

## **Al margen del poema: una lectura de los papeles de trabajo de Darío Canton**

Luciana Di Milta  
Universidad Nacional de La Plata  
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Argentina  
lucianadimilta@gmail.com

### **Resumen:**

Al tomar contacto con los papeles de trabajo de Darío Canton (Nueve de Julio, 1928) se plantea una serie de problemas metodológicos relacionados con la sobreabundancia de información. En buena medida, el autor ha publicado su archivo poético en la serie autobiográfica *De la misma llama* (2000-2017). Si bien se trata de una operación que vuelve a poner en circulación una zona de su poesía que había sido escrita y editada décadas atrás (ahora enmarcada en el relato de la propia vida), en este trabajo ensayamos un movimiento de lectura inverso: nos enfocamos en notas marginales para volver a pensar el sentido de un trabajo que desborda lo autobiográfico y se convierte en una forma *sui generis* de construir una poética propia.

**Palabras clave:** Darío Canton; archivo poético; notas marginales; autobiografía

## **On the margins of the poem: a reading of the working papers of Darío Canton**

### **Abstract:**

Upon engaging with the working papers of Darío Canton (Nueve de Julio, 1928), a series of methodological issues arise due to the abundance of information. The author has largely published his poetic archive in the autobiographical series "De la misma llama" (2000-2017). While this operation reintroduces a sector of his poetry that had been written and edited decades ago (now framed within the narrative of his own life), in this study, we undertake a reverse reading movement: we focus on marginal notes to reconsider the meaning of a work that surpasses the autobiographical, evolving into a *sui generis* form of constructing a personal poetics.

**Keywords:** Darío Canton; poetic archive; marginal notes; autobiography

**Fecha de recepción:** 24/ 10/ 2023

**Fecha de aceptación:** 8/ 12/ 2023



## 1. El archivo propio

A lo largo de siete años de trabajo con la producción escrita del poeta argentino Darío Canton nos hemos enfrentado en numerosas oportunidades con lo que Lila Caimari advierte en *La vida en el archivo* acerca del “peligro de la adición, del ahogo, de la imposibilidad de abstracción, de la pérdida en lo concreto” (2017: 13). Esta problemática, que Caimari retoma del ya clásico *La atracción del archivo* de Arlette Farge (1991), irrumpe en el pasaje de la observación y lectura de los materiales de archivo a la construcción de lo que la historiadora llama “archivo propio”. Desde nuestro punto de vista, la construcción del archivo propio consiste no tanto en armar un *corpus* para responder a las inquietudes planteadas en un proyecto y cotejar lo dicho con sus fuentes como en un ejercicio de reacomodo de la mirada. Al tomar distancia con respecto a las propias expectativas de lectura, se da lugar para que sea el material mismo el que nos plantee las preguntas.

Nuestra intervención comenzó en 2017 con el tratamiento de un fondo documental alojado en un domicilio particular, al que accedimos sin la mediación previa de una institución. Al inicio de esta tarea fue necesario construir el mapa general de ese territorio, para luego, planificar un derrotero.<sup>1</sup> Actualmente, el archivo Canton se compone de casi treinta cajas que reúnen los papeles de siete décadas de actividad literaria. Si tenemos en cuenta que, además de sus nueve libros de poesía y los veinte números del pliego *Asemal*,<sup>2</sup> Canton escribió una autobiografía extensísima, podemos afirmar que el autor no fue particularmente exhaustivo a la hora de guardar sus documentos de trabajo.<sup>3</sup> Sin embargo, y pese a su ser horadado (Didi Huberman 2021), el archivo es también vasto. Publicados entre los años 2000 y 2017, los ocho

---

<sup>1</sup> En principio, dividimos el archivo en tres grandes áreas: poesía, autobiografía y papeles relacionados con la estadía en Berkeley, Estados Unidos, donde el autor estudió Sociología. No realizamos ninguna modificación en el orden en que esos papeles fueron encontrados, sino que nos limitamos a reunirlos. Estaban dispersos en el domicilio, mezclados con libros, diarios viejos y papeles de los que Canton decidió prescindir.

<sup>2</sup> Los títulos de estos libros son: *La saga del peronismo* (1964), *Corrupción de la naranja* (1968), *Poamorio* (1969), *La mesa. Tratado poético-lógico* (1972), *Poemas familiares* (1975), *Abecedario médico Canton* (1977), *Anaqueel de vasos canopos* (2020), *Atado al árbol de la escritura* (2021) y *Clea. Folletín platónico ilustrado* (2022). Entre 1975 y 1979 publicó un pliego unipersonal, *Asemal. Tentempié de poesía*. Los veinte números fueron enviados por correo a corresponsales de Argentina y de otros países, con quienes de mantenía intercambios epistolares.

