implica una visión idealista de la realidad social: la subjetividad no se sitúa en el campo individual, su campo es el de todos los procesos de producción social y material. Lo que se podría decir, usando el lenguaje de la informática, es que, evidentemente, un individuo siempre existe, pero sólo en tanto terminal; esa *terminal individual se encuentra en la posición de consumidor de subjetividad*. Consume sistemas de representación, de sensibilidad, etc., que no tienen nada que ver con categorías naturales universales.

Voy a dar un ejemplo que puede parecer obvio. Los jóvenes que pasean por las calles equipados con un *walkman* establecen con la música una relación que no es «natural». Al producir ese tipo de instrumento (ya como medio ya como contenido de comunicación), la industria altamente sofisticada que lo fábrica no está haciendo algo que simplemente transmite «la» música u organiza sonidos naturales. Lo que esa industria hace es, literalmente, inventar un universo musical, otra relación con los objetos musicales: la música viene de dentro y no de un punto exterior. En otras palabras, lo que esta industria hace es inventar una nueva percepción. (Ibid., 47)

56. Edgar Hamilton (seudónimo), Papel Literario, *El Nacional*, 17 de octubre de 1971. Recuperado en Winder Ortiz, *Jesús Sanoja Hernández: entre el archivo y las crónicas*. Informe de pasantía, Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2013, lii.

57. Osvaldo Larrazábal, *Memoria y fe: veinte años de una labor de investigación precursora*. Porlamar: Universidad Nacional Abierta, 1999. Cita Samantha Iono Sassi, ibid., 12.

58. Deleuze y Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Traducción de José Vázquez. Valencia: Pre-textos, 2000.

59. Derrida, ibid., 12.

60. Ibid., 7.

61. Recuperado en Osmar Peña: *Una década de luchas universitarias (1948-1958)*, *ibid.*, 23.
62. Sanoja, recuperado en Osmar Peña, *ibid.*, 451.
63. *Ibid.*, 27.
64. Sanoja Hernández, “El cuarto mundo de Picón Salas”, *Tabla Redonda*, N°3, julio-agosto de 1959. Recuperado en María Karina De Gouveia, *En torno a la obra hemerográfica de Jesús Sanoja Hernández: reedición de la revista cultural Tabla Redonda (1959-1965)*. Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2013.
65. Debo mencionar el trabajo de Sasha Di Ventura, Edición digital de *La universidad: ¿culpable o víctima?* (1967). Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2015.
66. Derrida, *ibid.*, 11.
67. Sanoja, recuperado en Osmar Peña: *Una década de luchas universitarias (1948-1958)*, *ibid.* 22,
68. “Puntos de vista ciudadanos”, “escenarios urbanos”, “croquis”, terminología de Armando Silva, *Imaginario urbano*. Cuarta edición aumentada. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2000.
69. Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografías del deseo*, *ibid.*
70. Deleuze y Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (1975). Versión de Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1998.
71. Rolf Tiedemann, *ibid.*, 18.
72. Guattari, F. y Rolnik, S., *ibid.*, 61.

2. LA MATRIZ TOPOGRÁFICA:

CONTEXTO DE LECTURA PARA UN ARTISTA DEL ARCHIVO

1. El subrayado es mío. Véase la información completa del Seminario.

“Descripción: El pasado en los tiempos post-utópicos se ha vuelto una fuente de reflexión importante, no sólo para recuperar espacios de solidaridad y justicia sino para proveer formas para repensar el futuro de una sociedad. *El conflicto político e ideológico en muchas de sus instancias se está dirimiendo en el campo de la memoria, el pasado y la tradición.* La crisis de los Estado-nación en los noventa y el auge de la globalización y de las tecnologías de la información en las últimas décadas nos han obligado a repensar las maneras en que nos relacionamos con nuestras memorias colectivas y personales. Por esta razón ha surgido una tendencia por analizar un concepto de gran actualidad como es el del <<archivo>>. ¿Qué tanto las tecnologías de almacenamiento y custodia de la información inciden en nuestras maneras de pensar, imaginar y configurar el pasado social e individual? ¿Cómo nuestra memoria está intervenida o influenciada por dispositivos técnicos o discursivos, y qué rol juega el arte y la literatura para ponerlos en evidencia?

Sven Spieker es un crítico alemán de arte, literatura y cultura, que reside en California, Estados Unidos. Su libro *The Big Archive*, publicado por MIT University Press, se ha convertido en un referente indispensable para repensar el arte moderno desde una perspectiva cultural, y sobre todo tecnológica, siguiendo una línea abierta por el famoso teórico alemán Friedrich Kittler.

Hizo sus estudios de doctorado en Inglaterra y Estados Unidos (Universidad de Londres, Universidad de Oxford y Universidad del Sur de California), y actualmente da clases en la Universidad de California, Santa Bárbara. Se ha destacado por su lectura original de las vanguardias, y su reflexión sobre el archivo burocrático de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Es editor de la importante revista ARTMargins, que se encarga de analizar y promocionar el arte contemporáneo de Europa del Este.

La organización y presentación del seminario estará a cargo de los profesores e investigadores Lisa Blackmore y Juan Cristóbal Castro y la artista y fotógrafa Ángela Bonadies, fundadores del Proyecto Inventoria”.

La actividad fue ofrecida en Caracas, bajo el auspicio del Goethe Institut, en Los espacios del Centro de Arte Los Galpones, los días 3 y 4 de julio de 2013.

2. La Introducción de *The Big Archive* fue traducida por mí y el profesor Wilfredo Hernández para *Cuadernos de Literatura*. Revista del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, n.o 41.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/19365>

3. Algunos de los datos bibliográficos a las referencias citadas:

Arjun Appadurai, “Archive and Aspiration” in Joke Brouwer and Aejen Mulder, eds., *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*. Rotterdam: V2 Publishing /nai Publisher, 2003.

Hal Foster, “An Archival Impulse” in *October* 110 (Autumn, 2004), The MIT Press.
Allan Sekula, “The Body and the Archive” in *October* Vol. 39 (Winter, 1986), The MIT Press.

Jacques Rancière, “The politics of aesthetics”. Online. 16 Beaver Group, May 5, 2006. O en español, “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*. Traducción Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2011.

Dipesh Chakrabarty, *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica* (2000). Traducción Alberto E. Álvarez y Araceli Maira. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.

4. Sobre la génesis del proyecto véase mi ensayo “1967 — El proyecto: Caracas en la poesía” en este mismo trabajo.

5. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Traducción de José Vázquez. Valencia: Pre-textos, 2000, 325.

6. “Dimensión máxima” en *Mil mestas*, ibid., 25. Comienzo a introducir la terminología de esta teoría que encuentro elocuente principalmente por la noción de rizoma.

7. Ritornelo y plano de consistencia: nociones en *Mil mesetas*. Serán retomadas.
8. Véase mi ensayo “Sven Spieker y el archivo en pleno juego”, tercer capítulo de este trabajo.
- 9 Este Prólogo se publicó en *Memorias de un venezolano de la decadencia* de José Rafael Pocaterra. Selección y cronología de Jesús Sanoja Hernández. Bibliografía de Roberto Lovera de Sola. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990. 2 tomos. Recuperado en Daniela Olivero en *Jesús Sanoja Hernández: La libertad en la palabra escrita*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2014, cxiv.
10. Sanoja en Daniela Olivero, *ibid.*, cxv
11. Jesús Sanoja, Prólogo de *Antología poética* de Salustio González Rincones. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977. Recuperado en Karem Iglesias, *Caracas y lo momentáneo: panorámica ensayística de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2014, 140.
12. “Segmantaridad” en *Mil mestas*, *id.*, 9.
13. *Mil mestas*, *id.*, 20.
14. Recuperado en Rosselim Jiménez, *Hemerografía de Jesús Sanoja Hernández en el Papel Literario, Siete Días y Cuerpo C de El Nacional*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2016, 45. El trabajo muestra el artículo original, escaneado, 5 de febrero 1978.
15. Prólogo a *Memorias...* en Daniela Olivero, cxxii.
16. Walter Benjamin, *Crónica de Berlín (1931-1931)*. En *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza Universidad, 1996, pp. 223 y 211. El subrayado es mío.
17. Prólogo a *Memorias...* en Daniela Olivero, cxx.
18. Prólogo a *Memorias...* en Daniela Olivero, cxxvii.
19. Jesús Sanoja bajo el seudónimo de Juan E. Zaraza: “Adriano, la otra generación” en *El Nacional*, 5 de marzo de 1968, Cuerpo A, 4. Recuperado en Karem Iglesias, *ibid.*, 212-214.
20. Prólogo a *Memorias...* en Daniela Olivero, cxxiv.
21. Aludiendo el ensayo de Derrida, *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta, 1998.
22. Allan Sekula, “The Body and the Archive” in *October* Vol. 39 (Winter, 1986), The MIT Press, 10. Todas las traducciones son mías.
23. Sekula, *ibid.*, 10,11.
24. Sekula, *ibid.*, 12.
25. *Ibid.*, 12.
26. *Ibid.*, 10.
27. *Ibid.*, 5.
28. *Ibid.*, 5.
29. “La generación predestinada” recuperado en Rosselim Jiménez, *ibid.*, 46.
30. Sekula, *ibid.*, 12
31. *Ibid.*, 7.

32. Aludo a la trilogía póstuma de Sanoja *Entre golpes y revoluciones*. Bogotá: Random House Mondadori, 2007.
33. Sanoja Hernández, “Blanco Fombona y el país sin memoria” en *Ensayos históricos* de Rufino Blanco Fombona. Selección y cronología Rafael Ramón Castellanos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Recuperado en Daniela Olivero, *ibid.*, liv-ciii.
34. Con este trabajo de ascenso inédito de Sanoja Hernández del año 1971, Osmar Peña realizó un libro electrónico: *Una década de luchas universitarias (1948-1958)*. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV. E-Libro, 2013.
35. Sigo sobre la teoría de Deleuze y Guattari en “Del ritornelo”, en la que analizan el caos terrestre propio de la vida y la pregunta por la vida, en esa suerte de etología desde donde replantean asuntos de la semiótica y el psicoanálisis. De este ensayo de *Mil mesetas* deviene la categoría de *lo natal* que ya abordaré. Una verdadera transversalidad de diversas disciplinas como la biología y la ingeniería, la arquitectura, la geología, entre otras.
36. Véase el uso de esta palabra *arconte* en mi ensayo “1967 — El proyecto: Caracas en la poesía” en este mismo trabajo.
37. Sigo con “Del ritornelo”, 341.
38. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1994). Traducción de Paco Vidarte en *Edición digital de Derrida en castellano*, jacquesderrida.com.ar, 3.
39. “Del ritornerlo”, *ibid.*, 343.
40. Palabras de Sanoja en “100 obras poéticas sobre Caracas, investiga el profesor Sanoja Hernández” (1967), en Rosselín Jiménez, *ibid.*, 192.
41. Recuperado en Laura Rosales en *La poesía carcelaria en la ciudad de Caracas. Rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2013.
42. “Del ritornerlo”, *ibid.*, 320.
43. Cito este momento donde surge la mención del *ethos* en función de la territorialización de la que deviene o que construye el ritornelo:
 “A menudo, se ha resaltado el papel del ritornelo: es territorial, es un agenciamiento territorial. El canto de los pájaros: el pájaro que canta marca así su territorio... Los modos griegos, los ritmos hindúes, también son territoriales, provinciales, regionales. El ritornelo puede desempeñar otras funciones, amorosa, pro-fesional o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra, incluso espiritual, mantiene una relación esencial con lo Natal, lo Originario. Un <<nome>> musical es una cancioncilla, una fórmula melódica que se propone para que se reconozca, y que será la base o el terreno de la polifonía (*cantus firmus*). El *nomos* como ley consuetudinaria y no escrita es inseparable de una distribución de espacio, de una distribución en el espacio, y por ello es *ethos*, pero el *ethos* también es la Morada. Ora se pasa del caos a un umbral de agenciamiento territorial: componentes direccionales, infra-agenciamientos.

