



Feudal, María Guillermina. "Poéticas del oficio en la literatura y en la historia: *La vida en el archivo* (2017) de Lila Caimari, y *El libro de escribir* (2021) de Gabriela Bejerman". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2025, vol. 14, n° 34, pp. 86-96.

Poéticas del oficio en la literatura y en la historia: *La vida en el archivo* (2017) de Lila Caimari y *El libro de escribir* (2021) de Gabriela Bejerman

Poetics of profession in literature and history: *Life in the archive* (2017)
by Lila Caimari and *The writing book* (2021) by Gabriela Bejerman

María Guillermina Feudal¹

ORCID: 0009-0000-7451-7940

Recibido: 12/04/2024 || Aprobado: 27/03/2025 || Publicado: 28/07/2025
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark://9p2skklgm>

Resumen

La poeta Gabriela Bejerman y la historiadora Lila Caimari acuñan textualidades innovadoras para tratar los inicios de un proyecto de escritura e investigación y acompañar los procesos de quienes se inician en la práctica. Conciben la temporalidad de los comienzos como un tiempo abierto y discontinuo, irreductible a la forma de la obra final. Para argumentar la necesidad de reconvertir el tiempo de producción en un proceso estético activo, refieren experiencias propias e introducen escenas ficcionales en las que se observa la variedad de posiciones emergentes durante las fases preparatorias. El artículo analiza los principios constructivos de sus respectivas poéticas del oficio, una hipótesis que permite comparar los fundamentos de sus artes y sus estrategias comunicacionales. Las procedencias disciplinares de las autoras -la literatura, la historia- revelan una necesidad compartida por desentrañar las intensidades de la práctica, habitualmente reprimidas en las exigencias procedimentales de las comunidades discursivas especializadas. Por el modo de auscultar el tiempo preparatorio en su cualidad estética y epistemológica, sus textos pueden considerarse obras de arte contemporáneas.

Palabras clave

Poéticas; arte contemporáneo; comparación; Argentina.

Abstract

The poet Gabriela Bejerman and the historian Lila Caimari coin innovative textualities to attend the beginnings of a writing and research Project, and accompany the processes of those who begin the practice. They conceive the temporality of the beginnings as an open and discontinuous time, irreducible to the form of the final work. To argue the need to reconvert production time into an active aesthetic process, they refer to their own experiences and introduce fictional scenes in which the variety of emerging positions is observed during the preparatory phases. The article analyzes the principles of their respective poetics of the profession, a hypothesis that allows a comparison between the foundations of their arts and their communication strategies. The different disciplinary backgrounds of the authors - literature, history - reveal a shared need to unravel the intensities of practice usually repressed in the procedural demands of specialized discursive communities. Due to the way of listening to the preparatory time in its aesthetic and epistemological quality, their texts can be considered contemporary works of art.

Keywords

Poetics; Contemporary art; comparison; Argentina.

¹ Doctora en Letras (UBA). Investigadora docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Ha publicado e investigado sobre los artículos periodísticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector. En la actualidad, investiga las intervenciones estéticas de mujeres argentinas (artistas, historiadoras, poetas, críticas de arte) en áreas artísticas y no artísticas. Contacto: guillerminafeudal@gmail.com



I. Formulación de poéticas del oficio

Mediante una sugestiva intersección entre vida y oficio, autobiografía y docencia, la poeta Gabriela Bejerman y la historiadora Lila Caimari acuñan textualidades innovadoras para indagar la temporalidad de los comienzos de un proyecto, una porción de tiempo signada por la toma de decisiones y el tejido de redes personales e institucionales que permitirán sostener una práctica. La explicitación de las articulaciones entre el sujeto de la escritura o la investigación y los fenómenos circunstanciales en los que se gestan los “temas y sus formas” dan lugar a sus respectivas poéticas del oficio, una hipótesis que me permite comparar los fundamentos de sus prácticas –su especialidad y destreza, pero también su margen de libertad–.