<sup>3</sup> Muchos lectores de Canton le hemos asignado una imagen de autor-acumulador. Esto se debe en buena medida al hecho de que conservado en su archivo dos de las tres naranjas que dieron origen al poema “Corrupción de la naranja” (1963). En el tomo II. *Los años en el Di Tella* (2005), pp. 11-44, el autor cuenta cómo escribió el poema e incluye fotografías de un fragmento de naranja petrificada.



tomos y nueve volúmenes de la autobiografía *De la misma llama*<sup>4</sup> suman más de cuatro mil páginas y recogen no sólo el relato de la propia vida, sino toda clase de documentos de archivo que complementan y dialogan con ese relato: correspondencia, textos ajenos, entrevistas y manuscritos de poesía, a los que otorga un lugar protagónico en los tomos I-III.<sup>5</sup> En efecto, la serie *DLMLI* fue concebida a partir de las narraciones de los procesos de escritura que acompañan las reproducciones facsimilares de esos manuscritos y la nueva puesta en circulación de poemas ya publicados.

Al acumularse en soportes físicos o digitales, las unidades significantes mínimas terminan por conformar un gigantesco aparato de sentido que sólo puede ser abordado de manera parcial. En efecto, los interrogantes comienzan a surgir una vez terminado el proceso de clasificación de los papeles e identificadas a grandes rasgos las distintas zonas de ese archivo, y no antes. ¿Cómo hacer la selección del *corpus*? ¿debemos enfocarnos en el estudio de los materiales que fueron publicados, en los inéditos, en ambos? ¿qué criterios adoptamos para realizar el recorte?

En el archivo, observación y lectura son dos procesos que realizamos en simultáneo y son indisociables de la adopción de un determinado punto de vista o perspectiva. El mayor desafío que se presenta al ensayar una lectura de los papeles de Canton puede resumirse en el hecho de que nuestra “puerta de entrada” a este conjunto documental se encontraba condicionada por el contacto previo con la serie autobiográfica. *DLMLI* es una publicación que abreva en el archivo, lo hace visible, le da un orden y le asigna ciertos comandos de lectura. Esta manera de concebir la escritura se encuentra en consonancia con los usos que el arte contemporáneo hace de los documentos, y que Hal Foster describe a través del concepto de “impulso de archivo”. Cuando las fuentes que ingresan en las obras de arte provienen de la cultura de masas, dice Foster, lo hacen para “garantizar una legibilidad que luego puede ser trastocada o *detoruné*; pero también pueden ser [fuentes] desconocidas, recuperadas en un acto de conocimiento o contramemoria alternativo” (2016: 104). El uso que Canton hace de los documentos que da a conocer en sus publicaciones, sin embargo, no termina de encajar en ninguna de estas dos categorías. Con la exhibición de estos papeles personales no se pretende construir una revisión

---

<sup>4</sup> De aquí en adelante, *DLMLI*.

<sup>5</sup> Los tomos de la serie *DLMLI* se publicaron en el siguiente orden: IV. *La historia de Asemal y sus lectores* (2000), I. *Berkeley (1960-1963)* (2004), II. *Los años en el Di Tella (1963-1971)* (2005), III. *De plomo y poesía (1972-1979)* (2006), VI. *Nue-Car-Bue (1928-1960)* (2008), V. *Malvinas y después (1980-1989)* (2012), VII. *La yapa. Primera parte (1990-2006)* (2014) y VIII. *La yapa. Segunda parte (2007-2016)* (2017).



crítica de la violencia estatal o ni dar a conocer un archivo contrahegemónico. Salvando las enormes diferencias, el trabajo de Canton interroga, a la manera de *La fabrique du pré* (1971) de Francis Ponge, el acto escriturario en sí mismo y pone en cuestión los límites de algunas categorías de la teoría literaria: obra, libro, texto. Los tomos autobiográficos nacen como reivindicación individual, abundantemente documentada, de la propia firma autoral; también, en este mismo sentido, reclaman para sí un lugar que durante mucho tiempo le fue negado a su autor en la historia de la literatura argentina. Este gesto de repliegue sobre sí misma hace de la obra de Canton un artefacto de difícil clasificación. Con respecto a la manipulación de los propios documentos de archivo, hay que señalar que su legibilidad –entendida en sentido estricto– no se ve alterada, sino más bien lo contrario: las reproducciones facsimilares son perfectamente legibles o son precedidas por su transcripción. Pero esto no significa que no haya ningún tipo de trastrocamiento de la legibilidad: pese a la mediación del objeto libro, podemos afirmar que los procesos de curaduría y montaje mediante los cuales se construye *DLMLL* generan una sensación de realidad, la misma que Farge califica de “invasora” cuando se enfrenta con los papeles del archivo judicial alojado en la Biblioteca del Arsenal (1991: 12).