Ora se organiza el agenciamiento: componentes dimensionales, intra-agenciamientos. Ora se sale del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos, o incluso hacia otra parte: inter-agenciamiento, componentes de paso o incluso de fuga. Y las tres cosas van unidas. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo". "Del ritornerlo", *ibid.*, 319.

44. Recuperado en Ana María Antelo en *La ciudad de Caracas: historiografía y fragmentos de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2012. Dejé la hoja intacta, así fue hallada en las carpetas de Sanoja.

45. "Del ritornerlo", *ibid.*, 328. El subrayado es de ellos.

46. *Ibid.*, 329.

47. Sanoja, "Los apuros de Gómez en 1928". Recuperado en Rosselim Jiménez. El trabajo muestra el artículo original, escaneado, 24 de febrero 1978, *ibid.*, 47.

48. Sanoja, "Los apuros de Gómez en 1928". Recuperado en Rosselim Jiménez, *ibid.*, 47-57.

49. Dipesh Chakrabarty, *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica* (2000), *ibid.*, 151.

50. Aludo a Habermas y su *Historia y crítica de la opinión pública* (1962), cuyos argumentos emplearé para la conclusión de esta reflexión. Versión castellana del Prefacio de la reedición alemana de 1990. Traducción de Francisco Javier Gil Martín. España: GG Massmedia, 1999.

51. Chakrabarty, *ibid.*, 144.

52. Michel Foucault, *El orden del discurso* (1970). Traducción de Alberto González Troyano. Madrid: Tusquets, 1983, 31,32.

53. Chakrabarty, *ibid.*, 147.

54. Chakrabarty, *ibid.*, 153, 154. El subrayado es mío.

55. Chakrabarty, *ibid.*, 155.

56. Chakrabarty, *ibid.*, 155. El subrayado es mío.

57. Sanoja. Recuperado en Laura Rosales, *clxvi*.

58. Juan E. Zaraza (seudónimo), "La Gran Papelería". *El Nacional*, 27 de agosto de 1969. Recuperado en Winder Ortiz, *Jesús Sanoja Hernández: entre el archivo y las crónicas*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2013, *ciii*.

59. Sanoja. Recuperado en Laura Rosales, *ibid.*, *clv*.

60. Sanoja, "Blanco Fombona y el país sin memoria" en *Ensayos históricos* de Rufino Blanco Fombona. Selección y cronología Rafael Ramón Castellanos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Recuperado en Daniela Olivero, *ibid.*, *clv*. El subrayado es mío.

61. Sanoja. Recuperado en Laura Rosales, *ibid.*, *clxix*.

62. Sanoja. Recuperado en Laura Rosales, *ibid.*, *clxxv*.

63. Milagros Socorro, "Nuestra preocupación no era tomar el poder sino la palabra" (entrevista a Manuel Caballero). Papel Literario de *El Nacional*, sábado 16 de enero de 2010.
64. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1994). Ibid, 2-3.
65. Responde Manuel Caballero a Milagros Socorro, ibid.
66. Seguimos en la lectura de *El orden del discurso*. Ibid, 18.
67. Refiero "Rizoma" en *Mil mesetas.*, ibid.
68. "Epílogo" de Rafael Cadenas al libro póstumo de Sanoja Hernández, *El día y la huella*. Edición de Manuel Caballero. Caracas: bid & co.editor, 2009, 291.
69. Entrevista a Jesús Sanoja en *Ciertas maneras de no hacer nada* de Tomás Eloy Martínez. Caracas: La hoja del norte, 2015, 166.
70. Walter Benjamin. Aludo a su ensayo "El autor como productor" donde Benjamin establece esta categoría que calza perfectamente con Sanoja. Benjamin habla allí del periódico como del lugar donde el escritor operante confronta y utiliza una "confusión literaria". Continúa describiendo al periódico y su contenido, "<<material>> que se resiste a toda forma de organización que no sea la que le impone la impaciencia del lector. Y esta impaciencia no es sólo la del político que espera una información o la del especulador que busca un <<tip>>; por debajo de éstas arde la del que está excluido y que cree disponer del derecho de expresar por sí mismo sus propios intereses". Edición online. Traducción de Bolívar Echeverría.
71. Arjun Appadurai, "Archive and Aspiration", ibid., 16.
72. Appadurai, ibid., 24,25.
73. Appadurai, ibid., 16.
74. Sanoja. Recuperado en Laura Rosales, clxi.
75. Sanoja Hernández, "Listado preliminar de poetas venezolanos" (¿1967?). Recuperado en Nayelí Rojas, *La poesía de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2014.
76. Edgar Hamilton (seudónimo), "Retén de Catia". *El Nacional*, 21 de mayo de 1972. Recuperado en Winder Ortiz, ibid., xci.
77. Edgar Hamilton, "Grupo Cero de Teóricos". Papel Literario de *El Nacional*, 4 de julio de 1971. Recuperado en Winder Ortiz, ibid., lxii.
78. Michel Foucault, *La arqueología del saber* (1970). Traducción de Aurelio Garzón. México: Siglo XXI, 1999, 221. El subrayado es mío.
79. "Las paradojas del arte político" en *El espectador emancipado*. Traducción Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2011, 62. El subrayado es mío.
80. Hal Foster, "An Archival Impulse" in *October* 110 (Autumn, 2004), The MIT Press, 5. La traducción es mía.
81. Hal Foster, ibid., 3.
82. Por otra parte, el artículo de Hal Foster "An Archival Impulse" ofrece los *trazos específicos* del arte de archivo (la traducción es mía):

- En primera instancia los artistas del archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o descolocada, esté físicamente presente.
- Para este fin, ellos elaboran a partir de la imagen, objeto, y el texto hallado, y favorecen el formato de la instalación en la medida en que ejecutan. (Frecuentemente ellos usan esta anti-jerárquica espacialidad como una ventaja).
- Algunos practicantes, como Douglas Gordon, gravitan hacia el “tiempo de los *readymades*”, estos son narrativas visuales exhibidas en proyecciones visuales, en versiones extremas de películas de Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, y otros. Estas fuentes son familiares, extraídas de los archivos de la cultura de masa, para asegurar una legibilidad que puede ser trastornada o *detourné*; pero estas también pueden ser obscurecidas, y retiradas en un gesto de conocimiento alternativo o de contramemoria.
- Los archivos en juego de estos artistas no representan una base de datos; ellos son materiales recalcitrantes más que fungibles, canjeables, intercambiables.
- Por lo tanto, reclaman la interpretación humana y no el procesamiento mecánico.
- Sin embargo, los contenidos de este arte permanecen altamente indiscriminados, ellos permanecen indeterminados como los contenidos de cualquier archivo.
- Muy a menudo estos contenidos son presentados como notas promisorias para futuras elaboraciones y enigmáticas señales de futuros escenarios.
- En este sentido el arte archivístico es tanto preproducción como postproducción, preocupado menos por los orígenes absolutos y mucho más por las huellas oscuras.
- Por ello parece mejor decir impulso archivístico que arte archivístico.
- Estos artistas son atraídos a menudo hacia comienzos no cumplidos o proyectos incompletos capaces de ofrecer puntos de partidas nuevamente.
- Tampoco están interesados en las críticas a la totalidad representacional y la integridad institucional: o sea, que el museo está arruinado como un sistema coherente en una esfera pública. Esto ni triunfalmente proclamado ni melancólicamente ponderado. Algunos de los artistas sugieren otro tipo de orden, con el museo o sin el museo. En este sentido la orientación del arte de archivo es a

menudo más “instituyente” que “destructiva”, más “legislativa” que “transgresiva” (cita Derrida, *Mal de archivo*).

- Tales obras son archivistas, ya que no solo se aproximan a archivos informales, sino que los producen a ellos también, y de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo encontrados y construidos, factuales y ficticios, públicos y privados.
- Además, a menudo, este arte articula los materiales de acuerdo con una casi lógica archivística, una matriz de citas y yuxtaposiciones, y los presenta como una casi arquitectura archivística, un complejo de textos y objetos (nuevamente, plataformas, estaciones, quioscos...). Entonces, Dean habla de su método como “colección”, Durant como “combinación”, Hirschhorn como “ramificación”, y mucho arte archivístico parece ramificarse como una hierba o un “rizoma” (el tropo de deleuziano que otros artistas emplean).
- Tal vez todos los archivos se desarrollan de esta manera, a través de mutaciones de conexiones y desconexiones, un proceso que este arte también ayuda a revelar. “Laboratorio, almacén, estudio”. Hirschhorn subraya, “Quiero usar estas formas en mi arte y hacer espacios para el movimiento y el infinito del pensamiento”. Esta es la práctica artística en el campo del archivo.
- Algunos ejemplos del artículo. El artista estadounidense Sam Durant escenifica su archivo como un inconsciente espacial donde contenidos reprimidos retornan disruptivamente y mezclan diferentes prácticas de forma entrópica. Por supuesto el retorno de lo reprimido no está fácilmente reconciliado con el deslizamiento dentro de lo entrópico, pero Durant sugiere un tercer modelo que comprende lo reprimido y lo entrópico: el marco del período histórico como una episteme discursiva casi en el sentido de Michel Foucault, con “elementos interrelacionados situados juntos en un campo”. Sin embargo, con sus modelos de represión y entropía, Durant bordea la parodia; en todo caso sus archivos nunca son sistemáticos (o altamente especializados) como los que discute Foucault. [Ver el pie de página de Foster en esta alusión a Foucault].
- Un comentario final en torno a la voluntad de “conectar lo que no puede ser conectado” en el arte. Nuevamente, no se trata de una voluntad de totalizar como de relacionar –de probar un pasado trasapelado, extraviado, de reunir, recoger sus signos diferentes (algunas veces pragmáticamente, otras paródicamente), de averiguar, indagar qué puede permanecer para el presente. Pero, esta voluntad de conectar es suficiente solamente para distinguir el impulso archivístico del alegórico atribuido al arte postmoderno por

Craig Owens: para estos artistas una fragmentación alegórica subversiva no puede seguir siendo confiadamente planteada en contra de una totalidad simbólica autoritaria (bien esté asociada con la autonomía estética, hegemonía formalista, canon modernista, o dominación masculina). Por la misma razón este impulso no es anómico [anomía: ausencia de normas y valores sociales] en la forma en que lo es en los trabajos de los artistas de la alegoría: el arte en cuestión no proyecta una falta de lógica o afecto. Al contrario, este asume la fragmentación anómica como una condición no solo que representa, sino que funciona a través, y propone nuevos órdenes de asociación afectiva, no obstante, parcial y provisional, aun si registra la dificultad, al tiempo que el absurdo de hacerlo así.