En *El libro de escribir* (2021), Bejerman propone un conjunto de consignas de escritura agrupadas temáticamente, una suerte de taller portátil para escribir solo o en comunidad. Escenas específicas de su vida cotidiana y de su trayectoria como guía de taller atraviesan los enunciados: el Yo de la poeta está omnipresente como origen de la inspiración, pero también como posición frente a los imaginarios consensuados alrededor de la práctica. Si para quienes desean escribir, las apoyaturas en lo instituido funcionan como criterios primarios de valoración, para Bejerman el punto de partida reside en la invención de una modalidad propia:

Estas consignas son invitaciones a bailar, a encender el fuego del *warm up*, pero contienen también la posibilidad de girar, de virar. Mezclar dos consignas es un ejemplo de cómo traernos las ganas. No hay una manera correcta de hacerlo, no estamos a la busca de una palmadita en la espalda. Lo que queremos es volcarnos, saltar, perdernos, vislumbrar. Buscamos el calor. Fuego, entusiasmo, sostén y cinturita para no chocar con los míseros “No” que vienen a perturbar nuestra llama de entusiasmos, nuestra alegría creadora. (11)

Con la seguridad de establecer un manifiesto de los comienzos, la poeta convoca desde el prólogo al uso creativo de este dispositivo textual.² Promueve, además, la escritura en sintonía con el movimiento físico en tiempo presente: escribir aquí y ahora, adosando el cuerpo a la tarea de observar y registrar el entorno inmediato. Un ritual performático, sin presiones del pasado, sin proyección paralizante.

En *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia* (2017), Lila Caimari aspira a acompañar la tarea de investigación científica de quienes se inician en la práctica. ¿Pasos a seguir o capacidad de estar en situación? Peripecias discontinuas sobre su tarea como investigadora componen un texto en el que su pasión por la pesquisa registra, entre otras vivencias, sus estancias en archivos policiales del barrio del Once o en la solemnidad de las bibliotecas parisinas. En la apertura del texto, consigna el punto de partida de su escritura:

² El término “dispositivo” designa aquí las condiciones que han permitido reunir en un corpus los textos de Gabriela Bejerman y Lila Caimari, cuyas operaciones recogen elementos –como las consignas de escritura en un libro literario o los segmentos autoficcionales en las técnicas de abordaje del archivo– que podrían pensarse en los bordes de la unidad estilística y estructural prevista por los géneros discursivos disciplinares y las categorías narratológicas del análisis literario. “Dispositivo”, a su vez, puede considerarse como la red tendida entre elementos heterogéneos que tiene una función estratégica concreta, según la definición del filósofo italiano Giorgio Agamben en su texto “¿Qué es un dispositivo?” (2011 [2007]).

En vez de disimular los rastros de la experiencia de la investigación, las notas que siguen los ponen en escena, se demoran en ellos, son variaciones sobre la vida cotidiana de la historia. Más que tema en sí, el archivo es apoyatura y puerta de entrada, punto de mira del quehacer de la investigación en pleno reconocimiento de sus seducciones, sin esconder ni despremiar, acompañando sus rutinas. No para dignificar alguna fase de la reconstrucción del pasado a expensas de otra, sino más bien para poner en escena lo que pasa en el contacto con los materiales; la manera en que esa experiencia se mezcla, se contamina y transforma; los procesos largos de reflexión y jerarquización, y su porosidad a tantas influencias. (15)

Caimari subraya el carácter experiencial de la búsqueda de archivo, un trabajo de contacto que no excluye la dimensión afectiva con el material y el entorno social –probablemente un aspecto feminizado del trabajo que ha justificado su ocultamiento–.³ Con base en la reflexión sobre su propia experiencia, la autora exhibe las complejidades de los inicios de un proyecto, cuando todos los caminos están abiertos, y la información del archivo es una realidad insoslayable frente a los conceptos canónicos que parecían explicarlo todo.

Para empezar, las autoras dotan de sensualidad ese tiempo reconsiderado por ellas como instancias de coqueteo, de interacción sutil con el material que habilita el desplazamiento entre diversos objetos y el armado de listas para después reconvertir en criterios electivos. Definen los inicios como una temporalidad abierta, y asignan a los movimientos corporales, atravesados por cierta pasión ordenada en la majestad del proyecto, una disposición activa –bailar, abrir, tocar, preguntar–. El objetivo último de estas poéticas –cuyos ejes particulares se tocan en el punto de la experiencia vital– es gozar de estos inicios de búsqueda y descubrimiento, sujetos más tarde a la eficacia de las definiciones (que serán sin duda proporcionales a la intensidad de los ensayos).