En la serie de autobiográfica de Canton se destaca una desbordante hipersaturación documental que complementa el relato sobre la génesis de sus propios poemas, y cuya curaduría pretende ser, como observa Sergio Chejfec, “una intervención ecuánime e imbuida de objetividad” (2021: 48). En este sentido, la lectura de las piezas de archivo exige un desplazamiento de la atención: desde lo ya dicho por el autor y su propia lectura de sus papeles de trabajo hacia los procedimientos que hacen al efecto de totalidad que genera su escritura autobiográfica. Dado este panorama, hemos tenido que distinguir con claridad varias instancias. Por un lado, Canton se propone llevar a cabo la tarea imposible de agotar el relato de una vida dedicada a la escritura, y para ello fabrica un artefacto que la documenta con la mayor cantidad de detalle posible, tensionando al extremo el ejercicio de memoria y reconstrucción. Por otro lado, quien se pasea por las salas de lo que Chejfec llama el “museo Canton” puede o bien decodificar los signos y tomar parte en ese pacto de objetividad, o bien ensayar una lectura situada que indague en los cómo y los porqués de esta manera tan particular de concebir la escritura, la literatura e incluso el objeto libro. Esta última instancia es aquella que allana el terreno para un abordaje crítico de los materiales. En *DLMLL*, la dificultad reside en la omnipresencia de lo concreto. Si según el principio saussureano el punto de vista crea el objeto, en este caso el objeto se devora la observación y por momentos obtura el punto de vista. Así, la



ilusión de que todas las respuestas están dadas de antemano en el archivo sobrevuela el proyecto cantoniano. Pero, por otra parte, “nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (2016: 9). Esta formulación de John Berger a propósito de las imágenes vale también para la lectura: el ansia de objetividad –o por lo menos el contraste entre esa pretendida objetividad y el trabajo de montaje que es la serie *DLMLL*– es contemplada por el abordaje crítico, pero lejos de reproducir su lógica de manera aséptica, encuentra otros sentidos para los mismos significantes.

Al nombrar ciertos procesos de pensamiento, el discurso científico-académico recurre permanentemente a los términos “observación”, “punto de vista”, “perspectiva” y “enfoque”, que conforman la caja de herramientas básicas para la redacción de proyectos, artículos, ponencias o cualquier forma discursiva producida dentro de este ámbito. En el punto de partida de una investigación, estas metáforas visuales contribuyen a la enunciación del marco teórico y dan forma al abordaje metodológico a emplear. Quienes trabajamos con archivos de escritores a veces llegamos a relativizar el sentido metafórico de dichos términos: como señala Élide Lois, los manuscritos son simultáneamente legibles y visibles (2005: 95). Pero ¿qué sucede cuando el tamaño del objeto desborda la mirada? ¿cómo leer cuando las condiciones son tales que “[l]a visión parcial del observador prohíbe el cierre del objeto”? (Stewart 2013: 139). En el trabajo con el archivo de un escritor, el problema de la creación del punto de vista es una cuestión de dimensiones, cuestión que podría definirse como una tensión permanente entre lo gigante y la miniatura: si el archivo es una “forma del gigantismo o una astuta manera de domesticarlo” (Farge 1991: 9), el desafío consiste en identificar la miniatura, esa “versión diminuta, y por lo tanto manipulable, de la experiencia” (Stewart 2013: 112). Al pensar esta idea en función de nuestro trabajo con el archivo, la selección de pequeñas zonas de la escritura de Canton nos ha permitido evitar la “perdición en lo concreto” y trabajar en la elaboración de una voz lectora y un archivo propios.