83. Sanoja Hernández, *Diccionario de terrorismo*. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2002. Y vale acotar que actualmente un grupo de pasantes académicos está trabajando la lexicografía de Sanoja en la Escuela de Letras UCV. Estos son Keyla Brando, Benjamin Tobelem y Heryens Jesús Angulo. Acá va el primer esquema que los estudiantes elaboraron en julio del 2106 de acuerdo al material encontrado, consistente en artículos que Sanoja publicó en *El Globo* con estos diccionarios. Cito a mis estudiantes:

Esquema

1. Partidos políticos:
 - 1.1 Copei
 - 1.2 AD
2. Fechas: ayer y hoy
 - 2.1 Actualidad
 - 2.2 Fechas
3. Sustantivos propios
 - 3.1 Funcionarios
 - 3.2 Personajes
 - 3.3 Los ex
 - 3.4 Periodistas
 - 3.5 Militares
 - 3.6 Polemista
4. Elecciones
 - 4.1 Presidencial
 - 4.2 Electoral
5. Lugares y relaciones
 - 5.1 Binacional

5.2 Geográfico

6. Ismos

84. Rancière, *ibid.*, 65.
85. Deleuze y Guattari hablan de personajes rítmicos y paisajes melódicos en su ensayo “Del ritornelo”, *ibid.*, 324.
86. Edgar Hamilton, “La Comuna en Venezuela”. *Papel Literario de El Nacional*, 28 de marzo de 1971. Recuperado en Winder Ortiz, *ibid.*, xlix.
87. Todas estas citas pertenecen a Sanoja. Recuperado en Winder Ortiz, *ibid.*, xlix-cxvi.
88. Son los elementos que Hal Foster observa del arte archivístico. *Ibid.*
89. Todas estas citas pertenecen a Sanoja. Recuperado en Winder Ortiz, *ibid.*, xlix-cxvi.
90. Juan E. Zaraza, “¡Oh, Poetas!” *El Nacional*, 19 de mayo de 1970. Recuperado en Winder Ortiz, *ibid.*, cx.
91. Se trata de Hal Foster en su análisis del artista estadounidense Sam Durant. *Ibid.*, 17. Véase arriba la nota 82.
92. Rancière, *ibid.*, 66.

3. SVEN SPIEKER: EL ARCHIVO EN PLENO JUEGO

1. Sven Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press, 2008. Todas las traducciones del inglés al español son mías.
2. *Ibid.*, 132.
3. Empleando la jerga de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1970). Traducción de Aurelio Garzón. México: Siglo XXI, 1999.
4. Spieker, 17.
5. Spieker, 1.
6. *Ibid.*, 5.
7. *Ibid.*, 51.
8. *Ibid.*, 134.
9. Spieker, 54.
10. *Ibid.*, 132.
11. Reitero: todas las traducciones de Sven Spieker son mías, asimismo el subrayado. *Ibid.*, 174.
12. Spieker, 175. “Los cuadros del discurso”, nomenclatura de *La arqueología del saber*.
13. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1994). Traducción de Paco Vidarte en *Edición digital de Derrida en castellano*, jacquesderrida.com.ar, 2.
14. Derrida, 2.

15. Foster, Hal. "An Archival Impulse" en *October* 110 (Autumn, 2004), The MIT Press.
16. *El gran archivo* ofrece, creo, una suerte de superación disciplinaria de *La arqueología del saber* (1969) que se despliega magistralmente en el médium particularmente reflexivo del arte contemporáneo, ya volveremos a ello. Pero no sucede igual en cuanto a *Mal de archivo* (1994), no solo porque este último es un texto que ya incluye la naturaleza cibernética de la escritura misma en los tiempos actuales sino además porque el ensayo de Derrida se basa en una amplitud escritural tan sugestiva que trasciende o acontece al margen, en gran medida, de esta exigencia o competencia del a priori histórico de la disciplina, como explica el propio Foucault en *El orden del discurso* (1970). *Mal de archivo* abre una problematicidad sin el imperativo de un método; y sus contenidos (incluyendo la pregunta por la ciencia del archivo) se flexibilizan hacia el presente mismo. Desplegando así el análisis psicoanalítico, prácticamente, del (mal de) archivo apoyado sobre la movilidad constante de un "quizá": "Digo quizá, porque todas estas cuestiones permanecen tan suspendidas como el porvenir". (27)
17. Spieker, 18.
18. Spieker, 24.
19. Cita Spieker, 24.
20. Ibid., 24.
21. Spieker, 19.
22. Ibid., 25.
23. Ibid., 199.
24. Ibid., 21.
25. Spieker, 26.
26. Ibid., 17, 18.
27. Ibid., 18.
28. Ibid., 6.
29. Ibid., 33.
30. Ibid., 19.
31. Ibid., 19.
32. Ibid., 20.
33. Ibid., 31.
34. Ibid., 32.
35. Ibid., 32.
36. Ibid., 21.
37. Ibid., 21.
38. Ibid., 21.
39. Ibid., 26.
40. Ibid., 26.
41. Ibid., 26, 27.

42. Ibid., 27.
43. Ibid., 27.
44. Ibid., 29.
45. Ibid., 29.
46. Ibid., 23.
47. Ibid., 23.
48. Ibid., 21.
49. Ibid., 23.
50. Ibid., 23.
51. Ibid., 30.
52. Ibid., 49.
53. Ibid., 49.
54. Ibid., 44.
55. Ibid., 44.
56. Ibid., 44.
57. Ibid., 44.
58. Ibid., 35.
59. Ibid., 35.
60. El subrayado es mío, *ibid.*, 36.
61. Ibid., 35.
62. Ibid., 43.
63. Ibid., 46.
64. Ibid., 47.
65. Ibid., 47.
66. Spieker menciona “la más formidable tarea del analista” cuando refiere la lectura y operación analítica que este tiene que realizar de los sueños, al interpretar la dinámica entre *sueños manifiestos* y *sueños latentes*: “La significación de un sueño debe ser extraída del conjunto complejo de transformaciones –Freud la nombra dramatización, condensación, desplazamiento y preocupación por la representabilidad (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*)– que cambia al sueño latente en manifiesto”. *Ibid.*, 38.
67. Ibid., 44.
68. Ibid., 43.
69. Ibid., 43, 44.
70. Ibid., 51.
71. Ibid., 63.
72. Ibid., 63.
73. “Marey gastó mucho de su tiempo construyendo y leyendo acerca de máquinas de escritura diseñadas para traducir las fuerzas de la naturaleza en curvas gráficas”. *Ibid.*, 63.
74. Ibid., 65.

75. Ibid., 67.
76. Ibid., 67.
77. Spieker hace mención de la lectura de Thierry de Duve. Ibid., 53.
78. Ibid., 53.
79. Ibid., 53.
80. Ibid., 74.
81. Ibid., 51.
82. Ibid., 53.
83. Ibid., 52.
84. Ibid., 53.
85. Ibid., 62, 63.
86. Ibid., 53.
87. Ibid., 53, 54.
88. Ibid., 71.
89. Ibid., 56.
90. Ibid., 62.
91. Ibid., 59.
92. Ibid., 59.
93. Ibid., 81.
94. Ibid., 70.
95. Ibid., 69.
96. Ibid., 74.
97. Ibid., 72.
98. Ibid., 78.
99. Ibid., 85.
100. Ibid., 88.
101. Ibid., 97.
102. Ibid., 97.
103. Ibid., 97.
104. Ibid., 120.
105. Ibid., 89.
106. Ibid., 94.
107. Ibid., 95.
108. Ibid., 92.
109. Ibid., 96.
110. Ibid., 92.
111. Ibid., 97.
112. Ibid., 95.
113. Ibid., 95.
114. Ibid., 98.
115. Ibid., 96.

116. Ibid., 87.
117. Ibid., 88.
118. Ibid., 85.
119. Ibid., 85.
120. Ibid., 85.
121. Ibid., 88.
122. Ibid., 87.
123. Ibid., 89.
124. Ibid., 99.
125. Ibid., 87.
126. Ibid., 88.
127. Ibid., 91.
128. Ibid., 90, 91. Conservo la palabra *feedback*.
129. Ibid., 99.
130. Ibid., 99.
131. Ibid., 99. El subrayado es mío.
132. Foucault, *La arqueología del saber*, 223.
133. Spieker, 12.
134. Foucault, 214.
135. Spieker, 12.
136. Ibid., 212.
137. Ibid., 215.
138. Ibid., 175.
139. Ibid., 175.
140. Ibid., 175.
141. Ibid., 110.
142. Ibid., 125.
143. Ibid., 109.
144. Ibid., 108.
145. Ibid., 108.
146. Ibid., 107.
147. Ibid., 114.
148. Ibid., 114.
149. Ibid., 115. El subrayado es mío.
150. Ibid., 128.
151. Ibid., 13. El subrayado es mío.
152. Ibid., 1.
153. Foucault, *ibid.*, 222.
154. Foucault, *ibid.*, 223.
155. Obsérvese la palabra metafísica en la Introducción del libro: cuando Spieker advierte cómo el artista estadounidense Morris “baipasea la metafísica archivística

del siglo XIX (el archivo transcribiendo el murmullo del tiempo en sí mismo)". Ibid., 13.

156. Ibid., 112.

157. Ibid., 109.

158. Ibid., 109.

159. Ibid., 122.

160. Ibid., 114.

161. Ibid., 122.

162. Ibid., 139.

163. Ibid., 140.

164. Ibid., 140.

165. Ibid., 183.

4. JESÚS SANOJA HERNÁNDEZ Y LA LITERATURA: HACIA UNA CONCLUSIÓN

1. Todos los versos indicados pertenecen a *La mágica enfermedad*. Prólogo de Luis Alberto Crespo: "De un poeta a su libro único". Caracas: Monte Ávila Editores, 1997. Refiero además el trabajo de Nayelí Rojas que contiene la poesía inédita de Sanoja, *La poesía de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2014.

2. Véase el interesante ensayo de Gonzalo Ramírez, "Jesús Sanoja Hernández: primero que nada, poeta", *Día-crítica*, Nº 2, Caracas, 2007, 2.

3. Juan Liscano. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones Españolas, S.A., 1973, 297, 298.

4. Rafael Cadenas, Epílogo de *El día y la huella*. Edición de Manuel Caballero. Caracas: bid & co.editor, 2009, 294.

5. Prólogo de Luis Alberto Crespo a *La mágica enfermedad*: "De un poeta a su libro único", ibid. 9, 10.

6. Todos los versos y poemas incluidos pertenecen a *La mágica enfermedad*. Ibid.

7. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Traducción de José Vázquez. Valencia: Pre-textos, 2000, 319, 318.