Sin embargo, estas poéticas no se condicen con el ofrecimiento de una preceptiva organizada con finalidades consecuentes. Muy por el contrario. El Yo de las autoras asume la responsabilidad de la identificación de sus experiencias narradas con la autoría del texto, y transfiere a su propia persona todo el peso de la convicción y la argumentación. Además, el Yo de la escritora/investigadora trasunta diversas posiciones que enriquecen con variabilidad la gama de fenómenos en los que se desenvuelven los proyectos: sus experiencias profesionales se cruzan con necesidades y pruebas cotidianas que promueven la identificación pero, también, la distancia crítica respecto de la práctica.⁴ Es en este sentido que categorías

³ Como parte de la construcción del sentido del trabajo preparatorio, las referencias a lo doméstico y a lo privado adhieren al mundo femenino, que se desenvuelve en el interior, sin visibilidad ni posibilidad de oficializarse. La historiadora feminista Joan Scott sostiene en *Género e historia* (2008) la importancia del análisis histórico de la construcción de los significados, fundamentalmente cuando se trata de términos relacionales, como “hombre” / “mujer”; “masculino” / “femenino”. En el caso que nos ocupa, las autoras intervienen en la oposición construida entre los significados de la preparación y la versión final/oficial de un escrito, al destacar las fases del proyecto como constitutivas de la obra.

⁴ A diferencia del planteo de las llamadas literaturas del Yo, en las que el uso de la primera persona convoca a una identificación del autor y narrador/yo lírico en una diégesis literaria convencionalmente ligada a la disociación estructural de estas figuras, los textos aquí trabajados emplean la primera persona como recurso argumentativo. Al validar la experiencia propia como capital simbólico y material de sus trabajos, transfieren esa validez a las experiencias de quienes acompañan en sus escritos e investigaciones. Al mismo tiempo, si llamamos autoficcionales a ciertos segmentos de la experiencia narrativizada es porque en su capacidad de convencimiento resulta tan imposible como inútil obtener evidencia comprobable de los hechos contados. Por último, los textos de Bejerman y Caimari operan sobre el desplazamiento de las convenciones genéricas literarias y procedimentales, una apuesta que les permite simultáneamente estetizar hechos normativos (como la consigna o la investigación científica) y consignar una epistemología sensible de las fases preparatorias.

limitadas al alcance profesional como “escritora” o “investigadora” se abren a la confluencia de perfiles variados que integran el Yo de quien escribe e investiga.⁵ La inclusión de segmentos narrativos en primera persona que reenvían a la autoría –más allá de cierto grado de ficcionalización propio del pasaje a la escritura, un protocolo más acentuado en el texto de Caimari que en el de Bejerman– funciona así como una base de garantía personal que habilita a reconocer(se) en la legitimidad de ciertos procesos muchas veces silenciados.⁶

A lo largo de sus textos, la apertura de tales momentos en una multidimensionalidad funcional y afectiva se opone así al término “proceso”, cuando este se compacta en una racionalidad aséptica, orientada hacia adelante, carente de personalidad estética.

Hasta aquí, una pregunta tácita que recorre sus propuestas es en cuánto los momentos iniciales obturan, si es que lo hacen, el flujo que conduciría linealmente hacia el futuro de la obra concluida; o en cuánto, por su espesor constitutivo, las etapas del trabajo intelectual reconducen la reflexión y la gestualidad –en su poder de cuestionar el bagaje cultural que funciona como capital de respaldo– hacia la novedad de la experiencia y el impacto de lo dado.

Para definir la especificidad del arte contemporáneo, el filósofo Boris Groys (2016) postula la *métier* de la obra como la intención de capturar la esencia del presente, un tiempo libre de tradiciones y exigencias estratégicas de éxito futuro.⁷ Al sostener que es un arte que “documenta el tiempo que corre peligro de perderse como resultado de su carácter improductivo” (93), Groys discutía la valoración de la modernidad sobre los tiempos transicionales que debían conducir indefectiblemente a la obra terminada. Esos tiempos invertidos en el camino hacia el futuro no podían, por sí mismos, considerarse más que como vectores de una promesa que, de realizarse, resultarían absorbidos en el producto final, lo que es decir, en otros términos, invisibilizados:

Políticamente, podemos hablar de las utopías modernas como los espacios posthistóricos de acumulación del tiempo, en los que se considera que la finitud del presente resulta potencialmente compensada por el tiempo infinito del proyecto realizado: el de una obra de arte o de una utopía política. Por supuesto, esta realización oblitera el tiempo invertido en alcanzar ese objetivo, en la producción de cierto producto

⁵ Para ampliar el universo de identidades artísticas de mujeres que integraron el espacio de la plástica en la Buenos Aires finisecular, la historiadora Georgina Gluzman (2016) advierte la estrechez asignada por la Historia del Arte al sentido del término “profesional” (p. 13). Ligado tácitamente a los hombres de clase media cuyo trabajo y habilidad reportan estatus, las referencias al profesionalismo eclipsan otras posiciones y deseos inscriptos en las prácticas artísticas. Respecto de los textos aquí analizados, las autoras aluden a todo el haz de posiciones comprometidas en el trabajo preparatorio que quedarían (quedan) diluidas en el brillo del trabajo final.