Aunque la autobiografía literaria de Canton se construye a partir los relatos sobre la génesis los poemas, las digresiones son permanentes, y el hilo narrativo deriva en cualquier clase de información complementaria. Así, la forma de la serie de Canton es la de un ensamblaje de fragmentos. Al revisar sus papeles de trabajo, resulta evidente que los manuscritos de poesía ocuparon un lugar destacado, a partir del cual se funda una escala de jerarquías. A diferencia del resto de los papeles, estos manuscritos se encontraban meticulosamente ordenados, numerados e inventariados. Por otra parte, también identificamos



un conjunto más disperso, repartido en sobres y carpetas rotulados bajo los términos “descartes” y “nonatos”; por último, todo el material utilizado en la redacción de la serie autobiográfica –con excepción de los manuscritos de poesía– se encontraba repartido entre libros, cajas y diarios viejos. Los criterios clasificatorios de Canton, entonces, han privilegiado: a) los manuscritos de poemas publicados; b) los manuscritos de poemas que serían potencialmente publicables. El segundo conjunto, por lo tanto, reúne todo lo que no encaja en el primero, y conforma la siguiente paradoja: lo inclasificable es su propia categoría, y donde pareciera no haber resto, tampoco habría un cuerpo principal. Esta misma lógica opera en la serie autobiográfica, y el sistema jerárquico antes mencionado se desdibuja cuando parte del archivo se edita y se publica. Las diferentes líneas temáticas que se cruzan en la trama autobiográfica conforman una amalgama de signos –verbales y visuales–, y la mirada lectora oscila de un lugar a otro, de la misma manera en que se recorre con la vista un atlas, un museo o incluso un mercado de pulgas.

En *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Maximiliano Tello observa que la archivología se ha referido tradicionalmente a su objeto mediante metáforas orgánicas: las inscripciones son comparables con fósiles, el cuerpo del archivo es un organismo que alguna vez estuvo vivo y por lo tanto su estructura interna es “natural”. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el discurso epistemológico sufre transformaciones profundas que sacuden la organización del conocimiento en el mundo occidental. A la metáfora orgánica, Tello contrapone la imagen borgeana de la *biblioteca total*, en la que subyace el postulado de que no hay ninguna clasificación que no sea arbitraria o conjetural (2018: 16-26). Ahora bien, cuando se trabaja en el archivo, es necesario seleccionar y jerarquizar información, ya que estas acciones lo harán, por lo menos, parcialmente legible. Como sostiene Lila Caimari, “traducir el archivo a la escritura es, primero, renunciar” (2017: 11). Se trata de una renuncia metodológica: en nuestro caso, elegimos la nota marginal y la escritura olvidada, a partir de un intento de escucha de las múltiples voces que irrumpen en el archivo Canton. La resonancia (eufónica o cacofónica) de esas porciones minúsculas de escritura en nuestra propia lectura organiza, entonces, nuestro criterio de selección.

## **2. La fábrica de la tumba**

En 1980 el Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires exhibió una reproducción fotográfica en escala natural de la tumba de la reina egipcia Nefertari. La pieza, cedida en calidad de préstamo por el museo Louvre, es el resultado de un trabajo multidisciplinar de documentación



y reconstrucción a partir de imágenes de archivo. Según consigna Canton en el quinto tomo de su serie autobiográfica, asiste varias veces a la exposición, impactado por la monumentalidad de la obra. En ese volumen recuerda que las fotografías

daban bien la sensación de realidad. La supervivencia de esos testimonios durante más de treinta siglos, la posibilidad de su *réplica* a través de la fotografía y su acción inspiradora, promovedora, sobre los espectadores —yo, seguramente, uno de los más curiosos y conmovidos—, no dejaba de asombrarme, pareciéndome que era algo educativo en el mejor sentido (yo la hubiera hecho exposición *permanente*). (2012: 29)

En la medida en que avanza el relato, este acontecimiento se convierte en introducción a la reproducción facsimilar de un manuscrito fechado también en 1980, donde se lee “¿Cómo construirme una tumba / que pueda ser visitada / de acá a tres mil años?”. El lector no sabrá que ese manuscrito, que aparentemente es el punto final de la anécdota de la exposición, funciona en verdad como anclaje documental para el relato de la génesis del libro que tiene entre manos. El efecto de linealidad de las entradas fechadas disimula la forma espiralada con la que la obra se repliega sobre sí misma: *DLMLI* es en principio una autobiografía, la historia de cómo Canton deviene poeta, luego es la historia de sus libros de poesía, y por último, como un juego de espejos, es la historia de *DLMLI*. Esta empresa, como señala Chejfec, “coquetea con nociones de lo imperecedero, posterioridad, perpetuidad poética, también de mausoleo, de un modo bastante estable y de distintas maneras a lo largo de la obra” (2021: 43). Podemos agregar que la autobiografía *DLMLI* surge como respuesta a una inquietud vital: al llevar parte de su archivo personal a la imprenta, Canton reproduce el gesto de la obra expuesta en el teatro San Martín. La serie autobiográfica se erige así como un artefacto monumental que pretende sobrevivir a su autor y permanecer intemporal.