8. Sanoja Hernández, "Blanco Fombona y el país sin memoria", en *Ensayos históricos* de Rufino Blanco Fombona. Selección y cronología Rafael Ramón Castellanos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Recuperado en Daniela Olivero en *Jesús Sanoja Hernández: La libertad en la palabra escrita*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2014.

9. Martín Garbán (seudónimo), "Pío Tamayo, en octubre". El Nacional, "Reloj de arena", 8 de octubre de 1965. Recuperado en Cindy Barreto. *Papiroteca digital: Crónicas de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV. E-Libro, 2014, 66.

10. Sanoja, Prólogo de *Antología poética* de Salustio González Rincones. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977. Recuperado en Karem Iglesias, *Caracas y lo momentáneo: panorámica ensayística de Jesús Sanoja Hernández*. Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, 2014, 88.
11. Sanoja, Prólogo de *Antología poética* de Salustio González Rincones, 89.
12. Sanoja, *ibid.*, 90.
13. Sanoja, *ibid.*, 88.
14. Sanoja, *ibid.*, 90.
15. Sanoja, *ibid.*, 92.
16. Entrevista a Jesús Sanoja en *Ciertas maneras de no hacer nada* de Tomás Eloy Martínez. Caracas: La hoja del norte, 2015, 166.
17. Walter Benjamin, “El autor como productor”. Edición online, Traducción de Bolívar Echeverría.
18. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1939). Introducción, traducción, notas y añadidos de Luis Miguel Isava. Caracas: El Estilete, 2015.
19. Benjamin, “El autor como productor”, *ibid.*
20. Cita Jesús Zambrano a Juan Liscano en “Letras y hombre de la década del 50” en homenaje *Cantaclaro Revista de Cultura*, Caracas, Nº 1, enero de 1950, s/f.
21. Deleuze y Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (1975). Versión de Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1998.
22. Habermas, J, *Historia y crítica de la opinión pública* (1962). Versión castellana del Prefacio de la reedición alemana de 1990: Francisco Javier Gil Martín. España: GG Massmedia, 1999, 32.
23. Habermas, *ibid.*, 10.
24. Habermas, *ibid.*, 9, 10.
25. Michel Foucault, *La arqueología del saber* (1970). Traducción de Aurelio Garzón. México: Siglo XXI, 1999, 222, 223.
26. Edgar Hamilton (seudónimo), “Poesía floral en Benavides Ponce”. Papel Literario de *El Nacional*, 2 de febrero de 1972. *Ibid.*, lxxxvi.
27. Hamilton, “Al paso de Delpino y Lamas”. Papel Literario de *El Nacional*, 2 de abril de 1972. *Ibid.*, lxxxvii.
28. Hamilton, “Luis Castro y Rojas Guardia”. Papel Literario de *El Nacional*, 4 de julio de 1971. *Ibid.*, lxiii.
29. Hamilton, “Los cuentistas del 30”. Papel Literario de *El Nacional*, 11 de abril de 1971. *Ibid.*, liii.
30. Hamilton, “Un pastiche de LEM [Luis Enrique Marmol]”. Papel Literario de *El Nacional*, 12 de septiembre de 1971. *Ibid.*, lxxiii.
31. Edgar Hamilton, “Un poeta en 1931”. Papel Literario de *El Nacional*, 6 de junio de 1971. *Ibid.*, lviii.

32. Edgar Hamilton, "Teresa de la Parra, 1930". Papel Literario de *El Nacional*, 17 de octubre de 1971. Ibid., lxxvii.
33. Hamilton, "El otro Matías Carrasco". Papel Literario de *El Nacional*, 4 de julio de 1971. Ibid., lxiv.
34. Hamilton, "Un pastiche de LEM [Luis Enrique Marmol]". Ibid., lxxiii.
35. Juan E. Zaraza, en la columna "Mientras pasan los días", "¡Oh, Poetas!" *El Nacional*, 19 de mayo de 1970. Recuperado en Winder Ortiz, *ibid.*, cx.
36. Sven Spieker, "Strategies of Self-Archiving in Russia and Eastern Europe Before 1989 and After". En línea. UCSB, Department of Comparative Literature, NYU, Junio 9, 2015. La traducción es mía.

Anexos:

—Traducción de la Introducción de *The Big Archive*

—Muestra fotográfica

El gran archivo. El arte desde la burocracia

(Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2008).

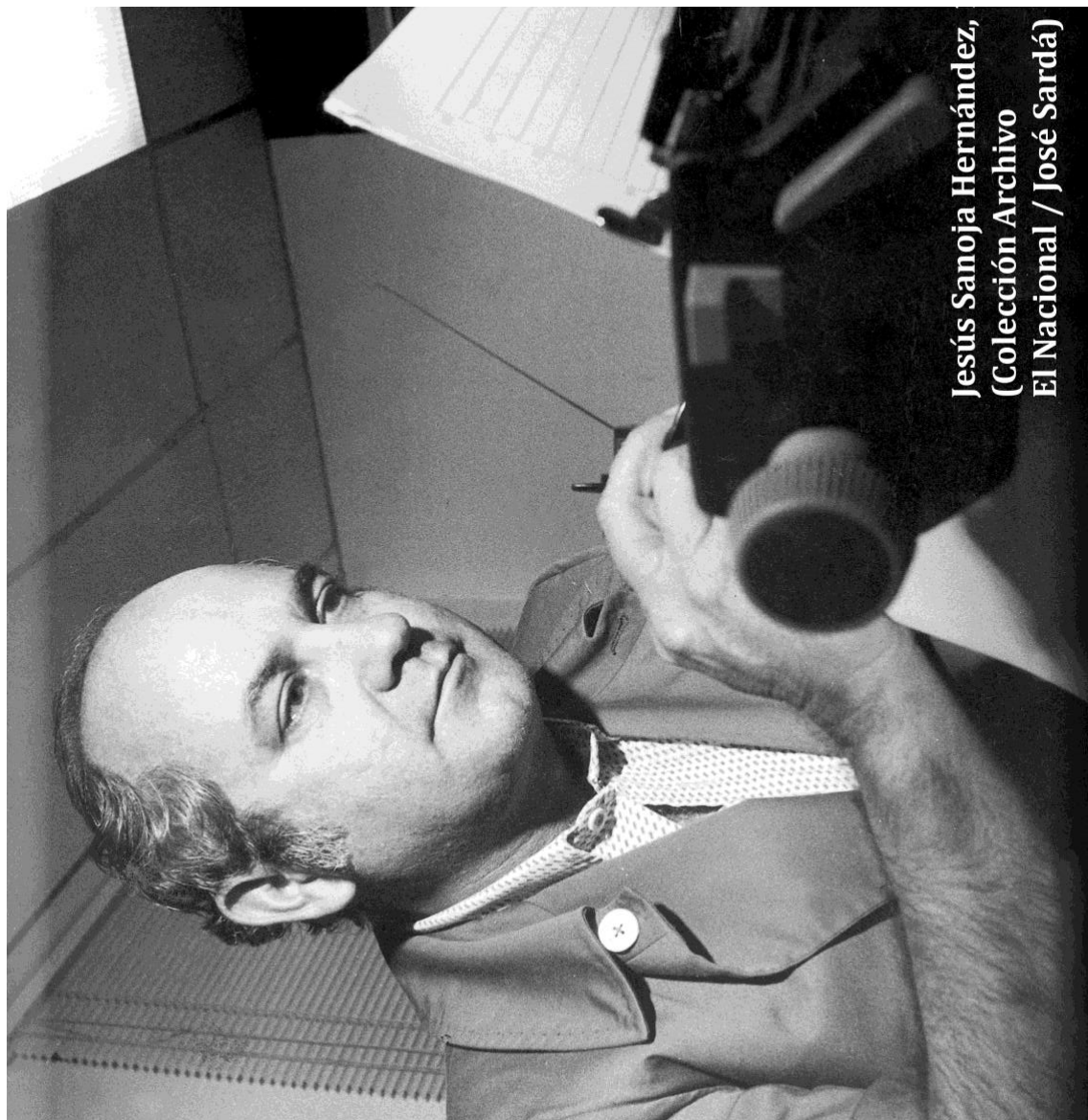
Sven Spieler

(Traducción de Wilfredo Hernández y Camila Pulgar Machado)

Introducción

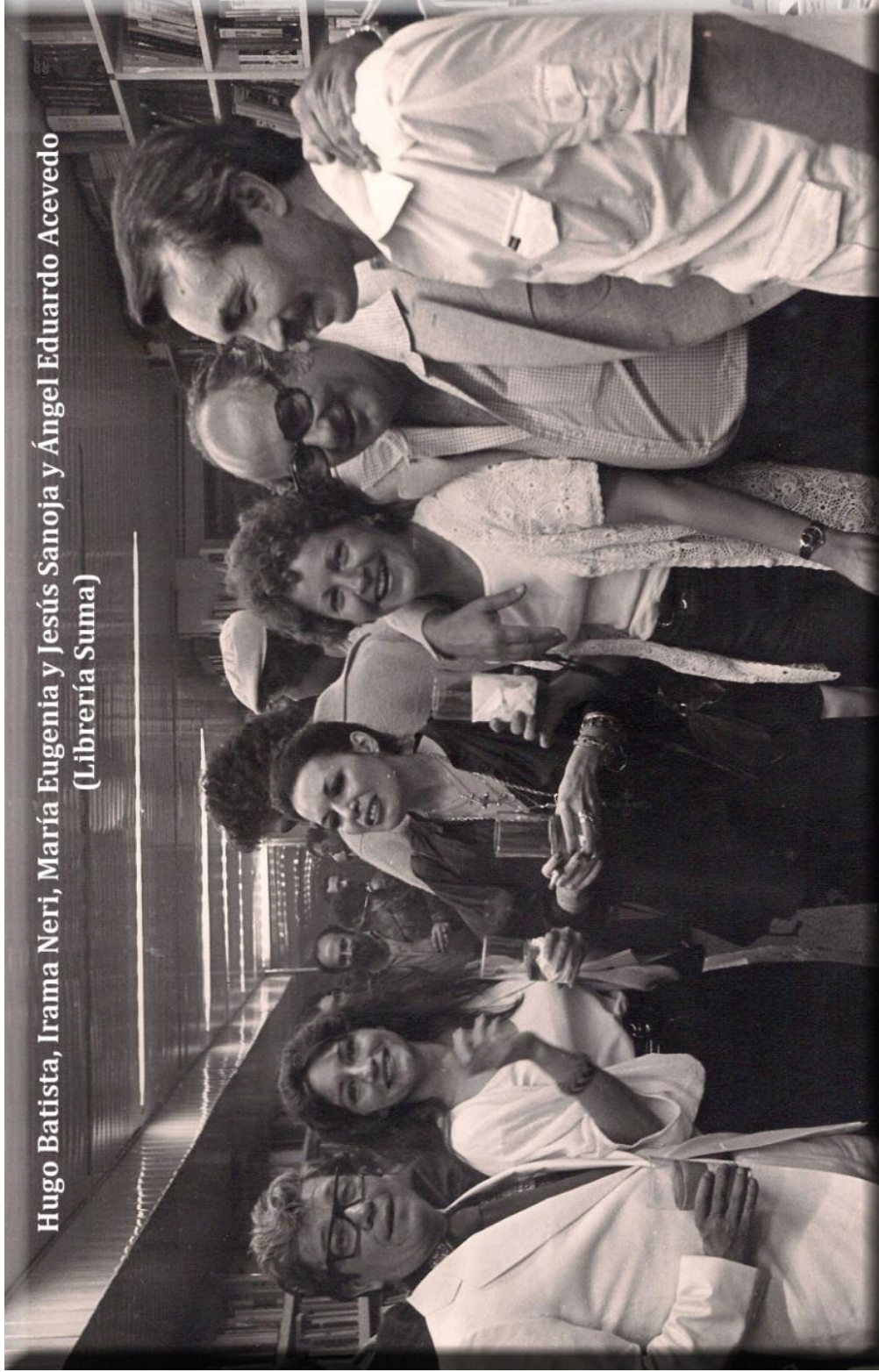
Ábrase el siguiente *link* que contiene la Introducción publicada con la autorización de MIT y corregida por Cuadernos de Literatura de la Universidad Javeriana:

