

Cristina Rivera Garza

Los muertos indóviles

Necroescrituras
y desapropiación

ENSAYO
TUSQUETS
EDITORES

Cristina Rivera Garza
LOS MUERTOS INDÓCILES
Necroescrituras y desapropiación

ENSAYO
TUSQUETS
EDITORES

Cristina Rivera Garza
LOS MUERTOS INDÓCILES
Necroescrituras y desapropiación

ENSAYO
TUSQUETS
EDITORES

© 2013, Cristina Rivera Garza

El poema «A Journey from Neocolony to Colony» de Don Mee Choi se reproduce con el permiso de la autora. Fue publicado originalmente en Don Mee Choi, *The Morning News is Exciting!*, Action Books, 2010.

El poema «N 21° 18'28" W 157° 48' 28"» de Juliana Spahr se reproduce con el permiso de la autora. Fue publicado originalmente en Juliana Spahr, *Well Then There Now*, Black Sparrow, 2011.

Los poemas «Pedro's Invitation» y «A Lost Ghost in Juarez» de Edwin Torres se reproducen con el permiso del autor. Fueron publicados originalmente en Edwin Torres, *The PoPedology of an Ambient Language*, Atelos Books, 2007; edición de Lyn Hejinian.

La autora de este libro es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte

Diseño de la colección: Estudio Úbeda

Reservados todos los derechos de esta edición para:

© 2013, Tusquets Editores México, S.A. de C.V.

Avenida Presidente Masarik núm. 111, 2o. piso

Colonia Chapultepec Morales

C.P. 11570, México, D.F.

www.tusquetseditores.com

1.ª edición en Tusquets Editores México: junio de 2013

ISBN: 978-607-421-453-6

No se permite la reproducción total o parcial de este libro ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Arts. 229 y siguientes de la Ley Federal de Derechos de Autor y Arts. 424 y siguientes del Código Penal).

Impreso en los talleres de Litográfica Ingramex, S.A. de C.V.
Centeno núm. 162, colonia Granjas Esmeralda, México, D.F.
Impreso y hecho en México – *Printed and made in Mexico*

<i>Gratulabundus</i>	13
Introducción	
Necropolítica y escritura	17
Una conversación	25
El estado de las cosas y el estado de los lenguajes: una crítica	33
Cadáveres textuales	34
El trabajo inmaterial y la resistencia de las vidas asombradas	41
#escriturascontraelpoder	45
Fichas anamnésticas	46
I. La desmuerte del autor: David Markson (1927-2010)	
I.1. El autor se desvive	53
I.2. Completamente autobiográfica	59
I.3. Historia natural de la cultura	68
I.4. Escritura como escultura	72
I.5. Punto de fuga	75
II. De las estéticas citacionistas a las prácticas de la desapropiación: escrituras atravesadas en el español de hoy	

II.1. Plagio	79
II.2. Apropiar	85
II.3. Desapropiar	88
II.4. El que cura.	92
III. Los usos del archivo: de la novela histórica a la escritura documental	
III.1. Los archivos eufóricos	97
III.2. El material humano	101
III.3. La melancolía del expediente	103
III.4. El guiño de lo real	107
III.5. Contra la novela histórica	111
III.6. La escritura documental	115
III.7. Duelo.	122
III.8. Coda para historiadores: el modo etnográfico de historiar	125
IV. Mi paso por transcrito: planetarios, esporádicos, exofónicos	
IV.1. La consagración de la Pangea: el sujeto planetario sobre una tierra existencial.	129
IV.2. El lugar importa	134
IV.3. Esporádicos.	137
IV.4. Alfabetos exofónicos I: adoptar una nueva lengua	142
IV.5. Alfabetos exofónicos II: la segunda lengua	145
IV.6. Alfabetos exofónicos III: mi paso por transcrito	149
IV.7. El caso más extraño	154
IV.8. Coda I: las poéticas de la <i>O</i>	158
IV.9. Coda II: Edwin Torres.	162

IV.10. Coda III: Don Mee Choi.	165
IV.12. Coda V: Juliana Sphar.	170
V. Breves mensajes desde Pompeya: producir presente en 140 caracteres	
V.1. Una línea del tiempo	175
V.2. <i>Tractatus logico-twiterus</i>	179
V.3. Breves mensajes desde Pompeya	182
V.4. Erotografías pompeyanas	186
V.5. Twitter es racimo	190
V.6. La vida privada.	196
V.7. Turno nocturno	200
V.8. Contra la calidad literaria	204
VI. ¿Sueñan las máquinas con el lenguaje del nosotros?: una curaduría	
VI.1. Escribir a/con máquinas.	209
VI.2. Tecnología y comunidad	212
VI.3. Escrituras colindantes	215
VI.4. Imantaciones de lo político	218
VI.5. Lenguajes extraídos	220
VI.6. Ponerse el cuerpo.	223
VI.7. Las formas estrictas	226
VI.8. #Bibliotuits	229
VII. Prácticas de comunalidad contra la violencia	
VII.1. Estoy pensando que te estoy escribiendo una de esas cartas que les dicen de amor, pero no te creas, esta carta es de puros ne- gocios. Carta de Juan Rulfo a Clara Apari- cio, septiembre 4 de 1947.	231
VII.2. Clases de escritura	235

VII.3. Repensar los talleres literarios	239
VII.4. El verbo <i>tallerear</i>	242
VII.5. Leer como escritor	245
VII.6. Citas textuales	248
VII.7. Crónica de una primera cita	251
VII.8. 826 Valencia	255
VII.9. Lecturas opcionales	259
VII.10. #Cuentuitos	262
VIII. Desapropiadamente: escribir entre/para los muertos	
VIII.1. Reescritura, comunalidad y desapropiación	267
VIII.2. Los signos del aquí	284
Notas	289

¿Cuánto es capaz de experimentar un cadáver?

Teresa Margolles

Se nos ofrece que la comunidad llegue, o mejor que nos ocurra algo en común. Ni un origen ni un final, algo en común. Solamente un habla, una escritura compartida, repartiéndonos.

Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*

Considerar que los muertos son los individuos que alguna vez fueron tiende a oscurecer su naturaleza. Tratemos de considerar a los vivos como podríamos pensar que lo hacen los muertos: de manera colectiva. El colectivo se extendería no sólo a través del espacio, sino también a lo largo del tiempo. Comprendería a todos aquellos que alguna vez vivieron. Así también pensaríamos en los muertos. Los vivos reducen a los muertos a aquellos que vivieron, pero los muertos comprenden ya a los vivos en su propio gran colectivo.

John Berger, *Doce tesis sobre economía de los muertos*

Esta también es una práctica de comunalidad. Como todos los textos, este también fue escrito junto con y a partir del trabajo imaginativo de otros, justo en el horizonte de esa mutua pertenencia al lenguaje que nos vuelve a veces, con suerte, parte de un estar-encomún que es crítico y festivo. Aquí también, pues, su devoción. Aquí su tiempo. Y el nuestro.

Muchos de los textos que forman parte de *Los muertos indóciles* fueron concebidos primero para «La mano oblicua», la columna que mantengo semanalmente en la sección de cultura del periódico mexicano *Milenio*. En su paso del periódico al libro, sin embargo, ninguno de esos textos «originales» quedó intacto. Algunos fueron reescritos en partes; otros en su totalidad. Todos encontraron posiciones nuevas en nuevas secuencias de argumentación. Todos son, luego entonces, textos trastocados. Aunque la primera tentativa para conformar un libro con esos textos la llevé a cabo en San Diego, muy al inicio de la primera década del nuevo siglo, no fue sino hacia fines de 2012 que pude, gracias a una estancia sabática en la Universidad de Poitiers en Francia, gozar del tiempo y la calma suficientes para reorganizar los escritos y configurar así los argumentos

centrales del libro. Una residencia artística en el Centro de las Artes de San Agustín Etla, en Oaxaca, México, me permitió continuar con el proyecto e introducir cambios de última hora, así como revisar el manuscrito completo a inicios de 2013.

Dicen los que saben de etimologías que el vocablo latino *gratia* se relaciona con una amplísima gama de términos: *gratulabundus*, *gratosus*, *gratulor*, *congratulor*, *congratulatio*, *gratificatio*. De una manera u otra, casi todas estas palabras tienen que ver con la dádiva y el favor, pero sobre todo con la alegría compartida y la celebración o la alabanza. De ahí este, mi dar las gracias. De ahí esta marca, ahora visible, de una compar-tencia que ha tomado lugar a lo largo de algunos años y muchas conversaciones y más citas, textuales y no. Así pues, una buena parte de los textos «originales» que dieron pie a este libro han sido y son segmentos de un diálogo que he sostenido, bajo el amparo del cielo vertical de las pantallas electrónicas, con el dibujante valenciano Carlos Maiques. La discusión sobre las relaciones entre la necropolítica y la escritura se inició en un taller de creación literaria en la Universidad de California en San Diego y continuó después, en otras charlas también largas, con el cronista estadounidense vecindado en México, John Gibler, con el poeta mexicano Javier Raya y con el psicoanalista Carlos García Calderón. Las charlas apresuradísimas y más que concentradas que tuve con la crítica Cécile Quintana, mientras las dos nos perdíamos por las callecitas de Poitiers, también forman parte del trabajo en conjunto e *in situ* que fue haciendo este libro. No habría incorporado tan puntualmente el concepto mixe de co-

munalidad si no hubiera vivido en Oaxaca estos meses iniciales de 2013, y si no hubiera recorrido sus sierras y valles, sus costas y ríos en compañía de Saúl Hernández y Matías Rivera De Hoyos, mi hijo. Finalmente, no me habría atrevido a dejar este libro como está, a interrumpir su incesante quehacer de libro, que es un proceso, como se sabe, infinito, si no hubiera podido poner a prueba sus argumentos con los muy talentosos integrantes del Taller de Re-Escrituras que impartí durante doce semanas también en Oaxaca: Yásnaya Aguilar, Bruno Varela, Patricia Tovar, Efraín Velasco, Noehmí, Amador, Daniel Nush, Gabriel Elías, Andrea Carballo, Miguel, Viviana Choy, Rafael Alfonso, Alejandro Aparicio, Josué, Saúl Hernández.

Acaso los que saben de etimologías no sepan este secreto: cuando se dice «aquí van las gracias», se habla en realidad de unas muy increíblemente pequeñas que inician, sí, es verdad, otra extraña aventura en las manos del mundo.

Necropolítica y escritura

No son pocos los escritores que introducen con gracia, con cierta facilidad, la figura de la muerte al analizar las relaciones de la escritura con los contextos en que se produce. Lo dice la narradora experimental estadounidense Camilla Roy: «En cierto sentido, el escritor siempre está ya muerto, en lo que concierne al lector».¹ Lo dice Hélène Cixous: «Cada uno de nosotros de manera individual y libremente debemos hacer el trabajo que consiste en repensar lo que es tu muerte y mi muerte, ambas inseparables. La escritura se origina en esa relación».² Lo dice, desde el título mismo, Margaret Atwood en su libro de ensayos sobre la práctica de la escritura que lleva el apto título de *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*.³ Lo dice el escritor libanés Elias Khoury, autor de *La Cueva del Sol*, un libro en el que la memoria colectiva y la tragedia histórica no se escatiman en lo más mínimo.⁴ Lo dice, claro está, Juan Rulfo. Todos sus murmullos. Esos que suben o bajan por la colina detrás de la cual se asoman, ateridas, las luces de Comala, la gran necrópolis poblada de exmuertos.⁵ Basten estos, entre tantos otros ejemplos, para demostrar que no sólo existe una relación estrecha entre el lenguaje escrito y la muerte, sino que además se trata de una relación reconocida —e

incluso buscada activamente— por escritores de la más variada índole. Poetas y narradores por igual. Lo que para muchos es una metáfora a la vez iluminadora y terrorífica, se ha convertido para otros, sin embargo, en realidad cotidiana. México es un país en el que han muerto, dependiendo de las fuentes, entre 60 y 80 mil ciudadanos en circunstancias de violencia extrema durante los años de un sexenio al que pocos dudan en denominar como el de la guerra calderonista.⁶ En efecto, en 2006, justo después de unas reñidas elecciones que algunos señalaron como fraudulentas, el presidente Felipe Calderón ordenó el inicio de una confrontación militar contra las feroces bandas de narcotraficantes que presumiblemente habían mantenido hasta entonces pactos de estabilidad con el poder político. Los diarios, las crónicas urbanas y, sobre todo, el rumor cotidiano, todos dieron cuenta de la creciente espectacularidad y saña de los crímenes de guerra, de la rampante impunidad del sistema penal y, en general, de la incapacidad del Estado para responder por la seguridad y el bienestar de sus ciudadanos. Poco a poco, pero de manera ineluctable, no quedó nadie que no hubiera perdido a alguien durante la guerra. El centro del mal que, según Roberto Bolaño en «La parte de los crímenes» de *2666*, latía en las inmediaciones de Santa Teresa —es decir, en la fronteriza Ciudad Juárez—⁷ se deslizó hacia otras geografías. Rodeadas de narcofosas, sitiadas por el horror y el miedo, nuevas y más brutales necrópolis fueron surgiendo en el hemisferio norte del continente americano: muy notoriamente Monterrey, antes conocida como la Sultana del Norte y, sobre todo, en el estado

septentrional de Tamaulipas, donde en 2010 se encontraron las fosas con los restos de los 72 migrantes centroamericanos asesinados brutalmente por el crimen organizado.⁸ Culiacán. Morelia. Veracruz. Los nombres de más ciudades y estados de la república pronto se sumaron a la lista de las necrópolis contemporáneas. Palestina. África Central. Chernóbil.

¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? Estas y otras preguntas se plantean a lo largo de las páginas que siguen, sin olvidar, tampoco, que las comunidades literarias de nuestros mundos posthumanos atraviesan lo que ha llegado a ser acaso la revolución de nuestra era: el auge y la expansión del uso de las tecnologías digitales. En efecto, la muerte se extiende a menudo en los mismos territorios por donde avanzan, cual legión contemporánea, las conexiones de Internet. La sangre y las pantallas, confundidas. Si la escritura se pretende crítica del estado de las cosas, ¿cómo es posible, desde y con la escritura, desarticular la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra?

En los Estados contemporáneos, tal como argumenta Achille Mbembe en «Necropolitics», el artículo que publicó en *Public Culture* en 2003, «la última expresión de la soberanía reside en el poder y en la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir [...]. Ejercer la soberanía —añade— es ejercer el

Control sobre la mortalidad y definir la vida como una manifestación de ese poder».⁹ Si alguna vez la categoría de biopoder, acuñada por Michel Foucault, ayudó a explicar «el dominio de la vida sobre el cual el poder ha tomado el control», Mbembe contrapone ahora el concepto de necropoder, es decir, «el dominio de la muerte sobre el cual el poder ha tomado el control», para entender la compleja red que se teje, entre la violencia y la política, en vastos territorios del orbe. México, sin duda, es uno de ellos. México, que inicia el siglo xxi, como antes el xx, padeciendo la reformulación de los términos de la explotación capitalista por su cercanía con el imperio, y reconfigurando también los términos de su resistencia, igual que en la Revolución de 1910. Como pocas naciones en el globo terráqueo, México se enfrenta a las prácticas de lo que Adriana Cavarero llama el horrorismo contemporáneo: formas de violencia espectacular y extrema que no sólo atacan contra la vida humana, sino además —y acaso sobre todo— contra la condición humana.¹⁰

Las máquinas de guerra actuales no pretenden, como lo hicieron las de la era moderna, establecer estados de emergencia y generar conflictos bélicos con el fin de dominar territorios. En un contexto de movilidad global y en mayor concordancia con nociones nomádicas del espacio en tanto entidad desterritorializada o en segmentos, las máquinas de guerra de la necropolítica reconocen que «ni las operaciones militares ni el ejercicio del “derecho a matar” son ya el monopolio de los Estados; y el “ejército regular” ya no es, por tanto, la única forma de llevar a cabo estas funciones». Tal como lo ha ejemplificado el narcotráfico en México,

ya sea en una relación de autonomía o de incorporación con respecto al Estado mismo, estas máquinas de guerra toman prestados elementos de los ejércitos regulares, pero también añaden sus propios miembros. Ante todo, la máquina de guerra adquiere múltiples funciones, desde la organización política hasta las operaciones mercantiles. De hecho, en estas circunstancias, el Estado puede convertirse en una máquina de guerra en sí mismo.

Enfrentados a las estructuras y quehaceres del Estado moderno, gran parte de las escrituras de la resistencia de la segunda mitad del siglo xx trabajaron, en un sentido o en otro, con el lema adorniano a la cabeza: «la resistencia del poema —léase aquí: escritura— individual contra el campo cultural de la mercantilización capitalista en el que el lenguaje ha llegado a ser meramente instrumental». Para escapar de la instrumentalización del lenguaje más propia de la mercancía que de la creación crítica, los más diversos escritores utilizaron, entre otras estrategias, la denuncia indirecta, el rechazo de la transparencia del lenguaje o de la idea de este como mero vehículo de significado, una cierta sintaxis distorsionada, la constante crítica a la referencialidad, el socavamiento de la posición del yo lírico, la derrota continua de las expectativas del lector. Todas ellas, en efecto, caracterizaron a los modernismos o a las vanguardias —ya en Estados Unidos, ya en América Latina— a lo largo del siglo xx.

Las estrategias del poder de la necropolítica, sin embargo, han vuelto obsoletas, sino es que han reintegrado, muchas de estas alternativas. El Estado contemporáneo, a decir de Giorgio Agamben, además —y

sobre todo— desubjetiviza; es decir, saca al sujeto del lenguaje, transformándolo de un hablante en un viviente.¹¹ El que, horrorizado, abre los ojos, incapaz de responder ante los embates de la violencia; pasa, de acuerdo con Cavarero, por un proceso similar. De ahí, y por eso, la creciente relevancia crítica que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia. A esa práctica, por llevarse a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital, es a lo que empiezo por llamar *necroescritura* en este libro. A la poética que la sostiene sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje, la denomino *desapropiación*. Menos un diagnóstico de la producción actual y más un efecto de lectura crítica de lo que se produce actualmente, estos términos pretenden animar una conversación donde la escritura y la política son relevantes por igual.

Lejos de volver propio lo ajeno, regresándolo así al circuito del capital y de la autoría a través de las estrategias de apropiación tan características del primer enfrentamiento de la escritura con las máquinas digitales del siglo XXI, esta postura crítica se rige por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura que, al develar el trabajo

colectivo de los muchos, como el concepto antropológico mixte del que provienen, atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado. Lejos, pues, del paternalista «dar voz» de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad. Y por comunidad aquí me refiero no sólo al entramado físico que constituyen el autor, el lector y el texto, sino también —y aquí parafraseo un concepto de comunalidad al que volveré después— a esa experiencia de pertenencia mutua con el lenguaje y de trabajo colectivo con otros, que es constitutiva del texto.

Nótese, de manera por demás interesante y hasta sospechosa, la presencia de los vocablos *dominio* y *propio* en un actuar estético que, desde la negatividad, es decir, desde el desposeer, se vuelve necesariamente político. Estamos frente al surgimiento de autorías plurales que, lejos de proponer una fusión estable, una especie de bicéfalo monstruo al que le corresponde la unidad, mantiene y muestra la tensión que marca la relación entre lo literario y lo escritural propiamente dicho. La teórica argentina Josefina Ludmer ha recalcado ya que una de las características de la producción textual más reciente en América Latina no respeta la división estricta entre lo literario y lo no literario que distinguió tanto el quehacer de los escritores durante gran parte del siglo xx. Confundiendo, más

que fundiendo, el borde entre la autoficción y lo propiamente fictivo, estas escrituras se conforman con —¿o aspiran a?— producir presente. Sus palabras literales son estas: «Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe, o no importa, si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para “fabricar presente” y ese es precisamente su sentido». ¹² Las escrituras electrónicas en soportes sociales como los blogs o Twitter son hasta el momento la evidencia más notable de este tipo de entrecruzamientos. Gran parte de la escritura documental que se practica hoy en día, tanto en verso como en prosa, corresponde a esta dimensión de la desposesión sobre el dominio de lo propio que subvierte los usos convencionales del material de archivo y, luego entonces, las interpretaciones también convencionales de lo que son o podrían ser las novelas históricas y lo que es, en suma, la escritura de la historia. Las escrituras planetarias que cuestionan la universalidad del sujeto global a través de una interconexión entre cuerpo, comunidad y naturaleza son parte, sin duda, de esta búsqueda. Aquí también pueden incluirse los tantos libros que, por su carácter híbrido y su estructura fragmentaria, insisten en ser llamados inclasificables cuando son ya más que reconocibles y reconocidos entre los lectores.

Si el apropiacionismo conceptualista contribuyó, de manera acaso paradójica, a la tachadura de autorías subalternas y al reencumbramiento del escritor profesional como sampleador de fragmentos de otros, las estrategias de desapropiación se mueven hacia lo

propio y hacia lo ajeno en tanto ajeno, rechazando necesariamente el regreso a la circulación de la autoría y el capital, pero manteniendo las inscripciones del otro y de los otros en el proceso textual. Y aquí ese mantener las inscripciones de los otros, trabajar con este acoplamiento o este abrazo, no es un asunto menor. Se trata de una poética, pues, que ha dejado de creer que el único afuera del lenguaje, como diría Barthes, o la única alteración del lenguaje, como sugería Benjamin, se consigue a través del código de lo literario y que, por consecuencia, explora críticamente las estrategias de producción, distribución y archivación de las distintas articulaciones textuales con el lenguaje público de la cultura. Se trata de escrituras que exploran el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionalmente con otros.

Desapropiadas, pues. Sin dueño en el sentido estricto del término. Inconvenientes. Aunque, con mayor precisión tal vez, impropias. Se trata de escrituras ajenas a una persona o circunstancia, de acuerdo con la definición de la Real Academia Española de la Lengua, y de escrituras que, al no saber comportarse apropiadamente, muestran la cara más crítica, que es con frecuencia la cara más otra, de lo que acontece.

Una conversación

Cada que hablamos de la narrativa, de las estructuras narrativas —decía Kathy—, que estamos hablando del

poder político. No hay torres de marfil. El deseo de jugar, de hacer que las estructuras literarias se entrometan y participen de zonas desconocidas o incognoscibles, aquellas caracterizadas por el azar y la muerte y la falta de lenguaje, es también el deseo de vivir en un mundo ilimitado. Jugar, pues, tanto con la estructura como con el contenido, denota un deseo por vivir en el asombro.¹³

Este deseo de vivir en el asombro, este deseo por resistir tanto estética como éticamente fuera de las torres de marfil del mundo, caracteriza sin duda a una de las conversaciones literarias más significativas de nuestro tiempo. En un inicio, sin duda, fue la apropiación. Una de las estrategias adoptadas por los escritores de las más diversas tradiciones ante el primer embate de las máquinas digitales consistió en apropiarse, ya a través de la copia, ya del reciclaje, la tachadura o la excavación, de la sobreabundancia textual característica de la época. Tanto en Estados Unidos como en España —desde el flanco de la poesía y de la narrativa, respectivamente— surgieron grupos de escritores que respondieron de manera creativa, cuando no entusiasta, ante una revolución tecnológica que no pocos compararon con el momento en que la pintura enfrentó el nacimiento de la fotografía. La desapropiación es, así, la forma crítica de la escritura en su momento posconceptual y posmutante.

De los conceptualistas estadounidenses a los mutantes españoles, pasando por los posexóticos franceses y los que se identifican con una literatura de izquierda desde Argentina, estos autores de textos tan diversos han insistido, sin embargo, en una serie de elemen-

tos en común: la estrecha relación entre producción escritural y tecnología digital, una articulación de lo literario con el lenguaje público de la cultura a través de, entre otras, estrategias de escritura documental, la relevancia estética y política del uso masivo de técnicas de desapropiación textual facilitadas por el rápido acceso a la tecnología; la consecuente subversión de la función del narrador o de cualquier otro elemento de la ficción convencional, como eje único de producción de significado; el uso de la traducción como lengua original; la yuxtaposición y la elipsis como principios secuenciales, y la mezcla de géneros.

En efecto, los primeros años del siglo XXI vieron florecer la así llamada escritura conceptual en Estados Unidos —una serie de estrategias que, alimentándose de las vanguardias del siglo anterior y poniendo énfasis en el concepto que hace funcionar el texto, más que en el texto en sí, propuso formas de apropiación que, por mucho, dinamitaron nociones más bien conservadoras, si no es que retrógradas, de la autoría y el yo lírico. Sirviéndose de la alegoría y el pastiche, subvirtiendo a los clásicos a través de su propio reciclaje o intentando, en sus momentos más visiblemente políticos, articular («redimir», habría dicho Walter Benjamin) el discurso público a través de una serie de técnicas asociadas con la estética citacionista, estas escrituras conceptuales dejaron en claro que la literatura —vuelta un adjetivo y no un sustantivo— no saldría indemne de sus tratos con las plataformas 2.0.

Vanessa Place y Robert Fitterman publicaron, por ejemplo, *Notes on Conceptualisms* en una pequeña

editorial independiente en 2009, una colección sucinta de jeroglíficos teóricos con los que dieron cuenta del surgimiento y el quehacer práctico y político de la escritura conceptual en Estados Unidos.¹⁴ Ahí plantearon que toda escritura conceptual es, sobre todo, una escritura alegórica que ha desplazado su foco de atención de los procesos de producción a los de post-producción textual, transformando así al escritor en manipulador de signos o curador del lenguaje contemporáneo. En un amplio espectro conceptualista, Place y Fitterman cuentan el barroco en un extremo y la apropiación pura en el otro, pasando por diversos niveles de hibridez y mezcla entre uno y otro. Pronto, Kenneth Goldsmith, poeta y profesor de clases de escritura no creativa, contribuyó a la discusión con *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, un tratado que no sólo explica las bases teóricas de una obra que, usualmente, no contiene ninguna palabra original del autor, sino que también discute con sagacidad el papel de los escritores de inicios del siglo XXI como curadores textuales, hábiles usurpadores del *copy-paste*, con la finalidad de mover textos existentes de un soporte a otro y así crear textos «con-movidos» y «con-moventes».¹⁵ La muerte del autor *extreme*, en efecto.

Escribiendo en otra lengua y otro continente, pero enfrentados a los mismos retos de la tecnología digital, los así llamados mutantes españoles de la generación Nozilla arrojaron a la mesa de discusiones un tratado sobre las relaciones entre la cultura popular más reciente y una escritura que no duda en nutrirse de los textos de otros, sean estos grandes autores canoni-

zados por las historias literarias oficialistas o pedazos de lenguaje urbano encontrados al azar. Los libros de Eloy Fernández Porta, de *AfterPop* a *€@O\$*, e incluso su más reciente *Emociónate así*, reflejan en mucho una actividad interdisciplinaria, apropiadamente mutante, que va de la grafía a la música, pasando por el video.¹⁶ Agustín Fernández Mallo escribió, ciertamente, un ensayo en el que promueve una poesía poslirica y urbanófaga, aunque su más interesante aportación ha sido, sin duda, *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, el libro en que, de acuerdo con los principios de apropiación que rigen mucha de la producción digital contemporánea, Fernández Mallo reescribió el célebre texto del autor argentino Jorge Luis Borges.¹⁷ Que la viuda del poeta antepusiera una demanda penal, y que la ganara, obligando a retirar el libro de Fernández Mallo de los anaqueles, sólo habla de la creciente amenaza que las estrategias de apropiación textual de hoy representan para ciertos detentadores del prestigio, la autoridad autoral y la ganancia.¹⁸ Vicente Luis Mora, otro español, contribuyó a la discusión con un ensayo iconoclasta sobre la historia más reciente de la página y la creación de lo que él llama el lectoespectador, un lector para el que leer es ver, y ver es también ver pantallas.¹⁹

Antoine Volodine, desde Francia, escribió *Le Post-exotism en dix leçons, leçon onze*, un manifiesto o *performance* de ideas teóricas en el que defiende una escritura carcelaria, opuesta diametralmente al capital, que ataque de manera frontal las nociones convencionales de autoría o distribución.²⁰ Para Volodine, por ejemplo, los libros posexóticos se dirigen de manera natural, y acaso únicamente, a aquellos que comparten el espa-

cio de la celda. Se comparten, pues, con aquellos, es un decir, que también quieren escapar. Y sólo con ellos. Porque se enfrentan al poder, estas escrituras tienen tratos peculiares con el lenguaje con el fin de pasar por debajo de los radares de la autoridad. Parecen similares a otras en muchos aspectos, pero en realidad, esto asegura Volodine, siempre están hablando de otra cosa; esta otra cosa es lo propio de una comunidad encarcelada cuyos miembros terminarán feneciendo, pero cuya memoria, en manos del narrador, es lo único que sobrevivirá. Por eso las obras posexóticas se valen para perdurar, a decir otra vez de Volodine, de «la recitación, la copia clandestina o el bisbiseo entre las puertas». Por eso su fin último no es una distribución masiva —recuérdese que el enemigo puede encontrarse entre los lectores mismos— sino el inmiscuirse y llegar a formar parte, primero, de la memoria y, finalmente, del sueño. Permanencia onírica.