⁶ Las restricciones disciplinares tienen un correlato en los pruritos de las autoras para entregarse al uso de la primera persona en estos textos destinados a iluminar las singularidades de los procesos y acompañar la producción de los otros. El apego a la objetividad científica de la disciplina de la Historia obliga a Caimari a justificar permanentemente su salida de la tercera persona. Bejerman, amparada en la red que sostiene la relación entre la ficción y la literatura, se desenvuelve con frescura en el sinceramiento autobiográfico que, además, usa a su favor para redefinir los términos de lo literario.

⁷ En “Camaradas del tiempo” (2016), Boris Groys sostiene que el arte contemporáneo reconsidera el proyecto moderno basado en la acumulación del tiempo pasado en los museos y en la proyección hacia el futuro en las técnicas de las vanguardias. Para Groys, el arte contemporáneo es el espacio donde se (re)escriben permanentemente el pasado y el futuro, ya que el contemporáneo o *time based art* “Es una arte que captura y exhibe actividades que tienen lugar en el tiempo” (90). Este argumento resulta inspirador para pensar el tiempo de la producción, como las autoras proponen en sus textos, en la medida en que además no solo tematizan los presentes del proyecto sino que los exhiben dramáticamente.

(cuando el producto final se concreta, el tiempo que se usó para su producción desaparece). (88)

Por este motivo, en aquello que atañe a la distinción entre la obra moderna y la contemporánea, el filósofo detecta en el arte contemporáneo la preocupación por tematizar esas porciones temporales irreductibles a cualquier sentido de logro vital. Esto se debe a que ponen en escena un tiempo de vida que no puede ser globalmente recuperado en el proceso histórico y son, por eso mismo, excluidas de las narrativas.

La reflexión de Groys sobre el arte contemporáneo y su vinculación con el tiempo presente apunta precisamente a la diferencia entre un tipo de productividad teleológica y una práctica orientada por bases heterogéneas de fenómenos materiales y circunstanciales. Es allí donde las obras de Bejerman y Caimari tallan sus hipótesis acerca de la estética de los procesos escriturales de la literatura y la historia. Para las autoras, el proceso de elaboración de una obra consiste en una trama abigarrada con la que se mantiene una relación sensible a las formas, a la especificidad de sitio (como el espectador frente a una instalación), al azar del encuentro con documentos y con pares, en una trayectoria que se desarrolla en un tiempo sobredeterminado y no lineal.

Acaso podría decirse que *La vida en el archivo* (2017) y *El libro de escribir* (2021) son obras de arte contemporáneas: sus poéticas reformulan la apertura de un proyecto como una temporalidad estéticamente productiva, cuyas necesidades requieren armados y ensamblajes sostenidos por diversos posicionamientos. Al mismo tiempo, la corporalidad y el curso de la vida –la cotidiana, la doméstica, la académica– protagonizan estas poéticas en una trama inescindible de reciprocidades: el cuerpo que escribe baila; la proximidad con otros habilita conversaciones sobre novedades académicas y tecnológicas; los dominios emocionales abren puertas de archivos; un viejo cajón de armario abunda en documentos que ordenar y jerarquizar.

De este modo, las autoras auscultan el sentido de ese tiempo preparatorio como un tiempo *de* la obra, en su cualidad estética y epistemológica. En palabras de la filósofa del arte Juliane Rebenisch, se trata de un tiempo abierto que “insta al sujeto de la experiencia estética a reflexionar sobre su propia formación de interrelaciones” (109), una manera ponderar la interacción sujeto-objeto como el ámbito donde tiene lugar una experiencia situada del conocimiento.⁸

Se destaca así el horizonte común que *La vida en el archivo* y *El libro de escribir* despliegan tanto para la escritura de un texto literario como para una investigación histórica. No porque sus marcos de referencia sean semejantes ni equiparables sus objetivos escriturales, sino porque se abocan a desentrañar un cúmulo de intensidades habitualmente reprimidas bajo las exigencias enunciativas de las comunidades discursivas, con sus demandas de priorizar las certezas y disipar las dudas en la distancia de la “voz” del narrador y en la de la objetividad científica.

⁸ En *Estética de la instalación* (2018), Juliane Rebenisch refuta el concepto de autonomía como una condición exclusiva del objeto artístico, para atribuírsela al acontecimiento que tiene lugar entre el sujeto de la experiencia estética y el objeto. Esa instancia es por sí misma autónoma, en la medida en que las interrelaciones son determinadas por el sujeto de acuerdo con el contexto de implantación de la obra, sus saberes y la forma del objeto.

