

La construcción de archivos discursivos

Entre la teoría del discurso y las prácticas de montaje

Mara Glzman

“No tenemos, aquí y ahora, prueba de la existencia de América, pero es una buena hipótesis para explicar las cartas que recibimos desde allá”

(citado en Pêcheux, “Metáfora e Interdiscurso”, 1981)

“Sin descripciones fundamentales referentes a la totalidad de la organización, no es posible construir el objeto ni hacerlo penetrar en el orden constante de la creación.”

Arte Madí, 1

““Parto con una cierta noción. Pero la idea en general me la da el metal. Para trabajar me quedo dos o tres días dándome vueltas en el taller. Miro el metal, lo pesco, lo golpeo...hasta que me empieza a conversar. Y me va dirigiendo.””

(Sergio Castillo 1997)

I. Principio de reunión

Acudir al *archivo* desde la teoría del discurso tiene en este escrito un propósito: revisar la cuestión de las unidades en los proyectos y procesos de investigación que operan con materiales discursivos¹². Escasamente teorizada, se trata de una cuestión que tiende a ser (re)presentada como un conjunto de criterios definidos de antemano en una etapa previa al proceso de trabajo.

Las hipótesis con las que operamos son dos: (1) los “objetos de análisis” son dados bajo la forma de unidades: cierto género discursivo cuya estabilidad ha sido naturalizada, cierto período o institución, figuras y posiciones autorales, campos, disciplinas, delimitaciones geopolíticas, corrientes o generaciones, entre otras; (2) la forma de organización de los materiales suele constituir lo impensado del trabajo de investigación. Dado que las unidades se presentan bajo el modo de una evidencia, tanto en sus bordes como en su forma, las dimensiones centrales del método suelen consistir en la aplicación de una serie de operaciones a un conjunto previamente delimitado, basado en criterios de inclusión/exclusión. Partiendo de tal caracterización, esta propuesta busca explorar dispositivos que trabajen la organización del material, en especial, la *relación entre* las piezas como dimensión de una práctica analítica.

En vistas a tal horizonte, el planteo reúne aspectos teóricos y elementos de método cuya articulación permite realizar un doble movimiento: revisar el modo de lidiar con las unidades evidentes; pensar *la forma del archivo*. En primera instancia, movilizamos como base aspectos de la teoría materialista del discurso (Pêcheux 1982, 2016, 2012), en particular, la incidencia de una teoría no subjetiva del sujeto, la distinción de zonas o registros (con eficacia desigual) en las materialidades discursivas (véase *infra*, sección II). Se trata de una perspectiva que permite problematizar la evidencia de existencia de las unidades del discurso (y del texto, aquí entendido como *secuencia discursiva*). En segunda instancia, consideramos el archivo como proceso y como forma. Acudimos, con tal propósito, a escritos que trazan discusiones relevantes so-

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en la mesa “¿Para qué sirve un archivo?”, coordinada por Claudia Román en el marco de las Jornadas *Diálogos en Letras*. Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, diciembre de 2019.

² Agradezco la lectura atenta de Leonardo Sabbatella, montajista de la escritura, y las precisiones de Emiliano Jelicié sobre teoría del montaje cinematográfico.

bre procedimientos de montaje en el seno de las prácticas cinematográficas (Vertov 1974, 2018; Farocki 2014) y de las prácticas visuales (Warburg 2010, 2014; Didi-Huberman 2011). De esta manera, nos proponemos promover formas de construcción con materiales discursivos que, desbordando el criterio de inclusión/exclusión (“delimitación”), avancen hacia la exploración de operaciones de montaje que —sobre la base del trabajo teórico en torno del concepto materialista de *discurso* (véase Glozman 2020a)— coloquen la *forma de la relación* como cuestión nodal. La idea que motiva esta propuesta sostiene que montar archivos es analizar: es en el proceso de montaje y en la forma-objeto resultante que se expresa la mirada analítica, una hipótesis o —en una etapa de mayor estabilización del trabajo— la tesis en sentido proposicional (esto es, la *posición* que se toma en el campo de cuestiones donde se inscribe el trabajo).