Daniel Tabarovsky, desde Argentina, llama a su diagnóstico crítico de las literaturas comerciales o académicas de nuestro tiempo *Literatura de izquierda*, un título cuya carga política no puede pasar desapercibida.²¹ Partiendo de una lectura detallada de Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot, Tabarovsky ofrece una visión actualizada de la producción narrativa y poética de la América Latina reciente, apostando por escrituras que continúen encontrando formas de dinamitar los aposentos del autor, el comercio y el prestigio. Aunque su criterio favorece en general estrategias puestas en boga por los distintos modernismos finiseculares, su atención recae en textos donde el trabajo estrecho con el lenguaje, especialmente cuando se escribe originalmente en tra-

ducción, es aparente. Tabarovsky aboga en este ensayo por una literatura «sin público», una literatura que se dirija, así, al lenguaje mismo. Esta postura no deja de emitir ese tufillo esnob de tantos libros calificados, a menudo con alarmante facilidad, como «de culto».

Iconoclastas, fraguados fuera de los cánones académicos propiamente dichos, estos ensayos forman parte de una conversación que ningún escritor contemporáneo puede darse el lujo de ignorar. Independientemente de los acuerdos que puedan o no generar, en estos libros se concentra gran parte del vocabulario que permitirá interpretar, y en su caso impulsar o cuestionar, aquella producción escritural especialmente interesada en enunciarse, para utilizar una frase de ascendencia steiniana, en y con su época. Después de todo, tal como la gran experimentalista estadounidense, alumna de William James y exiliada junto a su compañera Alice B. Toklas en París, lo discutía en el ensayo «How Writing is Written», ser contemporáneo de sus contemporáneos es el reto de todo escritor.²² Stein exploró en ese ensayo la cuestión de las «expresiones» de la escritura desde su sustrato más material. La escritura como una realidad encarnada. La escritura como una indagación en el sentido temporal. Así, tratando de explicar cómo sucede el proceso de la escritura, cómo se escribe la escritura, Stein alguna vez declaró: «Todos ustedes son contemporáneos unos de otros, y todo el asunto de la escritura es vivir en esa contemporaneidad». Saber en qué consiste el sentido temporal de tal contemporaneidad es, a decir de Gertrude Stein, el deber de todo escritor que no quiere vivir bajo la sombra del pasado o la imaginación del futuro; dos

de los territorios donde perviven las obras menores. «Un escritor que está haciendo una revolución tiene que ser contemporáneo», concluía.

Indagar en ese sentido temporal, por otra parte, no es una labor abstracta sino radicalmente material. Para el escritor, esta indagación no se lleva a cabo en la mente o en las ideas de una época, sino que tiene que realizarse en el lenguaje mismo, en la sintaxis, en la oración.²³ Las marcas del sentido temporal, sus distintas encarnaciones, no son visibles en lo que se expresa, sino en la expresión misma; en la irreductible materialidad de la escritura. De ahí, por ejemplo, el interés de Gertrude Stein por la composición, por las partes del discurso y por los métodos del habla. De ahí que soliera declarar: «La puntuación es una cuestión vital» y que le dedicara ensayos enteros al significado y posicionamiento de comas, sustantivos, verbos. De ahí que, al considerar que la repetición no existe, que no hay tal cosa como la repetición, puesto que toda narración involucra una variación, Gertrude Stein escribiera su célebre: una rosa es una rosa es una rosa.

También decía Stein que el escritor contemporáneo, el que escribe con/desde el sentido temporal de su época y, luego entonces, en contra de los hábitos heredados del pasado o los imaginarios del futuro, siempre producirá algo «con la apariencia de fealdad». Y aquí, por *fealdad* Stein quería decir algo «irreconocible», algo con lo que los habitantes de esta época todavía no estaban «familiarizados». Esta resistencia, que para Stein era tanto interna como externa, ocasionaba que el escritor contemporáneo fuera usualmente rechazado por su generación (el producto era demasiado «feo»),

pero aceptado por la siguiente, para cuyos integrantes el producto habría devenido más «perceptible». Son estos tres puntos de «How Writing is Written» los que de manera más directa me llevaron a considerar a los ensayistas-narradores citados con anterioridad, de Fitterman a Mora, de Goldsmith a Volodine, como nuestros verdaderos contemporáneos del siglo XXI.

*El estado de las cosas y el estado
de los lenguajes: una crítica*

A la producción textual que, alerta, emerge entre máquinas de guerra y máquinas digitales la denomino aquí *necroescrituras*, siempre en plural: formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio. Producto de un mundo en mortandad horrisona, dominado por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema, las necroescrituras también incorporan, no obstante y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes. A esas decisiones escriturales, ligadas estrechamente aunque también de manera oposicional con la necropolítica de hoy, las denomino aquí poéticas de la desapropiación, sobre todo para distinguirlas de los modos de escritura que, a pesar de enunciarse como críticas, han continuado rearticulándose en los circuitos de la autoría y el capital, agrandando más que poniendo en duda, la

circulación de la escritura dentro del dominio de lo propio. Políticas en el sentido más amplio del término, violentas y violentadas por los embates de un mundo ya crepuscular, estas necroescrituras impropias van de la mano de la muerte, sobre las piernas de la muerte, en el plexo de la muerte, adondequiera que se dirijan. Se trata, como se define oficialmente el vocablo, del fin de la vida, del momento en que una cosa llega a su término. Morir. Pero también se trata, y sigo aquí respetando las definiciones aceptadas de manera oficial, de «sentir muy intensamente algún afecto, deseo, o pasión». Uno se muere de risa o de sed o de amor. Uno, acaso, muera de deseo por vivir, como lo quería Kathy Acker, en el asombro. Uno muere, tal vez, por vivir asombrosamente. Por escribir desapropiadamente.

Cadáveres textuales

.....
.....
.....
.....

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres.

Néstor Perlongher, *Cadáveres*

Ha sido muy común referirse a la parte más importante de un escrito, o la más voluminosa en todo caso, como al cuerpo textual. Conectado a una variedad de apéndices, tales como el encabezado o los pies de pá-

gina, y estructurado a través de párrafos o secciones más amplias, como los capítulos, se entendía que ese cuerpo era una especie de organismo con un funcionamiento interno propio y con una conexión ya implícita o explícita con otros de su misma especie. Un organismo se define, después de todo, por su capacidad de intercambiar materia y energía con su entorno. Avalado por la conexión estable con una autoría específica, el organismo del que hablábamos cuando nos referimos al cuerpo textual era, en todo caso, un organismo vivo. Así, no pocos escritores, tanto hombres como mujeres, se acostumbraron a describir el proceso creativo como un tiempo de gestación, y a la publicación de una obra, como un parto. El cuerpo textual —ya de por sí un organismo— era, también y sobre todo, un ser vivo. Nadie daba a luz difuntos. O nadie aceptaba que lo hacía.

Las condiciones establecidas por las máquinas de guerra de la necropolítica contemporánea han roto, por fuerza, la equivalencia que unía al cuerpo textual con la vida. Un organismo no siempre es un ser vivo. Es más: en tanto ser vivo, a un organismo lo define, bien argumentaba Adriana Cavarero, el estado de vulnerabilidad característica de lo que siempre está a punto de morir. En circunstancias de violencia extrema, como por ejemplo en contextos de tortura, las argucias del necropoder logran transformar la natural vulnerabilidad del sujeto en un estado inerte que limita dramáticamente su quehacer y su agencia, es decir, su humanidad misma. Un organismo puede muy bien ser un ser muerto. No es exagerado, pues, concluir que en tiempos de un neoliberalismo exacerbado,

en los que la ley de la ganancia a toda costa ha creado condiciones de horrorismo extremo, el cuerpo textual se ha vuelto, como tantos otros organismos que alguna vez tuvieron vida, un cadáver textual. Ciertamente, tanto el psicoanálisis como el formalismo, por señalar dos grandes vertientes del pensamiento del siglo xx, han elaborado —y mucho— sobre el carácter mortuario de la letra, el aura de duelo y melancolía que acompaña sin duda a cualquier texto, pero pocas veces las relaciones entre el texto y el cadáver han pasado a ser tan estrechas, literalmente, como en el presente. La Comala de Rulfo, esa tierra liminar que tantos han considerado fundacional de cierta literatura fantástica mexicana, ha dejado de ser un mero producto de la imaginación, o del ejercicio formal, para convertirse en la verdadera protonecrópolis en la que se genera el tipo de existencia (no necesariamente vida) que caracteriza a la producción textual de hoy. Hay, sin duda, atajos que van de Comala a Ciudad Juárez o a Ciudad Mier. Y los caminos suben o bajan, liberan o entrampan, según uno vaya o uno venga, en efecto.

Toda genealogía de los cadáveres textuales de la necroescritura debe detenerse, al menos, en dos estaciones: el cadáver exquisito con el que los surrealistas jugaron por allá de mediados de la década de 1920, y la muerte del autor que tanto Roland Barthes como Michel Foucault prescribieron a la literatura romántica, que todavía consideraba, y considera, al autor como poseedor del lenguaje que utiliza y como eje o juez último de los significados de un texto. Ambas propuestas críticas, que incorporan de manera preponderante la experiencia mortuoria en los mismos encabezados de

sus argumentos, privilegian una producción escritural que, con base en un principio de ensamblaje, es a la vez anónima y colectiva, espontánea, cuando no automática y, de ser posible, lúdica. Acaso sea más que una coincidencia lúgubre que Nicanor Parra y Vicente Huidobro hayan llamado *quebrantahuesos* a lo que de otra manera se conocía como cadáveres exquisitos. Dentro del campo de la «co-incidencia», entendido como el campo magnético que congrega piezas fundamentales de la cultura, están los cadáveres que va identificando el poeta argentino Néstor Perlongher entre las conversaciones cotidianas y, también, en los agujeros de la pronunciación.²⁴ Lo que encontramos ahí, en todos ellos, es la cita sin atribución, la frase abierta, la construcción de secuencias sonoras más que lógicas, la excavación, el reciclaje, los puntos sucesivos que, como sucede en el epígrafe que abre esta sección, están ahí para señalar lo que no está o no puede enunciarse, entre muchas otras estrategias textuales que aseguran la «con-ficción» de textos.

No es del todo azaroso, pues, que la cercanía al lenguaje de la muerte, o lo que es lo mismo, a la experiencia del cadáver, ponga de relieve una materialidad y una comunidad textual en las que la autoría ha dejado de ser una función *vital* para ceder su espacio a la función de la lectura y la autoría del lector como autoridad última. Sólo los textos que han perecido están abiertos o pueden abrirse. Sólo los cuerpos muertos, aptamente abiertos, resucitan. En tanto cadáver y en su condición de cadáver, pues, el texto puede ser enterrado y exhumado; el texto puede ser diseccionado para su análisis forense o desaparecido, debido a la

saña estética o política de los tiempos. El texto yace bajo la tierra o levita en el aire en forma de cenizas pero, por estar más allá de la vida, escapa a los dictados de la originalidad, la verosimilitud y la coherencia que dominaron las autorías del xx.

En *El cadáver del enemigo*, un libro que no por discreto deja de ser fundamental para nuestro entendimiento de las relaciones entre la muerte y la escritura a inicios del siglo xxi, Giovanni De Luna argumenta que el forense es, de hecho, el narrador por excelencia del mundo actual. Sólo el forense logra «hacer hablar a los muertos». Son los forenses quienes interrogan a los cadáveres «para adentrarse en lo que fue su vida, en todo aquello que conformó su pasado y ha quedado atrapado en su cuerpo».²⁵ Así,

por medio de sus informes y anotaciones, los médicos preparan los cuerpos de los muertos para ofrecerlos como documentos a los historiadores [escritores]; a lo largo de un proceso en el que las marcas y las heridas se convierten en textos literarios (las fichas anamnésicas), los cadáveres abandonan su silencio y empiezan a hablar haciendo aflorar fragmentos documentales insustituibles.²⁶

Roque Dalton tenía razón: «Los muertos están cada día más indóciles./Hoy se ponen irónicos/preguntan./Me parece que caen en la cuenta/de ser cada vez más la mayoría».

Los escritos que se producen en condiciones de necropolítica son así, en realidad, fichas anamnésicas de la cultura. «Hay cadáveres», repetía Néstor Perlongher al final de cada estrofa de su poema *Cadáveres*, seña-

lando su ausencia.²⁷ Hay cadáveres, sostendría, que nos obligan a recordar cada ficha anamnésica. Al final del poema de Perlongher, sin embargo, ante la pregunta de la mujer de Paraguay: «¿No hay nadie?», algo o alguien responde: «No hay cadáveres», el verso que rompe la repetición y cierra el poema, volviendo así sensible la desaparición de los cadáveres que, paradójicamente, vuelve visibles y oíbles a los que sí proliferan en el país y, por lo tanto, en las líneas anteriores del poema.

A la mujer de Paraguay se le tendría que decir esta vez: «Sí, hay cadáveres». Y estas son sus fichas anamnésicas. Lejos de «darlos a luz», los escritores, comportándose como forenses, los leen con cuidado, los interrogan, los excavan o los exhuman a través del reciclaje o la copia, los preparan y los recontextualizan, los detectan si han sido dados de alta como desaparecidos. Al final, con algo de suerte, los entierran en el cuerpo del lector, donde, como quería Antoine Volodine, posexótico ejemplar, se convertirán en los sueños que nunca nos dejarán dormir ni vivir en paz. Y si eso no es trastocar nuestras percepciones del mundo y nuestra experiencia del mismo de manera radical, entonces, ¿qué es? Seguramente no son exquisitos y acaso tampoco beban del nuevo vino del siglo xx ni del xxi, pero estos cadáveres hechos de texto, estos textos aptamente muertos, son los que configuran las pantallas de la actualidad: los rectángulos en los que nos vemos y donde nos vemos vernos mientras un cursor palpita sin parar, y las letras aparecen y desaparecen como la fe, a veces, o como las luciérnagas.

Toda producción textual ha pasado, al menos desde el siglo xv, por la interfaz de la página, pero

la página en la que todavía se organiza la interfaz de la computadora del XXI tiene funciones que, poco a poco, pero tal vez de manera inexorable, nos han enseñado a pensar en cada uno de estos elementos de la narrativa de manera radicalmente distinta. Como ya lo ha dejado claro la escritura conceptual, el uso frecuente del *copy-paste* no sólo vuelve insignificantes las diferencias de escala (se puede copiar y añadir un pixel o un fragmento de imagen o un video) o de género literario (se puede copiar y añadir un verso o una imagen en movimiento o un bloque de líneas), sino que también cuestiona la originalidad del autor y el tema más general de la propiedad sobre el lenguaje. Relacionado sin duda con el pastiche y con el *collage*, el uso masivo y cotidiano del *copy-paste* ha convertido a los más distintos autores en curadores textuales para quienes las distinciones entre narrador y autor o el respeto por la verosimilitud poco tienen que ver con la efectividad de su proceso creativo o con el objeto resultante de su exploración. *Crónicas de motel* de Sam Shepard, o *Las obras completas de Billy el Niño* de Michael Ondaatje, fueron considerados libros inclasificables en su tiempo. Lo mismo le sucedió a *Dictee* de la autora coreano-estadounidense Theresa Cha. Ahora podrían verse como precursores de un cierto tipo de libro cuya lectura crítica requeriría, de entrada, una terminología que incluyera conceptos como yuxtaposición, tiempo real, formas alternativas del yo narrativo. Tal vez esos fueron los primeros libros que precisaron de nuestros ojos de hoy.

Según Lev Manovich, en *The Language of New Media*,²⁸ aunque la historia de la interfaz de la computa-

dora es relativamente corta, sus usuarios nos hemos acostumbrado, entre otras cosas, a manipular los objetos directamente en la pantalla, a la superposición constante de ventanas, a la representación de iconos y a los menús dinámicos. Si desde la década de los ochenta, y en sincronía con la crisis financiera que volvería obsoleto el capitalismo industrial de corte taylorista, los productores de textos —los trabajadores posfordistas del capital inmaterial— enfrentamos una realidad peculiar en la pantalla, ¿por qué habría de exigiérsenos una subordinación a los principios textuales del xx, si no es que de antes? Esa pregunta también la encaran —y encarar es, sobre todo, ya lo decía Celan, encarar a la muerte— las necroescrituras de hoy.

*El trabajo inmaterial y la resistencia
de las vidas asombradas*

Si los teóricos del posfordismo tienen razón, vivimos entonces en una época en que el trabajo inmaterial —basado en el conocimiento no formal, la imaginación o la inventiva— ha reemplazado al trabajo físico como productor de plusvalía.²⁹ Ciertamente, las habilidades lingüísticas se han convertido en un factor fundamental tanto en la producción de mercancías como en la forma en que estas adquieren valor. El surgimiento y la sobrevivencia del capitalismo cognitivo, también conocido como biocapitalismo, capitalismo posindustrial o semiocapitalismo, depende más y más de su habilidad para incorporar, subordinar y explotar una serie de capacidades hasta ahora comunes, en

el sentido de formar parte del bien común, a la experiencia humana, tales como el lenguaje, la facultad de socialización, la vivacidad o el ánimo. El predominio del trabajo inmaterial, y la línea difusa que este presenta entre el trabajo de producción y el de la producción del «sí mismo», puede conducir fácilmente a una sociedad en la que todo, del balbuceo a la amabilidad, sea susceptible de comercialización. Este sería, sin duda, el infierno privado de Adorno: la mercantilización total.

Berardi Bifo, el teórico del posobrerismo italiano, señala, además, otro peligro. Cuando la relación entre el trabajo y el valor se rompe, cuando el capital financiero poco tiene que ver con la economía real, se crea un vacío que sólo puede llenar la más pura violencia o, de plano, la simulación más cínica: el engaño frontal.³⁰ En el lenguaje de la poscolonialidad mbembiana, este vacío es lo que producen y colman las máquinas de guerra de la necropolítica. Ahí, en ese vacío, surgen también, como reflejo tal vez, pero también como energía de resistencia, las fichas anamnésicas de la cultura crítica de hoy: las necroescrituras.

Berardi Bifo, como Gorz o Marazzi, concuerda en que vivimos en una época en que el valor de las mercancías no depende ya más del trabajo real invertido en su manufacturación, sino más bien del intercambio lingüístico dentro del cual esta producción se lleva a cabo.³¹ Ahora, en un momento en que el capital financiero y la producción económica funcionan en esferas separadas, el conflicto mayor ya no se lleva a cabo entre el proletariado y los dueños de los medios de producción, sino que se establece entre el cognerariado —trabajadores intelectuales que producen mercancías

semióticas de acuerdo con un sistema de disponibilidad permanente— y la clase administradora, cuya única habilidad es la competencia, de preferencia letal. Si esto es cierto, y la crisis financiera de 2008 parece confirmar que sí lo es, esta etapa precisa de una reconsideración crítica y una reapreciación específica tanto del papel del trabajo lingüístico que se requiere para la producción de textos, como del de la producción y la distribución de los mismos.

Si bien Berardi Bifo ha llamado la atención sobre la relación especialmente peligrosa que se establece entre lenguaje y simulación —una relación que, en términos de la *financiarización* contemporánea, produce y conduce a la mentira y el engaño—, un análisis crítico de las condiciones actuales de producción textual no tiene por qué dejar pasar de largo su potencial libertario. Lejos de ser una mera herramienta de representación, el lenguaje se ha convertido, efectivamente, en la mayor fuente de acumulación capitalista: «espectáculo y especulación se confunden debido a la naturaleza intrínsecamente inflacionaria (metafórica) del lenguaje. La red de producción semiótica es un juego de espejos que inevitablemente lleva a una crisis de sobreproducción». Pero el lenguaje no es una calle de un solo sentido. El lenguaje, y esto también lo nota Bifo en su *After the Future*, es esa práctica «gracias a la que creamos mundos compartidos, formulamos declaraciones ambiguas, elaboramos metáforas». Así, tal como lo advierten también otros críticos del sistema, aquellos que ven en el capitalismo cognitivo una forma de crisis capitalista, esa falta de distinción entre el trabajo de producción y el trabajo de producción de

sí igualmente puede llevarnos en dirección contraria a los designios del poder: a la creación de comunidades autónomas, organizadas desde abajo, fuera del ojo rector del capital. Lo que pasa fuera de la página y lo que pasa dentro de la página tienen, ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción de valor social. ¿Qué haremos, los escritores, con este poder? ¿Cuál es el papel de la escritura, tanto en términos culturales como políticos, en una era en la que el trabajo inmaterial —el trabajo con y desde el lenguaje, la invención, el conocimiento— es el factor fundamental en la producción de valor? En plena era del semiocapitalismo, ¿pueden los escritores imaginar y producir una práctica lingüística capaz de generar un mundo alternativo a la dominación del capital?

«Sólo la movilización consciente del cuerpo erótico, sólo la revitalización poética del lenguaje abrirá el camino para el surgimiento de nuevas formas de autonomía social», asegura Berardi Bifo en *The Uprising. Poetry and Finance*, su más reciente libro. Haciendo eco del giro performativo que se ha registrado en buena parte de la poesía estadounidense en la era posconceptualista, esta postura tiende a enfatizar la noción de presencia y la materialidad del cuerpo a través de la valorización de la voz. Como bien señala David Buuck, el riesgo de esta respuesta a formas antiexpresivas o muy mediadas de escritura es una nostalgia por algo que se denomina o se quiere como auténtico o, en el peor de los casos, un retorno acrítico a la idea misma de Autor.³²

Hace no tanto, y en ocasión de las manifestaciones públicas que surgieron en tiempos poselectorales (2012) en México, lancé en Twitter las siguientes preguntas: ¿Dices que el pasado se instauró en el poder pero sigues hablando de la originalidad como baluarte literario? ¿Te preocupa el estado de las cosas pero cuando escribes crees que la estética no va con la ética? ¿Estás dispuesta a transformar el mundo pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? ¿Te diviertes escribiendo como un loco o un niño pero a eso le llamas ejercicios o apuntes y nunca «literatura»? ¿Eres un as en la red y haces mucho *copy-paste* pero cuando narras lo único que te preocupa es la verosimilitud? ¿Quieres trastocarlo todo pero te parece que el texto publicado es intocable? ¿Cuestionas la autoridad pero te inclinas ante la autoría? En resumen: ¿Estás contra el estado de las cosas pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada?

Estos 140s, unidos por el *hashtag* #escriturascontraelpoder, querían poner en el tono interrogativo de la charla y la curiosidad algunas de las ideas que animan las páginas que siguen a continuación. Seguramente no todos los libros del futuro se escribirán al amparo de poéticas de la desapropiación que desestabilicen el reino de lo propio. Seguramente se seguirán produciendo libros convencionales y no convencionales al mismo tiempo; de la misma manera en que los libros publicados en papel comparten el espacio de la lectura con los libros electrónicos. Sería prudente, sin

embargo, que las estrategias que configuran y estructuran a las necroescrituras de hoy formaran parte del arsenal crítico de los comentaristas contemporáneos. Acaso cuando aprendamos a leerlas con presteza y en contexto, de forma tan cuidadosa como crítica, las necroescrituras puedan mostrarnos modos de ver y experimentar el mundo con el asombro que aplaudía Kathy Acker.

Fichas anamnésicas

«Son un termómetro social. Los cadáveres te permiten analizar lo que ocurre en sus sociedades», aseguraba no hace mucho, apenas en 2012, la artista contemporánea Teresa Margolles en ocasión de la apertura de una de las exposiciones que muestran su trabajo con la muerte, especialmente con los cadáveres mexicanos. Nacida en el norte de México, una zona especialmente golpeada por la violencia asociada con la guerra calderonista de los últimos años, Margolles ha construido una obra inextricablemente asociada con la muerte y los muertos: sus cuerpos, sus historias, sus expectativas, sus razones. Con ellos, más que a través de ellos, Margolles no sólo ha forjado una necropsia en vivo del país, alertando a los ciudadanos sobre los contextos que afectan de manera radical tanto a vivos como a muertos, sino que también ha elaborado una especie de fichas anamnésicas de la cultura mexicana y global en tiempos de la necropolítica del capital posindustrial. A este libro lo anima un ímpetu similar. Si, como sostenía Giovanni De Luna, las fichas

anamnésicas son el terreno en el que las marcas y heridas del cadáver se convierten en escritura, entonces las páginas que siguen tienen como función recibir esos «fragmentos documentales insustituibles» a través de los cuales los cadáveres abandonan su silencio. Se trata, pues, de una serie de análisis no de los organismos vivos del capitalismo taylorista, sino de las señas que la cultura ha logrado dejar marcadas en los cadáveres textuales del semicapitalismo de la necropolítica a lo largo del tiempo y a través del espacio. Se trata, luego entonces, de una especie de necrográficas comparativas en las que los contextos de producción, o más precisamente: de posproducción y distribución, juegan un papel tan relevante como las operaciones escriturales específicas de cada objeto textual.

Inicio, así entonces, con la lectura de algunos libros del autor experimental David Markson, argumentando que en sus tratos con el lenguaje, en los que no por mera coincidencia figura de manera preponderante el tema de la muerte, se realiza, transformándola, la máxima de la muerte del autor; la idea que tanto Roland Barthes como Michel Foucault actualizaran hacia fines de la década de los sesenta para un público de la época. Presa de un método curatorial que cuestiona los grandes sistemas de la alta cultura occidental, e hibridándose entre la forma del párrafo —para muchos la base misma de la narrativa— y el verso largo, en novelas que se distinguen por su uso cabal de la yuxtaposición, los libros del último Markson anuncian acaso la desmuerte del autor. Un regreso, en efecto. Un regreso que, como todo regreso, ya lo aseguraba así Edward Said, es un regreso

en falso. La obra de Markson en tanto experimentalista del lenguaje da pie a una serie de reflexiones sobre el uso (y abuso) de la autoficción en las letras de hoy, así como de las estrategias escultóricas que conforman una obra de tintes minimalistas que sabe dejar, sin embargo, hilos sueltos.

Continúo, después, con un recorrido crítico por las veredas que se van formando en el terreno de la apropiación y la desapropiación contemporánea, deteniéndome sobre todo en los casos de México, Estados Unidos y España. Aunque es una forma de la apropiación, el plagio ha suscitado debates apasionados en distintos lugares del orbe más o menos al mismo tiempo; lo que me importa aquí no es sólo entenderlo histórica y críticamente, sino seguir hasta sus últimas consecuencias el cuestionamiento de la triada entre autor-autoridad-propiedad, proponiendo o identificando, cuando esto sea posible, formas de desapropiación textual que exponen, sin afán principista, el trabajo comunal que les da sentido.

Aunque la escritura es, sin duda, una práctica de alteridad, tal vez ninguna otra de sus formas lo pone tan explícitamente de manifiesto como la escritura documental. Porque buscan articularse a los discursos públicos de la cultura, los documentalistas no únicamente han cuestionado el carácter indisputable de la agencia autoral en la producción de sentido de un texto, sino que también han planteado preguntas de relevancia estética y política sobre las maneras en que se genera, distribuye y archiva la voz alterada: la voz del otro. De ahí las páginas que, dentro de este libro, nos llevan de las configuraciones convencionales de la

novela histórica a los retos que involucra la incorporación material de las señas de otros en textos que ahora, y de manera ineludible, sólo se pueden presentar como del «nosotros», volviendo visible así la comunidad que les da sentido, aire, existencia.

Lo contrario de las autorías globalizadas que circulan sin problemas de pasaporte por los circuitos del capital internacional no son las autorías locales, sino las escrituras planetarias. Haciendo eco de un término que Gayatri Chakravorty Spivak utilizó para analizar la creciente interdisciplinarietà en los estudios culturales, argumento aquí que una buena parte de las escrituras posconceptuales del mundo de hoy se llevan a cabo en ese tránsito peculiar y constante que va de lugar a lugar y de lengua a lengua, generando lo que Marjorie Perloff llama literatura exofónica, y que la poeta estadounidense Juliana Spahr describe como esas prácticas textuales en las que resplandece la «inquieta desorientación lingüística de la migración».

El otro no siempre es una voz o un cuerpo. Con mucha frecuencia nuestro otro más cercano es el trabajo socialmente concentrado al que denominamos *máquina*. De entre todas las máquinas o, en este caso, de entre todos los soportes digitales, he elegido detenerme en Twitter como un laboratorio de escrituras contemporáneas, proponiendo que, tanto por su estructura como por su contenido, los tuits de hoy son buenos ejemplos de lo que Josefina Ludmer caracterizó como escrituras productoras de presente. No sabemos todavía si esto es literatura, y eso no importa, lo que sabemos, o lo que este libro invita a considerar, es que en esta práctica escritural se ponen

en juego las señas colectivas en un tiempo que gráficamente desciende por la pantalla sin cesar. Que estos rectángulos efímeros llenos de lenguaje también documenten, de una manera alterdirigida, el sentir íntimo de sus practicantes, sólo añade complejidad a las conexiones de extimidad que hacen al mundo y las escrituras de hoy.³³ Un capítulo íntimamente relacionado con este, pero que conserva su propia unidad en tanto curaduría de textos contemporáneos en los que se entrelaza el hacer del escritor y el hacer de máquinas diversas, cierra momentáneamente la revisión de una de las coautorías fundamentales de nuestro tiempo.

Uno de los escenarios en los que se vuelve visible el trabajo colectivo que conforma las comunidalidades de escritura es, sin duda, el taller literario. Después de entretener algunas reflexiones acerca de cómo la materialidad cotidiana —el mítico ganarse la vida— se inmiscuye en la materialidad del texto, al menos en la obra del autor mexicano Juan Rulfo, van aquí algunas consideraciones críticas, diagnósticos con historia y sugerencias varias para el futuro. Tengo la impresión de que la configuración de comunidalidades horizontales que develen y propicien la serie de prácticas comunales que estructuran los textos más variados, no sólo contribuye y contribuirá a la producción de escrituras arriesgadas y fuera-de-sí, sino también, acaso sobre todo, a formas del estar-en-común que funcionen justo de la manera contraria a como opera la violencia. En efecto, si el horror nos deja paralizados, despojados hasta de la condición humana que nos vuelve otros y nosotros, las comunidalidades de

escritura pueden, sí, ser la compartencia que, en su mismo celebrarse, celebra esas formas fundamentales del estar-en-común: el diálogo, la mirada crítica, la práctica de la imaginación.