II. Fundamentos de una nueva textualidad

Las procedencias disciplinares de las autoras –la literatura, la historia– permiten verificar la existencia de necesidades comunes en ámbitos distintos de estudio. En términos comparativos, antes que una cuestión metodológica de cada área, se trata de una función ideológica que se expresa transversalmente en la reunión de estos textos.⁹ Esa función alude, por una parte, a la naturaleza vital (real) del trabajo con los materiales –cómo organizarlos, con quiénes discutir–; refiere, por la otra, al borramiento de los signos de narratividad que subyacen a la ilusión de causalidad de los escritos finales. ¿De qué manera abordar problemas metodológicos sin sostenerse en una lógica procedimental? ¿Cómo ponderar la agencia electiva y la reorganización de los materiales para la elaboración de proyecto? ¿A partir de qué bases fundar, en última instancia, el valor del tiempo de producción? Estas preguntas, que refieren indirectamente la necesidad de crear nuevas condiciones para exhibir los códigos de situación enunciativa, ofrecen pistas acerca de las particularidades de las propuestas de Bejerman y Caimari. En efecto, desde sus respectivos prólogos, las autoras reconocen la necesidad de justificar el compromiso de sus propias experiencias para reivindicar el proceso de producción como una invitación al hacer. No es un tópico menor en la vacancia que pretenden ocupar. En ambos casos, al fundamentar sus operaciones, construyen un marco de legitimidad para textualidades que buscan reponer aquello que la procedimentalidad elude: el acompañamiento de la práctica de los otros y la reconversión del tiempo de producción en un proceso estético activo.

En el prólogo a *El libro de escribir*, Bejerman sostiene que “Este libro quiere acompañarte, como si estuvieras escribiendo en comunidad, haciendo un taller” (9). Por su parte, en “Materias primas y experiencia de la historia”, apertura de *La vida en el archivo*, Caimari alega: “Se trata entonces de acompañar los caminos de la investigación histórica a partir de una de sus estaciones” (15). La yuxtaposición de estos enunciados muestra una ambición compartida por sustituir la función de “guía” (que supone una continuidad implícita entre orientación, realización y resultados) por la del acompañamiento de una práctica que no puede universalizarse pero sí habilitarse. Para ello, la enunciación parte del ofrecimiento explícito, también generoso, de saberes experienciales a una hipotética comunidad de escribientes.

El desglosamiento de la identidad autoral en varias funciones dinámicas es uno de los recursos centrales que eligen las autoras para organizar las voces desde las que enuncian en sus textos. Bejerman y Caimari recurren al mismo tiempo a sus experiencias como escritoras / investigadoras / estudiantes / docentes / lectoras / colegas / espectadoras para recrear la variedad de posiciones emergentes y adoptadas durante un proyecto. De esa manera, la autoridad del saber hegemónico (reconocible en la convencional estabilidad de la función de autor y de narrador) se desplaza críticamente de una unidad dominante hacia puntos de acción diversos y convergentes, que reparten el peso de las responsabilidades y aportan un repertorio variado de protagonismos en distintas fases del proceso creativo.

Al puntuar su prólogo con las huellas de las voces que aparecerán en las consignas, Bejerman señala diversos escenarios y roles de los que estas se nutren:

⁹ Como menciono en la Nota 1, la reunión de estos textos forma un corpus a partir de la condición de dispositivo que les atribuyo, en cuanto recogen elementos habitualmente tratados por separado o considerados marginales en las publicaciones disciplinares/artísticas, como el uso de la autoficción o las consignas de escritura. En este sentido, la metodología comparativa permite circunscribir problemáticas y resoluciones comunes en campos disciplinares distintos. Revisar usos verbales y modificar

Este es un libro de consignas compuesto a lo largo de años de dar talleres de escritura [...] De mis primeras experiencias como docente de inglés en quinto grado, aprendí a proyectar las clases [...] Cuando iba al taller de Vivi Tellas también hacíamos un *warm up*. Charlábamos un buen rato mientras iban llegando los miembros del grupo [...] Mi pudor de carrera de Letras no tardaba en diluirse en un frenesí electrónico y moderno. La creación se abría a nuestros cuerpos entrados en calor. (7-9)

La anticipación de contextos que inducen aprendizajes y despojamientos sustenta la legitimidad de un texto que hará de estos cruces su propia polifonía vocal y espacial para alentar la escritura ajena.