II. Teoría del discurso y unidades

El concepto materialista de discurso surge de una crítica teórica no solo a la noción de enunciación como acto subjetivo sino también al análisis de las funciones lingüísticas y a la concepción transparentista del lenguaje como expresión lineal de una “realidad social”. La teoría de raigambre pecheutiana realiza un trabajo orientado a explicar el funcionamiento de los procesos discursivos, y a comprender la formación de las evidencias de existencia del sujeto y del sentido que se (re)inscriben, entre otras, en las teorías del lenguaje mencionadas. Ello comporta y surge de una problematización de la relación entre discurso, ideología y sujeto, y del trabajo de la categoría de *contradicción* —antagonismo y desigualdad *entre* y *en* las formaciones (Courtine y Marandin 2016)— como problema fundamental. Son dos las hipótesis principales: (1) una concepción no voluntarista ni racionalista del sujeto: el análisis observa trazos que se inscriben en el discurso más allá de cualquier estrategia retórico-argumentativa; (2) una concepción no homogénea ni unicista del sujeto y del discurso: todo discurso es constitutivamente heterogéneo, reunión de procedencias que exceden la modalidad de la cita (Authier 1984; Pêcheux 1990).

En esta dirección, la tesis central es la postulación de la categoría teórica de

Interdiscurso. El concepto de *Interdiscurso* no remite a un universo empírico; se lo postula a fin de explicar el desfase —*décalage*— entre dos tipos de instancias: procesos de *formación*, que ocurren con autonomía respecto de la intención de algo así como el o la hablante, e instancias de *formulación*, que designan las zonas en las cuales el sujeto tiene una relativa posibilidad de gobierno, retracción, reflexión, reformulación. La distinción *Interdiscurso/intradiscurso* permite comprender este planteo: cada vez que se formula —acto que, de manera algo simplificada, podría ser situado en condiciones específicas que remiten a lugar y tiempo, nombres e instituciones, formas genéricas— se inscriben elementos y relaciones cuya procedencia y formación se da en otra instancia, *anterior* (sin que esto implique postular una sucesión de momentos), *exterior* (en el sentido de *exterior constitutivo*, lejos de cualquier idea de “contexto”). Entonces, si existe algo así como un sujeto del discurso susceptible de lidiar con la selección de ciertas, y no otras, formas del decir, este será comprendido como aspecto del intradiscurso (véase Orlandi 2012). La cuestión reside en comprender que la trama intradiscurso (o *secuencia discursiva*) está constituida por el orden del Interdiscurso, que —en el funcionamiento contradictorio de las formaciones discursivas— sobre-determina aquello que puede y debe ser dicho. Interdiscurso se articula, pues, con el mecanismo de interpelación ideológica: los procesos contradictorios de formación de los elementos del discurso proveen las evidencias (sentidos, objetos, relaciones) que cada quien considerará, por efecto de la ilusión subjetiva, como ideas y expresiones propias, elegidas, intentadas. Así, a partir del trabajo teórico althusseriano, se procura explicar la relación entre la formación contradictoria del discurso y los procesos de constitución del sujeto, entendido como efecto del mecanismo de interpelación ideológica y no como causa (Pêcheux 2016). Por consiguiente, discurso podría localizarse en el lugar de la barra que articula, en una relación desigual, las dos instancias caracterizadas. Es decir, *discurso* precisa ser comprendido no como unidad, sino en términos de *relaciones*. De esta manera, *discurso* no solo remite a una materialidad constitutivamente heterogénea en el sentido bajtiniano de dialogismo: remite (también y principalmente) a una relación desigual *entre* materialidades (véase Glozman 2020a).