De ahí que este libro se interrumpa en ese punto, en una reflexión sobre las formas de comunalidad que las poéticas de la desapropiación dejan de manifiesto y ponen, también, a funcionar a nuevos y otros niveles. De ahí que este libro invite una y otra vez a llevar a cabo análisis que, además de preguntarse por los procesos de subjetivación que le dan sentido a un texto, se cuestionen también y fundamentalmente sobre las prácticas de comunalidad que lo configuran y lo subvierten. Se trata, entre otras cosas, de darle la bienvenida a una poética y una práctica de escritura que, como aseguraba Jean-Luc Nancy, «se nos ofrece» como aquello que «nos ocurre» o para que nos ocurra «algo en común».

I. La desmuerte del autor: David Markson (1927-2010)

I.1. El autor se desvive

A juzgar por las fechas en que Roland Barthes y Michel Foucault dieron a conocer sus ideas sobre la muerte del autor, y tomando en cuenta la tremenda influencia que tuvieron de inmediato entre el público lector, es posible concluir que el autor murió, al menos en cierta tradición occidental, más o menos al inicio de la segunda mitad del siglo xx. En efecto, Barthes publicó «La muerte del autor» en 1968, mientras que Foucault ofreció su conferencia «¿Qué es un autor?» ante la Société française de philosophie en febrero de 1969.¹ En contraposición con las nociones románticas de la escritura que incluían de manera central a una figura autoral que privilegiaba las facultades expresivas de un yo lírico, Barthes aseguraba, siguiendo muy de cerca a Stéphane Mallarmé, que «sólo el lenguaje habla... no el autor», iniciando así una devastadora crítica, una crítica de hecho letal, contra el imperio del autor para dar así comienzo a la hegemonía del lector. Porque consideraba que el texto «está formado por escrituras múltiples procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento», argumentaba que el único poder del escritor era mezclar estas escrituras que lo

precedían, ejerciendo una especie de traducción de lo que siempre y de modo ineludible estaba ya antes ahí. Muy lejos de molestarse por la pregunta acerca de la originalidad de los textos, que era y es una pregunta sobre la expresión fidedigna de una interioridad autorral, Barthes insistía en que el texto era «un tejido de citas provenientes de los mil focos de cultura», cuyo sentido era develado, o fraguado en todo caso, reconstituido eso sí, por la lectura: «El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen la escritura [...] la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino».

Unos meses más tarde, ante una audiencia que incluía, entre otros, a Jacques Lacan, Foucault empezaría por preguntarse «¿qué es un autor?», para también cuestionar la posición desde la cual era ejercida la función autorral. Tratando de responder a una interrogante planteada en este caso por Samuel Beckett: «¿importa quién habla?», Foucault desarrolló un análisis crítico de las condiciones —incluyendo el significado del nombre del autor, la relación de apropiación entre autor y lenguaje, así como la relación de atribución entre autor y texto— que permitieron que la figura de sujeto apareciera como el «fundamento originario» de los discursos, en lugar de ser una función variable y compleja de los mismos. No importaba quién hablara, era de esperarse que Foucault llegara a esa conclusión, lo que importaba era —y es— preguntarse en relación con los discursos circundantes: «¿Cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discurso,

qué funciones puede ejercer, y esto, obedeciendo a qué reglas?».

A David Markson, autor experimental de Estados Unidos, atento lector de Thomas Pynchon y William Gaddis, y autor de, entre otras, *Wittgenstein's Mistress*, una novela que fue rechazada un medio centenar de veces antes de ser publicada por Dalkey Archive Press en 1988, le preocupaba la muerte del autor.² Literalmente. En sus últimas novelas, especialmente en la serie que, en español, se inicia con *La soledad del lector*, pero a la que componen cuatro novelas más: *Reader's Block*, *This is Not a Novel*, *Vanishing Point* y *The Last Novel*, el narrador en tercera persona suele ser también un personaje, acaso el principal, y en algunas ocasiones se llama precisamente así, Autor.³ En otros momentos responde al nombre de Lector, por ejemplo. En todos los casos, sin embargo, el Autor muere. Leer su muerte, testificar su muerte, hacerse acaso cómplice de esa muerte, es lo que le toca hacer a los lectores de estos libros.

La pregunta, así entonces, es apropiada o urgente: si el autor, que aparece como narrador o personaje con el nombre de Autor en una novela, muere, entonces ¿quién o qué muere en realidad? Otra manera de preguntarse lo mismo de otra forma es cuestionarse si el autor puede, de hecho, morir dos veces, una como autor y otra como Autor, por ejemplo. Y, si el autor muere dos veces, ¿quiere eso decir que la segunda muerte invalida a la primera, resucitándolo de alguna forma y colocándolo así en un estado de, por decirlo de algún modo, desmuerte? ¿O quiere esto decir que la segunda muerte revalida a la primera, propiciando en esta oca-

sión el duelo verdadero y, de ser posible, la sepultura final?

Ha pasado el tiempo, de hecho ha pasado todo entero el siglo xx, desde que la muerte del autor, que preocupó, aunque con distintos nombres, a modernistas estadounidenses y a vanguardistas y neovanguardistas latinoamericanos por igual, sumó a filósofos y narradores a sus filas. Los elementos básicos de la narrativa del siglo xix, aquellos de los que se hacen los manuales de ficción, por ejemplo, no han salido indemnes. Ni la posición del autor, ni la del narrador, ni la del personaje volverán a tener jamás el aura de lo obvio o la postura de lo inevitable. Tal como expresó David Foster Wallace sobre *Wittgenstein's Mistress*, este constituye «nada más ni nada menos, el punto más alto de la ficción experimental en este país». ⁴ Precediendo por mucho al surgimiento de los conceptualismos de inicios del siglo xxi y escrita, de hecho, al mismo tiempo que un grupo de poetas y teóricos, congregados en las páginas de la revista *L=A=N=G=U=A=G=E*, unieron el marxismo y la teoría francesa para dinamitar la cultura del verso, la obra de Markson no sólo cuestiona los elementos básicos de la ficción, poniendo en entredicho con singular eficacia la posición de autor y lector, sino que también pone en juego una sintaxis singular que privilegia el uso, por ejemplo, de las frases subordinadas, las cuales suele presentar sin su precedente, justo al inicio de la oración, produciendo un efecto de sutil extrañeza en la lectura. Eso que Charles Bernstein, *Language poet* ejemplar, denominara extrañar (*make strange*) el lenguaje para así resaltarlo como campo de acción y no como mero vehículo de anécdota o senti-

miento, forma, ciertamente, parte medular de la firma marksoniana.⁵ También lleva su sello el entretejido de párrafos breves, tan breves en ocasiones como un versículo, cuya relación entre sí, más expuesta que puesta, queda en manos del lector, concebido aquí como productor más que como consumidor de significado. Que estos párrafos breves se hagan, sobre todo en sus últimos libros, de pedazos de texto de otros, de citas textuales, con frecuencia apócrifas y en otros tantos casos incluyendo información confusa o inexacta, sólo contribuye a socavar aún más la ya tenue figura del autor como eje y rector de los significados de un libro, llevándolos así fuera del dominio de lo propio.

Si en la lectura se dan cita todas las citas de la escritura, entonces el autor, que ha muerto, ¡que ha estado muerto ya por tanto tiempo!, puede, sin duda, recorrer el camino de regreso. La lectura que convoca —y que convoca sobre todo a los muertos—, no escatima. También convoca al autor muerto. La función autoral es invitada a ocupar así un espacio liminar entre algo que ya no es la muerte propiamente dicha ni la vida propiamente dicha. El autor vuelve, sí, de entre los muertos, pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto, sino, con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo. El autor vuelve de entre los muertos no para vivir, sino para desvivir o, incluso, por paradójico que parezca, para desvivirse.

Aunque en una de sus últimas acepciones, el prefijo *des-* (confluencia del significado de los prefijos latinos *de-*, *ex-*, *dis-* y a veces *e-*) denota, a veces, afirmación,

como en su uso dentro de la palabra *despavorido*, en general *des-* es un prefijo que: «1. Denota negación o inversión del significado del simple, como en los verbos *desconfiar* o *deshacer*. También, en ciertas circunstancias, 2. Indica privación, como el caso de la palabra *desabejar*, o 4. Significa fuera de, como en los vocablos *descamino* o *deshora*». No existe, por supuesto, el sustantivo *desvida*, pero existe el verbo *desvivirse*; un verbo pronominal que significa «mostrar incesante y vivo interés, solicitud o amor por algo o por alguien». Acaso la lógica sugeriría que *desvivirse* estaría más cercano a, si no es que sería sinónimo de morir, pero es la gramática la que indica que un prefijo que usualmente quita, otorgue aquí. El que se desvive es el que muestra, ciertamente, un interés muy *vivo*. El que se desvive ha sido leído.

En tanto tema y en tanto preocupación formal, la muerte marksoniana del autor constituye, sin duda, un movimiento irónico, un guiño más que un gesto redondo y completo en sí a mucha de la teoría que anima una serie de textos sólo muy frágilmente unidos por un arco narrativo con base en una anécdota más bien básica: la muerte de alguien que escribe. Estructurados a partir de breves citas que por su extensión semejan versículos pero por su posición en el texto parecen párrafos, estas novelas marksonianas se presentan de entrada como textos híbridos cuyos elementos, incluso los más nimios, cuestionan y subvierten la delimitación estricta de los géneros literarios que convocan y de los que se sirven. En la páginas 12 y 13 de *Vanishing Point*, el libro que Markson publicó en el 2004, el autor declara como de la nada: «No lineal

Discontinua. Como un *collage*. Un ensamblaje. Como resulta ya más que obvio». Luego, sigue: «Una novela de referencia y alusión intelectual, por decirlo así, pero sin mucho de la novela. Esto también ya más que evidente por ahora». ⁶ Luego, conforme el cuerpo de Autor empieza a decaer y, a la par, decae su lenguaje, la conexión se establece. Autor está muriendo justo frente a los ojos de Lector. Autor y Lector participan de esta muerte, desviviéndose por continuar ahí, en la lectura que, al menos momentáneamente, los resucita. Autor se desvive así. Lector también.

I.2. Completamente autobiográfica

Mirror makers know the secret — one does not make a mirror to resemble a person, one brings a person to the mirror.

Jack Spicer, *Admonitions (first letter)*, 1958

No muchos utilizarían el adjetivo *autobiográfica* para calificar *Wittgenstein's Mistress*, la novela que David Markson publicó, después de que se la rechazaran en 54 diferentes ocasiones otras tantas editoriales, en 1988 con Dalkey Archive Press, una casa editorial que cuenta entre sus autores a Gombrowicz, Sarduy, Stein, Luisa Valenzuela, Anne Carson, entre otros poetas y narradores caracterizados por arriesgar en sus tratos con el lenguaje. Pero esa es la palabra, precedida por el adverbio *completamente*, que utiliza Kate, la protagonista de un relato que se inicia tiempo después (ni la protagonista ni el lector pueden nunca estar

seguros de cuánto exactamente) de haberse convertido en la única persona sobre el planeta Tierra, para describir el objetivo final de su escritura solitaria. Kate, la última mujer en un mundo literalmente posthumano, pasa sus días, en efecto, escribiendo su autobiografía. ¿Qué querrá decir para el último sobreviviente de la especie la palabra *autobiografía*?

Después de haber desechado la idea de escribir una novela (porque «la gente que escribe novelas sólo las escribe cuando tiene muy poco que escribir» y porque «las novelas son acerca de gente, mucha gente»), Kate llega a la conclusión, esto casi al final del libro, de que ella necesita escribir una novela «completamente autobiográfica»; un relato minucioso que registre todo lo que pasa por la mente de una mujer que «se despertó un miércoles o jueves para descubrir que aparentemente ya no había ninguna otra persona en la tierra. /Vamos, ni siquiera una gaviota, tampoco». Refiriéndose a sí misma por primera vez con el *ella* de la tercera persona del singular, y desasociando así el yo narrativo y el yo autoral, Kate reflexiona sobre lo que podría saber o no saber la narradora de tal relato completamente autobiográfico. Sabría, por ejemplo, que

una cosa curiosa que tarde o temprano cruzaría por su cabeza sería que paradójicamente ella había estado prácticamente tan sola antes de que todo esto pasara como lo estaba ahora, incidentalmente. Vamos, siendo está una novela autobiográfica, puedo verificar categóricamente que una cosa como esa cruzaría por su cabeza tarde o temprano, de hecho.

El relato «completamente autobiográfico» al que el lector se enfrenta aquí dista mucho de los esquemas que empiezan el registro de una vida justo al inicio —con el nacimiento, por ejemplo—, continuándola con estrategias lineales de acumulación, usualmente progresivas, que confluyen en el punto de la escritura del relato como momento de autovalidación del mismo. El relato completamente autobiográfico ha pasado, ciertamente, por la muerte y la desmuerte del autor. El filósofo alemán Peter Sloterdijk, por ejemplo, recurre al concepto de la escritura nerviosa (una escritura marcada por tatuajes emocionales, también conocidos como engramas, que «ninguna educación es capaz de cubrir del todo y ninguna conversación logra esconder del todo») para argumentar, apoyándose en la célebre cita de Paul Celan, que «la poesía no se impone, se expone».⁷ Y el exponerse, al menos en el caso del Sloterdijk que escribió esa lección de Fráncfort que responde al título de «La vida tatuada», ciertamente involucra el gesto de autodesnudamiento que pone en juego el tatuaje original y que es, desde un inicio,

un gesto de apertura, una victoria sobre la asfixia, un paso hacia delante, un exhibirse, un manifestarse y darse a oír, un sacrificio de la intimidad en aras de la publicidad, una renuncia a la noche y niebla de la privacidad en beneficio de una ilustración bajo un cielo común.

En el arte, continúa Sloterdijk, primero es el testimonio (la expresión) y luego la creación (la producción), puesto que, de otra manera, es decir, sin ese tatuaje primigenio que pone en movimiento al

lenguaje, que «con-mociona» al lenguaje, el arte sólo «será ejemplo de transmisión de una miseria brillante», es decir, una impostura. Después de todo, la poesía se expone para renovar un compromiso contra «la falsa sublimidad», y se expone «contra los enteradillos de arriba, contra la autocomplacencia, contra el esteticismo, contra las señoras y señores de la cultura y contra esa cultura periodística, con todas sus posesiones y reglas de medir».

Un filósofo de ascendencia tan distinta como Michel Onfray parece abogar por algo parecido cuando decidió concluir su *Teoría del cuerpo enamorado*, con una coda titulada «Por una novela autobiográfica». ⁸ Sirviéndose de la obra de Luciano de Samóstata, el filósofo que guerrea contra los dogmáticos a fuerza de sarcasmo, Onfray trae a colación dos lecciones, a saber, que «los filósofos manifiestan un talento verdadero para construir mundos extraordinarios, pero inhabitables» y que «los filósofos enseñan unas virtudes que se cuidan mucho de practicar. Venden morales que se reconocen incapaces de activar». De ahí que el pensador francés declare sin ambages que «una existencia debe producir una obra exactamente igual como, a su vez, una obra debe generar una existencia». Dar cuenta de uno mismo en este caso no constituye un acto superfluo de exhibición personal, sino una estrategia retórica y moral que liga, diríase que de manera indisoluble, la idea profesada y la vida vivida.

La lección que podemos retener de los doxógrafos antiguos sigue siendo importante —argumenta Onfray— cuando la vida y la obra funcionan como el anverso y

el reverso de la misma medalla, cuando, de manera fractal, cada detalle informa sobre la naturaleza del todo, cuando una anécdota recapitula toda una trayectoria, cuando la vida filosófica necesita, y hasta exige, la novela autobiográfica, cuando una obra presenta interés solamente si produce efectos en lo real inmediato, visible y reparable.

Dar cuenta de uno mismo es contar una historia del yo, en efecto, pero es también, sobre todo, y por lo mismo, contar una historia del tú. El yo, argumenta la pensadora estadounidense Judith Butler en ese tratado de filosofía moral que es *Giving an Account of Oneself*, un libro formado por una serie de lecturas ofrecidas en la Universidad de Ámsterdam, es difícilmente esa estructura unitaria y hermética que forma parte de un contexto más o menos estático dentro del cual gravita, rozando apenas otras entidades parecidas.⁹ Siguiendo a Adriana Cavarero y en contraste con una visión nietzscheana de la vida, Butler establece que

yo existo en importante medida para ti, en virtud de tu existencia. Si pierdo de perspectiva el destinatario, si no tengo un tú a quien aludir, entonces me he perdido a mí misma. Es posible contar una autobiografía sólo para otro, y uno puede referenciar un «yo» sólo en relación con un «tú»: sin el tú mi historia es imposible.

Pero estar antecedido y, luego entonces, constituido, por el otro no sólo establece un lazo de ineludible dependencia con el tú —contigo—, sino también constituye un testimonio de la radical opacidad del yo para

consigo mismo. De ahí que el yo, más que una entidad, sea en realidad una rasgadura.

Una autobiografía, un recuento de uno mismo, tendría por fuerza que enunciarse en una forma narrativa que diera testimonio de tal modo relacional de la vulnerabilidad humana. Una autobiografía, en este sentido, tendría que ser sobre todo el testimonio de un desconocimiento. Una autobiografía, en este sentido, tendría que ser siempre una biografía del otro tal como aparece, en modo enigmático, en mí. Y eso y no otra cosa sería una autobiografía desposeída sobre el dominio de lo propio. Tres títulos para consideración: *Autobiografía de Alice B. Toklas* de Gertrude Stein; *Autobiografía de mi madre* de Jamaica Kinckaid; *Autobiografía de Rojo* de Anne Carson.¹⁰ Las autobiografías de supermercado —esos recuentos lineales que detectan de forma evolutiva la formación de un yo excepcional y aislado— definitivamente escapan a esta noción de escritura a la vez íntima y ajena de ese extraño que se aproxima.

El escritor de autobiografías, el autor de recuentos del yo que son en realidad recuentos refractados del tú, se enfrenta a retos que son estéticos, pero que son también, porque se originan en esa articulación fantasmática entre el yo y el tú que les da forma, fundamentalmente políticos. Por un lado, la rasgadura que es el yo, argumenta Butler, no es narrable. No es posible dar cuenta de esa rasgadura a pesar de que, o precisamente porque, estructura cualquier relato posible del yo. Las normas que me vuelven legible ante los otros no son del todo mías y su temporalidad no coincide con la de mi vida. De la misma forma, la temporalidad del discurso con el cual, o dentro del cual,

se pretende enunciar una vida no embona con la de la vida que se vive en cuanto tal. Este desfase, que es en realidad una interrupción, hace de mi vida, y el recuento de mi vida, algo posible. Traer esa interrupción a la narración del yo, al recuento de sí mismo, constituye un reto sin duda estético. Butler lo dice así:

La vida es constituida por medio de una interrupción fundamental, incluso es interrumpida antes de cualquier posibilidad de continuidad. Luego entonces, si una reconstrucción narrativa tiene como objetivo aproximarse a la vida que intenta transmitir, la narrativa debe quedar sujeta a esa interrupción.

Por otra parte, el recuento del yo no sería un recuento propiamente dicho si no estuviera dirigido a otro: esto quiere decir que el recuento se completa si, y sólo si, es efectivamente exportado y expropiado por el otro. «Es sólo en la desposesión que puedo y doy un recuento de mí», asegura Butler. Y si esto es cierto, y tiendo a creer que lo es, entonces la autoridad narrativa de ese relato del yo se encuentra en relación opuesta con el yo que la narrativa misma conjura. Imposible estructuralmente y ajena porque le pertenece estrictamente a otro, toda narrativa del yo carece, en sentido estricto, en singular, de autor. Y este ceder al tú, ceder a mi opacidad y al desconocimiento de mí constituye, sin duda, un cuestionamiento de las jerarquías autorales del relato, que no es sino otra manera de cuestionar las relaciones de poder que lo hacen posible. Cosa de política. Entendido de esta manera, dar cuenta de uno mismo a través de un relato del yo deja de ser un

ejercicio narcisista apegado a la autenticidad de la experiencia, y la emoción de la experiencia, que lo suscita, es decir, el canto del yo lírico, para convertirse en una «ex-céntrica» excursión por la opacidad —ese corazón de tinieblas— que eres tú en mí.

El texto de Kate, habrá que anotarlo, se aleja de ese tipo de realismo terso y explicativo que a menudo se asocia al género autobiográfico y que tanto atacaba Kathy Acker en alguno de sus memorables ensayos incluidos en *Bodies of Work*.¹¹ Un verdadero realismo, un realismo radical, tendría que tomar un registro exhaustivo de lo que acontece frente y dentro del sujeto en cuestión, aseguraba Acker. Un realismo realista tendría, por fuerza, luego entonces, que estar muy cerca de la experiencia de la locura. Y ese sustantivo, por cierto, aparece muy pronto en la novela de Markson, ya como una sombra o como una premonición o como algo inevitable. Porque, ¿estamos de verdad listos para creer que Kate es, en efecto, la última persona viva en el planeta?

David Markson no pierde el tiempo investigando las posibles causas de la desaparición de todos-menos-uno de los seres humanos de la tierra. Comprobar o rechazar la materialidad de esa hipótesis no constituye ni una preocupación ni un eje de un texto que, de entrada, le da la espalda a las preguntas que animan a la gran mayoría de los relatos del fin del mundo. Se trata, por decirlo así, de un texto en la posciencia ficción. El tema, si es que hay uno, lo enunciará claramente la protagonista en el momento mismo en que explica por qué ha decidido escribir una novela completamente autobiográfica: la soledad. Kate no sólo es una persona

solitaria, sino que se constituye a lo largo de su novela completamente autobiográfica en *La Gran Sola*. Y de esto, de la experiencia de la soledad, no da cuenta una anécdota precisa (aunque hay nociones aquí y allá de que Kate ha perdido un hijo, acaso de siete años, cuyo nombre está casi segura de que es, o ha sido, Simon, y cuya tumba visita, o ha visitado, de vez en cuando en México, de entre todos los lugares posibles), tanto como el uso del lenguaje mismo. La soledad o la pérdida, o la soledad resultante de la pérdida, no sólo se nota en la forma en que Kate organiza una autobiografía que, a fin de cuentas, es un relato para sí misma, sino sobre todo en la manera en que las oraciones de tal texto están escritas. La sintaxis de Kate es, digámoslo así, rara.

Estructurado a través de «mensajes», que no en pocas ocasiones constituyen «una forma inventada de escritura que nadie entiende», su texto completamente autobiográfico se divide en pequeños párrafos que toman la apariencia de versículos. En todo caso, son líneas en las que se desliza un universo completo, cuyo corte, a menudo abrupto, interrumpe el sentido de la oración, así como la noción de que una debe seguirse lógicamente de la anterior. En este sentido, no sería descabellado asociar este tipo de construcción a lo que Ron Silliman, aludiendo a Gertrude Stein, ha definido como *la nueva oración*.¹² Introducidas a menudo con adverbios relativos (lo que, donde, el cual), las frases de Markson son en realidad oraciones subordinadas que aparecen en la página, y en el texto, sin su antecedente o separadas de tal antecedente, como surgidas del silencio o de la nada que con su presencia entrecortada invitan o, de plano, producen.

La mayoría de las cosas en latas parecen comestibles, por cierto. Es sólo en las cosas empacadas en papel que ya no confío.

Aunque dos huevos estrellados son por lo que daría casi todo ahora.

Por lo que más seriamente lo daría casi todo, a decir verdad, sería por entender cómo es que mi cabeza se las arregla algunas veces para saltar de una cosa a otra como lo hace.

Por ejemplo ahora estoy pensando en el castillo de La Mancha otra vez.

Y ¿por qué mundana razón estoy también recordando que fue Odiseo quien supo dónde estaba Aquiles, cuando Aquiles se escondía entre las mujeres para que no lo obligaran a participar en la batalla?

1.3. Historia natural de la cultura

¿Y cómo es el mundo después del mundo? ¿Cuáles son, exactamente, nuestras ruinas? ¿Cómo se lidia con el lenguaje cuando no hay nadie, en sentido literal, a quien dirigirlo? El discurso interrumpido, sincopado de Kate, la única protagonista de *Wittgenstein's Mistress*, parece proponerse atender, de una u otra manera, estas preguntas. Las referencias a ciudades paradigmáticas del mundo moderno y posmoderno, así como a sus museos—instituciones dedicadas a la identificación y preservación del patrimonio cultural—son del todo relevantes en este sentido. Kate empieza su relato completamente autobiográfico asegurando que:

En el comienzo, algunas veces dejaba mensajes en la calle.

Alguien está viviendo en el Louvre, ciertos mensajes dirían. O en la Galería Nacional.

Naturalmente sólo podían decir eso cuando estaba en París o en Londres. Alguien está viviendo en el Museo Metropolitano, eso decían cuando vivía todavía en Nueva York.

Nadie vino, por supuesto. Eventualmente desistí de dejar los mensajes.

Aunque nunca está del todo segura acerca del tiempo que ha transcurrido entre esa época en que todavía buscaba a algún otro sobreviviente y la etapa en que cesó toda búsqueda (en algún momento aventura la cifra de diez años), Kate sabe que ha viajado mucho entre un punto y otro del tiempo. Los recorridos de Kate, que van de Turquía (el lugar original de Troya) a París, de Pensilvania a México, pasando por Madrid o Roma, configuran una suerte de mapa posthumano del globo. El mapa, como todo mapa, no es azaroso, no es una réplica a escala de lo-que-está-ahí, sino una selección de deslizamientos que, en el caso de Kate, son sobre todo deslizamientos a lo largo de, y en, la cultura y sus artefactos. Así es como, con el mundo completamente vacío, con todo estrictamente a su disposición, Kate opta por vivir en museos y, finalmente, por vivir de ellos (quemando algunas obras, por ejemplo, para producir calor).

Como en muchos de sus libros, Markson incorpora en *Wittgenstein's Mistress* una plétora de referencias literarias, artísticas y filosóficas que van de la época

clásica a los albores de la modernidad. La manera en que trabaja la mente de Kate en la soledad más absoluta, el acertijo de la memoria que entrelaza y, con frecuencia, confunde, evita que tales menciones a las Grandes Obras de la Cultura se conviertan en simples evidencias del statu quo o en ramplona reafirmación del canon occidental. Kate no sólo confunde (y al confundir cuestiona) con gran facilidad autores y obras (Anna Ajmátova, por ejemplo, es un personaje de *Anna Karenina*), o piezas originales con sus versiones filmicas (es fácil pasar de Hécuba a Katharine Hepburn, por ejemplo), sino que además, con un gran sentido del humor, se da a la tarea de reapropiarse de narrativas fundacionales de Occidente. Tal es el caso de la *Iliada*. No por casualidad, uno de sus primeros viajes en el mundo posthumano que habita la lleva a Hisarhk, el nombre contemporáneo de la antigua Troya. Y tampoco por casualidad aparecen aquí y allá, una y otra vez, en ocasiones como hilo del relato, aunque más frecuentemente como interrupción al hilo de otro relato, los nombres de Helena, de Aquiles, de Héctor. Así, cuando en las inmediaciones del libro, Kate conjunta a Eurípides, Orestes, Clitemnestra, Helena, Casandra y Agamenón para rehacer la historia de Troya, esta vez alrededor de temas como la violación, el secuestro y las relaciones familiares, es imposible no hacer comparaciones, acaso ingratas, con ejercicios similares: *Homero, Iliada* de Alessandro Baricco o *Memorial. An Excavation of the Iliad* de la poeta británica Alice Oswald.¹³

Reversibles y grotescos, necesarios pero abiertos, los artefactos de la gran cultura sin los cuales el mun-

do posthumano de Kate resulta impensable, provocan así más ironía que asombro, más duda y tanteo que validación. Kate, eso queda claro desde el inicio, es una mujer atenta a los eventos de la alta cultura, pero tal y como estos aparecen en los diccionarios y en la cuarta de forros de algunos libros y en la carátula de ciertos discos (si Markson hubiera escrito esta novela una década después, Kate habría sido una gran navegadora de Internet, sin duda alguna).

En *On Creaturely Life*, Eric Santner interpreta el concepto de historia natural acuñado por Walter Benjamin de la siguiente manera:

La historia natural, como la entiende Benjamin, apunta así entonces a un elemento fundamental de la vida humana, a saber, que las formas simbólicas en y a través de las cuales se estructura la vida pueden vaciarse, perder su vitalidad, romperse en una serie de significantes enigmáticos, «jeroglíficos» que de alguna manera continúan dirigiéndose a nosotros —colocándose bajo nuestra piel psíquica— aunque ya no poseamos la llave de su significado.¹⁴

En este sentido, en el sentido en que Kate enfrenta los artefactos de la cultura como formas vacías y enigmáticas que, sin embargo, continúan dándole sentido a lo que piensa y hace y ve, Kate es una especie de Virgilio que nos introduce, no sin grandes dosis de sentido del humor, al terreno de la historia natural de la cultura.

1.4. Escritura como escultura

Hacia el final de *Wittgenstein's Mistress*, Kate opta por escribir un relato completamente autobiográfico. Se trata, claro está, del momento en que la novela se vuelve y se ve la cara a sí misma: es el momento, pues, en que la novela se expone y, también, el momento en que se burla de sí. Las dos cosas a la vez. Sin embargo, la novela da inicio con una referencia explícita al hecho de que Kate, en efecto, escribe. «En el comienzo, algunas veces dejaba mensajes en la calle», asegura. Luego también asegura que dejó de escribirlos. Y, entre una cosa y otra, escribió sobre la arena e, incluso, intentó escribir en griego:

Bueno, en lo que parecía ser griego, aunque sólo lo estaba inventando.