En una de tantas inmersiones en los papeles de Canton, hallamos un fragmento manuscrito dentro de una carpeta de transcripciones dactiloscritas de poemas que datamos en 1967. Lo que allí se lee es un anticipo temprano del proyecto de escritura autobiográfica, y por este motivo, su hallazgo retrospectivo le da al relato de la visita a la tumba de Nefertari el estatus de relato de origen mítico. En este sentido, el foco se corre de la cuestión de si la exposición de 1980 es o no el punto cero de la serie *DLMLI*, y se desplaza hacia otros interrogantes que no podrían haber surgido sino después de esta lectura. El fragmento manuscrito dice:

El intento del poeta

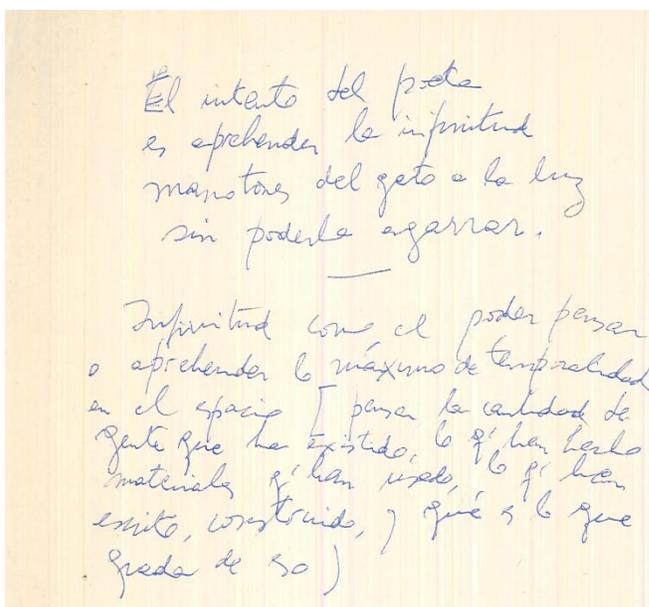


es aprehender la infinitud  
Manotones del gato a la luz  
sin poderla agarrar

---

Infinitud como el poder pensar  
o aprehender lo máximo de temporalidad  
en el espacio [pensar la cantidad de  
gente que ha existido, lo que han hecho  
materiales que han usado, lo que han  
escrito, construido, y qué es lo que  
queda de eso]

(P.PCN.018\_R)<sup>6</sup>



Archivo Canton. ID P.PCN.018\_R

Consultado Canton sobre este fragmento inédito, afirmó no reconocerse en el texto.<sup>7</sup> Sin embargo, la escritura es suya de puño y letra. Hasta donde se pudo rastrear, no se trata de una

---

<sup>6</sup> El manuscrito se encuentra en una carpeta en cuya tapa se lee "Otros poemas (1-145) Personajes y Corrupción de la naranja. Marcas en lápiz de Andralis". El contenido son copias dactiloscritas de poemas escritos entre 1950 y 1967, por lo que este fragmento manuscrito interrumpe la uniformidad del conjunto. La tinta azul con la que está escrito es la misma que se observa en copias escritas a máquina e intervenidas con anotaciones manuscritas; de ahí que podamos afirmar que se trata de una escritura de la misma época. En efecto, Canton consigna la entrega de carpetas con copias de poemas a Juan Andralis para su lectura y comentario (ver Canton 2005: 151-152).