Este planteo conduce a revisar el creciente solapamiento entre *discurso* y *enunciación*, extendido en los saberes actuales, y a procurar evitar replicar, por el funcionamiento dominante del imaginario en la coyuntura actual, el

punto de vista del “sujeto del discurso” en los análisis que pretenden estatuto epistémico³. Esto es, el modo en que el sujeto se (re)presenta tiende a mostrarse —por efecto de la ideología— como la totalidad del discurso, “olvidando” la instancia de formación como registro constitutivo de aquello que puede y debe ser dicho, y “olvidando” el carácter contradictorio de los procesos de formación. Tal problematización teórica invita a observar a contrapelo la pretendida unidad de “los discursos” (por ejemplo, *el discurso de Macri, el discurso kirchnerista, el discurso del PTS, discursos sobre la lengua en el primer peronismo, discurso de la prensa escrita*).

Lo expuesto muestra que la posición teórica incide de manera sustancial en la producción de materiales para un análisis. Es a partir de esta posición que ponemos la lupa en el efecto de unidad que funciona en dos niveles: la unidad *de* una secuencia discursiva (pensemos, por caso, en una ley) y la unidad *entre* secuencias discursivas (conjunto de textos o documentos), efecto generado por categorías como las de período o género discursivo, entre otras, que responden —como si fuese la totalidad de lo posible— a las condiciones de formulación y/o de enunciación. El riesgo concreto que ello conlleva en el plano metodológico es el de reproducir bajo la forma académica de un corpus —en ocasiones, requisito administrativo— los imaginarios de sí, los imaginarios del tiempo y del espacio de los textos o documentos que se pretende analizar; o bien operar con la evidencia intuitiva de que los discursos “se originan” donde y cuando se formulan. Por ejemplo, suponer para la delimitación de corpus una coincidencia temporal entre las trayectorias de los enunciados y elementos discursivos, por un lado, y ciertos hitos o acontecimientos institucionalizados o previamente estabilizados, por el otro. Algo así podría considerarse respecto de las delimitaciones espaciales, de las institucionales, etc⁴. En este punto, resulta conveniente volver a dar un rodeo por algunas cuestiones que introduce el método arqueológico (Foucault 2002) y reflexionar sobre los modos espontáneos en que las unidades siempre-ya-dadas se reinscriben en el análisis (suposición de regularidades, por ejemplo, a un conjunto de textos *de* una cierta institución o *de* un cierto período), aun cuando en

³ En este punto, interesa especialmente considerar la perspectiva de Zoppi-Fontana (2017), que complejiza la relación entre *enunciación e interdiscurso* y provee claves para comprender su articulación en el trabajo analítico.

⁴ Esto nos lleva al problema de las condiciones de producción. Véase, entre otros, Aguilar *et al.* (2014).

principio ignoremos (o rechacemos) el hecho de operar con tales límites. Esta reflexión no conduce a una oclusión de criterios (institución, período, género discursivo, u otro); en cambio, entendemos que el análisis precisará lidiar de algún modo con las unidades que se presentan de antemano, bajo esas formas evidentes que, por efecto del mecanismo ideológico, aun cuando nos dediquemos a desarmarlas, se reagrupan con un comportamiento semejante al del mercurio. Y generalmente es en la delimitación de corpus que tales unidades evidentes se (re)incorporan, constituyendo lo impensado del análisis. Ante ello, un concepto de *archivo* articulado entre la teoría materialista del discurso y las prácticas constructivistas de montaje abre, a nuestro entender, una alternativa.

III. Montaje y forma del archivo

Cualquier producción que opere con materiales discursivos pone en funcionamiento alguna forma de montaje, esto es, alguna práctica que involucra la relación entre las partes y el todo. Cuando se analiza siempre operan procedimientos de recorte y selección, de puesta en relación, de jerarquización. Aun cuando se tomen documentos previamente editados (en una compilación, en los boletines de determinada institución, etc.), el privilegio otorgado a ciertos materiales, elegidos entre un universo vasto y heterogéneo, supone en efecto un criterio de recorte. Pensar el problema del montaje pasa a ser, entonces, un asunto fundamental, constitutivo del dispositivo analítico.