Lo que escribía eran mensajes, a decir verdad, como los que a veces escribía en la calle.

Alguien vive en esta playa, diría el mensaje.

Obviamente para entonces no importaba que los mensajes sólo fueran una escritura inventada que nadie podía leer.

Su relación problemática con esa escritura que nadie entiende o que se desdibuja constantemente por entre la arena no se resuelve sino hasta que Kate empieza a pulsar las teclas de una máquina de escribir. En el mundo posthumano de Kate, escribir es, sobre todo, mecanografiar. Porque ese y no otro es el verbo que utiliza una y otra vez para describir lo que hace sin cesar, sin descanso, sin tregua alguna. Kate meca-

nografía. Esta diferencia entre escribir —la actividad creativa que una visión romántica puede asociar con actos de inspiración y genio— y mecanografiar —la actividad mecánica que involucra una relación específica entre el cuerpo y la tecnología, y la cual no es posible ni reducir ni agrandar con romanticismo alguno— no es de manera alguna gratuita. Kate, la mecanógrafa extrema, está registrando procesos mentales a través de los cuales intenta, como el Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus*, sanar al lenguaje de su enfermedad propia: la imprecisión, que bien podría ser otra forma de llamar a sus significados. No por azar, luego entonces, Kate corrige su escritura en numerosas ocasiones (tiempos verbales, por ejemplo, o verbos correctos), anunciando en cada una de ellas que: «el lenguaje de uno es frecuentemente impreciso, eso he descubierto». Pero la mecanógrafa extrema no sólo corrige: también está a cargo de producir una realidad que es una realidad textual, tanto para la narradora como para el lector, a través de la cual su vida en un mundo en que posiblemente no haya nadie más pareciera, al fin, soportable.

Para corregir o para volver más precisas sus propias oraciones, Kate se da a la tarea de cambiar sus elementos, ya sea quitándolos de ahí o añadiendo otros nuevos. De ahí que en una novela plagada de referencias culturales y artísticas, no sea del todo anodino que la narradora plantee de manera explícita la diferencia entre el proceso de creación de una escultura y el de una pintura. «La escultura —escribe— es el arte de quitar el material superfluo, alguna vez dijo Miguel Ángel./También dijo, por el contrario, que la pintura

es el arte de añadir cosas». David Markson ha creado, a través de Kate, a una escritora que, siendo una mecanógrafa, trabaja con el método de una escultora. En *Wittgenstein's Mistress* ha desaparecido, en efecto, todo lo superfluo: nociones convencionales de lo que es, por ejemplo, una anécdota, la construcción de un personaje, el concepto de desarrollo e, incluso, la producción de un final. En la novela ha permanecido lo que permanece: la ruina y la pregunta acerca de lo que esta significa. Pero la novela también es escultural por el cuidado casi físico con el que están hechas todas y cada una de sus líneas. Y hacer, aquí, es el verbo preciso. La sintaxis que encarna la soledad de Kate, ese eco de extrañeza que, sin embargo, permite todavía su legibilidad, es producto de un trabajo constante y, en ocasiones, violento con y contra el lenguaje. Ahí, detrás de todo eso, hay un escritor que utiliza la tecla como un cincel. Ahí hay alguien que toca las palabras, sin duda. En este sentido, en el sentido en que el novelista utiliza los métodos de trabajo de un escultor, esta novela apropiadamente escultural es, por lo mismo, una escritura colindante.

Kate es una mujer, he escrito eso varias veces. Pero en un mundo posthumano tal aseveración debiera producir más ansiedad que alivio. ¿Tiene sentido, en un globo terráqueo sin nadie, la distinción entre mujeres y hombres? Las profusas referencias de Kate respecto a su propio cuerpo contribuyen a ampliar el alcance de estas preguntas más que a resolverlas. Muy pronto en el relato, Kate se enfrenta a la indeterminación de su edad. Podría tener cincuenta años, en efecto, sus manos así se lo indican con manchas y arrugas, pero

todavía menstrúa (y la aparición de la menstruación en ocasiones le sirve, por cierto, para llevar alguna cuenta del tiempo). Podría reaccionar de otras maneras ante, por ejemplo, un accidente en que se rompe el tobillo, o que al menos le produce un esguince, pero las hormonas (no es necesario decir que son femeninas, se entiende) no se lo permiten. En todas y cada una de estas escenas se trasluce y se borra, se afirma y se cuestiona, la identidad de género. Pero el hecho, sin embargo, importa. Dice Kate en más de una ocasión: «No hay naturalmente nada en la *Ilíada*, o en ninguna otra obra, acerca de alguien que menstrúe./O en la *Odisea*. Así, sin duda alguna, una mujer no escribió eso después de todo». Todo parece indicar que, aun en un mundo sin hombres y sin mujeres, ser mujer o no, importa. E importa por la simple o complicada razón de que aun en ese mundo posthumano habitado sólo por Kate y la historia natural de su cultura, Kate tiene cuerpo y produce memoria.

1.5. Punto de fuga

Markson empieza la fragmentada trayectoria de *Vanishing Point* con dos cajas de zapatos llenas de tarjetas bibliográficas y un personaje cuyo nombre es Autor. Se trata de notas aparentemente aisladas que incluyen frases, ya sea de los artistas mismos o ya acerca de ellos, sobre sus procesos creativos, sus obras, sus tiempos. Autor, de vez en cuando, deja oír su voz sólo para decir que está cansado, que no recuerda si tomó o no tomó una siesta, que sus tenis parecen llevarlo

a sitios equivocados. Con un lenguaje enfáticamente ajeno y con una memoria de sí bastante frágil, Markson produce a un Autor, en efecto, fuera del dominio de lo propio.

«Un decorador con visos de locura, así llamó *Harper's Weekly* alguna vez a Gauguin», escribe Markson. «Goethe escribió *Werther* en cuatro semanas. Schiller escribió *Guillermo Tell* en seis», asegura Markson. «Me gusta una buena vista pero me gusta sentarme de espaldas a ella. Dice Gertrude Stein», dice Markson.

Autor sufre de una ligereza inusual en la cabeza. Autor no se siente él-mismo. Autor tropieza con objetos y paredes que, de otra manera o antes, le resultaban familiares.

Pregunta Markson: «¿Fue *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* el ensayo crítico citado más a menudo en la segunda parte del siglo xx?». Dice Markson: «Terroristas. El cual fue de hecho el término escogido para categorizar a las novelistas góticas de inicios del siglo xix». Dice Markson: «Tácito, de joven, defendiendo a otros artistas de la Eterna Vieja Guardia: Lo que es diferente no es necesariamente peor».

En la página 96: «Autor está experimentado con mantenerse fuera de esto tanto como puede ¿por?/ ¿Puede realmente decirlo? ¿Por qué no tiene la menor idea de cómo o adónde se dirige todo esto tampoco?/ ¿Dónde terminará eventualmente este libro sin él?».

Autor, mientras tanto, continúa chocando contra paredes súbitas. Autor está cansado y sospecha que tiene que visitar a un neurocirujano. Autor pierde más y más control, cualquier forma de control, sobre el discurso.

«Nominativo. Genitivo. Dativo. Acusativo. Hablativo.»

Las citas textuales aparecen, cada vez con mayor frecuencia, sin referencia alguna. Cada vez hay más datos sobre los lugares donde murieron otros autores. La cita antitextual. La cita fuera del texto.

«La ilusión de que el Azul Profundo era algo *pensante*.»

Sobre Virginia Woolf y sobre Autor, sin transición alguna:

La experiencia que nunca describiré, Virginia Woolf llamó así a su intento de suicidio.

Tengo la sensación de que me volveré loco. Oigo voces y no me puedo concentrar en mi trabajo. He luchado contra eso, pero ya no puedo luchar más.

Los recuerdos matutinos del vacío del día anterior.

Su anticipación en el vacío del día por venir.

«Ravena, Dante murió ahí», escribe Markson. «Milán, Eugenio Montale murió ahí.»

«Giuseppe Ungaretti *anche*.»

Incluso Autor tiene tiempo de dedicarle un guiño a *Wittgenstein's Mistress*: «Alguien vive en esa playa».

«*Selāh*, que marca el final de los versos en los salmos, pero cuyo significado hebreo es desconocido.

»Y probablemente no indica otra cosa más que una pausa, o descanso.»

Selāh.

Una poeta hojea el libro y dice: versículos.

Una narradora hojea el libro y dice: oraciones largas.

Entre la poeta y la narradora: la silueta de la religión.

Una novela sin anécdota. Una novela sin desarrollo lineal. Una novela críptica. Autorreferencial. Esquizofrénica. Sabionda. A punto de morir. Una novela. Una pausa. ¿Serán, de verdad, versículos? Un descanso. *Selāh.*

¿Una novela?

David Markson murió a finales de mayo. Había escrito, en efecto, su última novela. Tenía 82 años.

II. De las estéticas citacionistas a las prácticas de la desapropiación: escrituras atravesadas en el español de hoy

II.1. Plagio

Un fantasma recorre el mundo de la escritura en español: el fantasma del plagio. Lo esgrimieron, en alguna de sus formas, los que preocupados por la propiedad y el prestigio lograron retirar de circulación el *remake* de Agustín Fernández Mallo. Lo blandieron aquellos que, luego de mostrar evidencias de su uso en artículos periodísticos, obligaron a renunciar a Sealtiel Alatríste, un alto funcionario de la UNAM en la ciudad de México. Estuvo ahí, como figura amenazante, en la demanda que también inició María Kodama contra el argentino Pablo Katchadjian y su *El Aleph engordado*. Llenó páginas de diarios y suplementos literarios de Colombia cuando el escritor José Manuel Palacios ganó el Premio de la Cámara de Comercio de Medellín con la novela *El corazón del escorpión*, en cuya página inicial puede leerse: «Gracias al escritor José Alberto Salcedo quien, sin saber, escribió parte de esta novela». En efecto, para beneplácito de los detractores, algunos párrafos del cronista Salcedo aparecieron sin entrecomillar en la novela ganadora.¹ No faltó tampoco en la álgida discusión que rodeó la elección de Alfredo Bryce Echenique como Premio FIL

2012. Los casos, se nota, son distintos. Una cosa es, en efecto, utilizar el texto de otros para cuestionar el texto mismo y las nociones imperantes de autoridad y propiedad; y otra muy distinta es utilizar el texto de otros para refrendar nociones imperantes de autoridad y propiedad. Pero a ojos del plagio, es decir, a ojos de quienes empuñan esta figura para mantener el estado de las cosas, el plagio es ahistórico, transparente y siempre igual a sí mismo. Nada más lejos de la verdad. El que esta discusión se haya desatado en tantos frentes al mismo tiempo sólo es indicación de que el contexto digital en que vivimos —uno que hace del uso del *copy-paste* un ejercicio cotidiano— modifica, y esto a niveles tanto estéticos como políticos, el significado de este concepto e, incluso, su práctica.

Este es un ensayo estrictamente literario sobre una de las estrategias de escritura más polémicas y abundantes en la era digital: la apropiación de textos que bien puede manifestarse a través del reciclaje, la copia, la recontextualización y el dialogismo inter o transtextual, entre otros. Tal como lo ha señalado la prominente crítica estadounidense Marjorie Perloff, una de las repercusiones casi inmediatas del contacto entre escritura y tecnología digital ha sido la proliferación de textos que privilegian el diálogo, ya sea con textos anteriores o con textos producidos en otros medios, a través de procesos que algunos han denominado *escrituras* atravesadas o efrásticas —todos ellos métodos que le permiten al escritor establecer una participación mayor en la producción y, en su caso, la subversión del discurso público. No es extraño que formas de escritura que se configuraron gracias a citas textuales,

ya sea documentadas o no —en el corpus literario de la lengua inglesa basta con mencionar *La tierra baldía* de T.S. Eliot, por ejemplo, o los multilingües *Cantos* de Ezra Pound, o, en alemán, aunque para ser precisos en realidad en varias lenguas, la monumental obra de Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*—, sean releídas ahora como precursoras de estrategias textuales que, por fin, han encontrado su momento de realización, cuando no de culminación, en la tecnología de la que disponen los escritores del nuevo siglo. A estas estrategias, cuyos orígenes históricos podrían también rastrearse tanto en el concretismo brasileño de mediados del siglo xx como en las poéticas oulipianas fundadas en París alrededor de la década de los sesenta, Perloff las ha organizado bajo el concepto de estética citacionista.

Se trata, pues, de un corpus de trabajo fundamentalmente dialógico que cuenta, además, con una enorme capacidad para moverse —para mutar, dirían algunos— entre distintos soportes o plataformas, y que insiste, luego entonces, en la práctica incesante de la reescritura. Más que ser creado por el genio individual, interno, único de un autor, un texto citacionista está compuesto por la relación social, dinámica, contestataria, colectiva que un autor establece con un lenguaje en uso constante. Un texto citacionista es, por decirlo así, un texto «con-ficcionalizado»; y la referencia manual, es decir, física, al proceso de la costura, no es del todo gratuita aquí. Un texto citacionista nunca es, luego entonces, original. Es más: un texto citacionista descrea, fundamental y radicalmente, del concepto de originalidad. La invención, esa ilusión tan entrañable

para el creador del siglo XIX, ha dado lugar así a la apropiación textual como la marca misma de la revolución digital de nuestros días.

Muchos han reaccionado con suspicacia, cuando no abierto rechazo, ante este nuevo estado de las cosas. Algunos han optado por hacer como si nada estuviera pasando y denuestan, como denigrante y denigrada, toda forma de escritura digital. Otros, viendo amenazado el otrora sacrosanto concepto de propiedad autorial, temen por los efectos económicos y legales que representa esta embestida de los bárbaros. Existen incluso los que, temiendo por el destino de sus regalías, han anunciado que se niegan a escribir más. Pero muchos también han reaccionado con gran entusiasmo, con algo que se parece mucho a un cierto gozo crítico ante las posibilidades de escritura que apenas se empiezan a vislumbrar. De entre todos, tal vez sean los conceptualistas estadounidenses y los mutantes españoles los que han producido las primeras obras abiertamente citacionistas de nuestra época. Ahí está, por ejemplo, la obra completa de Kenneth Goldsmith, cuyo bagaje teórico y didáctico queda brillantemente establecido en su reciente *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Este autor, que ha copiado literalmente un número entero del *New York Times* (en su libro *Day*), o que ha transcrito también de manera literal los mensajes de tránsito que se captan por la onda corta (en su libro *Traffic*), y que regularmente da clases sobre los beneficios literarios del plagio en la Universidad de Pensilvania, fue invitado en 2011 a la Casa Blanca junto con Billy Collins, Common, Rita Dove, Alison Knowles, Aimee Mann, Jill

Scott y Steve Martin para participar en el evento A Celebration of American Poetry.

La notoriedad de Goldsmith a veces no deja ver, sin embargo, la plétora de trabajos que, bajo una estética citacionista, se producen hoy en día: libros que intervienen textos canónicos de acuerdo con reglas estrictas, como *Nets* de Jen Bervin, en el que se reutilizan las palabras de los sonetos de Shakespeare para producir poemas —¿originales?— de la autora; o como *The Sun Also Also Rises*, el ejercicio textual en el que Robert Fitterman transcribe literalmente todas las frases que inician con el pronombre *yo* de la famosa novela de Hemingway. Y de ahí la repetición del *también* en el título. Mark Nowak, poeta y activista, escribió un libro, *Coal Mountain Elemmentary*, en el que ninguna palabra es suya y sí de los obreros, o sus familiares, que han sufrido accidentes de trabajo en minas tanto de Estados Unidos como de China. Algo similar, aunque dentro de la estética de la poesía Flarf, hicieron Sharon Mesmer en *Annoying Diabetic Bitch* y Michael Magee en *My Angie Dickinson*. Una colección de ejemplos gozosos, irreverentes y afortunados de esta estética citacionista, al menos como se practica en Estados Unidos, puede encontrarse en la antología *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*; una lectura obligada para cualquiera que desee escribir en y con el hoy.

Los citacionistas de habla hispana, sin embargo, no reciben invitaciones al equivalente local de la Casa Blanca. Da tanto en qué pensar —y habrá que pensarlo muy bien— que aquellos que empiezan a practicar ciertas formas de esta estética de manera abierta y gozosa, como una posición crítica respecto a la

relación entre autor, lector y texto, sean «castigados» con el secuestro de sus libros con base en argumentos económicos o legales, cuando no moralistas. En efecto, mucho de lo que se argumentó para retirar de circulación el *remake* de Agustín Fernández Mallo o para organizar la demanda contra *El alpeh engordado*, de Pablo Katchadjian, está enraizado en nociones de originalidad y autenticidad que poco tienen que ver con cuestiones literarias y sí, mucho, con nociones verticales de autor y autoridad, así como con estratagemas de ganancia ya sean monetarias o de prestigio. Bajo los reclamos de plagio, que algunos utilizan como si se tratara de un concepto transparente o tautológico o, peor aún, ahistórico, se esconde la voraz figura de la propiedad privada y su circuito de poder policiaco.

Sería verdaderamente poco afortunado que esta poderosa reacción conservadora contra las alternativas de producción textual que las tecnologías digitales han traído a la escritura retrasara innecesariamente el proceso de búsqueda de las escrituras del siglo XXI. Y digo retrasar porque las estéticas citacionistas a las que alude Perloff son, sin duda, únicamente las primeras de una larga e ineludible lista de trabajos que resultarán de la interacción cada vez más estrecha entre los autores y las cambiantes tecnologías digitales de los años venideros —el exceso textual y el *copy-paste* incluidos—. Seguramente los DJs de hoy miran con una risita socarrona lo que los escritores finalmente se decidieron a enfrentar como propio y como cierto en su campo de acción. Acaso los artistas conceptuales bostezan un poco con los dilemas de un gremio que, hasta no hace mucho, poco había tenido que decidir,

al menos de manera abierta y explícita, sobre asuntos de tecnología y autoridad. Seguramente habrá muchas más acusaciones de «plagio» en los años por venir. Poco a poco habremos de aceptar, sin embargo, que lejos de ser transparente, su definición misma configura, al menos en términos estrictamente literarios, el campo de contestación y producción del que han emergido algunos de los libros más interesantes, divertidos, irreverentes y verdaderamente contemporáneos de lo que llevamos del siglo.

II.2. Apropiar

¿Hay alguna relación entre, digamos, *Day*, el libro que Kenneth Goldsmith publicó en 2003, en el cual transcribe literalmente un número completo del *New York Times* «palabra por palabra, letra por letra, de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha, página tras página», y el número 322 de la revista *Quimera*, un volumen que, con ayuda de sobrenombres y respetando la disposición tradicional de la publicación mensual, escribió en su totalidad Vicente Luis Mora en 2010? Mi respuesta a esta pregunta es un sonoro sí. De cierta forma. ¿Es posible tender vasos comunicantes entre *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, el libro que le valió a Agustín Fernández Mallo convertirse en finalista del Premio Anagrama de ensayo en 2009 y, pongamos, el más reciente estudio de la reconocida crítica literaria estadounidense Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, en el cual revisa la estética citacionista

de autores que van de Walter Benjamin hasta Kenneth Goldsmith, pasando por T.S. Eliot y Ezra Pound? Mi respuesta, con todas las distancias que el caso amerita, es otro resonante sí. En cierto modo. ¿Se respira un cierto aire de familiaridad entre los trabajos proteicos, irreverentes, rabiosos, lúdicos, listísimos, hipercontemporáneos de, digamos, Eloy Fernández Porta, desde *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, su *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop* hasta su €@O\$. *La superproducción de los afectos*, que le valió el Premio Anagrama de Ensayo en 2010, y *Notas sobre conceptualismos* de los autores californianos Vanessa Place y Robert Fitterman? Una vez más, mi respuesta es un resonante sí. De cierta manera.

Una serie de reacciones sinápticas atraviesan el Atlántico o, en algunos casos, el Pacífico. Se trata de cargas eléctricas o químicas que, originándose en la célula presináptica, se deslizan por las dendritas de otro idioma hasta encontrar el axón que les permitirá saltar hasta la célula postsináptica. Estoy hablando de un sistema muy nervioso. Estoy hablando de las escrituras de hoy. No se trata de diálogos, en el sentido sensatamente civilizatorio que se le da al término *conversación*, y sus puentes, de serlo, se asemejan más al efímero *link*, que desaparece en el momento en el que se le presiona, que a la sólida labor de la ingeniería que de otra forma responde al mismo nombre. Aun así, con todo y todo, o por todo y todo, estos libros que vienen de uno y otro lado del océano producen en conjunto una situación semejante a lo que los histólogos denominan como la hendidura sináptica: un canal de unión de la neurona

postsináptica que mide aproximadamente veinte nanómetros de ancho, donde ocurre, sin duda, una transmisión que tiene mucho de salto al abismo. Un riesgo.

Los impulsos nerviosos de esta situación sináptica son sujetos de un mundo de nativos digitales para quienes la muerte del autor ha sido, sobre todo, la muerte del yo lírico, con su carga de individualismo e interioridad, y entre quienes, consecuentemente, campea una idea de escritura que privilegia la composición sobre la expresión. Si las escrituras de la resistencia de la década de los ochenta (entendida esta en el sentido adorniano como «la resistencia del poema individual contra el campo cultural de la mercantilización capitalista en el que el lenguaje ha llegado a ser meramente instrumental») pusieron en juego, a decir de Perloff, elementos como una sintáctica distorsionada, una falta de referencialidad programada y la derrota continua de las expectativas del lector en tanto método, a las de estas primeras décadas del siglo XXI les corresponde una resistencia de suyo distinta. Se trata, sobre todo, de procesos escriturales que privilegian el diálogo y, por lo tanto, el meterse directamente con, cuando no apropiarse, las palabras de los otros.

Confío en que los resonantes y pluralísimos síes que enuncié en algún párrafo anterior resuenen todavía en este último, porque lo que sigo tratando de decir es que hay una relación que no es ni directa ni lineal ni argumentativa sino más bien sináptica entre las diatribas teóricas y los trabajos creativos que, hacia finales del siglo XX y en el contexto de una literatura más bien realista, emprendieron un grupo de escritores españoles, y los riesgos estéticos que bajo el rubro de conceptuales

siguen ejerciendo una serie de poetas estadounidenses en sus dos costas. Tal vez el diálogo más relevante de las escrituras contemporáneas en español no siga las rutas del poscolonialismo del siglo XIX, las cuales iban y siguen yendo de España al continente latinoamericano, y viceversa, ni respete las barreras establecidas por el idioma mismo. Acaso la era digital y sus distintas plataformas han modificado la misma noción de ruta y flujo, transformando el diálogo en una sináptica relación de ventanas que se abren y cierran en una computadora bilingüe. Es una lástima que los trabajos de unos y otros no circulen todavía en traducción. Me pregunto, con una sonrisa entre perversa y esperanzada, qué ocurrirá con el sistema nervioso de las escrituras de hoy cuando esta sinapsis potencial se lleve finalmente a cabo (por lo que veo, la autora estadounidense más reciente que cita Fernández Porta es Kathy Acker, sin mención todavía para ninguno de los conceptualistas vivos de hoy). Les dejo esta sugerencia aquí a los gestores culturales de este tipo de *happenings*.

II.3. Desapropiar

Ciertamente, la historia de la literatura se ha beneficiado del uso muy variado de diversas estrategias de apropiación textual. Escritores de distintas tendencias y épocas han echado mano del subrayado —que con frecuencia se queda en casa— y hasta de la copia literal, con la que a menudo se realizan ejercicios de estilo que pueden o no formar parte de obras acabadas, pasando por la tachadura y el rescate, por mencionar

sólo algunas de ellas. El auge digital ha provocado, sin embargo, que más y más personas utilicen con mayor frecuencia y para fines muy variados una técnica básica de reciclaje y recontextualización: el ahora temido y vituperado *copy-paste*. Tal vez lo que asusta tanto a los bienpensantes no sea el método en sí —que ya puso en práctica, entre otros y aunque en otras modalidades técnicas, William Burroughs, por ejemplo, en sus famosos *cut-ups*— sino, para ponerlo en términos marxistas, el uso tanto intensivo como extensivo del mismo. En efecto, las computadoras actuales han puesto el copiar y pegar al alcance de tantos y de muchos o, lo que es peor, de cualquiera. ¡Sólo basta tener acceso al programa correcto para que cualquiera sienta que puede escribir! Lo que para algunos resulta celebrable —ya decía, por ejemplo, la escritora estadounidense Kathy Acker que había que hacer todo lo posible por conservar la frescura radical del que, escribiendo mensajes electrónicos o en blogs, siente y sabe por primera vez que puede escribir—, otros lo interpretan como el inicio de la debacle de ciertas tradiciones culturales que, desde su punto de vista, pueden conservarse mejor cuando están salvaguardadas por una férrea élite de vigilantes.

El uso extensivo e intensivo del *copy-paste* ha venido acompañado de otra causa de alarma para los bienpensantes: el saqueo ilícito, para utilizar sus palabras, de los grandes maestros. El caso de los juicios penales que, por plagio, ha iniciado la viuda de Borges contra, al menos o hasta ahora, dos obras de suyo interesantes —*El hacedor* (de Borges), *Remake* de Fernández Mallo y *El alpeh engordado* de Pablo Katchadjian— es un claro

ejemplo al respecto. Tal vez no es del todo sorprendente que, en un medio donde se venera de manera acrítica la originalidad y la autoría, dichos juicios hayan generado únicamente una tibia reacción más bien momentánea por parte de creadores y de críticos. Pocos —Damián Tabarovsky, entre ellos— alzaron la voz para poner en alto la libertad creativa en tiempos del manejo del lenguaje digital. Tal como lo cuenta Pablo Gasloli en su cuidada crónica de los hechos, Andrés Neuman defendió «la libertad de un procedimiento narrativo» en una nota alrededor del caso de Fernández Mallo; y César Aira, en una conferencia, elogió las repercusiones estéticas del trabajo de Katchadjian. Pero, luego de algunos meses, con los libros ya fuera de los anaqueles de las librerías, son pocas las reverberaciones de esas posturas tanto en los medios digitales como en los analógicos.

Poca atención se le ha brindado, durante la expansión del reino del *copy-paste*, al uso de técnicas de apropiación textual cuando el texto intervenido no viene amparado por una gran firma. En efecto, gran parte de la poesía y la ficción documental de nuestros días se alimenta de la lectura cuidadosa y la utilización selectiva del lenguaje de los sin firma. Algunos de los trabajos fundacionales de la poesía documental estadounidense transcriben y recontextualizan el lenguaje —las escrituras— que se vierte en las cortes: de *The Book of the Dead* (1938) de Muriel Rukeyser a, por ejemplo, *Testimony* (1965) de Charles Reznikoff. Poetas más contemporáneos como Mark Nowak y Juliana Sparrow se han servido igualmente de testimonios legales, de entrevistas publicadas en periódicos y del lenguaje en-

contrado en las vías públicas para construir obras que, en mucho, buscan diluir las diferencias estrictas entre lo literario y lo cultural propiamente dicho. En México, estrategias similares han sido utilizadas por, entre otros, Hugo García Manríquez, a través de la lectura peculiar del Tratado de Libre Comercio que es su *Anti-Humboldt*, o en la recién galardonada *Sodomía en la Nueva España*, en la que Luis Felipe Fabre ha trabajado de cerca con el lenguaje de los procesos de inquisición llevados a cabo entre 1567 y 1568 contra un grupo de homosexuales. Cada cual a su manera, pero siempre de forma crítica y creativa, estos trabajos se apropian de la escritura de otros. Recuérdesse: “Del lat. *appropriāre*”, *apropiar* quiere decir, de acuerdo con la RAE: «1. Hacer algo propio de alguien; [...] 5. prnl. Dicho de una persona: Tomar para sí una cosa, haciéndose dueña de ella, por lo común de propia autoridad». Apropiar, luego entonces, es regresar al circuito de la autoridad —y del autor— por otros medios.

¿Pero qué sucedería si, en lugar del nombre de un poeta, o de un autor, aparecieran en las portadas de estos libros dialógicos, de estos libros escritos, de hecho, en la más estricta de las coautorías, los nombres de todos los involucrados? ¿Qué tal si no apareciera ninguno? Expropiar es un vocablo administrativo, que involucra la indemnización, por eso no lo utilizo aquí. Desapropiar sería, en este caso, el nombre del juego. Recuérdesse: «De *des* y *apropiar*. 1. prnl. Desposeerse del dominio sobre lo propio». Entre lo ajeno y lo propio y lo ajeno, en la tensión del dos que Bajtín describiera hace ya tanto como dialógico, la desapropiación —tanto intensiva como extensiva, justo como lo pro-

mete el *copy-paste*— de la escritura; de eso se tratará, y cada vez más, escribir en la era digital o, lo que es lo mismo, producir y mover texto hoy.

II.4. *El que cura*

No debe ser casualidad que el verbo con el que designamos una de las actividades más importantes en el quehacer del arte y la escritura contemporáneos sea curar. No debe de ser casualidad, aunque la casualidad en este caso tenga algo de macabra. El que cura es un enfermo terminal: padece de lenguaje. El que cura con cuidado y diligencia, que es como lo señala la raíz latina del verbo *curare*, es, en el caso de la escritura, un escritor que reescribe frases.