Para Caimari, esta multiplicidad de voces y registros se vuelve bastante más problemática. Entre la disciplina de la Historia y la experiencia singular de cada investigador se abre un abismo que la autora necesita suturar con explicaciones más extensas:

Los ejercicios que componen este volumen hablan en registros diferentes entre sí. Son variaciones entre la reflexión ensayística, la narrativa más o menos analítica, la bitácora de trabajo, la crónica y el diario semificcionalizados. Algunas nacieron de invitaciones a escribir por fuera de las convenciones formales del mundo académico, son “escapadas” de sus reglas de escritura que abandonan la explicitación argumental para permitir que climas, sobreentendidos y lenguajes de proximidad hagan su propio trabajo de recreación. (18-19)

Caimari necesita referir el antagonismo entre el discurso de la Historia y las atmósferas y cercanías propias del proceso de investigación para justificar la inclusión de estas últimas en una textualidad que subraye una labor más errática que sistemática, permeable a los matices contextuales e, incluso, instintivos.

Si la confluencia de voces da lugar a una textualidad coral, la designación de un género específico no parece, tampoco en primera instancia, posible. La polisemia se instala desde los títulos invitando a un ejercicio de especulación sobre sus temas y formatos. En *El libro de escribir*, la expectativa genérica podría extenderse hacia el diario personal, e incluso hacia la novela de iniciación. *La vida en el archivo*, en cambio, se sostiene como narración hasta el subtítulo, *Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*, donde la minúscula inaugura una concatenación que equilibra emociones contradictorias con el rango de la disciplina. En este sentido, y respecto de las denominaciones con las que Bejerman y Caimari titulan sus operaciones, la flexibilidad despunta como factor decisivo para alcanzar una forma “coherente” con los movimientos discontinuos de las búsquedas y sus etapas. Por lo pronto, una titulación que prefiere dejar asentado un camino simultáneo entre la narrativa y la pragmática (podrían, incluso, habilitarse en otros niveles de lectura) rechaza por insuficiente la inscripción en un solo género discursivo.

Para Bejerman, la denominación del contenido de su texto como “libro de consignas” resulta suficiente para condensar una declaración de principios:

Este libro es el lugar donde macerar las ganas y calentar el cuerpo para lanzarnos al entusiasmo de escribir. Está hecho de consignas que pretenden guiar la búsqueda de un espacio donde las reglas ajenas caen, los miedos caducan y escribir es posible. (13)

La poeta no duda en habilitar un espacio de autonomía creativa ligada al movimiento corporal y genérico, una faceta que la imagería más frecuente de la escena de escritura esquivada –un

cuerpo estático detrás de un escritorio con papeles/libros– al evocar su carácter meramente pensante. Así, conociendo las restricciones que impregnan las representaciones literarias, Bejerman propone desconocerlas. Su trabajo apunta a la esencia del arte como ejercicio experimental, una definición que parece convenirle a su novedad genérica. Bejerman se muestra afirmativa, determinada, apelando a un componente persuasivo que recorre, además, todo el repertorio de consignas.

Pese a los reparos formales del discurso de la Historia, Caimari se muestra también comprometida con las necesidades ampliatorias que traen los cambios en los accesos a los materiales:

Estos intentos de acompañar esa experiencia fueron germinando en el marco de transformaciones espectaculares del trabajo cotidiano de la historia, cuando la expansión del campo disciplinar y los giros tecnológicos estaban cambiando tantas cosas, invitando de paso a la exploración formal y expresiva. (19)

Ciertamente, la historiadora observa un correlato entre las formas de acceso a los materiales y sus demandas expresivas, temática de la que elige no desentenderse. De hecho, *La vida en el archivo* busca conjurar el carácter inerte de los depósitos de documentos mediante escenarios dispuestos en clave detectivesca, sumando pizcas de drama y otras de comedia. La historiadora pretende demostrar, una y otra vez, que allí donde hay documentación, hay vida. La variedad genérica invocada para designar sus múltiples roles enunciativos se justifica en la salida de las convenciones disciplinares, única posibilidad para dar cuenta de la sobredeterminación que caracteriza el ejercicio del investigador. Caimari se decide por la hibridez que trazan los cruces entre la crónica y la ficción, una táctica empleada para asentarse en la verosimilitud del arte, más filosófico que la historia (ya que, sin dudas, conoce la *Poética* de Aristóteles).