- *Cuadernos de Literatura*, Revista del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, n.º 41.
<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/19365>



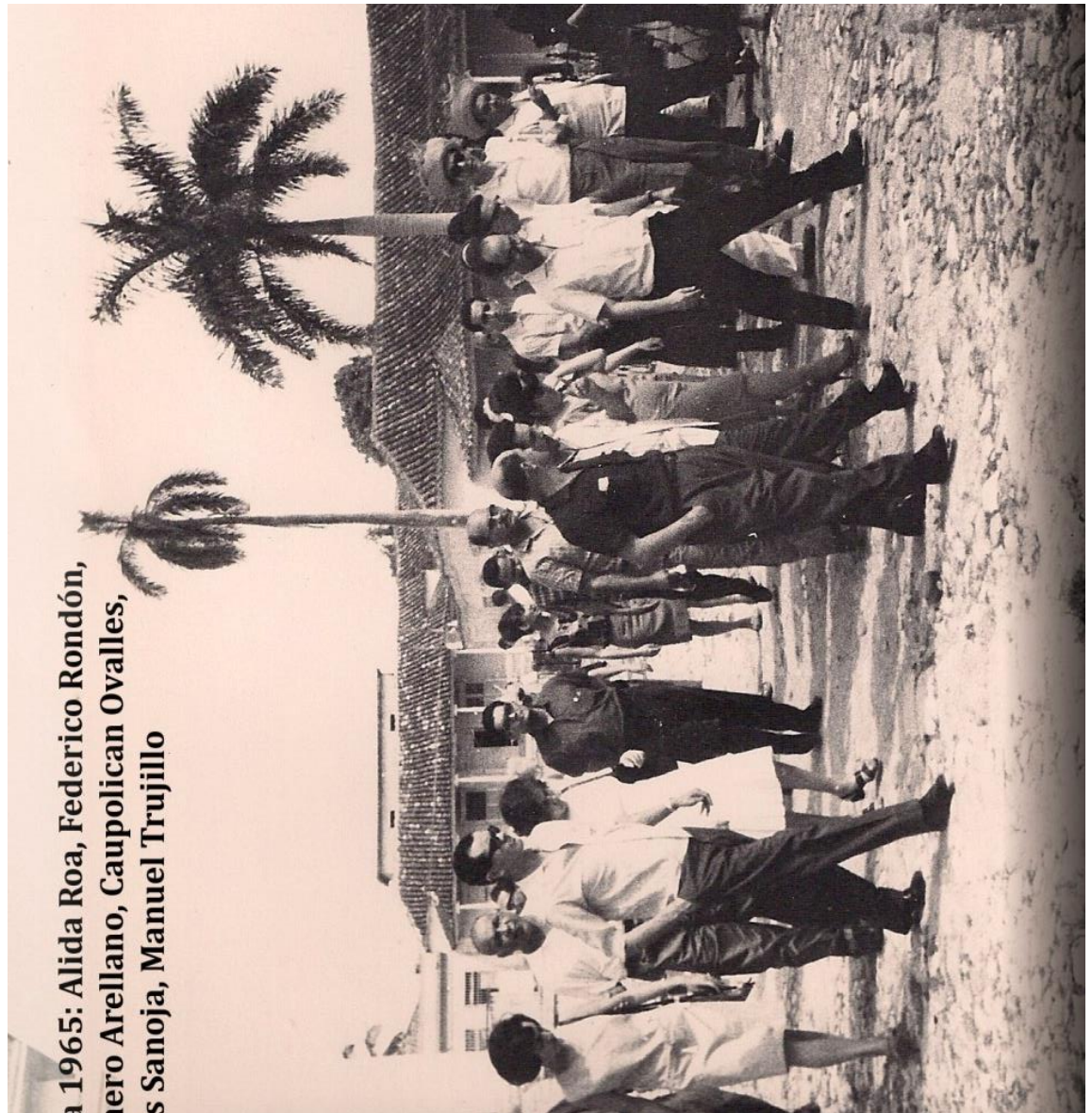
**Jesús Sanoja Hernández,
(Colección Archivo
El Nacional / José Sardá)**

Hugo Batista, Irama Neri, María Eugenia y Jesús Sanoja y Ángel Eduardo Acevedo
(Librería Suma)

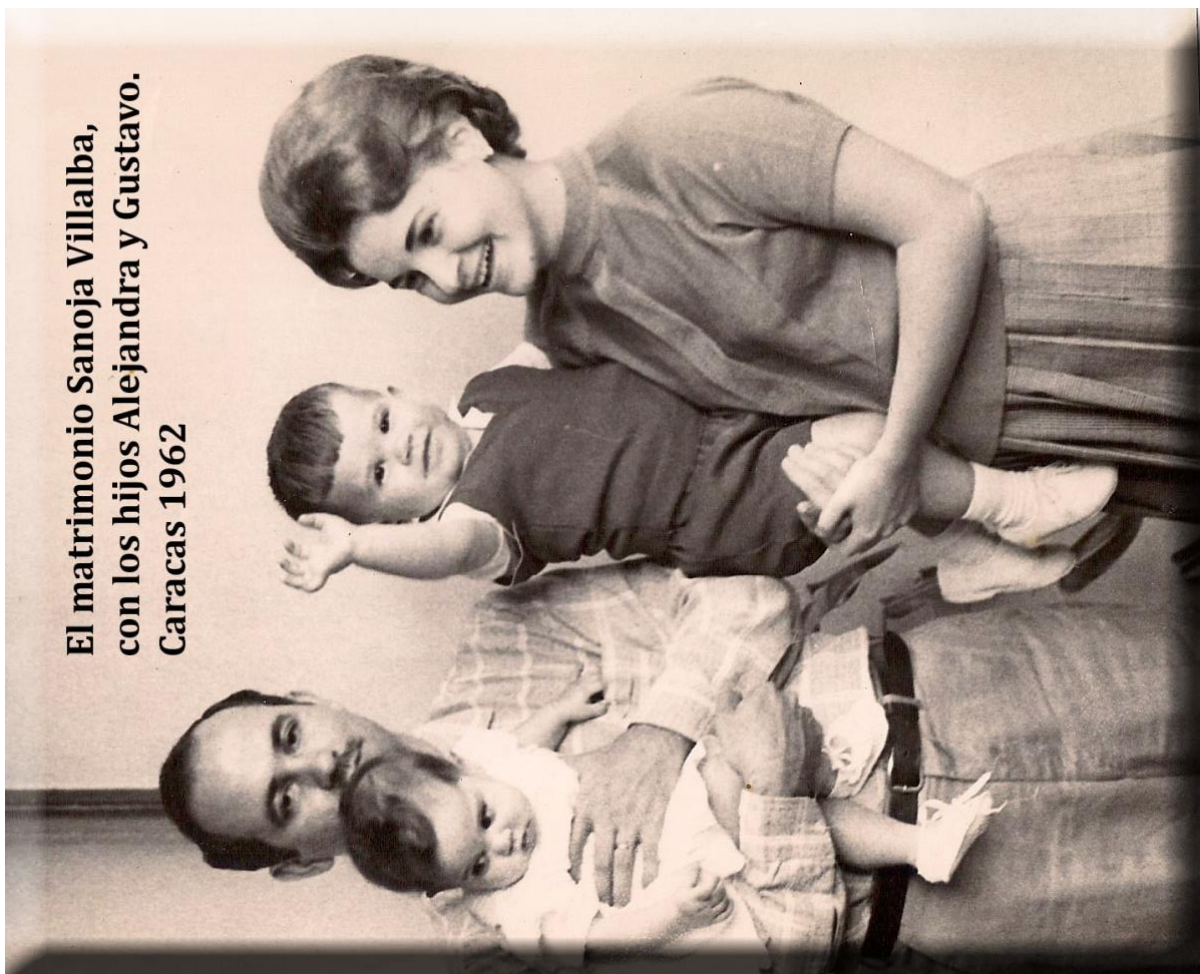


**Arnaldo Acosta Bello, Jesús Sanoja, María Eugenia Villalba de Sanoja,
Fernando y Graciela Key. Atrás retrato de Eduardo Machado ¿por Siqueiro?
México 195...**