La discusión etimológica sobre el verbo *curar* no tiene fin, pero todo parece indicar que a los expertos no les gusta mucho que un vocablo tan amplio y con significados que van desde el «cuidado de» a la «preocupación por» se haya restringido en tiempos recientes al muy positivista *sanar*. Poner énfasis sobre la solución a un estado presuntamente alterado como lo sería el «sanar» una enfermedad, deja de lado los aspectos más entrañables y más humanos, también los más largos y los más interactivos, de la praxis de curar. Es de asumirse, pues, que la primera acepción del término predomina cuando se habla de los curadores, es decir, de los que curan, como aquellos expertos que «atienden a», «ponen atención a» y «seleccionan» con devoción, es decir, críticamente, los objetos de su cuidado.

No hace falta tener cuenta en Twitter para darle

la razón a Marjorie Perloff cuando argumenta que las tecnologías digitales han transformado radicalmente el quehacer del escritor de nuestros días. Nunca más el Inspirado del siglo XIX que recibía, eso decían, el soplo divino por métodos más bien peculiares, sino el reciclador que lee su realidad con cuidado y, con cuidado, copia, recicla y se apropia del discurso público para participar de este modo en diálogos textuales e intertextuales más amplios, tanto a nivel estético como político. No se trata, pues, del creador único y original, sino del recreador que, a través de distintos métodos que pueden ir desde las restricciones oulipianas hasta las reescrituras efrásticas, cura las frases que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir.

Como pocas veces en la historia de la escritura, todo parece indicar que las tecnologías contemporáneas por fin nos han hecho admitir en público lo que hemos sabido desde siempre: no hay acto de escritura que no sea reescritura. Si hemos leído alguna vez, al escribir estamos, sin duda alguna, reescribiendo. La memoria, que es una práctica no una metafísica, nos condena. Escribimos, ya lo decía famosamente Karl Krauss, no para que se nos entienda sino porque se nos entiende. Toda palabra que existe, existe porque ha existido antes, es decir, porque ha sido reescrita. Así las cosas, habrá que admitir en público que lo que hemos hecho en nombre de la creación y la genialidad, no es otra cosa que lidiar de maneras más bien dinámicas y críticas con ese *ready-made* poderoso y multivalente que es la palabra: objeto e imagen a la vez. Cosa de carne. Materia de mis manos cuando se extravían.

En *Vanishing Point*, David Markson incluye, como se ha visto antes, una larga colección de lo que parecen ser tarjetas de trabajo. Los apuntes que por lo regular van escritos en esas tarjetas blancas, rectangulares por toda seña, dejan huella de una investigación larga. La investigación, en este caso, es acerca de los momentos más ridículos o controvertidos de algunos personajes fundamentales del arte occidental. La investigación es, vamos a decirlo claramente, sobre la muerte. En cada una de esas tarjetas, que el autor enlista en una urdimbre que merece el nombre de novela, van apareciendo los rasgos más punzantes y, a veces, los más cómicos de la decadencia del cuerpo, de los desajustes de la mente. Es una historia documental del arte occidental al revés. No hay grandeza aquí. Todo es un cuerpo que, lentamente y sin gloria, cae. El libro, las páginas de este libro que leemos azorados, es el lugar de la caída. Un pequeño cementerio sin flores. El sitio desde que el autor, que en el libro lleva el nombre de Autor, no sólo descubre su mengua física, sino también, acaso sobre todo, el desgaste del lenguaje. Su roce inútil. Acaso por eso la última palabra, que en este caso es toda una frase, de hecho, un párrafo completo, sea el *selāh*. Esa pausa.

Otro libro de oraciones sueltas es, sin duda, *Amberes*, el texto que Roberto Bolaño curó, según dice la introducción, para sí mismo.² Se trata de un texto que, de manera por demás interesante, ha sido publicado tanto bajo el apelativo de novela como en forma de libro de poesía. Las frases aparecían, dice el narrador o los narradores: «literalmente, como anuncios de neón en medio de una sala de espera vacía». Y el que

cura, no tanto un médico que sana sino el curandero que pone atención y atiende, pareciera establecer las reglas de ese campo magnético al que hemos llamado libro más para darles alcance que para atraparlas, a ellas, a esas frases que han sido reescritas en el mundo físico del entorno (¿y qué no es el entorno?) para escribirlas, es decir, registrarlas, en el mundo plano de la hoja de papel.

¿Y qué es Comala sino la curaduría de las frases reescritas en el limbo que ha sido la historia de México? Leer párrafos reescritos es una forma de desleer. No es pregunta. Más que escribir frases, curarlas. Que es otro modo de padecerlas. Lo extraño es que «curar frases» no nos aleja, ni a las frases ni a mí, de esa enfermedad que es todo lenguaje. El tiempo. Quien reescribe, actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente. Esta cosa sin salida.

III. Los usos del archivo: de la novela histórica a la ficción documental

III.1. Los archivos eufóricos

En una secuencia sin duda intrigante de *The Dark Knight Rises*, la reciente película de Christopher Nolan, Gatúbela, la heroína del mal, se enfrenta al mal de archivo. Su principal problema consiste en no poder borrar su pasado. Las huellas de su experiencia, en efecto, la persiguen. Literalmente. Puesto que lo que busca afanosamente es un programa electrónico capaz de suprimir sus propias trazas, es de suponerse que su pasado ha quedado inscrito en un archivo abierto al público sin restricción alguna. Todos los ojos que puedan mirarlo, lo verán. El registro de su vida ha saltado, pues, del coto privado del recuerdo personal, al dominio público de la memoria. El archivo, lo señalaba bien Jacques Derrida, implica sobre todo una domicilia-ción, la designación de un espacio institucional donde «la ley y la seguridad se cruzan con el privilegio». Un archivo consigna, es decir, reúne signos.

La *consignación* —aseguraba Derrida en su clásico texto sobre el archivo moderno— tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal.¹

Lo que la vida disgrega, centrífuga; el archivo, congrega. Centrípeto.

Pero «la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento», añadía Derrida. «Más trivialmente: no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, codeterminar por la estructura archivante.» Gatúbela no buscaba, en este sentido, un caudal de papeles amarillentos cubiertos de polvo pertenecientes a algún archivo real. Más bien, lo que ella quería destruir eran los registros electrónicos de esos otros archivos desligados de los quehaceres de almacenaje del Estado, aunque resguardados por las empresas privadas que se han ido apoderando poco a poco del ciberespacio.

Tomando en cuenta que la película de Nolan es de 2012, ¿en cuántos lugares pudo haber quedado domiciliada la experiencia vital de Gatúbela? Además de los registros civiles donde se guardan los datos de identificación básica —nombre, fecha y lugar de nacimiento, domicilio—, es del todo imaginable que la vida de una criminal como Gatúbela formara también parte de los archivos penales del Estado. No sería extraño, asimismo, que una chica joven del siglo XXI mantuviera una bitácora electrónica o una página de Facebook o, incluso, su propia cuenta de Twitter. El exceso de inscripciones facilitaría, en ese caso, seguir sus huellas en el ciberespacio. ¿Cuántas misivas electrónicas habría mandado a lo largo de su vida? Independientemente del número y de los destinatarios, todos sus *e-mails* son presas también de ese «ámbito artificial creado por medios informáticos». Se vivía, solía decirse antes

privilegiando el momento oral de la memoria, para contarla. Se vive, sería del todo factible decir ahora, para inscribirla. Para archivarla. Para producirla como acontecimiento archivable.

Zona por mucho tiempo consagrada a la atención de los especialistas, sobre todo historiadores pero también bibliotecarios, los archivos han encontrado también lectores privilegiados entre los escritores más diversos. En *Le Futur antérieur de l'archive*, Nathalie Piégay-Gros analiza, por ejemplo, las múltiples maneras en que el archivo «se implanta en la ficción». En un análisis que va de Sebald a Claude Simon, pasando por Pierre Michon y Annie Ernaux, Piégay-Gros señala la proliferación del archivo en la vida moderna, especialmente de los archivos minúsculos de la pequeña memoria, de los archivos faltantes y en falta de las vidas desordenadas, del archivo irrelevante de la experiencia de todos los días. Al apropiarse de los archivos, argumenta: «la literatura modifica también las representaciones y las condiciones del proceso de archivación».²

Aunque se señala con frecuencia al historiador como el responsable detrás de una idea totalizante y homogénea del material de archivo, no pocos escritores han contribuido a ella. Los practicantes de la así llamada novela histórica, aquellos que a menudo ocultan el trabajo de la búsqueda y el hallazgo en el interior de los archivos, convirtiéndolos así en archivos fantasmas, suelen limar las asperezas propias del documento histórico, normalizándolo a lo largo de narrativas casi siempre lineales o introduciéndolo como un elemento más de la trama. Aunque interesados en las entretelas del poder, estos libros permanecen dentro de la órbita

de esa diminuta élite de los que escribieron memorias o firmaron documentos oficiales. Las tantas novelas sobre dictadores, presidentes (mancos o no), las mujeres de los presidentes, líderes rebeldes o carismáticos, o mafiosos acaudalados, pertenecen todas sin duda a este rubro.

Poco a poco, sin embargo, a medida que los objetivos y métodos de la historia social —una historia, esencialmente, desde abajo— expanden su área de influencia, más y más escritores parecen dispuestos a incorporar el archivo, materialmente, en la estructura misma de sus libros. Emulando en este sentido el muy relevante papel del archivo en las artes plásticas, donde ha pasado de ser un mero sistema de registro a convertirse en una obra en sí misma, algunos escritores no sólo buscan aprovechar la anécdota interesante o anómala sino, sobre todo, la estructura porosa, incompleta, lagunar, frágil del archivo en la escritura de sus novelas o poemas. El archivo, así, no da pie a la novela; la novela, en cambio, aspira a encarnar las vicisitudes del sistema de registro mismo, eso a lo que Derrida llamaba con razón el momento político de la archivación como productor de acontecimientos. Lejos de ser el momento anterior a la novela, fungiendo como un aval didáctico o de prestigio de la misma, el archivo es, en estos trabajos de ficción documental, su presente o, como lo discute Piégay-Gros, su futuro anterior. La vida de una Gatúbela que huye de su pasado quedaría sin duda mejor, en todo caso, dentro de esas estructuras móviles, interrumpidas, atravesadas, vertiginosas que tan bien emulan a los archivos eufóricos del presente digital.

III.2. El material humano

En «El exceso de pasado: la destrucción de manuscritos como liberación del autor», el autor argentino radicado en Madrid, Patricio Pron, lleva a cabo una historia material de su proceso de escritura. No sólo cuenta ahí las distintas tecnologías que ha empleado para escribir a lo largo de los años —del lápiz a la computadora, de la hoja tamaño oficio a la libreta o el archivo digital— sino que también desarrolla su complicada relación con los manuscritos y su proceso de archivación. Cuando, una tarde, decidió prenderle fuego a documentos que ya tenía olvidados pero que seguían existiendo en el altillo de la casa paterna, Pron tuvo, sin embargo, la precaución de fotografiarlos digitalmente para así salvarlos. Pron se refirió a este proceso de la siguiente manera:

De alguna forma, al hacer todo esto, yo recuperé el pasado, pero desactivándolo; es decir, no perdí el pasado pero lo conservé tan sólo como monumento de algo irrepetible a lo que no puedo asirme en la búsqueda del texto perfecto, algo similar a lo que sucede con los libros ya publicados.³

Antes había citado ya a Bob Dylan y su idea del disco como algo que «no es más que el registro de lo que estabas haciendo ese día en particular». En ambos casos, pues, lo que cae dinamitado es la misma idea de la edición final o definitiva, con su halo de inmortalidad y su escalinata en las jerarquías del prestigio. En ambos casos, el archivo cobra una importancia creciente

al colocar el acento sobre el aspecto procesual de toda obra. El valor de la publicación (o del disco) no es otro más que detener, aunque sea fictivamente, el tiempo. Un registro entre muchos otros. Un momento multiplicado. Nada menos, pero nada más.

La novela *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa es parte, sin duda, de esta segunda oleada de libros que han decidido resaltar el medio o los medios a través de los cuales y en los cuales existen en tanto tales: como libros.⁴ A diferencia de otras novelas que también lidian con la existencia de los documentos de las guerras civiles de la Centroamérica de finales del siglo xx —y acaso su opuesto más evidente sea la novela *Insensatez* del hondureño Horacio Castellanos Moya—, Rey Rosa avanza tentativamente, siguiendo de cerca los trazos de las palabras y las oraciones y los formatos y los sistemas de clasificación del archivo entero. Lejos de transformar al investigador/lector/escritor en un héroe unidimensional, este lector entra en el archivo sin saber bien a bien lo que encontrará y titubeando cuando, acaso, lo ha encontrado. Entre una cosa y otra, copia, es decir, transcribe. Hay notas de los diarios del archivo combinadas con las notas más personales y también austeras que documentan la vida privada del lector de documentos. El lector y los leídos adquieren, en momentos de franca incertidumbre, el mismo estatus: ambos no son sino pedazos de lenguaje transcrito. Reproducciones elegidas a conciencia, pero no necesariamente con conciencia de algo más. Se trata, en todo caso, de algo hecho artificialmente: ha sido leído y elegido y, luego, pasado en limpio. El libro no es la realidad, ni pretende serlo, como tampoco pretende

hacerse pasar por ella. El libro es un libro. Y pocas veces Perogrullo ocasionó tal estupor. El gran beneficio de hacer énfasis en el medio —el lenguaje, el archivo, el documento— que compone el universo de la novela es cuestionar la noción muy común del lenguaje como un vehículo neutro a través del cual circula lo que importa, es decir, la anécdota. Más allá de la trama, pues, aunque con varias tramas dentro de sí, el libro es sobre todo un proceso que, en la fragilidad de las notas, en lo punzante de los hallazgos, en la ramificación de sus coincidencias, en la yuxtaposición de un presente que se diluye y un pasado que no se va, entreteje una crítica acérrima y frontal al medio que la produce. Se trata, como lo señalaba Piégay-Gros, del archivo por su lado más minúsculo y titubeante. No un archivo a favor del prestigio y la validación, ya sea de derecha o de izquierda, sino un archivo capaz de encarnar el material humano que guarda en sí. No el archivo del realismo decimonónico o periodístico, que pretendía dar cuenta de *lo que pasó realmente*, sino el archivo del realismo extremo que ocurre cuando el peligro del presente lo ampara con la luz de velas titubeantes o con rayos del todo efímeros. ¹

III.3. La melancolía del expediente

Todo aquel que ha estado en un archivo lo sabe bien: el encuentro con el documento histórico es un instante que bien puede ser descrito como traumático. Lo comparo al minuto, o más bien al relámpago aquel (el destello, diría Benjamin), en que el escritor

que ha batallado por meses o años con un personaje, ya sea cortejándolo con datos o torturándolo con preguntas constantes, por fin escucha su «voz». En ambos casos, aunque cada cual con las herramientas de su oficio, tanto el historiador como el escritor se enfrentan, siempre por primera vez, al instante en que eso que los ha desvelado, provocándoles pesadillas o deseos varios, eso que ha azuzado su intuición con promesas que con frecuencia parecen vanas, ha cobrado vida propia. O muerte propia. Ambos momentos son, en este sentido, puntos de llegada pero, sobre todo y en realidad, puntos de partida. De ahí en adelante, tanto el historiador como el escritor se dedicarán a seguir los dictados de esas voces encontradas, fingiendo, por supuesto, que tienen el control, de preferencia total, sobre la maleable materia humana y densa que enfrentan.

Con todo y la epifanía que lo ronda, con todo y la sensación de destino cumplido con el que, a menudo, investigadores y escritores reciben los ecos de esas voces lejanas con las que se han topado, el momento del encuentro con el documento histórico es también, quizá sobre todo, un desvío o mejor dicho, una interrupción.

Una aseveración de este tipo requiere de cierto tipo de explicación, así que mejor me explico.

Valdrá la pena decir, por principio de cuentas, que cuando digo «documento histórico» pienso sobre todo en el tipo de papeles institucionales que involucran la participación de un agente del Estado a través de preguntas organizadas a manera de formato burocrático y, sobre todo, que inmiscuye también las respuestas o los datos generados, aunque sea de

manera oblicua o tangencial, por los ciudadanos a quienes tales preguntas les son planteadas. Dialógico por naturaleza, este tipo de expediente responde a las necesidades institucionales de producir un registro que documente una existencia, de preferencia traducida en logros, pero también involucra, y esto también por necesidad, las voces de aquellos sujetos a los que se debe la institución en turno. Por eso y no por otra razón, suelo enfrentar el expediente encontrado con el tipo de azoro y de curiosidad con el que abro cartas que llegan a mi buzón, tanto físico como electrónico, sin saber a ciencia cierta su procedencia o su destino.

Si en mi primera aseveración hablo de un desvío o de una interrupción es porque creo que el verdadero destinatario de la misiva dialógica de la que participo gracias al encuentro azaroso y, sin embargo, ineluctable que ocurre, cuando uno tiene suerte, en un archivo, es siempre otro. Cualquiera que haya estado en un archivo histórico debe haberse preguntado más de una vez (la cantidad de angustia al hacerse esas preguntas es por supuesto aleatoria y personal) a quién en realidad se dirigen esos documentos que, en su vida activa, han pasado de mano en mano, comprobando o desmintiendo argumentos varios. Una vez que el documento es trasladado al archivo muerto de una institución, cuando es parte ya de esa montaña de papeles que, a fuerza de volumen, termina por convertirse en un obstáculo o una molestia para los organizadores del espacio burocrático, el sitio del destinatario se convierte en un enigma creciente. ¿Hacia dónde va en realidad cuando aparenta no

moverse? Tengo la sospecha, una sospecha que por cierto no ha dejado de crecer desde que visito archivos históricos, de que la verdadera trayectoria del documento que encuentro y, luego entonces, desvíó, no es otra que la eternidad o el olvido. En resumidas cuentas: los muertos.

Avanzando sin moverse un ápice hacia el destinatario que sí lo espera, el expediente, pues, logra colocar al lector que interrumpe esa trayectoria en la posición equívoca de esa larga eternidad que es la muerte. Eufórico o meditabundo, con la sensación de estarse entrometiendo en algo que es, sin duda, mucho más complicado y oscuro de lo que creía o sospechaba en un inicio, el lector de documentos históricos debe experimentar en ese momento la más artera posibilidad: una conexión frágil pero real con los mundos ultraterrenos y desconocidos y, acaso, incognoscibles, de los muertos. Y ahí, en ese momento que es sin duda alguna epifánico, aunque por (estas) otras razones, debe surgir también el asomo de la melancolía: la melancolía de quien sabe, de entrada, que su tarea es imposible (hacer hablar a los muertos); la melancolía de quien, al tanto de tal imposibilidad, continúa sin embargo leyendo; y la melancolía, también, del expediente mismo, acaso olvidado por años, acaso inmóvil, lleno de polvo, extraviado, pero real.

Un libro relacionado de una o varias maneras con el expediente debe ser capaz de encarnar esas melancolías, conteniéndolas, ciertamente, aunque en realidad, liberándolas.

III.4. El guiño de lo real

...alles Faktische schon Theorie ist.

Johann Wolfgang von Goethe,
*Sprüche in Prosa: Maximen und Reflexionen*⁵

Decía Oscar Wilde que el misterio del mundo no se encontraba en lo invisible, sino en lo visible: en las apariencias. Quisiera retomar esta crítica implícita en contra de una visión dicotómica que separa y jerarquiza a lo invisible como lo profundo y, luego entonces, superior; y a lo visible como lo superficial y, en tanto tal, de menor estatus, para formular un alegato a favor de la peculiar forma de realismo que alimenta lo que ha sido llamado en algunos casos como nueva novela histórica, pero que en estas páginas responde al nombre de escritura documental. Utilizo, para llegar a ese punto, algunas ideas de Walter Benjamin sobre la fotografía como método de conocimiento histórico: una forma de desmitificación y, a la vez, de reencantación de lo real; así como también algunas observaciones sobre el ascenso de la historia social y la nueva historia cultural. Lo que me interesa es examinar ciertas interconexiones entre la fotografía y la narrativa que van más allá de los productos acabados —los artefactos que de hecho reciben el nombre de fotografía y narrativa— y se internan, en cambio, en los procesos de conocimiento de lo real y su representación que ambos campos comparten. Si estas anotaciones son mínimamente afortunadas, lograré al menos crear algunas inquietudes acerca del estatus de realismo que a veces de manera facilona y acrítica

se le da tanto al quehacer fotográfico como a la novela histórica.

En el mundo posindustrial que nos rodea, donde todo ser pensante sospecha de las metanarrativas y de la posibilidad misma de lo real, resulta realmente fácil atacar el realismo; una cierta forma de realismo. Entre las más comunes y válidas acusaciones, se cuentan: la división entre sujeto y objeto de conocimiento; la presuposición de que el sujeto tiene acceso sensorial al objeto y, luego entonces, a lo real; la creencia de que la representación del objeto —ocurrida dentro de la conciencia del sujeto— es, en términos generales, directa y mimética. En conjunto estas acusaciones atacan una noción rígida y transparente de la representación que, lógicamente, contribuye a crear, en términos sociales, el efecto de naturalidad del progreso, propiciando a su vez la elaboración de narraciones lineales en el sentido aristotélico —con principio, crisis y resolución—, las cuales, al reflejar tal «progreso», lo validarían. Resulta innegable que algunas novelas históricas, en su afán por reproducir *lo que realmente pasó*, han padecido de estos y otros males; multiplicándolos a su vez. Pero es igualmente innegable que hay una pléthora de ficciones documentales cuyo vocación realista problematiza y escapa de —escapa porque problematiza— tales presuposiciones. Pienso en las novelas de Michael Ondaatje o Anne Michaels —esta última sugerentemente titulada *Fugitive Pieces*— donde el regodeo realista con el detalle y el hecho histórico no produce, ni promueve, narrativas lineales ni la aprobación de statu quo alguno. Estas novelas, partiendo del realismo más plagado de evidencias, conducen a la

incertidumbre más que a la corroboración. Y lo logran porque antes que, o en lugar de, proponerse contar una historia de la manera en que pasó, lo hacen desde la óptica del estado de emergencia de todo lo que decae y desaparece. Lo hacen, en otras palabras, detrás de la cámara, en el justo momento de peligro que es toda iluminación del *flash*. Esta forma de contar en estado de emergencia ha promovido mayor reflexión sobre los estilos narrativos; sobre lo que realmente implica contar, más precisamente: narrar, una historia. En este sentido no sería equivocado tratarlas, como hacen los teóricos del poscolonialismo, como novelas metahistóricas.

La imagen de lo real: lo que conoce la fotografía

Una de las preocupaciones más evidentes en los escritos de Walter Benjamin era tratar de llegar a lo que él denominaba la más suprema de las concreciones o lo concreto supremo. Para hacerlo, Benjamin se propuso leer el lenguaje de los objetos —un lenguaje que al ser objetual, tal como lo había argumentado Goethe, era ya teórico, aserción con la que liquidaba la separación entre sujeto y objeto de estudio—. Llegar a lo real se convertía entonces, por lo mismo, en una tarea ardua que se basaba más en el detenimiento del pensamiento que en el desdoblamiento de una idea. De ahí que hayan utilizado en muy variadas ocasiones metáforas fotográficas para explicar su método de conocimiento. Una explicación que, por cierto, tampoco le fue ajena a Juan Rulfo. A Benjamin no le interesaba conocer el pasado, o lo real, tal como había

sucedido; al contrario, su interés radicaba en capturarlo —detenerlo y actualizarlo— en el momento de peligro iluminado por el *flash*. En sus estudios sobre la reproducción mecánica del arte, dentro de los cuales privilegiaba al fotográfico como el momento inaugural de la modernidad, Benjamin insistía —como también lo haría después Roland Barthes— en que la fotografía no era una reproducción de lo que estaba ahí, sino de lo que no estaba. La fotografía lograba capturar, de hecho, el no-estar-ahí de las cosas. En otras palabras: la imagen era un largo luto; la imagen era una ausencia; la imagen era un anhelo. Estudiosos de la obra de Benjamin han denominado su proceso de conocimiento como una hermenéutica alternativa: es un proceso que no busca lo que hay debajo o detrás de lo que aparece, sino que intenta detenerse ahí, en esa superficie tersa, claramente objetual, aun cuando, o precisamente porque, ese ahí es el preciso lugar de su desaparición.

Si la fotografía captura lo que no está o, para decirlo con los propios términos de Benjamin, captura lo que sabemos que pronto no estará ahí; si más que reproducir anuncia, y de hecho evoca, la muerte y la ausencia de lo fotografiado, entonces la imagen se convierte en la tumba de los muertos vivientes y, como tal, cuenta su historia —una historia de fantasmas y sombras—. En este sentido, la calca de lo real que frecuentemente se le achaca al realismo narrativo y a la fotografía, se torna, luego entonces, en la tarea menos «realista» posible.

Y, en esto, Benjamin se parece mucho, al Michel Foucault de *La arqueología del saber*, donde hace un llamado a detenerse en las prácticas discursivas —al discurso tratado cómo y cuándo ocurre—, en lugar

de andar merodeando sus alrededores, en el misterio del origen, en busca de teleologías facilonas y totalizaciones totalitarias. Y se parece mucho también a lo que alguna vez Susan Sontag defendió en su ensayo *Contra la interpretación*, donde pedía que se dejara de buscar ese contenido misterioso de la obra artística y se pusiera un poco de atención en la forma que, de hecho, era la constancia más exacta de lo que contenía. La lista de teóricos podría crecer, pero lo que interesa aquí es remarcar esa continua problematización de lo real como lo que aparece, lo que es visible, y las maneras en que algunos autores han previsto accesos a eso. Si la apariencia es misteriosa, la reproducción de esa apariencia no puede ser una tarea realista ni en la fotografía ni en la literatura.

III.5. Contra la novela histórica

Las preparaciones de las fiestas del Bicentenario generaron una proliferación más bien desmesurada de libros con temas históricos. No sólo fueron en aumento las monografías académicas sobre los grandes personajes o los episodios nacionales, sino que también aumentaron los ensayos así llamados personales que, en el contexto del aniversario, se organizaron alrededor de temas de corte histórico en los que los autores habían trabajado con bastante anterioridad. Pocos géneros, sin embargo, se multiplicaron tanto como el de la novela histórica. Por si hiciera falta aliciente alguno, tanto editoriales como instituciones culturales de los estados y de la federación establecieron una

plétora de premios diseñados especialmente para producir y promover novelas históricas. Que los montos asociados a dichos premios hayan sido peculiarmente elevados, sólo sirve para acentuar el lugar privilegiado que tiene —o que se le ha asignado a— la novela histórica en el mundo de los libros de hoy.

Pareciera ser que tanto la iniciativa privada como pública están convencidas de que, en tiempos que combinan a los festejos del Bicentenario con una de las más graves crisis económicas a nivel mundial, la novela histórica puede convertirse en una especie de paladín que salvará las ventas de libros y las prácticas de lectura de la nación por venir. Ambas entidades parecen confiar en el poder de convocatoria que históricamente, valga la redundancia, ha mostrado tener la novela histórica.

Estas circunstancias hacen necesario —es más, lo vuelven imperativo si no es que indispensable— hablar de la novela histórica y de la ficción documental como las dos caras, a menudo antitéticas, de la misma moneda. Es importante, tanto por motivos estéticos como políticos, diferenciar entre aquellos libros hechos para confirmar el estado de las cosas y aquellos libros hechos para cuestionar, y en su caso subvertir, el estado de las cosas. Esa es, en un inicio, la más básica de las diferencias entre una y otra.

El lector de novela histórica lo dice todo cuando confiesa que lee ese tipo de libros para «aprender» algo. Asumiendo que la lectura en general es una pérdida de tiempo (que en efecto lo es, o en todo caso, debe serlo), el lector confía en que un libro basado en hechos reales (como se le llama a esa estrecha relación con el referente) le convalidará una serie de datos, es

decir, una cierta forma de información, que a bien tendrá transformarlo en un individuo culto. Sin volverse un aburrido erudito, el lector «productivo» puede aprovechar esos ratos de ocio para convertirse en alguien con quien se puede conversar al final de la cena, por ejemplo, o durante las difíciles aunque ciertamente placenteras etapas iniciales del cortejo. A ese tipo de lector habría que agregarle la igualmente relevante figura del lector «perverso» que, en pose más bien progre, asegura que lee novela histórica para alejarse del canon de la Historia Oficial (con mayúscula) y así internarse en la compleja vida cotidiana de los grandes personajes. Este lector sabe que por lo regular «la ropa sucia se lava en casa», pero, asiduo a los *talk shows* o al *Big Brother*, se aproxima al libro como quien va tras bambalinas en busca de los cómo y porqués de los triunfos o desgracias ajenas. En eso, como en tantas otras cosas, las estrategias propias de la ficción (la atención al detalle, la capacidad de mostrar en lugar de declarar, la apelación a los sentidos, la combinación de puntos de vista) le sirve mucho a un producto que lejos de cuestionar, afirma el statu quo. Al novelista histórico le preocupa, ante todo, reproducir con fidelidad un mundo que construye basado en datos de documentos que, por lo regular, oculta. Recuérdese que sólo el historiador está obligado a documentar sus fuentes y utilizar los famosos pies de página para comprobarlo. Más que basarse en un documento, el novelista histórico se basa, pues, en la información contenida en el documento, asumiendo así que el documento es atemporal y no histórico, justo como la información que genera.