La procedencia disciplinar no es entonces un dictamen de antemano que impida a las autoras hacer proliferar una variedad de posiciones que en la autoridad de su persona interrumpen la imagen de la obra sin oficio. Por el contrario. Transgredir el disimulo de las prácticas y los rituales más primarios forma parte de una responsabilidad asumida en el Yo de cada una. Vencer el pudor de la carrera de Letras, buscar una voz entre la crónica y la ficción que desestabilice el narrador oculto de las convenciones académicas de la historia son dos fuentes de operatividad que se arrogan no solo para sí sino también para los otros. “Había que escribir –*escribir de alguna manera*– sobre la práctica de la investigación” (19), afirma Caimari en “Materias primas y experiencias de la historia”, su prólogo de *La vida en el archivo*. “¿Por qué la gente venía al taller? Para pedir permiso, y yo siempre decía que sí” (7-8), apunta Bejerman, en el “Prólogo” de *El libro de escribir*.

III. La técnica como una estética

Para mostrar que durante el tiempo de producción se instala la técnica como una estética, los libros de Bejerman y Caimari siguen la ruta de una narrativa oculta: autobiográfica en el caso de la primera; detectivesca, en el de la segunda. Trazadas en los pliegues del objetivo más visible (acompañar la escritura de los otros), historias intersticiales motivan la introducción de procedimientos artísticos, además de aportar un segundo nivel de lectura.

En *El libro de escribir* encontramos una Bejerman tomando distancia de su ansiedad y sus tropiezos, buscando hacer de las escenas de su vida el disparador de una consigna. “Cosas que nunca tuve”, “Mal humor”, “Furia”, “Mis mejores defectos” forman una lista de títulos de consignas reunidas bajo el lema “Muchos no”. Hacer de esos “no” escritura, recorridos

detallistas evitando todo análisis y juicio de valor. Desglosar, enumerar, centrarse en el hecho y fijar la atención en el afuera, como si ese acontecimiento no fuera personal, sino del personaje. Trabajar el extrañamiento, la objetivación de lo subjetivo, sin dejar de considerar que cada hecho de la vida propia, por insignificante que parezca, puede convertirse en literatura. Una cantidad abultada de consignas se agrupa así en subtítulos de diversa índole: “Nacer”, “Hábitat”, “Bonanza” que amenazan la reducción de lo literario al amor o la muerte e invitan al personaje que somos a participar del hecho estético. En la portada del libro, una Gabriela Bejerman audaz interpela al escritor con su mirada directa a los ojos, indumentaria teatral, con brillos y accesorios, la gala de quien enfrenta la mesa de trabajo, bien preparado, dispuesto a bailar. Detrás, como un acompañante que no aplasta, una gran biblioteca, en segundo plano.

Por su parte, en *La vida en el archivo*, la tramitación de credenciales, el desconocimiento de una metrópolis, las revistas encontradas al azar en un mostrador de biblioteca construyen una Caimari detective, dispuesta a encontrar la clave de un tema en los intersticios laterales de la gran idea que parecía orientar su trabajo. La historiadora dramatiza su posición en estos espacios tomando el rol de una detective que puede medir el grado de intromisión en una conversación ajena o en una sección de biblioteca para la que no fue debidamente autorizada. A medida que se aguzan los sentidos, la protagonista muestra el desarrollo de una *expertise* del espionaje que le permite ver más allá de lo que sus ideas previas le mostraban. Vemos sucederse las peripecias de la investigadora en un montaje de escenas discontinuas que, entre la crónica y la ficción, se mete de lleno en secuencias puntuales plagadas de gags policiales mientras intenta dar con una pista orientadora. El hilo conductor es el crecimiento de una investigadora que empieza de nuevo en cada caso, habiendo capitalizado una cantidad de saberes que no sabe bien para qué etapa de lo nuevo podrán serle útiles.

En *La preparación de la novela* (1978), Roland Barthes alude al oficio como un área de especialidad cuyas lides lo inquietaban: “No me aburro jamás cuando las personas hablan de su oficio, de los problemas de su oficio, cualquiera que sea [...] En particular, los intelectuales no hablan nunca de su oficio, como si no lo tuvieran: tienen ‘ideas’, ‘posiciones’ ¡sin oficio!” (58). De modo que una alianza entre la técnica y la estética merodea incesantemente lo que él denomina el “quehacer” del pensar intelectual. Su mirada hacia el trabajo preparatorio como “lo doméstico” de la obra ilumina aquellas acciones que, reservadas al ámbito de la intimidad, se extirpan de la publicidad y de la celebración por su carácter de intransferibles. “Lo técnico es en el fondo la experiencia moral y humilde de la Escritura. ¿Resultará interesante, aun para aquellos que no escriben, o para aquellos que, aunque escriban, no son presa de los mismos problemas que yo?” (58), se pregunta un Barthes preocupado por la posible indiferencia de los otros frente a sus propias (singulares) experiencias durante la preparación de la novela.