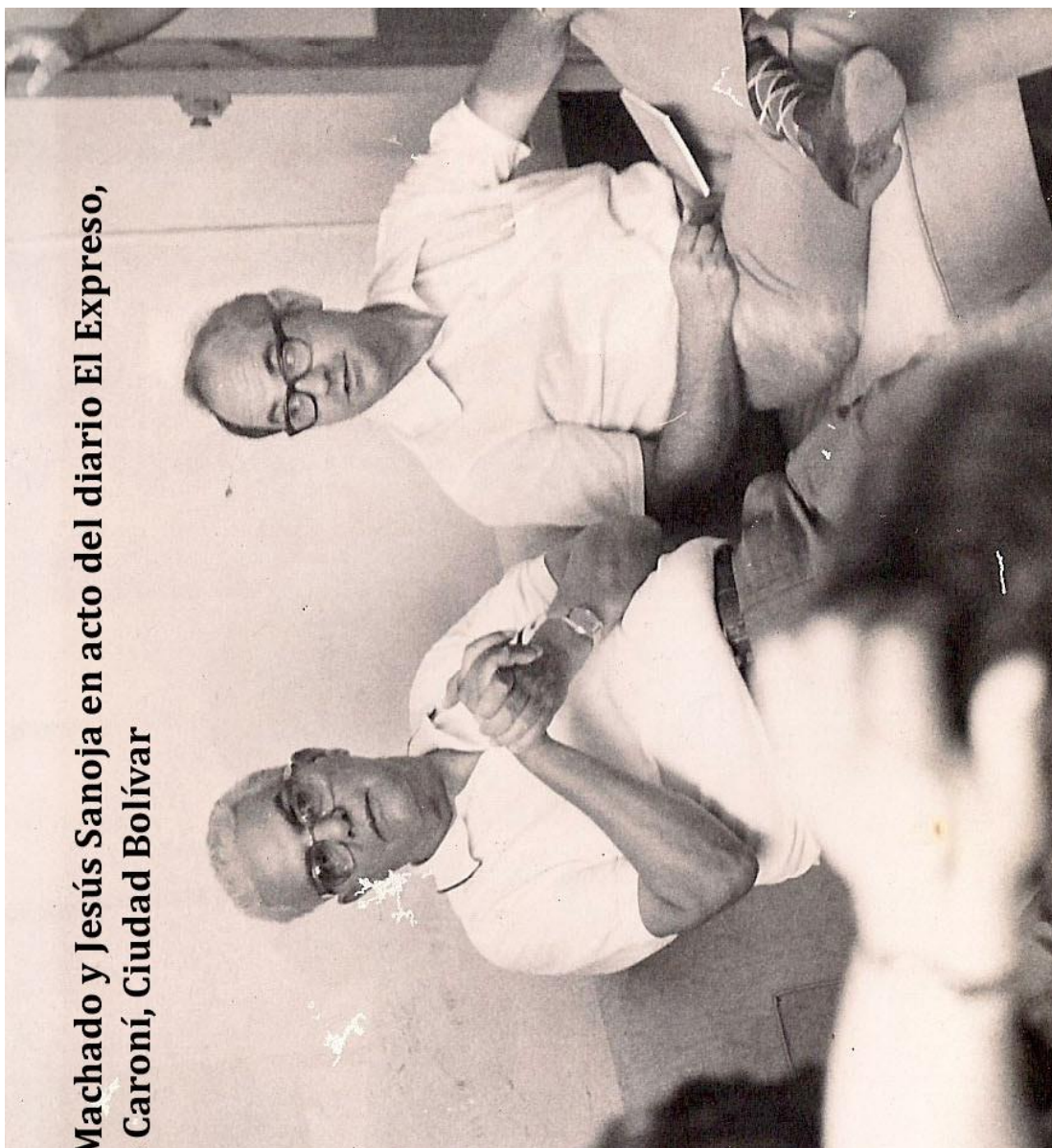
**El matrimonio Sanoja Villalba,
con los hijos Alejandra y Gustavo.
Caracas 1962**

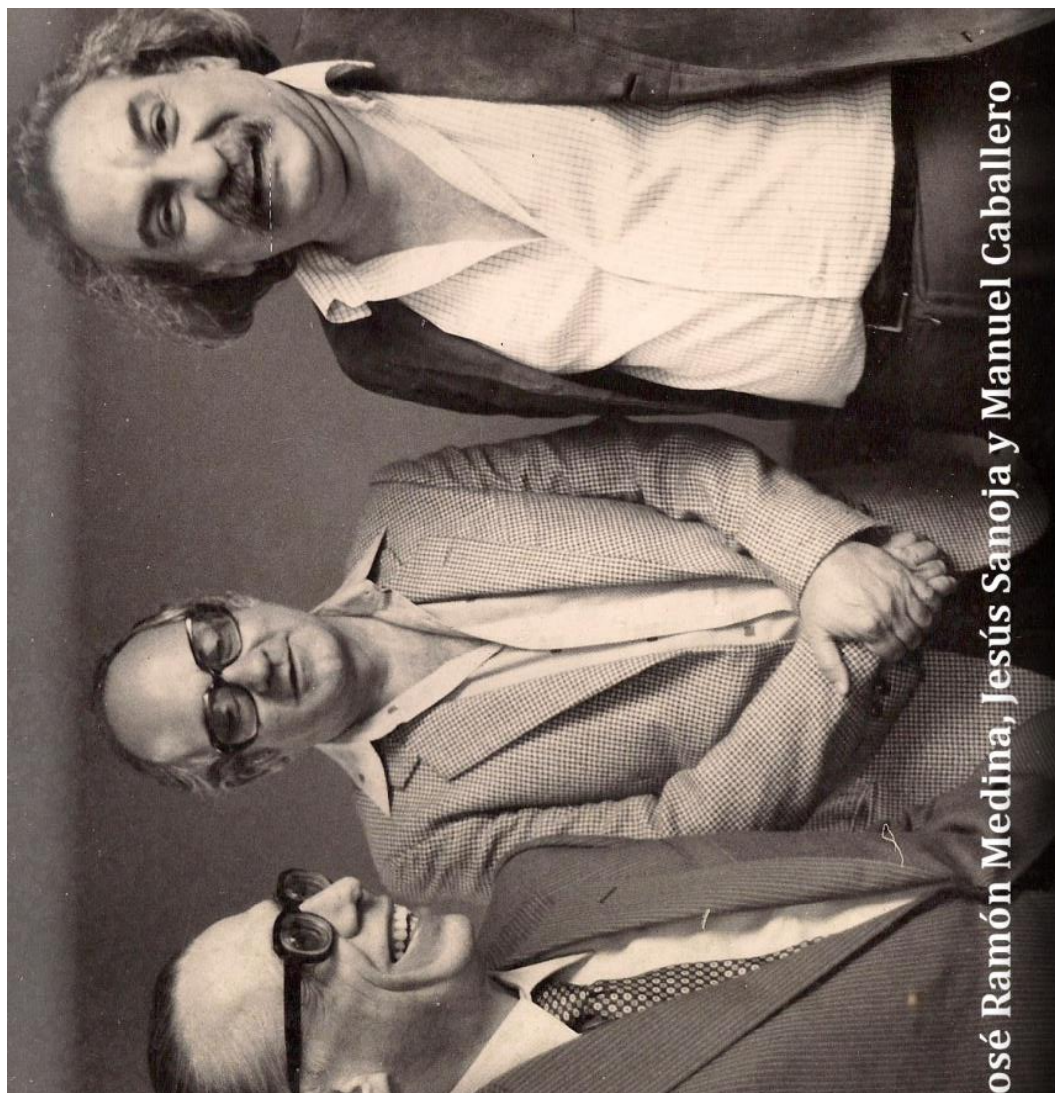




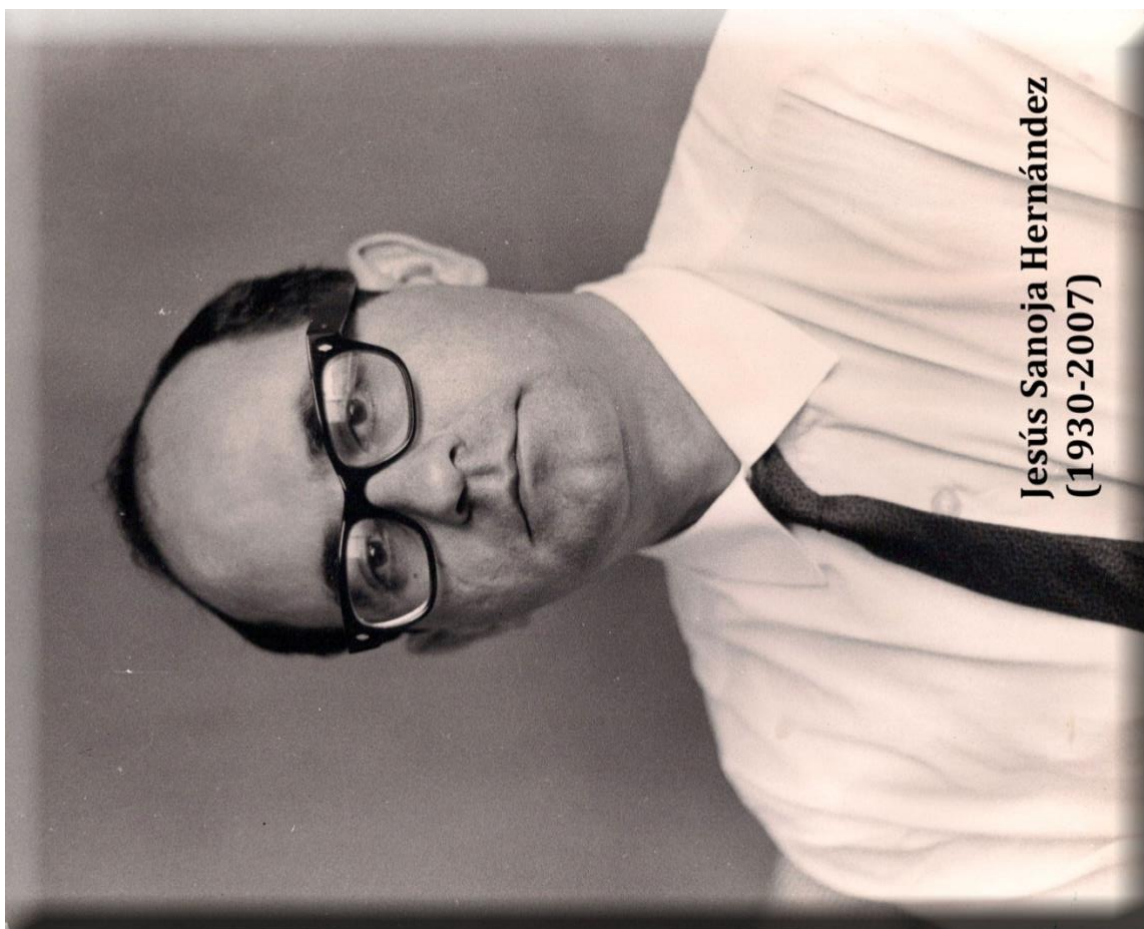
Rodolfo Izaguirre, Manuel Caballero, Jesús y María Eugenia Sanoja