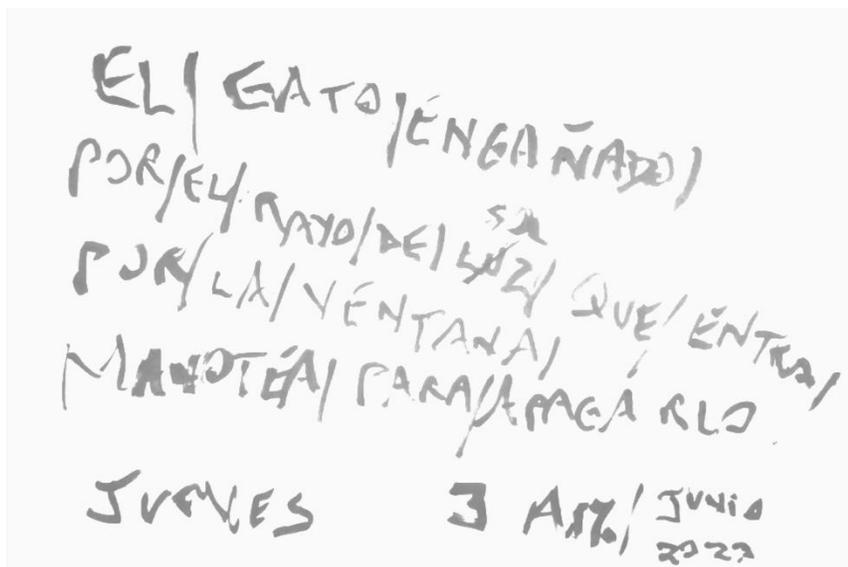
<sup>7</sup> La consulta fue realizada el 14 de junio de 2023 vía telefónica.



traducción o una transcripción; incluso presenta, en el plano textual, marcas de escritura características que nos permiten afirmar su autoría. En primer lugar, el vocabulario está presente en poemas de las décadas de 1960 y 1970 (“gato”, “temporalidad”).<sup>8</sup> En segundo lugar, la puntuación cantoniana se observa en la omisión de la coma después de “lo que han hecho” (por contagio del corte de verso que funciona como puntuación de coma a lo largo de su obra poética). Tercero, en el nivel sintáctico se observa la curiosa ubicación asignada al pronombre átono que funciona como objeto directo de la construcción “sin poderla agarrar” [sic] –esta constante de la escritura de Canton fue señalada por Delfina Muschietti en una carta de 1990 (Canton 2004: 21)–. El Canton de 2023 no se reconoce en esa escritura; esto se debe, quizá, a la presencia de la palabra “infinitud”, que remite en el imaginario colectivo a la poética de Borges (y este es un lugar común que no fue frecuentado por Canton). En suma, no hay duda razonable sobre la pertenencia del poema, lo que convierte a la falta de identificación en objeto de reflexión. La historia continúa: después de conversar con el autor sobre este fragmento, y aunque actualmente no escribe sino esporádicamente y poco, nos enseñó un manuscrito redactado y fechado el 15 de junio de 2023, es decir, el día posterior a la consulta telefónica. En este se lee: “El gato engañado / por el rayo del sol que entra / por la ventana / manotea para agarrarlo”. Realizamos entonces una nueva consulta: ¿tenía presente lo conversado el día anterior sobre el manuscrito de 1967 (“Manotones del gato a la luz / sin poderla agarrar”)? ¿La relectura de ese documento había “inspirado” la escritura de este nuevo poema? La respuesta fue un “no” taxativo.

---

<sup>8</sup> “Temporalidad” (I-V) y “Gatos” (II y III) son los títulos de dos series de poemas publicados en *Asemal* (N°4 de 1975 y N° 12 de 1976, respectivamente).



Manuscrito sin catalogar, 15.VI.2023

Más arriba afirmamos que *DLMLI* pone de relieve el acto escriturario en sí mismo. Así, a lo largo de la serie se describen y se documentan los procesos de escritura de numerosos poemas; en el tomo V se relata la génesis de la autobiografía (década de 1980); en los tomos VII y VIII, en cambio, la narración hace foco en intentos frustrados de publicación de los tomos anteriores (década de 1990) y finalmente en la concreción de esa empresa (2000-2016). Dijimos también que la autobiografía de Canton pone en crisis algunas categorías de la teoría y la crítica literarias. Al ingresar en la obra publicada, el archivo trastoca la temporalidad de aquello que Jean Bellemin-Noël llama “avant-texte”: “L’ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les ‘variantes’, **vu sous l’angle de ce qui précède matériellement un ouvrage**, quand celui-ci est traité comme un *texte*, et qui peut faire système avec lui” (1972: 15) [las negritas son nuestras]. Si el *avant-texte* se integra en la obra, pierde esta propiedad de ser aquello que la precede. Por consiguiente, la idea de “texto” como estadio final de una secuencia también cae, al igual que sucede con la equivalencia texto-obra-libro, términos que habitualmente utilizamos como sinónimos, pero que merecen una revisión a la luz de la observación de los diálogos establecidos entre escritura y archivo. Ya en 1994 Almuth Grésillon hace una lectura crítica de la noción de *avant-texte*, señala sus contradicciones y propone la siguiente definición: “Ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d’une œuvre ou d’un projet d’écriture, et organisés en fonction de la chronologie des étapes successives” (1994: 241). Esta definición, más amplia, prescinde de la idea de que el destino de todo *avant-*



texte es integrar un texto. Podríamos poner en duda la factibilidad de la organización cronológica: la linealidad del proceso de escritura es relativa. Sin embargo, nos importa más señalar aquí el hecho de que el estudio de la relación entre literatura y archivo permite volver a pensar algunas construcciones teóricas que parecían estar consolidadas, a esta altura, de manera definitiva.