En líneas generales, apoyándonos en reflexiones de/sobre las teorías cinematográficas, partimos —de manera algo esquemática— de una distinción entre dos funcionamientos del montaje. El primero puede ser sintetizado con la categoría de *efecto de transparencia* o *raccord continuista*: se orienta a conseguir la invisibilidad del corte, selecciona y dispone haciendo que el corte no sea percibido: la mano invisible del montaje⁵. Retomando a Farocki (2014), puede verse como un ingente trabajo de edición puesto al servicio de la invisibiliza-

⁵ Como explica Jelicié (2016), las relaciones entre formas del montaje e idealismo/materialismo precisan ser pensadas en su complejidad. Consideramos aquí elementos de las prácticas de montaje como disparadores conceptuales en función del problema planteado en la sección I.

ción del corte. En el orden del trabajo académico con materiales discursivos, podemos decir que el trabajo de continuidad lo ha hecho, en gran parte, la historia: tendemos a hacer un corte “natural” reuniendo materiales que espontáneamente se consideran en una relación de continuidad, cuya relación está socialmente aceptada, cuyo vínculo se sostiene en el hilvanado invisible de la evidencia, en el proceso histórico de formación de los funcionamientos que sustentan tales categorías (continuidad de período, de institución, de género discursivo, etc.). Un estilo de montaje continuista tiende a reproducir la forma ya-dada, la forma de reunión habituada, la reunión naturalizada que se espera para las palabras, los documentos y las cosas; y tiende también a subsumir la voz de las piezas en favor de la continuidad, de modo tal que los fragmentos de archivo quedan funcionando bajo la modalidad de la ilustración de una idea previamente formulada.

La otra gran dirección en materia de montaje puede ser caracterizada con la expresión *constructivista*. Se trata de un estilo de montaje que da lugar a la materialidad de los fragmentos, juega con las suturas, muestra el artificio de la puesta en serie, apunta a destacar las diferencias, habilita la asociación de piezas cuya juntura, cuya forma conjunta, genera un efecto de extrañamiento. Aparece con fuerza en los primeros años de la Revolución Rusa, especialmente y en primera instancia en los trabajos y planteos de Dziga Vertov (2011) (véase Mackay 2012). Del universo vertoviano nos interesa especialmente el problema del *intervalo*, que conduce a pensar específicamente la forma de la relación entre las piezas y a poner en funcionamiento el principio estructural de que no hay preexistencia de sentido en las unidades: es de la relación entre elementos que surgen los sentidos de las partes. En esta dirección, la idea es que los elementos que componen el archivo adquieren un sentido en virtud de las relaciones que entablan con otros elementos y de la configuración en la que se inscriben: una misma formulación significa de modo diferente al pasar de una serie a otra, o al inscribirse en una disposición que presente una forma diferente a la de la serie, por ejemplo, una constelación, una forma radial de tipo atómico, etc. De este modo, el análisis no se realiza *a posteriori* de la organización formal de los materiales: acontece y se expresa cabalmente en los efectos de los procedimientos de disposición del archivo como forma-objeto.

Con este horizonte, destacamos la productividad de indagar en aspectos del método warburgiano, no solo en el proyecto del *Atlas Mnemosyne* (2010)



Fig. 1: Foto: Alexander Ródchenko

y las modalidades de sus paneles, sino también en los análisis sobre las formaciones de los elementos imagéticos presentados en diversas conferencias de Aby Warburg (2014) (véase Glozman 2020b)⁶. El rodeo por las prácticas warburgianas de montaje conduce a desnaturalizar la forma-serie que suele adquirir el trabajo de archivo en el orden del discurso —paradigmáticamente, en el método arqueológico foucaultiano (Foucault 2002)—: esta no es sino una entre una variedad de formas materiales posibles. El hecho de que sigamos operando mayormente con la evidencia de la forma-serie (por ejemplo, Glozman 2018) muestra que la *forma del archivo* es aún un problema a ser pensado, revisado, incorporado al análisis materialista. En verdad, entendemos que el archivo precisa, desde esta perspectiva, ser comprendido como forma y como proceso: *forma-objeto (concreto)* que va desplegándose, formándose y transformándose en el proceso de trabajo con los materiales. Lejos de unos criterios de inclusión/exclusión, archivo piensa los intervalos, las relaciones, las