**Machado y Jesús Sanoja en acto del diario El Expreso,
Caroní, Ciudad Bolívar**





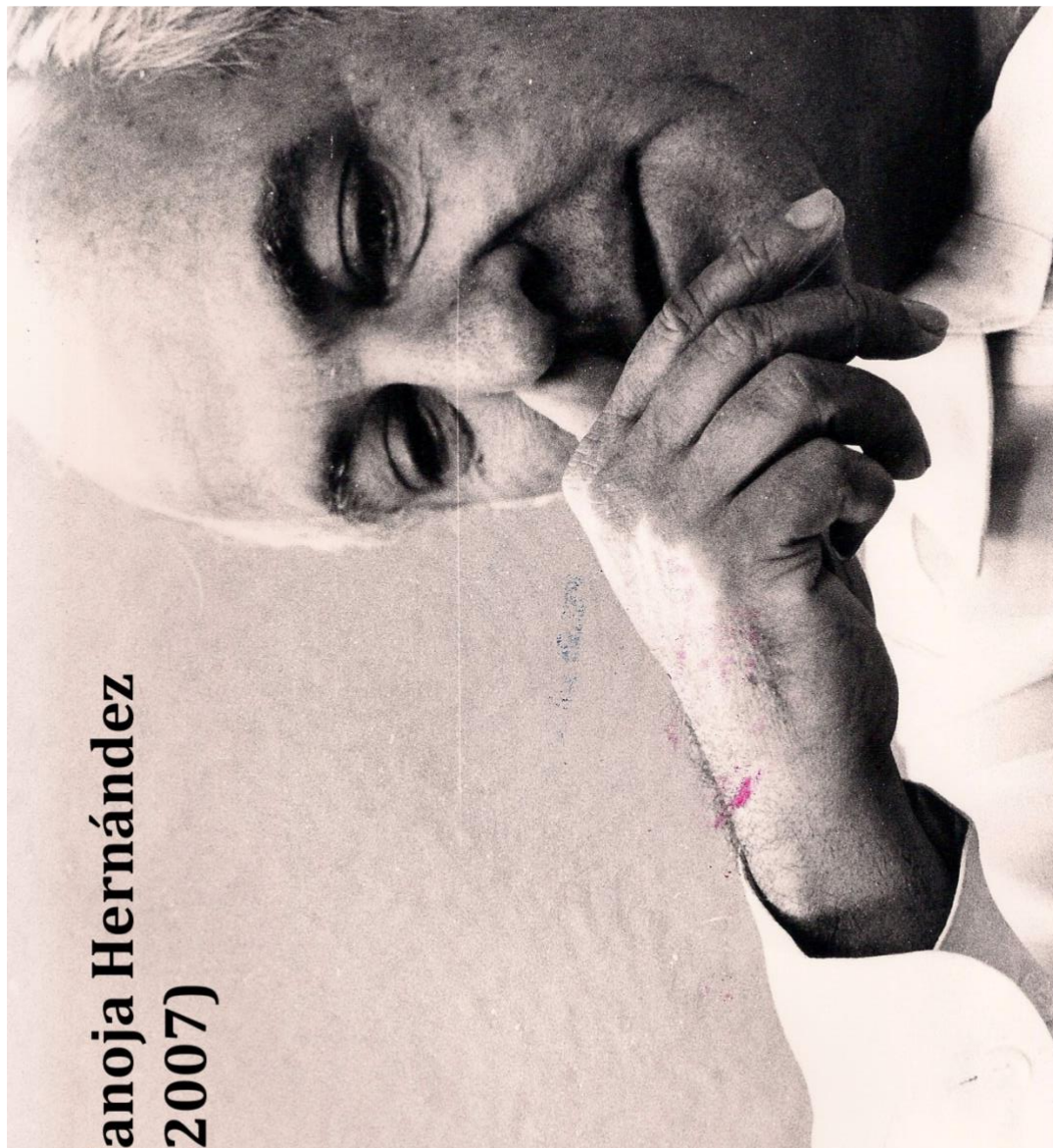
José Ramón Medina, Jesús Sanoja y Manuel Caballero



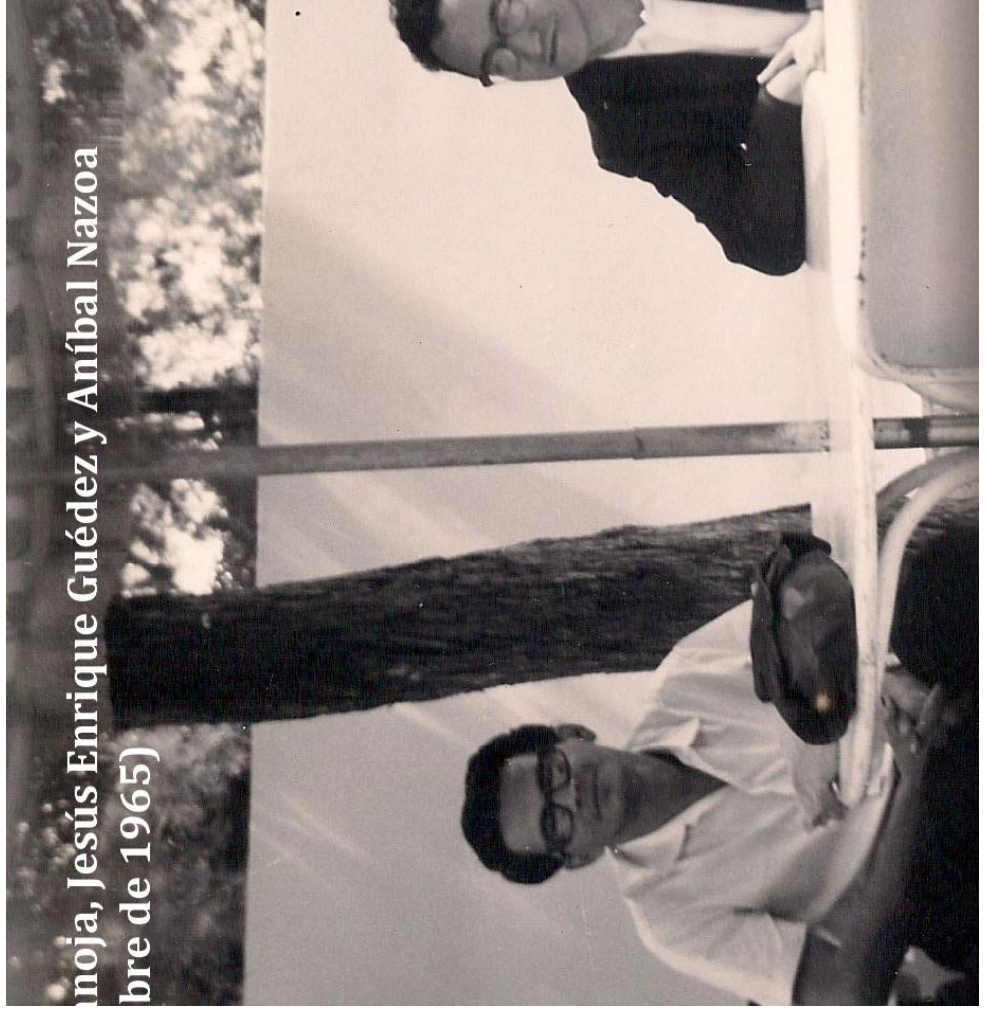
**Jesús Sanoja Hernández
(1930-2007)**



**El matrimonio de Jesús y María Eugenia:
Andro Vera Fortique, Jovito Villalba,**



inoja, Jesús Enrique Guédez y Aníbal Nazoa
bre de 1965)





María Bianco, Jesús Sanoja, Americo Díaz Núñez, Gilber

Jesús Sanoja y Adriano González León





**Rafael Cadenas, Josefina Contant, Jesús Sanoja,
Oswaldo Larrazabal, Samuel Villegas, Amaya Lebot,
Grado Letras 1962**



Jesús Sanoja y Héctor Mujica



Graduación 1962. Jesús Sanoja y José Fabiani Ruiz



María Eugenia Villalba y Arlette Machado

BIBLIOGRAFÍAS

Bibliografía del Proyecto “Jesús Sanoja Hernández y la literatura”

Ángulo, H. Jesús. *El acontecer diario: Diccionarios de Jesús Sanoja*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutor académico Jorge Romero, tutor institucional Ángel Gustavo Infante, 2018.

Ángulo, Leonardo. *La imagen poética de Caracas: rescate historiográfico de la obra de Jesús Sanoja Hernández en la web*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Roberto Martínez Bachrich, 2015.

Antelo, Ana María. *La ciudad de Caracas: historiografía y fragmentos de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2012.

Barreto, Cindy. *Papiroteca digital: Crónicas de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2014.

Bolívar, Sandra. *La imagen poética de Caracas*. Informe de pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutor académico Carlos Ortiz tutora institucional Camila Pulgar, 2018.

Brando, Keyla. *Apuntes de un lector de prensa: Un acercamiento a la lexicografía de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutor académico Jorge Romero, tutor institucional Ángel Gustavo Infante, 2017.

Corona, Iván. *Rescate historiográfico de la imagen poética de Caracas*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2013.

De Gouveia, María Karina. *En torno a la obra hemerográfica de Jesús Sanoja Hernández: reedición de la revista cultural Tabla Redonda (1959-1965)*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2013.

Di Ventura, Sasha. Edición digital de *La universidad: ¿culpable o víctima?* (1967). Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutora institucional Rebeca Pineda, 2015.

Espinoza, Marialex. *Caracas de poesía: rescate historiográfico de la imagen poética de Caracas según Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2012.

Flores, Oswaldo. *Conservación y reedición de la revista cultural Tabla Redonda (1959-1965)*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2014.

Guevara, Nagdy. *Jesús Sanoja Hernández: rescate historiográfico de la poética de Caracas*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2014.

Iglesias, Karem. *Caracas y lo momentáneo: panorámica ensayística de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2014.

Iono Sassi, Samantha. *La poesía de Caracas: Rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2013.

Hernández Lehmann, Erika. *La imagen poética de Caracas: Rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2011.

Jiménez, Rosselim. *Hemerografía de Jesús Sanoja Hernández en el Papel Literario, Siete Días y Cuerpo C de El Nacional*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Francisco Ardiles, 2016.

Martínez, Rebeca. *Caracas en la poesía, selección de comentarios por Jesús Sanoja Hernández: exposición virtual*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones

Literarias/Escuela de Letras UCV, tutor académico Jorge Romero, tutor institucional Ángel Gustavo Infante, 2018.

Mundaray, Criscar. *La experiencia del habitante de la ciudad de Caracas. La poesía como archivo de crónica*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutora institucional Rebeca Pineda, 2013.

Muñoz, Pedro Ignacio. *Saberes imposibles: improbabilidades ensayísticas en torno a Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutora institucional Rebeca Pineda, 2014.

Olivero, Daniela. *Jesús Sanoja Hernández: la libertad en la palabra escrita*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2014.

Ortiz, Winder. *Jesús Sanoja Hernández: entre el archivo y las crónicas*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2013.

Peña, Osmar. *Una década de luchas universitarias (1948-1958)*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV. E-Libro, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2013.

Pereira, Jenny. *La visión historiográfica de un cronista. Difusión virtual del archivo de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutor académico Jorge Romero, tutor institucional Ángel Gustavo Infante, 2018.

Ribeiro, Joana. *La ciudad y sus archivos según Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutora institucional Rebeca Pineda, 2013.

Rojas, Nayelí. *La poesía de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Mario Morenza, 2014.

Rodríguez, Yliana. *Edición de la Revista Cultural "Tabla Redonda" (1, 2, 3, 4, 7, 9) y antología de los textos pertenecientes a Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Ángel Gustavo Infante, 2017.

Rosales, Laura. *La poesía carcelaria en la ciudad de Caracas. Rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2013.

Salazar, Mayra. *La imagen de Caracas, rescate historiográfico*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutora académica Camila Pulgar, tutor institucional Vicente Lecuna, 2012.

Tejada, Claudia. *Edición de crónicas de Jesús Sanoja Hernández con los seudónimos Juan E. Zaraza y Edgar Hamilton*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutor académico Ángel Gustavo Infante, tutora institucional Camila Pulgar, 2018.

Tobelem, Benjamin. *Cartografías del léxico: una aproximación investigativa y editorial a los diccionarios de Jesús Sanoja Hernández*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutor académico Jorge Romero, tutor institucional Ángel Gustavo Infante, 2019.

Tortosa, David. *Tabla Redonda, legado crítico e intelectual: exposición virtual*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutor académico Jorge Romero León, tutora institucional Camila Pulgar, 2018.