En “Récits d’archives”, Nathalie Piégay-Gros identifica tres grandes momentos en los que la literatura se relaciona de distintas maneras con los documentos de archivo. En el siglo XIX, el documento ingresa en la genealogía de la novela, aunque no en el cuerpo mismo del texto, sino en tanto elemento que participa de la investigación, método predilecto de las corrientes realista y naturalista. En la primera mitad del siglo XX, el paradigma surrealista rechaza el gesto de archivación, pero paradójicamente se inclina por los documentos entendidos como registros de un presente, es decir, que funcionan como soporte de inscripciones orientadas no al pasado sino al futuro. En este momento, el documento no es algo exterior a la obra, sino que adquiere el estatus de elemento constitutivo. El tercer momento, cuyo comienzo es ubicado por Piégay-Gros en la década de 1960, es el de la información. El documento se convierte, dentro de este paradigma, en materia de sospecha, y su estatus oscila entre el de mera ilustración y el de mecanismo de manipulación de los significados. Aunque el trabajo de Canton corresponde cronológicamente a este tercer momento, el autor hace algo distinto en su *DLMLI* con sus documentos de trabajo, que no aparecen para dar lugar a la vacilación o poner en duda la veracidad de lo dicho, sino más bien lo contrario. Como señala Chejfec, *DLMLI* no es...

...una historia de vida en que lo simbólico o lo imaginario ocupan un lugar dominante en el desarrollo del sujeto, y con ello el relato precisa recurrir a matices de significado y a modos de expresión propios; más bien, se trata de algo así como una autobiografía material, en la que el sujeto es un actor diluido en lo real y a la vez fervoroso administrador de sus pruebas, que cultiva, prepara, persigue y, en realidad, construye para plegarse, cuando las fija, a su muda irradiación (2021: 77-78).

Con todo, *DLMLI* participa del fenómeno que describe Piégay-Gros, y que resulta del punto de convergencia de los tres momentos en que los límites que separan archivo y literatura se vuelven lábiles:

le récit documentaire, entendu en son sens le plus large (qu’il soit référentiel ou fictionnel), et les récits qui exposent des archives partagent des caractéristiques essentielles : polyphonie, hétérogénéité des voix et des matériaux narratifs, intersémiotité du document qui prouve que « cela a été » (la photo joue un rôle de



plus en plus grand), fragmentation, modification du statut du texte ou de l'image insérés dans une œuvre littéraire. Et, en retour, **modification du discours et du statut littéraire de l'œuvre, dont la limite avec ce qu'elle n'est pas est à chaque fois remise en cause** (2014 : 75) [las negritas son nuestras].

En el caso analizado en este trabajo, es casi imposible establecer ese límite, especialmente porque durante cuatro de las seis décadas en que el autor publicó libros se abocó también a redactar una autobiografía escrita *a partir* de su archivo, con vistas a mostrar la “fábrica” y, de manera implícita y más o menos consciente, abrir al público lector la “fábrica de la fábrica”.

Una de las operaciones más frecuentes del “museo Canton” es la puesta en circulación de poemas que no integran libros de poesía en sentido estricto. El siguiente, por ejemplo, fue escrito en 1987, y se publica recién en el tomo V. *Malvinas* y después (2012):

### **Avisos personales**

Autor estudioso  
formal, cumplidor  
de buena presencia  
busca relacionarse  
con fines serios  
con críticos  
de iguales características  
de cualquier sexo y edad.  
Da primacía al afecto  
y apoyo mutuos  
antes que a los bienes materiales  
y los aspectos físicos;  
será ventajoso  
sin embargo  
contar con espacios regulares  
en medios importantes  
o de llegada selectiva  
(buena, por supuesto)  
así como los antecedentes  
de vinculación editorial  
con el mercado universitario  
radial, del disco o la Tv.  
Ofrece como dote  
primeras ediciones  
de todo lo publicado  
inéditos surtidos  
una caja con recortes y fotos  
magulladuras mil