Pero el pasado, como todos lo sabemos, siempre está a punto de ocurrir. Y esto lo dijo así, memorablemente, Milorad Pavić en esa maravillosa novela que es *Paisaje pintado con té*. La historia, quiero decir junto a Pavić, difícilmente es cosa del pasado. La historia, que puede ser tantas cosas, no puede dejar de ser, sin embargo, una lectura contextualizada de documentos de archivo. Los escritores que «con-ficcionan» libros de escritura documental lo saben bien y, por saberlo, transforman el documento —la materialidad del documento, su estructura, el proceso de su producción y de su hallazgo— en el verdadero eje de su texto. Lejos de concentrarse únicamente en la información contenida en el mismo, la ficción con documentos cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo. Más que reproducir una época o revelar una serie de secretos de preferencia escandalosos, la escritura documental, tanto en prosa como en verso, trae al presente un pasado que está a punto de ser aquí. Ahora. Lo hacen así autores tan diversos como, por ejemplo, Michael Ondaatje en *Las obras completas de Billy el Niño* o Teresa Cha en *Dictée* o Marguerite Duras en *La amante inglesa*. En términos de trama, estos libros se alejan de los grandes personajes, así sean hombres o mujeres, optando en su lugar por los andantes anónimos de las calles cotidianas. Pero la intención no es tanto rescatar voces, sino aceptar la autoría ajena de textos escritos por otros, y mejor aún: trabajar estrechamente con la otra autoría. Se trata, pues, de un intercambio entre autores y grafías, sistemas de representación y márgenes. Lejos de la metáfora de la voz que viaja a través del

tiempo para ser «escuchada», es decir, normalizada por la escritura, la ficción documental enfrenta sistemas de escritura en un presente que le arranca al tiempo a través del acto tan político como lúdico de la escritura. En este sentido, la ficción documental no rescata voces sino que devela (y produce al develar) autores. Mejor dicho: autorías. Tal vez ahí radica la razón por la cual la ficción documental está imposibilitada para confirmar nuestro presente. En estrecha relación tanto con la forma como con el contenido del documento, haciendo del documento y de su contexto la fuente misma del cuestionamiento que los produce en el presente, la ficción documental trastoca.

III.6. La escritura documental

Existe una larga tradición de poesía documental en la escritura estadounidense. En el contexto del activismo social que se desarrolló durante la década de los treinta —justo después de la crisis del 29 y al inicio de la Gran Depresión, cuando Roosevelt estableció el pacto que aseguraba la intervención del Estado en la economía nacional, mejor conocido como el New Deal—, algunos poetas se alejaron de la práctica de la lírica íntima o personal para dedicarle especial atención tanto a su entorno social como a las formas utilizadas para implicarse en él. Se trata, pues, de una poesía eminentemente política que, sin embargo, no es convencional o simplista. Al menos en cuanto a temperamento se refiere, más Nicanor Parra que Ernesto Cardenal, para entendernos en latinoamericano.

Más Raúl Zurita, aunque no en estilo o en método. Se trata de poetas que aprovecharon las prácticas y enseñanzas del modernismo estadounidense —entre ellos la ruptura de la linealidad en la forma— para incluir el documento histórico, la cita textual, la historia oral, el folclor e incluso los anuncios comerciales en la formulación de textos híbridos marcados por una pluralidad de voces y, luego entonces, por una subjetividad múltiple. De acuerdo con el ensayo que Michael Davidson le ha dedicado a la obra *Testimony* de Charles Reznikoff (1894-1976), lo que verdaderamente diferencia a los poetas documentales de los experimentos con el *collage* y el pastiche propios del surrealismo o del dadaísmo de épocas anteriores es que los primeros estuvieron interesados en poner en entredicho el récord social que salvaguardan distintas agencias públicas o gubernamentales. Así, continúa Davidson, los documentalistas lograron redirigir el énfasis de los modernistas «de la materialidad del lenguaje estético hacia la materialidad del discurso social».

Conocidas en español son las grandes novelas sociales de la época, entre ellas las de John Dos Passos. También, aunque distribuidas con menor presteza, los textos y anotaciones y fotografías que componen *Let us Now Praise Famous Men* (traducido por Círculo de Lectores en 1994 bajo el título *Elogiemos ahora a hombres famosos*), el libro que el narrador James Agee y el fotógrafo Walker Evans publicaron en 1941 con base en las ocho semanas que pasaron en Alabama, entrevistando a los blancos pobres de la región. Menos conocidos son los grandes poemas documentales de Muriel Rukeyser, *The Book of the Dead*, y el

ya citado *Testimony* de Charles Reznikoff. Lejos del gesto imperialista de intentar suplantar la voz de los otros con la voz propia, estos poetas se dieron a la tarea de documentar las luchas y sufrimientos de vastos sectores de la clase trabajadora estadounidense incorporando sus voces tal y como estas aparecieron en documentos oficiales o en entrevistas orales o en registros del periódico. Rechazando de entrada el papel del poeta gurú que guía visionariamente a los desposeídos, tanto Rukeyser como Reznikoff investigaron y entrevistaron a los directamente involucrados en las luchas y tragedias cotidianas del capitalismo que les tocó vivir, incorporando luego su testimonio en textos por fuerza interrumpidos, trastocados, intervenidos.

Muriel Rukeyser —traductora alguna vez de Paz, por cierto— estaba convencida de que el verdadero poema conminaba una «respuesta total» por parte del lector. En *The Life of Poetry*, un libro que estuvo fuera de circulación por más de 20 años antes de volver a ser editado en 1996, Rukeyser afirmaba:

Un poema invita. Un poema requiere. Pero ¿a qué invita un poema? Un poema te invita a sentir. Más que eso: te invita a responder. Aún mejor: un poema invita una respuesta total. Esta respuesta es total, en efecto, pero se formula a través de las emociones. Un buen poema atraparé tu imaginación intelectual —esto quiere decir que cuando lo atrapes, lo atraparás intelectualmente también—, pero el camino es a través de la emoción, a través de eso que llamamos sentimiento.

Este tipo de poética hace entendible el interés que Rukeyser mostró por la tragedia ocurrida en la construcción de una planta hidroeléctrica en West Virginia, más específicamente en el puente de Gauley. Ahí, bajo la tierra, un grupo de mineros que, obedeciendo órdenes, rompían la roca que impedía el paso, contrajo la silicosis que los mataría en grandes números. *The Book of the Dead*, publicado en 1938, aborda este evento: lo registra, lo cuestiona, lo trae al caso, lo expresa, en resumen: se duele. Aún más: se conduele. Algo similar hizo Reznikoff, quien, a la manera del nuevo historiador social o cultural, se sirvió del lenguaje registrado en los litigios legales para enjuiciar tanto el capitalismo como el sistema de jurisprudencia de sus tiempos en *Testimony*, publicado en 1934.

Aunque la poesía contemporánea estadounidense parecería dominada ya por la devoción a la epifanía íntima de convencionalidad o ya por el apego al experimento lingüístico de la era *post-language*, existe, contra toda probabilidad, un espacio para el poema documental. Acaso este legado modernista sea más evidente en el trabajo poético y político de Mark Nowak. En su reciente *Coal Mountain Elementary* (2009), Nowak une esfuerzos con el fotógrafo Ian Teh para documentar las extremas circunstancias en las que viven, y mueren, los trabajadores de minas de carbón desde Estados Unidos hasta China. Evitando su propia voz y a manera de DJ, Nowak samplea textos de periódicos en los que ha quedado registrada la voz de los dolientes, párrafos de documentos oficiales de las empresas en cuestión y hasta las lecciones escolares incluidas en un libro de texto acerca de ciertas actividades cotidia-

nas de los mineros. Así, en un trabajo de yuxtaposición constante, Nowak logra arrebatarse el sello de «naturalidad» al lenguaje público del testimonio o la prensa, cuestionando aptamente las relaciones de explotación que dominan el trabajo de los mineros de hoy.

En *Memorial. An Excavation of the Iliad*, la poeta británica Alice Oswald se deshizo de unos siete octavos del texto de Homero para rescatar así, fósiles en vivo, las muertes de aproximadamente doscientos soldados, todos pericididos en la guerra de Troya. Se trata, a decir de la poeta misma, de una reescritura que intenta rescatar la *enérgia*, esa «luminosa, insoportable realidad» del poema homérico. Se trata, luego entonces, en primera instancia, de un saqueo. La poesía mira de reojo a la historia y, escalpelo en mano, extirpa del marasmo de datos y de anécdotas, el momento único e indivisible en que un ser humano pierde la vida. Eso es la guerra, después de todo; de esto se trata la guerra: de cómo seres humanos de carne y hueso pierden la vida de forma violenta. Armada, pues, con los instrumentos de la poesía, Oswald le arrebató esa pérdida que es la muerte a la acumulación de datos o de sangre que, con tanta frecuencia, conduce a la indiferencia o la insensibilidad o a las lecturas de corrido. Si «la pena es negra», si está «hecha de tierra», si se «mete en las fisuras de los ojos/y deposita su nudo en la garganta», lo que este largo poema se lleva sobre el hombro, no a hurtadillas para que no se note, sino aparatosamente, para volverla más visible, es a la muerte en sí, a la muerte sola: la muerte oscura, anónima, violenta, de la guerra.

Ahí está, en la excavación poética de Oswald, en el duelo en el que nos invita a participar a través del

tiempo y a lo largo del espacio, iridiscente para siempre, la muerte de Protésilas: «el hombre reconcentrado que se internó aprisa en la oscuridad/con cuarenta barcos negros, dejando atrás su tierra», el que «murió en el aire, mientras saltaba para llegar primero a la costa». Y está también, en el gerundio de la eternidad, la muerte de Ifidamante, «el muchacho ambicioso/A la edad de dieciocho a la edad de la imprudencia», el que incluso «en su noche de bodas/Parecía traer puesta la armadura», el «[A]rrogante peón de campo que fue directo por Agamenón», y que cayó «doblado como plomo y perdió». Y está Cinón, su hermano, el hermano de Ifidamante: «Cuando un hombre ve a su hermano caído sobre el suelo/se vuelve loco, aparece corriendo como de la nada/atacando sin ver, así es como murió Cinón». La cabeza separada de su cuerpo por la espada de Agamenón: «y eso fue todo/Dos hermanos asesinados en la misma mañana, por el mismo hombre/Esa fue su luz que aquí termina».

Uno tras otro, así van cayendo los doscientos soldados de los relatos homéricos. Uno tras otro, en versos ceñidos, con frecuencia coronados por el canto repetido de un coro, mueren otra vez. Y otra. Ahora bajo la luz de un sol contemporáneo, justo frente a nuestros ojos. Un memorial también es un ruego. ¿Era necesario que murieran de nueva cuenta? La respuesta es: sí. ¿Era necesario tallarse los ojos una vez más y dolerse? La respuesta es: sí. Cuando nos dolemos por la muerte del otro aceptamos, argumentaba Judith Butler en *Pre-carious Life. The Powers of Mourning and Violence*, que la pérdida nos cambiará, con suerte para siempre. El duelo, el proceso psicológico y social a través del cual

se reconoce pública y privadamente la pérdida del otro, es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad y, por ende, de nuestra condición humana. Por esta razón bien podría constituir una base ética para repensar nuestra responsabilidad colectiva y las teorías del poder que la atraviesan. Cuando no sólo unas cuantas vidas sean dignas de ser lloradas públicamente, cuando el obituario se convierta en una casa plural y alcance a amparar a los sin nombre y a los sin rostro, cuando, como Antígona, seamos capaces de enterrar al Otro, o lo que es lo mismo, de reconocer la vida vivida de ese Otro, aun a pesar y en contra del edicto de Creonte o de cualquier otra autoridad en turno, entonces el duelo público, volviéndonos más vulnerables, tendrá la posibilidad de volvernos más humanos. Por eso, aunque Protésilas haya estado «bajo la tierra oscura ahora ya por miles de años», es necesario acudir. Es preciso acudir a su cita con la muerte y compartir, después, el duelo. Es necesario releer, por ejemplo, lo reescrito por Oswald para actualizar la muerte que pasó y pueda así volver a pasar frente a nuestros ojos, sobre nuestras manos para que, eventualmente, ya no pase más. ¿Cuántas veces al día olvidamos que somos, por principio de cuentas y al final de todo, mortales?

Azuzada por la guerra calderonista, la nueva poesía política que se escribe en México se plantea esta y otras angustiantes, incómodas, urgentes, preguntas. Son preguntas estética y políticamente relevantes. Están ahí en el poema *Los muertos* de María Rivera, pero también en la excavación que Hugo García Manríquez hizo del Tratado de Libre Comercio en su *Anti-Humboldt*. Están en los *Hechos diversos* de Mónica Nepote y en *Querida*

fábrica de Dolores Dorantes. Están en «Di/sentimientos de la nación» de Javier Raya y en *Antígona González* de Sara Uribe. Están en muchos de los poemas incluidos en *País de sombra y fuego*, la antología que editó el poeta tapatío Jorge Esquinca. Todos ellos, toda esta *enérgeia*, está ahí.

III.7. Duelo

En «Violence, Mourning, Politics», uno de los ensayos que componen *Precarious Life* de la reconocida pensadora estadounidense Judith Butler, la autora explora, con la agudeza y erudición que la caracterizan, con la preocupación política y rigor filosófico que le son propios, las funciones del duelo en un mundo atravesado por manifestaciones punzantes y masivas de creciente violencia. El evento que desata la preocupación de Butler no es sólo el «9/11», como se denomina a los ataques a las Torres Gemelas en Estados Unidos, sino la manipulación política, especialmente la de corte bushiano, que se propuso transformar la rabia y el dolor, es decir, el duelo público e internacional, en una guerra infinita contra un Otro permanentemente deshumanizado. De ahí que Butler iniciara este ensayo, y lo terminara también, con una reflexión acerca de lo humano que, en estas páginas pero también fuera de ellas, se transforma en una pregunta que, por concreta, no deja de ser enigmática: ¿Qué hace que ciertas vidas puedan ser lloradas y otras no? ¿Por qué ciertas vidas son *lamentables* y otras no? La respuesta, desde luego, no es sencilla.

Aún más: la respuesta invita, y de hecho obliga, a entrecruzar y contraponer los elementos más íntimos y, por ende, los más políticos de nuestras vidas.

Para entender la dinámica del duelo, Butler propone primero considerar la central dependencia que vincula al yo con el tú. Más que relacionales, un término que, aunque adecuado y usual, parece bastante aséptico en este caso, Butler describe esos vínculos de dependencia, esas relaciones humanas, como relaciones de *desposesión*, es decir, relaciones que están basadas en un acuerdo más que tácito con el pensador Emmanuel Lévinas: «en un ser para otro, en un ser en tanto otro». De ahí que la vulnerabilidad constituya la más básica y acaso la más radical de las condiciones verdaderamente humanas, y que sea imperioso no sólo reconocer esa vulnerabilidad a cada paso sino también protegerla y, aún más, preservarla a toda costa. Perpetuarla. Sólo en la vulnerabilidad, en el reconocimiento de las distintas maneras en que el otro me desposee de mí, invitándome a desconocerme, se puede entender que el yo nunca fue un principio y ni siquiera una posibilidad. En el inicio estaba el nosotros, parecería decir Butler, ese nosotros que es la forma más íntima y también la más política de acceder a mi subjetividad.

El duelo, el proceso psicológico y social a través del cual se reconoce pública y privadamente la pérdida del otro, es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad y, por ende, de nuestra condición humana. «Tal vez el duelo tenga que ver con aceptar esta transformación —dice Judith Butler— (quizás uno debiera decir *someterse a* esa transformación) cuyos resultados completos son imposibles de conocer con

anticipación.» Porque si el yo y el tú están vinculados por esas relaciones de desposesión, la pérdida del otro nos «enfrenta a un enigma: algo se esconde en la pérdida, algo se pierde en los descansos mismos de la pérdida». La pérdida —acaso tanto como el deseo— «contiene la posibilidad de aprehender un modo de desposesión que es fundamental a lo que soy [porque es ahí] que se revela mi desconocimiento de mí, la marca inconsciente de mi socialidad primaria». Al perder al otro, luego entonces, «no sólo sufro por la pérdida, sino que también me torno inescrutable ante mí mismo». La virtud del duelo consiste, entonces, en posicionar al yo no como una afirmación y ni siquiera como una posibilidad, sino como una manera de desconocimiento. Un devenir.

Butler mantiene, o quiere creer, que reconocer estas formas básicas de vulnerabilidad y desconocimiento constituye una base, fundamentalmente ética, para repensar una teoría del poder y de la responsabilidad colectiva. Cuando no sólo unas cuantas vidas sean dignas de ser lloradas públicamente, cuando el obituario alcance a los sin nombre y los sin rostro, cuando, como Antígona, seamos capaces de enterrar al Otro, o lo que es lo mismo, de reconocer la vida vivida de ese Otro, aun a pesar y en contra del edicto de Creonte o de cualquier otra autoridad en turno, entonces el duelo público, volviéndonos más vulnerables, nos volverá más humanos. Cuando toda vida sea una vida lamentable. Este tipo de marco teórico, dice ella, podría ayudarnos a no responder de manera violenta al daño que otros nos infligen, limitando, a su vez, la posibilidad, siempre latente, del daño que ocasionamos nosotros.

Y termino ahora como termina Butler uno de sus ensayos, diciendo: «Eres lo que yo gano a través de esta desorientación y esta pérdida. Así es como se hace lo humano, una y otra vez, en tanto aquello que todavía no conocemos».

III.8. Coda para historiadores: el modo etnográfico de historiar.

Desde que escribo historia, que es mucho después de que empezara a escribir novelas, sospeché que el público en general no lee libros de historia porque la gran mayoría, independientemente del tema que traten o la anécdota que intenten desarrollar, van escritos de la misma forma. Me refiero, por supuesto, a los libros de historia académica, a los libros académicos de historia que suelen explorar, por cierto, temas de suyo interesantes y anécdotas por demás amenas o escandalosas. Sin embargo, organizados de acuerdo con principios inculcados, ya subrepticia o ya de manera evidente, por manuales de reglas metodológicas o libros de consejos acerca de cómo escribir una tesis, muchos de estos textos se conforman de acuerdo con, y de paso confirman, una narrativa lineal en modo aristotélico, la cual incluye, a saber, tres pasos: la elaboración de un contexto estable y debidamente documentado; la descripción, de preferencia en gran detalle, del conflicto o hecho que ocurre en dicho contexto; y la producción de una resolución final o una lección, de preferencia ligada a un lenguaje teórico que incluya grandes conceptos. Esta narrativa, que

tiende a reproducir una idea lineal, es decir, secuencial, es decir visual, de lo narrado, tiene como consecuencia la oclusión del sentido de impermanencia y de simultaneidad tan asociadas a las labores del oído y la presencia. Una escritura histórica en modo etnográfico, luego entonces, precisará de estrategias narrativas que contrarresten este fenómeno y abran las posibilidades dialógicas del texto. Y aquí es donde los consejos de Walter Benjamin, y sus peculiares notas para una filosofía de la historia, vuelven a hacer su aparición: el *collage* como estrategia para componer una página de alto contraste, cuyo resultado es el conocimiento no como explicación del «objeto de estudio» sino como redención del mismo.

Ciertos expedientes históricos suelen responder, de hecho, a una composición basada en un principio semejante. Me refiero, claro está, a los expedientes médicos. Aunque firmado por un doctor, el diagnóstico pocas veces es lineal o definitivo. Todo lo contrario: una lectura detallada de este material textual pone en evidencia que el diagnóstico, como el expediente mismo, es un constructo multivocal y, además, contradictorio. Para muestra basta un botón: he aquí una vez más el expediente de Matilda Burgos (no es su verdadero nombre), la enferma que hablaba mucho y que, por ello, se convirtió en el personaje central de un libro que publiqué hace ya años: *Nadie me verá llorar*. En la boleta de admisión, la primera hoja del expediente de Matilda Burgos, se responde a la pregunta acerca de la causa de su admisión con las siguientes dos alternativas: «Confusión mental amorabilidad. Demencia precoz hebefrénica». La primera de estas anotaciones

está conspicua y significativamente tachada. A manera de palimpsesto o de capa geológica, el expediente acoge esta y otras revisiones pero sin borrar las notas precedentes y, de más importancia para el lector en modo etnohistoriográfico, sin incorporar las nuevas versiones a las anteriores, es decir, sin normalizarlas. El texto, en este sentido, no sólo es una colección de marcas sino una colección de marcas o inscripciones en permanente y perpetua competencia. Una escritura histórica que se pensara ante todo como escritura tendría que proponerse como reto el encarnar en la página del libro este sentido de composición competitiva y tensa, esta estructura dialógica propia de, e interna al, documento mismo. El *collage*, así, no sería una medida de representación arbitraria o externa al documento, sino una estrategia que, en ciertos casos, como el de Matilda Burgos, contribuiría a llevar al papel su historia y la manera en que esa historia fue compuesta a inicios de siglo xx dentro de las instalaciones del Manicomio General La Castañeda, que es donde ella estuvo. Así entonces, no basta con identificar «todas» las versiones posibles y rechazar sólo una, la versión final, sino que hay que mostrarlo. La función del *collage* es sostener tantas versiones como sea posible, colocándolas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro, el gozo; ese conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, por su arquitectura.

Lo que esto significa en términos de la posición del autor dentro del texto, especialmente en una era en que se experimenta con la muerte del autor, es importante. El historiador en modo etnográfico que escri-

be de acuerdo con los principios del *collage* no puede preservar su posición hermenéutica como intérprete de documentos o como descifrador de signos. No se trata de un historiador que ande en busca de la verdad escondida de las cosas. Este otro historiador, y aquí utilizo un símil del mundo de la música contemporánea, cumplirá más bien las funciones de compositor o, aún mejor, de director de orquesta gestual muy a la Boulez. Lo cito:

El director debe tener en todo momento disponible en su cabeza, y de manera instantánea, el dibujo de la disposición, tanto más cuanto que los acontecimientos que se quieren suscitar no se producen de raíz de una secuencia fija, o porque dicha secuencia puede ser improvisada y puede cambiar en cualquier momento. Hay que «tocar» a los músicos, como si fueran las teclas de un piano.⁶

Hay que «tocar» a los documentos, parafraseo ahora, como si fueran las teclas de un piano. Y esto lo debe saber tanto el historiador como el escritor de libros documentales.

IV. Mi paso por transcrito: planetarios, esporádicos, exofónicos

IV.1. La consagración de la Pangea: el sujeto planetario sobre una tierra existencial

Un «cúmulo de palabras» pasa ahora mismo sobre la página. A través de la ventana es posible ver la «monumental M» de la montaña. La tormenta que se avecina será, sin duda, «una precipitación de palabras fundamentales». La península es un tumor. Después, cuando todo acabe, quedará la «mancha en el asfalto. Fuera de foco/lúbrica la visión del mecánico». El firmamento, arriba; la fragancia de ciertos jardines, abajo; en medio: ese estado mental dentro del cual surge, con definitividad temeraria, la visión: «la distancia entre Liechtenstein y Uzbekistán es un mar».

De aquí hacia allá: la mirada en el telescopio.

De allá hacia acá: la mirada en el microscopio.

Entre una y otra: la tecnología del lenguaje sideral.

Iniciar un capítulo sobre los retos de una escritura planetaria en un mundo globalizado desde y con la poesía no es una mera casualidad. Acaso como pocos, los poetas —los que utilizan el lenguaje para investigar lo que pasa en y con el lenguaje, como diría Lyn Hejinian— nos recuerdan que la escritura está atada a la Tierra, que la escritura está, para no dejar atrás al

mundo de la necropolítica, «en-terrada». Por ejemplo, de la cintura del continente al registro de los cráteres que contienen «el alma lunar», el *Transterra* del poeta tapatío Gerardo Villanueva abraza el globo terráqueo en su amplitud más majestuosa y también en la más humana.¹ Activan el ojo, es cierto, pero sus palabras van dirigidas, sobre todo, al pie. Levántate y anda, murmura su Lázaro privado. Toca. Percibe. Elévate y, luego, húndete aquí, nada (de nadar). Nubosidad variable. Sobrevive. Esto es una grieta. Aquí se abre una cartografía privada. El meridiano de la ansiedad se escribe así. La altitud. El viento. Las fronteras. ¿Sientes el palpitar de la geografía bajo la palma de la mano o en el rabillo del ojo? Más que agente globalizador, ese Lázaro que repta iconoclasta en las páginas transterrenas de Villanueva —y aquí, entre tantos otros errantes, cabrían muy bien los poemas que conforman *Los planetas*, el libro del joven poeta mexicano Yaxkin Melchy— es, para utilizar la terminología de la teórica y crítica literaria Gayatri Spivak, un sujeto planetario.² La diferencia entre uno y otro es estética, ciertamente, pero también es política. La diferencia, en todo caso, va más allá de la terminología y tiene que ver con los lazos que vinculan —ya con melancolía o con silencio, ya con celebración o movimiento— a los unos con los otros; al uno con el otro: la naturaleza y la conciencia, el paisaje y la ciudad, la historia y el cosmos. El cuerpo justo en el centro de todo esto.

En *Transterra*, así entonces, las grandes derivas no son abstractas. Aquí la historia se escribe con la mayúscula de las dimensiones estelares y con la minúscula del cuerpo. Telescopio y microscopio al mismo

tiempo, el sujeto planetario entiende que la alteridad, en efecto, «nos contiene y nos arroja fuera de nosotros mismos» al mismo tiempo; que, como también lo afirmaba Spivak: «lo que está por encima y más allá de nuestro alcance no es un continuo con nosotros ni es, de hecho, una discontinuidad». Aquí el sujeto, en efecto, se sujeta: a la superficie terrestre, al devenir de la historia, a la memoria personal, al otro. El ser es una criatura, aquí. La fuerza de la gravedad. Divino y terreno a la vez, en continua retroalimentación con lo que lo rodea, el sujeto planetario se desliza con singulares poderes de percepción sobre esa «tierra existencial», como la denominara el crítico social Mike Davis: «formada por la energía creativa de sus catástrofes».³

Atenta a la superficie terrestre y a sus fenómenos tanto naturales como humanos, la poesía de Villanueva y la de Melchy hacen eco de los postulados de una geología contemporánea afincada en una reconsideración puntual de la catástrofe. Contrario a los universos aislados y predecibles que configuraron las imaginaciones de Newton, Darwin y Lyell, la tierra que imaginan unos cuantos científicos conocidos como neocatastrofistas —entre los que se cuentan Kenneth Hsu en Suiza y Mineo Kumazawa en la Universidad de Nagoya— no es inmune para nada al caos astronómico. Al contrario, parte singular de un sistema solar histórico que no parece preñado de vida a la menor provocación, la tierra es la corteza donde convergen, y esto continuamente aunque a escalas de tiempo distintas, eventos terrestres y procesos extraterrestres cuya evidencia más dramática aparece, precisamente,

en forma de impactos monumentales de los cuales se generan las catástrofes.

En *Transterra*, Gerardo Villanueva produce las palabras de esa geocosmología: una amplitud descomunal, una precisión casi científica, el guiño del humor, el fluir constante. Sus náufragos «llegan a Islas Galápagos,/encuentran un nativo/sin lenguaje para celebrar/la recepción. Sus vouyeristas meditan: “Los cúmulos globulares vistos de lejos/parecen supernovas./¿Acaso se trata de un nudo electromagnético, un triángulo amoroso, o/una galaxia irreverente? Lo mismo da./Aquí, las leyes de Kepler se enredan, mientras en el televisor/la pornografía sigue”». Sus radioescuchas (castellanos o panamericanos o simplemente americanos) le dan pie para invitar a Severo Sarduy: Yo diría que Artaud fue a la Sierra Tarahumara para escuchar.

De una cierta contraesquina del Pacífico (Tijuana) a la cintura del continente (Oaxaca), de la urbe finisecular (la ciudad de México) al triángulo de la Polinesia, el sujeto planetario transterra, que es sólo otra forma de decir «se mueve en el lugar más hondo que es el aquí». Fuera, pues, del discurso abstracto de la globalidad y enraizado, al contrario, en el más concreto de los posicionamientos errantes, este transterrar es un tránsito que recorre e inventa un planeta nervioso y herido, cejijunto, socavado. Vivo.

En este planeta, entre sus sujetos planetarios, ocurren miríadas de instancias en las que cotidianamente se reproduce lo que Juliana Spahr, refiriéndose al trabajo de la poeta coreana Myung Mi Kim, llama «la inquietante desorientación lingüística de la migración».⁴

Haciendo hincapié en el gradual alejamiento del inglés estándar que han llevado a cabo algunos poetas bilingües o multilingües, tanto dentro como fuera de Estados Unidos, durante la década de los noventa, Spahr argumenta que, a diferencia de generaciones anteriores, las cuales trabajaron con una definición identitaria de la lengua —aquí la definición de Gloria Anzaldúa: «yo soy mi lenguaje», viene a cuento— ciertos poetas más contemporáneos como Edwin Torres o Harryette Mullen suelen estar menos interesados en «hablar de su identidad personal y más [en] hablar del inglés y sus historias [...]. En lugar de decir “yo soy mi lenguaje”, estos escritores están diciendo algo sobre el lenguaje mismo, a menudo algo sobre las relaciones entre el lenguaje y el imperialismo». ⁵ Este alejamiento del inglés estándar no teme a la distorsión ni rechaza lo que en la estrecha visión oficialista de algunos se llama error. Al contrario, abrazando la condición migrante de la lengua, no pocos escritores han decidido trabajar fuera de los perímetros del recato y la corrección lingüística, una práctica ya recurrente en distintos puntos del globo terráqueo a la que Marjorie Perloff ha denominado como escrituras exofónicas. ⁶ El trabajo de Theresa Cha, *Dictee*, con su uso delirante del inglés, francés, coreano, latín y griego, debe seguir siendo considerado un precursor en este aspecto. Entre otros, brillando por su uso inquietante del alemán, Yoko Tawada, la novelista japonesa que vive y da clases en Alemania, y que escribe en su segunda lengua, señala enfáticamente que «el ser humano de hoy es el sitio donde coexisten diferentes lenguajes en mutua transformación y no tiene sentido cancelar esa cohabitación o

suprimir la distorsión resultante».7 Nunca como al transterrar, que es algo que se hace como las esporas, en el vaivén de las cosas aptamente esporádicas, la lengua y sus usos aparecen menos naturales. Hablar es siempre hablar en traducción, eso lo sabe bien el que pasa, el que viene y va. Nadie escribe ya más en nuestros días en una lengua materna.