Zurita Ledezma, Argenis Jesús. *Caracas en la poesía: De la edición a la creación*. Pasantía académica. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, tutor académico Ángel Gustavo Infante, tutor institucional Camila Pulgar, 2017.

II. Bibliografía selecta de Jesús Sanoja Hernández

“Blanco Fombona y el país sin memoria”. *Ensayos históricos* de Rufino Blanco Fombona. Selección y cronología de Rafael Ramón Castellanos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

50 imprescindibles. Curador y comentarista Jesús Sanoja Hernández. Caracas: Fundación para la cultura urbana, 2002.

“Con Lira Sosa en varios (y variados) tiempos”. *Revista Nacional de Cultura*, Número 323, Año LXIII, 2002.

El día y la huella. Edición de Manuel Caballero. Caracas: bid & co.editor, 2009.

“El pacifismo militante de Pio Gil”. *Pío Gil beato de la libertad*. Caracas: Edición Homenaje del Senado de la República, 1975.

“El te(x)tamento de Orlando”. *Revista Nacional de Cultura*, Número 314, Año LXI, 2000.

Entre golpes y revoluciones. Caracas: Debate, 2007. 4 tomos.

Introducción. *Cesarismo democrático*. Caracas: Los libros de El Nacional, 1999.

La mágica enfermedad. Prólogo de Luis Alberto Crespo: “De un poeta a su libro único”. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

La universidad ¿culpable o víctima? Caracas: Fondo Editorial Venezolano, 1967.

“La utopía: medio siglo de búsqueda”. *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, 1991.

“La Venezuela del año 2000”. *Examen y futuro*. Caracas: Diario El Nacional, 1973.

La verdad sobre obras de la dictadura y obras de la democracia. Caracas: Ediciones El Centauro, 1998.

[Montes, Eduardo]. “Leo”. *Más allá de la anécdota*. Caracas: Imprenta Nacional, 1968.

“Nogales Méndez: aventurero prodigioso”. *Nogales Méndez visto por propios y extraños*. Venezuela: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, 2003.

“Otero Silva: periodista”. *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*. Compilación de Judit Gerendas. Mérida: Ediciones Mucuglifo, 1993.

Presentación: “Ludovico ante mortem – post mortem”. *Recital Ludovico Silva*. Lectura y selección de textos Luis García Morales. Espacios Unión. Cuadernillo n° 38, 29 de julio de 1999.

Prólogo. *Casas muertas* de Miguel Otero Silva. Guía de lectura de Carolina Alvarez. Caracas: Los libros de El Nacional, 2000.

Prólogo. *Cipriano Castro en la caricatura mundial*. Caracas: Publicaciones Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, 1980.

Prólogo: “Decir y desdecir de Celestino Peraza”. *Los piratas de la Sabana* de Celestino Peraza. Venezuela: Fundación Cultural Orinoco, s/f.

Prólogo. *Excursión a El Dorado. El Callao* de Lucien Morisse. Trad. Emma Baldo. Revisado por Julieta Sucre. Mecanografiado de la edición original en francés, 1904. Caracas: Corporación Venezolana de Guayana, 1985.

Prólogo: “Héctor gráfico y hemerográfico”. *Humano, humano, humano. 40 años de periodismo de Héctor Mujica*. Caracas: UCV / Centauro, 1987.

Prólogo. *Las Celestiales*, 1974. Compilación y notas de Iñaki de Errandonea [Miguel Otero Silva]. Caracas: Los libros de El Nacional, 2003.

Prólogo. *Memorias de un venezolano de la decadencia* de José Rafael Pocaterra. Selección y cronología de Jesús Sanoja Hernández; Bibliografía de Roberto Lovera de Sola. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990. 2 tomos.

Prólogo. *Papelera (tanteos estéticos sobre el vivir)* de Ángel Eduardo Acevedo. Calicanto – Producciones Ruiz Editores, 1991.

“Salustio González Rincones”. *Antología poética* de Salustio González Rincones. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

“Salustio y su teatro entre las sombras”. *Salustio González y la generación de “La Alborada”*. Caracas: Fundación Celarg, 1998.

“*La Alborada* de Salustio González Rincones”. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses / Conac / Celarg, 1998.

Selección y prólogo. *Escritos periodísticos* de Miguel Otero Silva. Caracas: Los libros de El Nacional, 1998.

“Texto, pretexto y contexto en Ramos Sucre”. Revista de Cultura de la Universidad de Oriente, n° 10, año 1981.

III. Bibliografía teórica o referencial

Almandoz, Arturo. *La ciudad en el imaginario venezolano*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2002.

_____. *La ciudad en el imaginario venezolano III De 1958 a la metrópoli parroquiana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009.

_____. *Ensayos de cultura urbana*. Caracas: Fundarte, 2000.

_____. *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*. Caracas: Equinoccio, 2007.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Appadurai, Arjun. "Archive and Aspiration" in Joke Brouwer and Aejen Mulder, eds., *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*. Rotterdam: V2 Publishing /nai Publisher, 2003.

Benjamin, Walter. "El autor como productor" (1934) en *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*. Madrid: Taurus, 1974.

_____. *El origen del 'Trauerspiel' alemán en Obras*. Libro I, volumen 1. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada Editores, 2007.

_____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1939)*. Introducción, traducción, notas y añadidos de Luis Miguel Isava. Caracas: El Estilete, 2015.

_____. *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: AkalEdiciones, 2005.

_____. *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus, 1998.

_____. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.

_____. *Reflections*. Translated by Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 2007.

Beverley, John. *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*. Caracas: Celarg, 2011.

____. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

____. *Testimonio. On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador" en Marc Barbut et al. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967.

Buck-Morss, S. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor, 1995.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia* (1974). Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica* (2000). Traducción Alberto E. Álvarez y Araceli Maira. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.

Deleuze, Gilles. *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.

____. *Foucault* (1986). Traducción de José Vásquez. Barcelona: Paidós, 2010.

____. *The Logic of Sense*. Translated by Mar Lester. New York: Columbia University Press, 1990.

Deleuze y Guattari. *Kafka. Por una literatura menor* (1975). Versión de Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1998.

____. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Traducción de José Vásquez. Valencia: Pre-textos, 2000.

Derrida, J. *De la gramatología* (1967). Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI, 1998.

____. *La escritura y la diferencia* (1967). Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

____. Derrida. *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1994). Traducción de Paco Vidarte en *Edición digital de Derrida en castellano*, jacquesderrida.com.ar.

____. *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos. Lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Duchesne Winter, Juan. *Ciudadano insano: ensayos bestiales sobre literatura y cultura*. San Juan: Ediciones Callejón, 2000.

____. *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*. Bolivia: Plural Editores, 2009.

____. *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto*. San Juan: Ediciones Callejón, 2010.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.

Foster, Hal. "An Archival Impulse" in *October* 110 (Autumn, 2004), The MIT Press.

____. *Belleza compulsiva*. Traducción Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

____. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

Foucault, Michel. *El orden del discurso* (1970). Traducción de Aurelio Garzón. Madrid: Tusquets, 1983.

____. *La arqueología del saber* (1970). Traducción de Aurelio Garzón. México: Siglo XXI, 1999.

____. *Las palabras y las cosas* (1968). Traducción de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1978.

____. *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. Traducción de Horacio Pons. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

____. *La verdad y las formas jurídicas* (1978). Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 2001.

—. *Vigilar y castigar*. Edición revisada y corregida. Traducción de Aurelio Garzón. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

García Canclini. *Culturas híbridas* (1990). Buenos Aires: Paidós, 2008.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (1990). México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2005). Traducción de Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

Guasch, Ana María. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009.

Guasch, Ana María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

Gutiérrez Plaza, Arturo. *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.

Habermas, J. *Historia y crítica de la opinión pública* (1962). Versión castellana del Prefacio de la reedición alemana de 1990: Francisco Javier Gil Martín. España: GG Massmedia, 1999.

Hernández, Tulio (comp). *Ciudad, espacio público y cultura urbana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (1971). Princeton: Princeton University Press, 1971.

—. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). Durham, NC: Duke University Press, 1991.

—. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981). New York: Cornell University Press, 1981.

—. *The ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Vol. 1. Situation of Theory* (1981). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

—. *The ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Vol. 2. The Syntax of History* (1988). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

- Lasarte, Javier. *Sobre literatura venezolana*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.
- _____. *Juego y nación*. Caracas: Fundarte / Equinoccio, 1996.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Edición de Irlemar Chiampi con texto establecido. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Liscano, Juan. *Panorama de literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones Españolas, S.A., 1973.
- Lyotard, J. *La condición postmoderna* (1979). Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Osorio, Nelson. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985, N° 61.
- Rama, Ángel. *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- _____. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.
- _____. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* (1989). Edición Camila Pulgar Machado. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana, 2009.
- _____. *Paradojas de la letra*. Edición revisada. Mérida: Universidad de los Andes: 2007.
- _____. *Paradojas de la letra*. Prólogo de Rafael Castillo Zapata. Caracas: Universidad Andina Simón Bolívar / Excultura, 1996.
- Ramos, Julio. *Sujeto al límite. Ensayos de cultura literaria y visual*. Edición Camila Pulgar Machado. Caracas: Monte Ávila, 2012.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- _____. *El espectador emancipado*. Traducción Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2011.

—. “The politics of aesthetics”. Online. 16 Beaver Group, May 5, 2006.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1986.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (1991). México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Sekula, Allan. “The Body and the Archive” in *October* Vol. 39 (Winter, 1986), The MIT Press.

Silva, Armando. *Graffiti. Una ciudad imaginada*. Segunda edición corregida y aumentada. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.

—. *Imaginario urbanos*. Cuarta edición aumentada. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2000.

Soja, Edward W. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones* (2000). Traducción de Verónica Hendel y Mónica Cifuentes. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

Sven Spieker. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

—. “Strategies of Self-Archiving in Russia and Eastern Europe Before 1989 and After.” En línea. UCSB, Department of Comparative Literature, NYU, Junio 9, 2015.

—. “Un-Knowing, Getting Lost, Linking Points in Space: The New Archival Practice.” En línea. The Getty Research Institute, November 12, 2012.

Tajbakhsh, Kian. *The Promise of the City*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.

VV. AA. *Antología de El Techo de la Ballena*. Edición, selección y prólogo de Ángel Rama. Caracas: Fundarte, 1987.

VV. AA. *El Techo de la Ballena, antología 1961-1969*. Prólogo y notas de Juan Calzadilla. Caracas: Monte Ávila Editores, 2008.

—. *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Editores, 1991, 3 vols.

____. *Manifiestos literarios venezolanos*. Edición, selección y prólogo de Juan Carlos Santaella. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

Williams, Raymond. *Culture and Society: 1790-1950* (1958). New York: Columbia University Press, 1983.

____. *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society* (1983). New York: Oxford University Press, 1985.

____. *Marxism and Literature* (1977). Oxford: Oxford University Press, 1989.

____. *La política del Modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

____. *Television. Technology and Cultural Form* (1974). New York: Schocken Books, 1975.