(2012: 396)



El acto mismo de citar este poema en un trabajo académico genera un extraño efecto de prolongación de la producción cantoniana, como si las operaciones de lectura que se realizan desde hace años en los archivos de escritores hubieran sido previstas por Canton como parte del circuito vital de la obra. “Para visitar una *fábrica* –dice Gérard Genette a propósito de los archivos de escritores–, se necesita que la fábrica exista, y que alguien la haya abierto” (2001: 341). Canton, por su parte, agrega la invitación a la fábrica (¡!). Las “primeras ediciones”, los “inéditos surtidos” y las “cajas con recortes y fotos” constituyen aquello que Genette denomina “paratexto involuntario y *de facto*”, que “nos diría [...] en tercera persona: *vea cómo el autor escribió este libro*” (341). Sin embargo, prosigue Genette, es “necesario moderar este optimismo” y aceptar que el manuscrito no es la materia sólida sobre la que se inscriben datos arqueológicos irrefutables. En todo caso, la lectura del manuscrito permite generar lecturas nuevas con el objeto de redescubrir mecanismos y sentidos de la producción escrita que se dan por sabidos y clausurados.

En una conferencia sobre creación musical y estética, el compositor serbio Ivan Brkljačić afirmó que “no se hace todo lo que se quiere, sino que no se hace lo que no se quiere” (2023: s/p). La frase podría resonar en cada caso en que un escritor, un artista o un científico decide guardar sus papeles de trabajo. Escrituras tachadas, no publicadas, trastocadas, elididas, olvidadas: todas ellas forman parte, a fin de cuentas, de lo que sí ha querido hacerse. Lo que intentamos dar a ver en este trabajo es el hiato que separa las intenciones estéticas y conceptuales que un autor manifiesta de manera explícita (en este caso en su obra autobiográfica) y las otras posibles lecturas que surgen a partir del acceso a los materiales de archivo. En el segundo apartado, hemos visto que el olvido de la propia escritura es de naturaleza contingente, y el soporte de esa escritura, el archivo, es un objeto lleno de vacíos; sin embargo, el hecho fáctico de la supervivencia de esos versos anotados en un pedazo de papel perdido entre copias dactiloscritas es la contracara necesaria de ese “no hacer lo que no se quiere”. Lejanos en el tiempo, olvidados y descontextualizados, estos versos marginales son también engranajes del gran mecanismo que es *DLMLL*. Como dice el manuscrito “El intento del poeta”, “el poder pensar / o aprehender lo máximo de temporalidad en el espacio” es imposible, pero en la obra de Canton se redobla la apuesta, en el sentido de que, pese a que esa tarea imposible termina por realizarse mediante el ejercicio de un control meticuloso sobre la escritura, siempre habrá un resto. Hacia allí intentamos orientar la mirada.



## **Bibliografía**

- Bellemin-Noël, Jean (1972). *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.
- Berger, John (2016) [1972]. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Brkljačić, Ivan (2023). *Palabras introductorias a su estética*. Conferencia dictada el 31 de agosto de 2023 en la Universidad Nacional de las Artes de la Ciudad de Buenos Aires.
- Caimari, Lila (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Canton, Darío (2004). *De la misma llama I. Berkeley (1960-1963)*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- (2012). *De la misma llama V. Malvinas y después (1980-1989)*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- *Archivo Canton*. ID PPCN.018\_R; Manuscrito sin catalogar, 15.VI.2023.
- Didi-Huberman, Georges [2007]. "El archivo arde". Traducción de Juan Ennis. En Ennis, Juan y Gondchluk, Graciela (coords.) (2021). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 15-38.
- Farge, Arlette (1991) [1989]. *La atracción del archivo*, Valencia, Alfons el Magnanim.
- Foster, Hal (2016) [2004]. "El impulso de archivo" [*An archival impulse*]. Traducción de Constanza Qualina. *Nimio* N° 3, septiembre de 2016, pp. 102-125.
- Genette, Gérard (2001) [1987]. *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Lois, Élica (2005). "Las distintas orientaciones hermenéuticas de la investigación geneticista" en Colla, Fernando (coord.). *Archivos: Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos.
- Piégay-Gros, Nathalie (2014). "Récits d'archives", *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique* 13-14, pp. 73-87. Disponible en <http://journals.openedition.org/elh/473>. Última consulta: 15/09/2022.
- Tello, Maximiliano (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Adrogué, La Cebra.