Sirva, pues, este transterrar para abrir una puerta hacia la reflexión sobre la errancia que va del lugar a la escritura, y de la escritura al lugar, y de vuelta. Recuerdese: el lugar está lleno de fosas. En el aire del lugar se oye el zumbido de las balas y el estertor del que descansa. Sin paz.

IV.2. El lugar importa

a. Noble y brutal

CONFESIÓN VERÍDICA: estoy acostumbrada a partir.

Es una costumbre noble, esa, partir. Y también es una costumbre brutal. Uno se acostumbra a elevar la mano y a borrar, en ese cauteloso movimiento oscilatorio, lo que queda atrás. Uno olvida, siempre con método. El gajo que desbarata la completud de la mandarina. El puño que se convierte en cinco dedos. La pieza que, por ausente, obliga a la imperfección de las máquinas o la que, por no estar ahí, contribuye al fluir de las aguas. Uno jura. Uno ve el paisaje al otro lado de la ventanilla y descubre, entonces, qué es exactamente el verbo extrañar, el sustantivo nostalgia, el subjuntivo si

hubiera, el futuro del condicional. Después, en el anonimato del otro lugar, uno prevarica. Uno inventa un origen y un pasado y, si se puede, lo que vendrá. Luego sólo queda el arrebató que provoca a veces esa corteza, aquella montaña, ese pedazo de ciudad, esta luz.

Algo reverbera entonces.

El gesto fundador del sujeto, recordaba Žižek en *Visión de paralaje*, consiste en sujetarse a sí mismo.⁸ «Voluntariamente», añadía, sujetarse a.

En lo noble y en lo brutal, partir, que es siempre partir de un lugar, se parece mucho a escribir. Eso es cierto.

b. La relación imaginaria

«El materialismo significa —argumentaba también Žižek— que la realidad que veo nunca es total, no porque una parte importante me eluda, sino porque contiene una mancha, un punto ciego, que señala mi inclusión en ella.» Por eso el lugar es lo único que nunca podré en realidad ver. Por eso el lugar me sujeta. Por eso, también, lo objeto con mi subjetividad.

El lugar, así entonces, es sobre todo una relación. No es la geografía, sino una aproximación a esa geografía; no la ciudad, sino la manera en que se desplaza el cuerpo dentro de la ciudad; no el libro, sino la lectura insustituible del libro; no un dato de nacimiento, sino el nacimiento mismo. El cielo. A la relación con el lugar le llamamos paisaje. Porque es humana, esa relación es material: se trata de un vínculo con cuerpo y sudor y sexo y clase y raza y pobreza y entropía

y saliva y uñas e, incluso, mugre bajo las uñas. Entre más ahí, más densa y, por lo tanto, más opaca. Entre más profunda, de hecho, más adjetivada. Entre más aquí. Por lo mismo, por ser humana, esa relación que es todo lugar es también, acaso por principio pero tal vez también a final de cuentas, una relación imaginaria. El lugar es pura escritura.

c. Ser del lugar

Una visión más bien conservadora y rígida prescribe que la relación entre el sujeto y el lugar es, o debe ser, unívoca y, además, monógama. Un sujeto, se dice, debe ser de un lugar, de preferencia, aunque no siempre, el de nacimiento. Lo demás, se dice, es traición o, peor aún, pérdida de la identidad. Pero no todo en la vida, ya por desgracia ya afortunadamente, es unívoco o monógamo o pura pérdida. Uno pasa por muchos lugares después de todo y uno se enraiza, si verdaderamente pasa. Apropiación magnífica. Arábigo árbol agreste. Armastote. Armostrong. «Nadie nace sólo una vez», aseguraba la poeta canadiense Anne Michaels en esa magnífica novela que es *Fugitive Pieces*. «Si tienes suerte, emergerás una vez más en los brazos de alguien; si no, despertarás cuando la larga cola del terror te toque el interior del cráneo.»⁹ *Time is a blind guide*. Pasar por un lugar siempre tiene consecuencias, entre otras tantas, por ejemplo, la de fundarlo. Por eso el lugar es en realidad los lugares. Cosa plural en caso de tener suerte. Materia de fortuna. A veces.

Para el que parte, el lugar lo es todo. Para el que parte, el lugar no es nada. Ambas declaraciones tienen su

contenido de verdad. En todo caso, para el que parte: el lugar. Mejor aún: los lugares. Porque ¿cuántas veces no hemos nacido ya? La otra manera de plantearse esta cuestión: ¿cuántas veces no hemos muerto ya? Hace algunos años, en el valle por donde pasa un río al que denominan el Bravo, escuché las primeras narraciones infantiles. Ahí, también, me perdí por primera vez. Ahí nací, es cierto. En el regazo y en el arrullo del algodón, luego sorgo. Y nací otra vez aquí cerca, en algún lugar de este lugar donde ahora digo «el lugar»: Cola de Caballo, estanque con peces y patos, agua con sal. En las páginas de un libro, en la nota musical, en las palabras compartidas sobre una mesa llena de sobras de comida: todos ellos lugares de nacimiento y más.

Una nace también, a veces, cuando la fortuna, viendo el mar, al lado de una valla hecha originalmente de un material para no pasar. La guerra de Irak.

A todos estos ciclos constantes, a toda esta aglomeración de raíces, yo le llamo lo Contrario a lo Universal: esto es la constelación de Benjamin que, en el dato más concretamente material, en el objeto saturado, ve todo lo demás. En movimiento, siempre e incluyendo la perspectiva del que ve, el lugar me marca, en efecto, pero siempre de maneras que no sé.

IV.3. Esporádicos

a. Definición en negativo

No son sedentarios, eso queda claro desde el inicio. Son errantes, se entiende, en al menos ambos

sentidos del término, en eso también tendríamos que estar de acuerdo desde el inicio. Pero, hablando estrictamente y al pie de la letra, no son vagabundos, o en todo caso se trataría de un cierto tipo de vagabundos intermitentes puesto que tienen entre sus costumbres conocidas la de quedarse por temporadas (a veces largas) en ciertos sitios. Algunos hasta se dan tiempo para hacer amigos, adquirir escritorios y sillas y camas o, incluso, construir sus propias casas. Algunos, impelidos más por la necesidad que por la conveniencia, hasta encuentran trabajos que luego listarán en sus currículos imaginarios como «toda suerte de trabajos». No son desarraigados bien a bien porque tienden a formar comunidades en los territorios por donde pasan. Se les conoce, por ejemplo, en ciertos bares o cafés, en los pasillos de ciertas silenciosas bibliotecas, en las azoteas de algunos tétricos edificios o en los cuartos de invitados de ciertos amigos. No son exiliados, al menos en el sentido político que el siglo xx le dio al término, porque van y vienen más o menos a conveniencia propia y con pasaportes civiles. Podrían ser migrantes profesionales si tuvieran la disposición o el tiempo para pasar horas y horas haciendo colas en distintas oficinas de gobierno para firmar los documentos que confirmarían tal identidad. Podrían ser diaspóricos si a la definición oficial (dispersión de grupos humanos que abandonan su lugar de origen) se le suprimiera la palabra *origen*, para poder decir, luego entonces, que se trata de seres humanos que abandonan lugares, sean estos de origen o no.

b. Pasar por

Se trata de escritores, por supuesto. Se trata del problema (o morbo o afán) de identificar y explorar el trabajo de una serie de escritores que han pasado por territorios conocidos como América Latina durante el siglo xx. Y «pasar por» es aquí una mancuerna de palabras que me he tardado mucho tiempo en seleccionar. No son escritores que son de América Latina, pero pasar por América Latina no quita la posibilidad de haber nacido ahí. No se trata de escritores que hayan viajado por América Latina, aunque para pasar por ahí sea necesario iniciar más de un viaje. Podrían ser Malcolm Lowry o Graham Green o D.H. Lawrence, pero más bien serían como Witold Gombrowicz o Leonora Carrington o, en efecto, Roberto Bolaño. No son, en definitiva, Vladimir Nabokov o Joseph Conrad o Samuel Beckett, conocidos entre otras cosas por su versátil uso de una nueva lengua, sino Gerardo Deniz o María Negroni o, en efecto, Roberto Bolaño, escritores que habiendo pasado por América Latina escriben todavía en una de las formas del lenguaje dentro del cual crecieron. Ojo: aun cuando vivan en Estados Unidos, dentro de cuyo territorio se escribe hoy en día buena parte de la literatura latinoamericana de nuestros tiempos en inglés, no son *US Latino writers*, ni *New Latino writers*, ni *US writers*. Se trata de escritores que pasan por América Latina haciéndose también pasar por muchas otras cosas, abriéndole así la puerta a la despersonalización lo mismo que a la desterritorialización —que no es sino otra forma de enunciar la forma fluida y poco cabal de las identidades contem-

poráneas—. He aquí el asunto: se trata de ese tipo de escritores que habitan de manera esporádica (que no diaspórica) sitios y lenguas con los cuales desarrollan una relación de dinámica resistencia, más que de amable acomodo.

c. El quid del asunto

La traducción del latín al español sería, según el diccionario de la Real Academia: el qué cosa del asunto. Era finales de primavera y, sin embargo, la tarde se deslizaba gris y lenta del otro lado de las ventanillas cuando, de repente, de la nada como se dice usualmente, brotó de algún lugar de ese cielo gris un granizo atronador y por demás blanquísimo que me hizo levantar la vista del libro que leía sólo para pensar, literalmente de la nada, en lo triste, lo verdaderamente triste o, en todo caso, ligeramente perturbador que habría sido para Roberto Bolaño saber y ser testigo del enorme éxito de sus libros traducidos al inglés. Supongo que el gris de fines de primavera y la súbita aparición del granizo algo tuvieron que ver con el mórbido pensamiento que me hizo recordar un artículo escrito por la académica Sarah Pollack en el que explica la serie de retruécanos culturales y políticos que, tras bambalinas aunque no tanto, ayudan a explicar la súbita y más que presurosa «normalización» de los textos bolañianos en el mercado, y se dice así en efecto, el mercado del libro en Estados Unidos.¹⁰ Cualquiera otro habría estado feliz, se asume, pero Bolaño, quien a todas luces gustaba de presentar sus libros como armas de un valiente (y *valiente* es un vocablo al que recurría con frecuencia

para calificaciones literarias) andariego algo crepuscular, pero no menos apasionado por la «auténtica» y «verdadera» literatura, tendría que haber respondido con, al menos, algo de incredulidad y, luego, con algo de compulsivo enojo y, por qué no, hasta con ancestral rechazo. No sabremos nunca, por supuesto, lo que habría hecho (y con toda seguridad es casi mejor que sea así), pero esa tarde de primavera gris sombreada, además, por la irrupción del blanquísimo granizo (¿pero puede algo tan blanco en verdad «sombrear» una tarde de primavera?), no pude sino preguntarme cómo se le hace entonces para proteger al libro, al libro verdadero, al libro que es, al menos, dos libros (ambos con el filo dentro), de la normalización del mercado y la campechanería de la moda y la ramplona cascada del halago que es, a fin de cuentas, más mohín o hartazgo que halago. No estoy del todo conforme con la respuesta que me di entonces frente a la ventanilla del autobús del mediodía (porque era, además de fines de primavera, en efecto, un poco después del mediodía), pero fue esta: habría que pensar en Bolaño no como una excepción exótica (y concéntrica), claro, sino como uno entre la saga de escritores que andan por ahí, pasando por sitios y lenguas de América Latina de manera esporádica, desarrollando, mientras tanto, en el mismo trance de pasar por ahí, una relación de dinámica resistencia más que de agradable acomodo con ese cúmulo de cosas a las que, por falta de mejor término, acabamos nombrando no pocas veces como «el entorno». ¿Hay, de verdad, un hilo que va de esos veinticuatro años que Witold Gombrowicz pasó en Argentina a, por ejemplo, Lina Meruane, esa escritora

chilena que vive y produce una obra en español en el Nueva York de nuestros días? ¿Existe un hilo, se entiende que estético, entre los libros de Horacio Castellanos Moya, el centroamericano que pasa temporadas bastante largas tanto en Estados Unidos como en Europa y, digamos, Eunice Odio, la poeta costarricense que murió en México? ¿Son Unidades de Dispersión de cepa tan distinta escritores como el peruano César Moro y el centroamericano Rodrigo Rey Rosa?

IV.4. Alfabetos exofónicos 1: adoptar una nueva lengua

En un número reciente de la revista *Granta*, la escritora sudafricana Elizabeth Lowry da cuenta de las experiencias vitales e intelectuales que la condujeron a elegir el inglés como la lengua de su escritura. Lowry, nacida y criada como afrikáner en Pretoria y, gracias a la profesión diplomática de su padre, en varias capitales importantes del mundo, se comunicó desde el inicio de sus días y justo como sus conterráneos en afrikáans. Sin embargo, y a pesar de las críticas de la familia, pronto, después de una estancia educativa en Londres, tomó el inglés como cosa propia.

Es imposible —asegura la autora en su breve testimonio— adoptar una nueva lengua cuando se es niño sin convertirse también en una nueva persona. El lenguaje que uno habla, con sus compactas adaptaciones a la historia, sus sutilezas de significado y las implícitas suposiciones culturales, en realidad nos habla.

Dice también que «J.M. Coetzee alguna vez caracterizó a la literatura sudafricana en la era del *apartheid* como “una literatura menos que humana, antinaturalmente preocupada por el poder”. Ese no era el tipo de libro que yo quería escribir».

Resulta evidente que si Lowry estuviera analizando las razones por las cuales eligió el inglés por sobre, digamos, el francés o incluso el alemán, sus comentarios no dejarían de parecerse a muchos que se han hecho y se hacen a la ligera, en el terreno absoluto del sobreentendido, en relación con los cada vez más numerosos casos de bilingüismo o multilingüismo que pueblan el mundo. Después de todo vivimos en la era global, testigo plurivocal del deslizamiento humano sobre el planeta. Pero Lowry, en un inglés sin traza alguna de sentimentalismo, en un inglés austero y hasta contenido, sabe muy bien que está hablando del afrikáans, la lengua del *apartheid*, y también sabe que está hablando del inglés británico. Y, en este contexto, las frases «adoptar una nueva lengua», «convertirse en una nueva persona», «no era el tipo de libro que quería escribir», adquieren ecos (que no significados, porque estos los resguarda la escritora absteniéndose de hacer comentarios explícitamente políticos) que resuenan, si no con gravedad propiamente dicha, sí con un peso más bien descomunal. Lowry sabe que la decisión de escribir en un idioma que no es el afrikáans, al serla, es una decisión de vida o muerte.

También son condiciones extremas las que justifican que Jakob, el personaje principal de *Fugitive Pieces*, la novela que la canadiense Anne Michaels publicara en 1996, tomara al inglés no sólo como lengua

de comunicación cotidiana sino, sobre todo, como herramienta de escritura. Vecinado en Estados Unidos como un sobreviviente del holocausto —salvado, de manera milagrosa, por un científico griego—, el futuro poeta describe así su ambivalente contacto con la otra lengua, la lengua que se convertirá con el paso del tiempo en su lengua propia: «el inglés era comida. Me lo ponía en la boca, hambriento de él. Una oleada de calidez invadía mi cuerpo, pero también de pánico porque, con cada bocado, el pasado se callaba más». En uno de los registros más detalladamente humanos del tipo de acciones microscópicas que se llevan a cabo cuando alguien «decide» escribir en un idioma con el que no nació, Michaels incluye: «Lenguaje. La lengua entumecida se adhiere, huérfana, a cualquier sonido: se pega, la lengua al metal. Entonces, finalmente, muchos años después, se despega dolorosamente y se libera». Y luego, como el mismo Jakob lo reconoce finalmente, toma lugar el descubrimiento: «Y luego, cuando empecé a escribir los eventos de mi infancia en un idioma en el que no sucedieron, llegó la revelación: el inglés podía protegerme; un alfabeto sin memoria».

Se trata, sin duda, de una revelación sagrada.

Es usual señalar, con mayor o menor cantidad de amargura, las limitaciones que impone el uso de una lengua con la que no se creció. Hay varias imágenes: el hablante que se mueve sólo tentativamente dentro de la casa de la segunda lengua; el oyente que, sobre tierras movedizas, está siempre a punto de ser engullido por el sinsentido o el fuera de lugar; el hablante

que, deseoso de expresar algo, únicamente atina a abrir los labios para sentir el paso seco del aire. Es mucho menos usual señalar, como lo hacen, cada cual a su modo, Lowry, la escritora, y Jakob, el personaje de otra escritora, que esa incertidumbre, esa falta de seguridad, esa perenne tentativa de dominio destinada a fracasar, también conlleva un paradójico componente de protección y otro, tal vez más embriagador, de libertad. Ahí está, toda entera, la posibilidad de reconstruirse desde cero. Ahí está, también completa, la posibilidad de oír esa otra manera en que la lengua «nos habla» y, luego entonces, nos inventa. Vida acentuada. El alfabeto sin memoria o, para ser más exactos, el alfabeto con la memoria más reciente, vuelve real la posibilidad de ser esa otra persona que acaba de doblar la esquina y desaparecer, con un poco de suerte, para siempre.

IV.5. Alfabetos exofónicos II: la segunda lengua

a. El número dos

Siempre me ha parecido mejor, por considerarlo más cómodo, el segundo lugar. También tiendo a creer que lo más importante, tanto en los libros como en la vida, suele ocurrir con pasmosa frecuencia en el penúltimo párrafo, capítulo, escena, piso. Entre el rimbombante inicio inaugural y la parca conclusión definitiva está, para el bien de todos, el número dos: la puerta de entrada para la postergación o el alargamiento o

la interrupción o la duda. Acaso por eso, en lugar de la primera, prefiero hablar de (¿en? ¿para?) la segunda lengua. Hay un cierto aire de libertad a su alrededor. El olor a cosa abierta. Lo que subyuga.

b. Después

En sentido estricto, por supuesto, toda lengua es una segunda lengua. En sentido estricto, quiero decir, la lengua que nos acoge y nos arropa desde el seno materno es ya, de por sí, una lengua madrastra. Aun sabiéndolo, sin embargo, me gusta llamarla así: La Segunda Lengua. Hay un cierto sentido de extrañeza y otro de consecutiva falta de importancia que me hacen sentir bien respecto a ella. No es mi casa, ciertamente, ni otra casa. Se trata, en todo caso, de la intemperie. No es la encargada de mantener las apariencias (de lo original o lo primigenio o lo natural), sino la otra, la que nada más por el hecho de existir logra ponerlo todo (lo original y lo primigenio y lo natural) en duda. La de la pregunta difícil y el acento raro. La que no se acopla y, por lo tanto, no domina. La que llegó después y, por haberlo hecho, anuncia que puede haber todavía más. No es la casa, decía, sino el camino que me acerca o me aleja, según suba o baje la loma, como ya lo anotaba Juan Preciado en su camino a Comala, a esa casa.

Aquí va Guillermo

c. Malentender

Hay un eco dentro de la cabeza. Un ligero zumbido. Un estertor. A todo eso le llamé por años La Segun-

da Lengua. Ruido sucio. Un leve mareo que asemejaba una vital levitación. El nombre que le puse al velo que no me permitía ver las cosas claramente o que, bien mirado, me invitaba a ver las cosas de otra manera. Una distorsión, en efecto. Una alterada alteración. La inminencia de un malentendido, que es el otro nombre de la invención.

d. La otra manera

Suele pasar así: todo mundo habla una lengua alrededor de una mesa y, sin planearlo, sin pensarlo siquiera, aparece la Segunda. A veces es sólo el guiño diminuto de la palabra súbitamente intraducible y, en otras, el silencio en el que ocurre el puntual proceso de traducción. En algunas ocasiones es sólo un ligero tartamudeo y, todavía en más, el acento que sella lo que viene de lejos. Está ahí, me digo entonces, para recordarme que en toda circunstancia, aun en las felices, es importante hablar *de otra manera*. Está ahí para confirmarme que siempre soy, al menos, dos.

e. Que no es lo mismo pero es igual

Alguna vez creí que sabía cuál era cuál. Viví por muchos años en el país de la Segunda Lengua y allá, cual debe, rodeada de nostalgia y alcanfor y una seduda necesidad por la Gran Narrativa, surgió el mito de la Primera. Allá (que en este momento es Aquí, por cierto) llevaba mis asuntos terrestres en la Segunda, y los divinos, que son los más íntimos, en la Primera. Cosa de simetría. Asunto de claridad. Y todo habría

estado bien si no hubiera ocurrido la proverbial noche del proverbial día en que tuve el proverbial sueño en la Segunda Lengua. No recuerdo la anécdota onírica (aunque estoy casi segura de que había un tren en todo aquello), pero recuerdo, casi a la perfección, el súbito despertar. Entonces, me pregunté ¿La Segunda ya es la Primera? Hacía un sol terrible allá afuera. Y todo habría estado bien una vez más si no me hubiera mudado al país de la Primera, donde la Segunda volvió, no sin reticencia, no sin ese relinchar que suele despertarme en las noches sin sueños, a su propio lugar. Excepto que, de acuerdo con las simetrías que tienen la desgracia o la virtud, según se les vea, de ser estructurales, empecé a llevar mis asuntos terrestres en la Primera, dejando, luego entonces, todo lo privado, que es, como ya lo dije, lo más cercano a un cierto concepto de lo sagrado, en manos de la Segunda. Cosa de divinidad. Desde entonces sólo hablo de amor en una lengua con la que no nací.

f. La libertad de la segunda lengua

Con ella puedo maldecir a mis anchas, cortar oraciones donde se me da la gana, hacer declaraciones escandalosas, cambiar los puntos de lugar, prevaricar que es casi lo mismo que mentir, equivocarme con lujo de detalles, bajar la voz hasta que la voz llega al grado cero de sí misma, decirme y desdecirme con la misma solitaria convicción, dar un pésame, prometer lo imposible que acaso sólo sea otra forma de besar. Como si a mí y a la Primera nos atacara un súbito pudor cuando estamos cerca, hay cosas que no puedo ni

siquiera concebir en su presencia. Como si hubiéramos vivido demasiado cosas juntas. Como si todo nos doliera. Pero con la Segunda puedo contar chistes pasados de tono, decir palabras de amor, desbaratar un secreto largamente guardado, despedirme, discurrir sobre política.

g. Manifiesto popular

Independientemente del idioma en que aparezca, la escritura siempre se hace en la Segunda Lengua.

IV.6. Alfabetos exofónicos III: mi paso por transcrito

La escena se repite con una frecuencia escandalosa aunque, en honor a la verdad, cada vez incorpora ligeras variaciones que la vuelven interesante o, al menos, reconocible como repetición variada de algo más. El guion básico de la escena incluye a dos hablantes que participan de un diálogo cotidiano cuyo flujo se ve interrumpido por la aparición de El Acento. Para un espectador ajeno al contexto de los dos hablantes, debería ser claro que ambos tienen acento —es decir, ambos enuncian palabras con un tono de voz y un ritmo y una velocidad *peculiares*. Para un espectador más cercano al contexto donde se produce el diálogo entre los dos hablantes, sin embargo, es claro que uno de ellos tiene un acento que, en su semejanza con el habla de los muchos alrededor, se ha vuelto transparente y, por lo tanto, pasa desapercibido, mientras que el acento del segundo

hablante va marcado por señas de volumen, ritmo y dicción que lo resaltan como distinto. Este diálogo se nota más cuando se lleva a cabo entre hablantes de dos idiomas diferentes, aunque también suele desarrollarse entre hablantes de una lengua en común. Veamos.

HABLANTE 1: Enuncia *algo*.

HABLANTE 2: No entiende lo enunciado y, luego entonces, detiene el diálogo a través de una interjección.

[<http://es.wikipedia.org/wiki/Interjección>]

HABLANTE 1: Reacciona ante la interjección y, luego entonces, repite de manera veloz, acaso sin pensar en el hecho, el *algo* enunciado con anterioridad. A esa anterioridad desde ahora la llamaremos el origen o lo original.

HABLANTE 2: No entiende lo enunciado y, luego entonces, pide expresa y literalmente su repetición.

HABLANTE 1: Repite el *algo* enunciado originalmente, pero ahora a una velocidad muy lenta.

HABLANTE 2: No entiende y, luego entonces, pide que se deletree lo enunciado.

[1. intr. Pronunciar separadamente las letras de cada sílaba, las sílabas de cada palabra y luego la palabra entera; p. ej., *b, o, bo, c, a, ca; boca*. 2. tr. Pronunciar aislada y separadamente las letras de una o más palabras. 3. tr. Adivinar, interpretar lo oscuro y dificultoso de entender.]

HABLANTE 1: Deletrea el *algo* enunciado en el origen. Imagen: los gestos enaltecidos de los labios, la incor-

poración de las cejas o las manos en el proceso de intercambio.

HABLANTE 2: Guarda silencio, escucha cada una de las letras enunciadas, las ve literalmente pasar frente a sus ojos mientras se introducen con gran lentitud dentro de sus oídos. Lee, eso queda claro. Lee así y, entonces, sólo entonces, responde.

HABLANTE 1: Continúa la conversación original hasta que la escena, que es esta escena, se repita una vez más.

CONFESIÓN TRISTÍSIMA: Tengo acento, eso es cierto. Es más: tengo dos acentos, al menos. Nada de lo que cuento aquí tendría mucho sentido si el proceso de migración que me llevó de México a Estados Unidos hace ya algunos años no hubiera marcado mis hábitos de enunciación en las dos lenguas que utilizo de manera preponderante para platicar, trabajar, crear. Nunca intenté no tener un acento, pero tampoco imaginé que con el paso del tiempo adquiriría dos. No sé, ahora, qué sería tener una vida no acentuada. No sé cómo me sentiría si mi manera de hablar no pusiera a todos en alerta: ella no es de aquí. Tengo ya pocos recuerdos de cuando mi acento se confundía con la así llamada normalidad. Como lo explica Yoko Tawada en un texto todavía sin traducción publicada, pero cuyo título correspondería, según dicen, al vocablo *exofonía*, «seguir los acentos propios y lo que estos traen puede convertirse en una cuestión de creación literaria».

[La referencia al texto sin traducción la tomé de «Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing

in the New Poetics», en *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century* de Marjorie Perloff.]

De su paso del japonés al alemán, lengua esta última en la que también ha escrito poesía y novelas, Tawada dice, y aquí traduzco del inglés:

La gente dice que mis oraciones en alemán son muy claras y fáciles de oír, pero que todavía «no son comunes» y, en cierto modo, están desviadas. No me extraña, porque las oraciones son el resultado que yo como un cuerpo individual he absorbido y acumulado al vivir en un mundo multilingüe [...]. El ser humano de hoy es el sitio donde coexisten diferentes lenguajes en mutua transformación y no tiene sentido cancelar esa cohabitación o suprimir la distorsión resultante.

Volvamos a la escena original. Sabemos que algo ha sucedido entre Hablante 1 y Hablante 2 porque la conversación, cuya naturaleza es fluir, se ha detenido. Seguramente un elemento extraño o no reconocido como una repetición de algo más ha sido incorporado a la conversación y eso ha propiciado el reparo. El paso de una orilla a otra suele ser, en efecto, lento. Hablante 1 y Hablante 2 han atravesado acaso algo. Preguntémonos: ¿por qué el Hablante 1 al no entender algo tiene la necesidad de oírlo en el modo del deletreo? ¿Qué significa en realidad pronunciar las letras, como lo define la RAE: «aislada y separadamente»? Aún más, ¿cómo es que deletrear también es «adivinar, interpretar lo oscuro y dificultoso de entender»?

La última vez que participé de una escena como la que describo me di cuenta de algo que antes, con toda seguridad porque es obvio, me había pasado desapercibido. Mientras veía a mi interlocutor haciendo un esfuerzo casi palpable por ver las letras que deletreaba en su idioma «aislada y separadamente», supe que no me estaba oyendo sino que leía lo dicho. Deletrear es una manera de lectura en el aire. El interlocutor aquel estaba, en efecto, transcribiendo mi habla. Mientras yo deletreaba, el interlocutor transformaba el sonido de mi voz en silenciada letra asegurándose de que en el paso de la oralidad a la grafía disminuyera el efecto de la distorsión. Cuando lo consiguió, cuando fue finalmente capaz de entender y, luego entonces, de participar activamente en la continuación del diálogo, la cara de felicidad no estaba en modo alguno relacionado con el contenido del intercambio, sino con el exitoso proceso de transcripción.

Pensé en ese momento que ambos éramos practicantes de una lengua en franco proceso de anti-extinción: el transcrito.

[<http://es.wikipedia.org/wiki/Sánscrito>]

Así es, se trata de una lengua ceremonial utilizada sobre todo por lectores de pantallas multilingües afectos a los hábitos del *copy-paste* y la yuxtaposición, para quienes el oído y las funciones de la oralidad constituyen un riesgo o, con mayor frecuencia, un más allá del que es posible no regresar jamás. Es, en algunos casos, el último reducto de la página silenciosa, convirtién-

dose, también con algo de frecuencia, en el estandarte del ojo contra el oído. Se practica en la tundra siberiana, por supuesto.