Sin embargo, entrelazados con las experiencias propias, los recursos de la narrativa ponen en escena aquellas zonas atribuidas a la responsabilidad subjetiva como actos que justamente por su trascendencia y su carácter no imperativo forman parte del sentido de la obra. De este modo, la intersección entre oficio y narrativa les permite a las autoras explorar las etapas del proceso como instancias creativas arraigadas en el cruce de la vida y el trabajo. Lejos de postular una escisión entre el derrotero de la cotidianidad y la elaboración de una obra, las interferencias entre una y otra se revelan constitutivas del procesamiento de los materiales en manos de las protagonistas.

IV. Hacia una forma del tiempo de producción

El libro de escribir y *La vida en el archivo* expresan la necesidad de sincronizar la práctica procedimental con una estética propia. Lo hacen acuñando estas originales poéticas del “detrás” de la obra, en la presunción de que el valor de la preparación no se evapora en el tiempo y de que, en tanto experiencia, es transferible a los otros. Las autoras aportan recursos artísticos innovadores en áreas del hacer pensadas habitualmente bajo su forma instrumental. En un camino inverso al de la inscripción de materiales “no estéticos” en las obras de arte, sus estrategias apuntan a producir nuevas significaciones entre espacios generalmente no asociados de la producción intelectual: una cosa es hacer una obra de arte; otra, muy distinta, es comunicar artísticamente los procedimientos del hacer de una obra.

Gabriela Bejerman y Lila Caimari toman posición frente a las lógicas productivas que eluden la especificidad no solo de los tiempos impredecibles de la preparación sino sobre todo de su estatuto estético. Sus estrategias están orientadas a demostrar que entre los componentes materiales y temporales de toda producción tiene lugar una dramaticidad envolvente y creativa, generadora de placer y displacer, protagonizada por el escritor/investigador. Deciden tratar esos momentos asignándoles una entidad epistemológica: acceder al conocimiento a través de los planteos formales de la escasez o la abundancia de los materiales disponibles; del carácter fortuito del encuentro con piezas documentales; de la elaboración de listas que objetiven emociones, colores, objetos, gestualidades; de la lectura performática que habilita la escucha y el entendimiento.

Frente a una teleología de la productividad que omite alusiones a los momentos gestacionales de las ideas, las autoras admiten las crisis que los inician, los desvíos inspiradores o casualidades epifánicas que construyen, en definitiva, el espesor literario e histórico. Y ello, podría decirse, porque esos momentos definen los rasgos de un hallazgo, la particularidad que promueve el avance de una práctica, en lugar de su estabilidad. Refieren así la condición de búsqueda experimental de una configuración temática, su estatuto de investigación permanente, su naturaleza provisional.

No es casual que para ello necesiten trascender la inscripción en un género específico y hacer confluir variados perfiles autorales. Podemos preguntarnos, finalmente, qué son estos textos que no pueden definirse estrictamente como literatura o manual de tesis para historiadores, qué pretenden aportar mediante el uso de la primera persona que se instala en los prólogos para justificar el porqué de estas producciones.

Hay en estos textos dos instancias o más bien una gran hipótesis: poner en escena aquello que hay detrás, desmenuzar el engranaje de las acciones que se desencadenan en el contacto con las consignas y con los materiales del archivo, para habilitar en los otros en el acto de escribir, para activar el deseo de empezar, de avanzar. En este sentido, puede decirse que son textos habilitantes, que trabajan con la autorización y la potencia del disfrute (incluyendo el tedio) que integran los procesos de escritura.

De esa reflexión sobre la práctica derivan sus formas textuales. Anfibias, combinan la navegación narrativa con saberes de experiencia sin la pretensión modélica de la teoría. Aportan diseños textuales que señalan, en el nivel de su forma, la yuxtaposición, la combinatoria y los cruces como lógicas inherentes a todas las fases preparatorias. Ese es, entre todos, su aporte fundacional: llevar el tiempo de la producción hacia la forma artística, como la obra de arte contemporánea.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológicas*, año 26, mayo-agosto 2011, pp. 249-264. Scielo, <https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Bejerman, Gabriela. *El libro de escribir*. Buenos Aires, Rosa Iceberg, 2021.
- Caimari, Lila. *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.
- Gluzman, Georgina. “Introducción”. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2016, pp. 11-16.
- Groys, Boris. “Camaradas del tiempo”. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Caja Negra, 2016, pp. 83-100.
- Rebentisch, Juliane. *Estética de la instalación*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018.
- Scott, Joan. “El género. Una categoría útil para el análisis histórico”. *Género e historia*. México, FCE, 2008, pp. 18-74.