⁶ En el arte visual hay, ciertamente, una multiplicidad de modos de producción de obra que engarzan la cuestión del archivo en el proceso material de trabajo, y que aportarían, cada una en su singularidad, puntos de fuga diferenciados para consideraciones de método y forma en la línea planteada. Véase, por ejemplo, publicaciones de Guasch (2011) y de Taccetta (2018), los montajes de dOCUMENTA (13) y varias obras de Farocki (*Ojo/máquina* I, II y III, entre otras).

formas de organización del material: no se trata de qué queda afuera/adentro de una delimitación sino, justamente, de la puesta en práctica de operaciones de montaje que producen una composición que porta espesor, textura, figuras tonales y ritmos. De allí que dejemos atrás una noción de corpus y vayamos hacia la propuesta de un montaje de archivos discursivos que permita, también en el dominio de la producción de conocimiento, poner en jugo modalidades de construcción no deónticas sino creativas. Entendemos que adoptar una perspectiva materialista del montaje es un aspecto relevante del dispositivo de análisis, que engarza en el haz de cuestiones teóricas presentadas en la sección II.

IV. Dislocar la mirada

Ahora bien, la forma del archivo adquiere sentidos y funcionamientos singulares en relación con la trama política, la coyuntura y las especificidades de los materiales. A modo de ejemplo: en los análisis en torno de los discursos sobre el lenguaje en publicaciones feministas y en publicaciones de teoría y escritura travesti/trans de la Argentina reciente, un procedimiento constructivista de montaje incorpora el anhelo de no opacar las voces textuales mediante una operación puramente interpretativa que asigne sentido a formulaciones cuya materialidad quedaría relegada al papel de ilustración de una mirada que, siempre-ya-constituida, las precede. Cuando el derecho a la voz aparece como una de las reivindicaciones fundamentales, cuando se opera con materiales que portan los trazos de un trabajo político en tiempo presente, la alternativa del hilvanado de fragmentos habilita una forma del quehacer analítico que procura no replicar, en la evidencia interpretativa, la asignación de sentidos que reproducen “lo ya sabido”. Especialmente relevante es el cuidado de no estabilizar las piezas de antemano en unidades estancas: el desafío es idear modalidades de construcción móviles, que aborden de un modo dinámico las relaciones entre las piezas de un archivo en tiempo presente. Pero estas consideraciones pueden también ser pensadas en términos generales: la idea de armar (*ir construyendo*) un archivo es mostrar la materialidad de las formas significantes, sus trayectorias y capas, produciendo relaciones mediante las operaciones de montaje. Este método permite dar lugar a la singularidad de cada fragmento a la luz de su trama colectiva, al tiempo que en la forma-

objeto se expresa una posición que es efecto y no (solo) causa del archivo: en mis análisis recientes, las formulaciones y las relaciones que fueron surgiendo dislocaron las evidencias que habitaban la idea inicial: el trabajo material de composición de un archivo del presente dio por tierra con el imaginario de “discursos feministas” que había orientado, bajo la forma del *raccord continuista* o *efecto de transparencia*, el punto de partida de una primera delimitación.

Ello muestra que de la construcción de archivo surge otra dimensión: aquello que los materiales van haciendo con quien analiza. Las formas-objeto no pueden ser sino provisorias, pues dan cuenta de un cierto momento en un proceso más amplio, proceso en el que precisamos revisar —de forma permanente— las unidades y evidencias que operan en nuestra mirada, que orientan el ojo y restringen los recortes. Lidar con las unidades evidentes y los efectos de transparencia que se inscriben inevitablemente en el análisis forma parte, entonces, del trabajo de archivo. Archivo, así, puede ser entendido como un método con capas y retrocesos, como formas dinámicas de hacer-con materiales discursivos, como una práctica que abre las posibilidades para que las piezas, los materiales en juego, nos guíen, dejando marcas que puedan transformar la mirada desde la cual se partió.

Referencias

- Aguilar, P., M. Glzman, A. Grondona y V. Haidar 2014. “¿Qué es un corpus?”. *Entramados y Perspectivas. Revista de la Carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*, 4(4), 35-64.
- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, 73, 98-111.
- Courtine, J.-J. y Marandin, J.-M. (2016). « Que objeto para a análise de discurso », en Conein, B., Courtine, J.-J., Gadet, F., Marandin, J.-M. y Pêcheux, M. (Orgs.), *Materialidades discursivas* (pp. 33-54). Editora da UNICAMP.
- Didi-Huberman, G. 2011 (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Farocki, H. (2014). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Glozman, M. (2020a). (Re)leer Pêcheux hoy. El problema del décalage en la teoría materialista del discurso. *Pensamiento al Margen*, 12(1), 117-133. Disponible en: <https://pensamientoalmargen.com/2020/05/01/no12/>.
- Glozman, M. (2020b). Análisis materialista del discurso y método warburgiano. Hacia una propuesta para el montaje de archivos textuales. *ARJ – Art Research Journal*, 7(1), en prensa.
- Glozman, M. (2018). Sobre la construcción de series en el trabajo de archivo. A propósito del 'discurso hispanista' en el primer peronismo. *Heterotopías*, 1(2). Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22669>
- Guasch, A. M. 2011. *Arte y archivo. Genealogías, tipologías, discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Jelicié, E. (2016). *Mayo francés. La cámara Opaca. El debate cine e ideología*. Buenos Aires: Cuenco del Plata.
- MacKay J. (2012). "Vertov and the Line: Art, Socialization, Collaboration", en Vacche A.D. (ed.) *Film, Art, New Media*. London: Palgrave Macmillan, pp. 81-96.
- Michaud, Ph.-A. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA.
- Orlandi, E. P. (2012). *Análisis del Discurso. Principios y procedimientos*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Pêcheux, M. 1982. "The French Political Winter: Beginning of a Rectification (Postscript for English Readers)", en *Language, Semantics and Ideology*. Nueva York: St. Martin's Press, pp. 211-220.
- Pêcheux, M. 1990 (1983). "Analyse de discours : trois époques", en Malidier, D. (comp.) *L'inquiétude du discours. Textes de Michel Pêcheux*. París: Éditions des Cendres, pp. 295-302.
- Pêcheux, M. 1994. "Ler o arquivo hoje", en Orlandi, E. (org.). *Gestos de leitura da História no discurso. Homenagem a Denise Malidier*. Campinas:

Editora da Unicamp, pp. 55-66.

Pêcheux, M. 2012 (1981). "Leitura e memória. Projeto de pesquisa", en *Análise de Discurso. Textos escolhidos por Eni Pucchinelli Orlandi*. Campinas, SP: Pontes, pp. 141-140.

Pêcheux, M. 2016 (1975). *Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía*. Buenos Aires: CCC.

Stam, R. (2012). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Taccetta, N. (2018). En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contra-archivo en la obra de Voluspa Jarpa. *Heterotopías*. Disponible en línea: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22646>

Vertov, D. 2018 (1924-1933). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Buenos Aires: La marca editora.

Vertov, D. (1974). *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Warburg, A. 2010 (1924-1929). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno.

Zoppi-Fontana, M. G. (2017). *Lugar de fala: enunciação, subjetivação, resistência*. *Conexão Letras*, 11(18), 63-72.