SEGUNDA CONFESIÓN TRISTÍSIMA: yo sólo sé que quiero escribir un libro en tránsito.

IV.7. El caso más extraño

a. La revelación

No fue sino hasta un par de años después de aceptar un nuevo empleo en la sección de Escritura Creativa del Departamento de Literatura de la Universidad de California en San Diego, que me di cuenta de lo inusitado de la situación. Ahí estaba yo, esta escritora que nació y creció hablando español y que, hasta este día, escribe en su lengua materna, leyendo con cuidado y comentando con el detalle del caso los textos, tanto de narrativa como de poesía, aunque con mayor frecuencia de textos que desafían cualquier distinción estricta entre géneros, escritos por jóvenes estudiantes para quienes esa lengua, el inglés, era y es su lengua materna.

b. Lo que me dieron las fricativas

Como toda revelación, la mía irrumpió con algo de violencia y vino a poner en entredicho el estado de las cosas. ¿Qué hago aquí?, me pregunté eso más de una vez. Y me sumí, como se dice, en el desconcierto más

pueril, si no es que en el más adolescente. Mis libreros de la oficina universitaria están ocupados, en efecto, por cantidades parecidas de libros en español y en inglés (con una pequeña colección de libros en francés y otros en italiano, a los que, a decir verdad, suelo sacarles la vuelta). He escrito en inglés, eso es cierto, pero se trata sobre todo de mi trabajo académico, relacionado a esa parte de mi vida en la que mi identidad profesional era, sobre todo, la de historiadora. Y, aunque un afán más bien juguetón, si no es que aventurero, me ha hecho escribir algunas piezas en inglés, no me preocupa mucho su publicación ni tengo, por lo demás, la menor intención de dejar atrás el español en la producción de mis libros. Para colmo de males, como en mis talleres siempre asigno una cantidad más bien exagerada de material de lectura requerido, pocas veces puedo recurrir a los escritores más contemporáneos de mi lengua materna porque las traducciones, como es bien sabido, tardan en llegar. Resumo, para que se entienda mejor: doy talleres de escritura (no clases de literatura) en mi segunda lengua para grupos de estudiantes en su mayoría monolingües para quienes las tradiciones literarias externas a Estados Unidos son cosa más bien ajena. Lo escribo ahora mismo y me digo que sólo una distracción estratégica o algo incluso más perverso pudo haber retardado tanto tiempo la aparición de la pregunta «¿qué diablos hago aquí?». No fueron años fáciles, añadido esto para los que lo estén preguntando. Pero sí fueron años interesantes. No todo mundo tiene la oportunidad (¿el privilegio?) de desconocerse de manera radical justo a la mitad del camino de la vida. Eso me decía yo para compensar.

¿Qué puede en realidad ofrecer el hablante/escribiente de una segunda lengua a un hablante/escribiente de una lengua materna? Esta pregunta, que ya es en sentido estricto una pregunta mucho más productiva que la primera, surgió el proverbial día en que la discusión de un manuscrito me llevó, de manera «natural», a una conversación acerca de la naturaleza estética y política de las fricativas tanto en el discurso hablado como en el escrito. ¿Y qué decir del análisis comparativo de la función del adjetivo en ambas lenguas? ¿Y cómo describir la larguísima charla, esto en un examen profesional de licenciatura, sobre los efectos de velocidad y de espacio que conlleva el uso del punto y coma tanto en español como en inglés? Sé que nunca me acercaré a mi segunda lengua con la familiaridad con la que me muevo en mi primera, pero también entiendo que conozco mi segunda lengua con una minuciosidad y un estado de alerta que pocas veces le dedico a la primera. Hay una intimidad lingüística que no se basa, esto lo voy entendiendo, en la familiaridad sino, por el contrario, en la extrañeza. Es una intimidad cautelosa, que no necesariamente excluye la distancia exacta de la observación más intensa. ¿No se es más verdadero cuando más vulnerable y no se es más vulnerable cuando se está fuera de lugar?

c. Las múltiples combinaciones

No es común pero tampoco inusual que un escritor termine escribiendo en una lengua distinta a la materna. Los casos célebres incluyen, por supuesto y entre otros, a Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, César

Moro. Tampoco es tan extraño que, algunos de ellos, hayan impartido clases en universidades de sus nuevos lugares de residencia, aunque usualmente estas clases han sido con frecuencia de literatura, no de escritura, impartíéndolas, como es natural, en su lengua materna como modo de comunicación. Entre otros tantos, registro el caso del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, quien ha dado clases de literatura en español ya desde hace algunos años en Cornell. La creación de al menos dos programas de creación literaria en español ha permitido que escritores como Luis Arturo Ramos, el narrador mexicano, o María Negroni, la poeta argentina, impartan talleres de escritura en su lengua materna tanto en la Universidad de Texas en El Paso como en la Universidad de Nueva York, respectivamente. Hasta donde tengo entendido, los talleres literarios que Mayra Santos-Febres imparte en la Universidad de Puerto Rico son talleres en español. Existen, por otra parte, bastantes casos de profesionistas de habla hispana que, luego de un doctorado, imparten clases en universidades estadounidenses en el área de su especialización y en inglés. Yoko Tawada, quien escribe tanto en su natal japonés como en su adoptivo alemán, vive en Berlín impartiendo clases en alemán, pero estas son clases de literatura, no de escritura.

d. El caso más extraño

Más extraño es el caso, pues, de los escritores que, desarrollando su obra en su lengua materna (el español, por ejemplo), imparten talleres de escritura tanto a nivel licenciatura como posgrado en una lengua pos-

materna (el inglés, por ejemplo). Este es, en resumen, mi caso. Y lo cuento ahora, así, tan denotativamente, con la intención de recabar datos acerca de otros escritores que se encuentren en una situación similar: ¿alguien que escriba en turco y dé clases de creación literaria en el sistema universitario alemán?, ¿pero hay clases de creación literaria en el sistema universitario alemán?, ¿un escritor chuvasio que dé clases de creación literaria en ruso en alguna universidad de Moscú? No es una pregunta retórica, eso se entiende. Por favor, envíen comentarios o respuestas a: criveragarza@gmail.com. Asumo, acaso con demasiado optimismo, que este tipo de cruces es más frecuente de lo que me imagino. Pero tal vez no.

IV. 8. Coda 1: las poéticas de la O: una visión comparativa

Es difícil iniciar cualquier ensayo alrededor de la *O* sin pensar, aunque sea de pasada, en *Historia de O*, esa singular y singularmente bien escrita novela erótica que publicara, para escándalo de muchos, la francesa Anne Desclos (bajo el seudónimo Pauline Réage). Y esto coloca a la *O* inmediatamente en los terrenos del cuerpo y de la sexualidad. Es igualmente difícil esquivar aquel maravilloso párrafo de *La Cueva del Sol*, del novelista y crítico libanés Elias Khoury:

Así que quieres el inicio. En el inicio no decían: «Había una vez», decían otra cosa. En el inicio decían: «Había una vez, érase que se era —o que no se era». ¿Sabes

por qué decían eso? Cuando leí esta expresión por primera vez en un libro de literatura árabe, me sorprendió. Porque, en el inicio, no mentían. No sabían nada, pero no mentían. Dejaban las cosas vagas, prefiriendo usar esa *O* que hace que las cosas que eran parecieran como si no fueran, y las cosas que no eran como si fueran. De esa manera se coloca a la historia en el mismo nivel que la vida, porque el cuento es una vida que no pasó, y la vida es un cuento que no se contó.

La *O* es una vocal que se presta al juego y al equívoco y, sobre todo, a la divergencia. Pasar por su aro (de preferencia en llamas) o conocerla «por lo redondo», como el legendario rapaz lopezvelardiano, son cosas más bien complejas. Como las otras vocales, la *O* cuenta también, pues, con su semántica y, si exageramos un poco, hasta con su política. Christian Bök y Óscar de la Borbolla, quienes han dedicado libros a todas y cada una de las vocales en dos idiomas distintos, han llegado —acaso *naturalmente*— a poéticas de la *O* que apuntan a mapas humanos, si no meramente opuestos, sí al menos de alto contraste. Y pongo el *naturalmente* en dubitativas itálicas porque no sé si estas nociones divergentes le correspondan de manera orgánica al anglocanadiense de Bök, el poeta experimental, o al español mexicano del narrador y filósofo De la Borbolla. Pero mientras la *O* de Bök es, como hace bien en notar Marjorie Perloff en «The Oulipo Factor. The Procedural Poetics of Christian Bök and Caroline Bergvall», solemne y escolar, centrada en libros (*books*), y en figuras de poder universitario (*provost*) y en edificios bien establecidos (*dorms*); la *O* de De la Borbolla salta locuaz

en una escena de sanatorio mental donde queda bien claro que «los locos somos otro cosmos». Difícil colegir de inmediato si esta divergencia es, pues, producto de los temperamentos personales de los escritores o resultado, más bien, de lo que un idioma puede hacer —o no— con una vocal.

Todo parece indicar que 2001 fue un buen año para las vocales. Fue entonces cuando una editorial canadiense publicó *Eunoia*, de Christian Bök, y que la editorial Patria, en México, puso en manos del público lector *Las vocales malditas* de Óscar de la Borbolla, un libro que Joaquín Mortiz publicara en 1991 y que, en publicación del autor, viera la primera luz en 1988. *Eunoia*, como el mismo Bök aclara, es la palabra más corta que, en inglés, contiene todas las vocales. Su significado es «pensamiento hermoso». Nada podría estar más lejos del adjetivo *malditas* que en femenino y en plural (¿puede existir algo más marginal o digno de sospecha que esos dos vocablos juntos?) califica a las vocales de De la Borbolla. Tal vez desde ahí nace ya la diferencia de ruta entre dos textos que parten de reglas similares. Tal como el de De la Borbolla, el libro de Bök está formado por lipogramas, es decir, por textos en los que el autor ha omitido sistemáticamente una letra o, como en estos dos casos, varias vocales para dejar sólo una en uso. Guiándose por el gran principio oulipiano de que «el texto escrito de acuerdo con una limitación describe esa limitación», tanto Bök como De la Borbolla compusieron, pues, textos univocálicos que han sido generalmente bien recibidos por la crítica de sus países de origen (al canadiense, de hecho, le valieron un prestigioso premio nacional de poesía otorgado en

2002). El mexicano llama «cuentos» a estos textos; el poeta experimental los denomina «poemas».

Además de remitir a destinos exóticos, la *A* de Bök dirige la atención a cercos del poder establecidos a través de la gramática (*grammar*) o la ley (*law*) o la prohibición (*ban*), salvaguardados por Marx o Marat o Kafka. La *E*, en cambio, es más suave (*genteel*), y la *I* (*light*) ligerísima. En la *U*, la vocal altisonante del inglés que la incluye en vocablos que es mejor no mencionar en voz alta en público, van a parar no sólo el esperable Ubu de Jarry, sino también la verdad (*truth*). Por otra parte, la *A* de De la Burbolla nos lleva directo al pecado y la carnalidad. En «Cantata a Satanás» una de las primeras palabras es el verbo amar. Contrario a la gentileza de la *E* del inglés canadiense, con la *E* del español mexicano, el rebelde se vuelve hereje porque es aquí que brota la ley y el regente. La *I* no es ligera sino triste (*gris*) y hasta exótica (*I Ching*), aunque Mimi ande sin bikini. Y tal vez aquí valdría la pena hacer una pausa para incluir al gran señor de las vocales en México: Cri Cri. De la Burbolla no siguió las mismas reglas para la *U* y acaso por eso fueran a parar ahí el vudú y el gurú.

El contraste más obvio entre los alcances semánticos de las vocales en el español y el inglés emerge, sin embargo, alrededor de la *O*: la *O* que, en inglés, adquiere el tono grave de la solemnidad y se reconcentra en el saber de los libros y el poder de los rectores universitarios, y que, en el español de México, nos lleva directamente al mundo de la locura y del relajó. Ahí está, entero, ese érase que se era —o que no se era— del que hablaba Khoury.

Es cierto que por su hueco pasan el dolor y el horror pero, por una vez, mientras llegan al otro lado de la realidad, también parecen olorosos olmos hondos.

IV. 9. Coda II: Edwin Torres

La propuesta editorial Atelos se fundó en 1995 como parte del proyecto Hip's Road. Tenía como finalidad publicar, bajo el signo de la poesía, todo tipo de escritura que retara las definiciones limitadas de la misma. Ahí, en un listado de 50 libros, apareció el trabajo de Rae Armantrout, Leslie Scalapino, Rodrigo Toscano, Tan Lin, entre tantos otros. *The Popedology of an Ambient Language* de Edwin Torres —poeta nacido en Nueva York de padres puertorriqueños— fue publicado en esta serie curada por Lyn Hejinian y Travis Ortiz en 2007. Torres ha participado en un buen número de *performances* donde se combina la improvisación vocal y física con el teatro visual. Es coeditor de la revista/DVD *Rattapallax*. Aquí apenas dos poemas rápidos, nerviosos, extraídos como sin querer de las enunciaciones del lenguaje oral que los contiene y los libera.

LA INVITACIÓN DE PEDRO

mira, te llamaré porque tengo/tu número y te juro que deberías conocer/a alguien, ¿no?, esa persona de la que te hablé, ¿recuerdas?/¿como hace 2 años? Debería ser la próxima/persona que conocieras y esto es una imposibilidad no humana/lo sé, pero lo que te

estoy diciendo es que/a alguien así le gustaría cono-
certe a ti/o a alguien como tú, o al menos tener el
chance/de una conversación telefónica con todo eso
de la esencia de/lo que eres, ¿no? Así que, mira/tengo
tu número de teléfono, te lo juro/tienes que conocer
a esta persona de la que te hablo, va/porque oye, tengo
tu número de teléfono/y como hace 2 años te conté de
esta/persona, ¿no?, tengo tu número de teléfono/¿ver-
dad? te hablaré, mira, hazme un favor,/anótame tu
número de teléfono/sí tengo tu número pero anóta-
lo/porque tienes que conocer esta persona, ¿no?/mira
te llamaré porque esta persona/que tienes que conocer
y este número funciona, ¿verdad?/bien, bueno mira,
hace como, como 2 años...

UN FANTASMA PERDIDO EN JUÁREZ

era el muchacho hermoso de Juárez, estábamos
en Juárez /y él ÉL era un muchacho en Juárez, pero
hermoso/como si fuera de otro lugar, como si fuera
de allá o de otro planeta u otro país/que no imaginá-
bamos los pudiera fabricar [*fabricar a estos mucha-
chitos*]/algo tan hermoso, pensamos, podría salvar
el mundo/algo así, un hermoso muchacho de belleza
inconcebible... //

fue lo que nos reunió [*al menos a nosotros dos*]
sentados allá,/en aquel café de Juárez, después de
ahorrarnos tanto dinero/en el mercado, ese merca-
do mexicano fronterizo lleno de viejos nombres en
inglés/pintarrajeados sobre cantinas desechas, com-
prando cobijas por dos dólares/y jugo de nopal de

a dólar, o tal vez era al contrario, /las sandalias las cambiamos por una oportunidad de hacernos de fama... //

el precio de la belleza era conocido en Juárez, el muchacho que vimos, él /ÉL fue lo que nos deslumbró [*si la belleza deslumbrara*] la orilla /del pueblo fronterizo es sólo un territorio de fantasmas perdidos, [*si el océano va más allá de su golfo*] /como el río que nos atrevimos a bajar a pie, aquel pequeño ángulo de luz, /tocó sus mejillas y nos dejó ver no la poesía diseminada, no, la pobreza /*[sus mangas rotas]* de la que estaba hecho, la hechura de él //

incluso más [*esto es lo que es, lo sabes, la aparición de la belleza cuando es /vista por la belleza*] que es lo que lo hizo incluso más hermoso, /mientras NOSOTROS lo construíamos a cada ojeada [*así lo construimos tú y yo*] /un país a la orilla de un monstruo, un monstruo patriótico que vestía /su arrogancia como una malteada de cuatro dólares [*fue eso, el ángulo del sol fue lo /que volvió lo normal imposible*] lo que puedes comprar con una cartera así... //

o era imposible [*en lo posible*] imaginar a algo tan joven, /apenas formado dentro de nuestros ojos, completando nuestra visión /algo tan foráneo debería ser inalcanzable, debería recordarnos /el dormir eterno, y salvar al mundo [*ese algo /tan inalcanzable podría salvar al mundo, porque /no podrías tocarlo, lo sabes*] TÚ sabes lo que quiero decir //

lo que puede darnos un pueblo por sólo estar a la orilla de algo, algo/tan algo en su algo más, lo que nos podría traer a Juárez/un pueblo fronterizo [*uno más de esos, ya sabes lo que quiero decir*]/sin piedad, tendrías que verlo, no a la piedad sino a él/miles de caras hermosas, nosotros, no ÉL, los miles de nosotros que algunas vez fuimos él,/nunca podríamos haber llegado a ser una cara así, detenida //

como un despertar de rasgos esparcidos en el olvido, tan viejos como nosotros/y lo que éramos [*lo conocimos*] conociéndonos, estábamos en presencia/de un perplejo resbalón del tiempo, un reacomodo en la posición del lugar/[*en nuestro tiempo, así éramos*] resbalábamos, sorbíamos nuestro café de 25 centavos/descalzos, al final del día en Juárez, en este acabado café de las afueras y tú/tu hermosa nariz, el perfil angular, robándose las miradas... //

en aquella sombra cálida [*si la sombra se dejara tentar*] robándose una mirada/de la cicatriz de un sol bajuno/en lo que queda, en lo que eventualmente nos dejará, a los dos, ciegos...

IV.10. Coda III: Don Mee Choi

Sus palabras vienen del exilio. Don Mee Choi nació en Corea del Sur en 1962 y llegó a los 19 años a Estados Unidos luego de una estancia en Hong Kong. Su primer libro de poesía —que va del fragmento al verso, de la nota suelta al párrafo completo— interroga esta

experiencia desde el punto de vista más íntimo de la historia personal, pero también desde la crítica acérrima e inteligente al neocolonialismo y sus sintaxis. A veces, el que se va, deja a un gemelo imaginario en su lugar. A veces, cuando la poesía lo hace posible, estos dos intercambian mensajes que, con suerte y gracias a Action Books, que publicó este libro en 2010, podemos leer. Aquí va una traducción de «Un viaje de la neocolonia a la Colonia», en *The Morning News is Exciting!*, Action Books, 2010, págs. 81-85.

Se fue a Hong Kong en 1972. Tenía diez años y entonces sólo hablaba coreano. Imaginó que había dos de ella. Me imaginó. Yo crecí en Corea del Sur mientras que ella crecía en Hong Kong. Yo me quedo donde estoy.

Mi mensaje para ti:

Me quedé atrás. El hogar es una cosa en capas.

Tu mensaje para mí:

El té verde es la norma y no se le añade nada más. En la economía de la Colonia es esencial que se aproveche cualquier oportunidad para darse a conocer. Si vienes de una neocolonia desconocida, entonces eres nada y así permanecerás hasta la fecha de tu partida. Toma un trago y quédate cerca de tus familiares. Tu equipaje pronto absorberá la niebla. Al transbordador en que viajas le depara una sorpresa: Té y los ingleses. Ahora resulta evidente que la Colonia espera poder mantener a su creciente población en un estándar de vida razonable. Tu lenguaje es optativo. Es ideal para tu nueva situación doméstica: un departamento de tres

recámaras con un balcón lo suficientemente grande para ti y tu tristeza. Todos admiramos la vista del puerto. No busques árboles ni sus flores. Los gorriones dejarán de gorjear después del crepúsculo. No te dejes enterrar por tu abrigo. No hay inviernos aquí. Por supuesto que puedes estar desolada. Esa es la Ley. Establecer residencia en una Colonia usualmente implica una cierta seguridad e incertidumbre. Toma otro trago. El té verde es la norma y no se le añade nada más. No te dejes embaucar por la ausencia de un toque de queda. Sabemos que la distancia es abrumadora. Ese es un aspecto esencial de la Colonia. Si vienes de una neocolonia desconocida, es necesario que te identifiques. No nos interesa. Aquí apreciamos el crecimiento rápido.

Mi mensaje para ti:

El hogar es una cosa en capas. Vivo como si no te hubieras ido nunca. Vivo en la casa en que naciste y hablo tu lengua optativa. Aquí sí hay inviernos. Me pongo seguido tu bufanda de listones y los guantes rojos. Te imagino de niña. Tú tienes una vista del puerto y yo una del río. La distancia es abrumadora. Se ha registrado un cambio en la Ley. La ley de 1972 ratifica la ley de 1961. ¿Qué pide la Ley? Estamos desolados. Tu madre envió la maleta con la ropa usada. Me pongo tus vestidos sin mangas y huelo tu niebla. Mis gorriones no tienen ningún lugar al cual ir. No sé si mis nubes te alcancen o no. Te imagino de niña. Espero tu regreso.

Tu mensaje para mí:

Sé de la nostalgia. Es inimaginable e involucra a la comunidad de alguna manera. Empieza con una

familia en la distancia. La seguridad no es nada. Partir no es nada. La Colonia es algo, pero la neocolonia no es nada. El invierno no es nada; sin embargo, la Ley es algo. El caso es que estás desolada. La ideología es una cosa en capas. La Colonia es espacial. Una teoría descriptiva, que le llaman. La cena, el alimento más importante del día, que originalmente se tomaba a mediodía y gradualmente empezó a tomarse más tarde, no se empezó a servir entre las 3 y 4 de la tarde sino hasta el siglo XVIII. A media tarde se sirve el té, la hora de las visitas decentes. Tu familia se puede sentir incómoda en la mesa. Ahora los separan las sillas. Ahora duermen separados del suelo, bajo sábanas removibles. Y sueñas en capas: la montaña, el mar, el río, el puente y el transbordador se traslapan, se doblan, y parten. Es posible que tu lenguaje optativo se deforme. A tu madre puede aquejarla un mal: el precio de un mundo interior. Quitarse los zapatos al entrar en casa está bien, pero no es apropiado hacerlo frente a la Ley. El hogar es nada y esa nada eres tú. Las nubes desaparecen con el tiempo. Debes soportar la distancia. La niebla es tu hogar.

Mi mensaje para ti:

Te fuiste. Por favor, regresa. Tengo tu peine. Sé de la nostalgia. Se abre como el paraguas de mamá. Juego a vestir a tus muñecas de papel, el clóset dibujado a lápiz. Camino despacio sobre el puente, tu horquilla para el pelo en mi pelo. El río tiene las aguas revueltas. Arrojo mis brazos y me quito los zapatos. Soy ninguna. Por favor, regresa. Tengo tu peine. Deprímete. Desaparece. Dile que no a la cena y a la niebla.

Tu mensaje para mí:

Olvidar es maravilloso y la noria de mi padre no tiene fondo. Freud dice: *la manera en que se desarrollan la tradición nacional y la memoria de la niñez de cada individuo podría llegar a ser totalmente análoga*. En efecto, alguna alta autoridad puede cambiar el objetivo de resistir por el de recordar. La locura puede ser una forma de resistencia. Olvidar es maravilloso y la noria de mi padre no tiene fondo. Para poder recordar un incidente doloroso para la sensibilidad nacional, la agencia psíquica de base tiene que resistir a la alta autoridad. Sin embargo, esto va contra la Ley. Té y recuerdos falsos. ¿Qué es más adorable? ¿La Colonia o la neocolonia? El cambio en el objetivo es menor. Olvida algo y, luego, recuerda cualquier otra cosa. Lo más adorable es el inconsciente, es tan vívido. En defensa de la paramnesia de la nación, el té debe servirse a todas horas. Migración, ¡mi nación! La familia en la distancia debe estar separada por un océano. La cercanía puede provocar accesos de nacionalismo. Obedece tus obsesiones de orden. La soledad de la niñez puede cambiar de objetivo. La soledad de la nación es una falsa categoría. Sé un fraude. Sé la Ley.

Mi mensaje para ti:

¿Estás triste? No estoy enojada. Te sentaste sobre el regazo de tu padre. 1972 fue el año de tu partida. Me acuerdo de tu falda de flores y tus shorts, la horquilla en tu cabello. La Ley se estaba acercando y tú te estabas alejando. Mis nubes te persiguieron. ¿Eres adorable? Yo soy tan vívida. Mis gorriones viajan sobre el océano a través de la noche y recuerdan tus flores. No soy tierra baldía. Yo sigo.

Notas sobre el viaje: La cita de Sigmund Freud es de *Forgetting Things*, Penguin, 2005.

IV.11. Coda iv: Juliana Spahr

En las notas que acompañan el poema que a continuación traduzco, la poeta estadounidense Juliana Spahr expresa que todo se debió a su intención de explicarse un día que pasó en Francia. Había colas y gente cantando y un hombre alimentaba un gorrión, y ella se puso a pensar sobre los viñedos y sobre quién es dueño en realidad de qué y sobre las divisiones que todo eso ocasiona. Luego, al regresar a casa, introdujo esas notas en aplicaciones de traducción del francés al inglés y viceversa. Así surgió esta peculiar sintaxis, este inglés extraño y retorcido con el que nos introduce a esos algunos del nosotros que vivimos en una tierra que nunca es ni será nuestra.

N 21° 18'28" W 157° 48'28"

ALGUNOS DEL NOSOTROS Y LA TIERRA
QUE NUNCA FUE NUESTRA

Somos todos. Nosotros de entre todos los pequeños somos. Somos todos. Nosotros de entre todos los pequeños somos. Estamos en el mundo. Estamos en el mundo. Estamos juntos. Estamos juntos. Y algunos del nosotros comemos uvas. Algunos del nosotros estamos todos comiendo uvas. Algunos del nosotros estamos todos comiendo. Estamos todos en este mundo hoy. Algunos del nosotros estamos co-

miendo uvas hoy en este mundo. Y algunos nos permitimos comer uvas. En la comedera de uvas. Nosotros de entre todos los pequeños somos lo que come uvas. En el mundo de las uvas. Comiendo uvas. Nosotros de entre todos los pequeños somos lo que come. Algunos del nosotros estamos juntos en las uvas. Nosotros de entre todos los pequeños estamos hoy en este mundo. En este mundo. Por el comer de las uvas. Para comer uvas. Algunos del nosotros nos permitimos comer uvas hoy en este mundo. Algunos del nosotros nos permitimos estar juntos en las uvas. En el mundo de las uvas. En este mundo. En las uvas. En las uvas. En sabor. En el sabor. En fermentación. En fermentación. En vino. Fuera del vino. En la fresca sólida piel. En la fresca sólida piel. En la semilla. Fuera de la semilla. En humedad. En la humedad. En hoy. En hoy. Estamos todos juntos en este mundo. Nosotros de entre todos los pequeños estamos juntos en este mundo. En el nosotros estamos todos juntos. En el nosotros nos permitimos estar juntos. Algunos del nosotros comemos. Algunos del nosotros nos permitimos comer. Algunos del nosotros estamos comiendo uvas juntos. Algunos del nosotros nos permitimos todos ser las uvas que se comerán juntos. En este lugar. En este lugar. En el comer. Mientras comemos. En las uvas algunos de nosotros estamos todos comiendo. En todas las innegables uvas del nosotros permitámonos dejarlas permitámonos ser lo que come. En la comedera de las uvas. Por el comer de las uvas. Somos todos hoy. Nosotros de entre todos los pequeños somos hoy. Las uvas en el comer. En el nosotros somos. En el somos. En las uvas son. Comiendo uvas. En el

nosotros el mundo. En el estar juntos. Algunos del nosotros somos todos en este mundo de estar juntos comiendo uvas.

Algunos del nosotros y la tierra que nunca fue nuestra mientras éramos de la tierra. Empezó de nosotros y desde la superficie terrestre que nunca estuvo con el nosotros mientras éramos la superficie terrestre. Algunos del nosotros nos vestimos con la tierra. Algunos del nosotros cargamos la superficie terrestre. Algunos de nosotros plantamos las uvas. Y nos comimos las capas de la superficie terrestre. Pero fuimos hechos por la superficie terrestre, por las uvas. Las uvas de la superficie terrestre. Algunos de nosotros plantamos uvas. El verde de la superficie terrestre. Algunos de nosotros nos asentaríamos. Algunos de nosotros lo organizaríamos. Y la tierra nunca fue nuestra. Y la superficie terrestre nunca estuvo con nosotros. Y sin embargo fuimos hechos por la tierra, por las uvas. Nos comíamos las hojas de la tierra. Las uvas de la tierra. El verde de la tierra. Las hojas. Las capas. Y éramos de la tierra porque comíamos y la tierra nos dejó comer a algunos de nosotros. Y éramos la superficie terrestre porque comíamos y la superficie terrestre nos dejó comer a algunos de nosotros. Y sin embargo la tierra nunca fue algo de lo nuestro. Pero la superficie terrestre nunca estuvo segura con nosotros. Nunca es algo de lo nuestro. Nunca estés seguro con nosotros. Nunca será verdaderamente algo de lo nuestro. Nunca estés verdaderamente seguro con nosotros. Nunca será poseída. Nunca será atrapada. Y el verde de la tierra es la posesión de la tierra de nosotros. Y el verde de la superficie terrestre es la posesión de la superficie terrestre de nosotros.

La tierra es algunos de nosotros que extendemos la mano y los gorriones que la picotean al comer. La superficie terrestre está entre nosotros los que ofrecemos la mano y los gorriones la picotean mientras comen. Estamos todos en este mundo, este mundo de manos y granos, juntos. Nosotros todos los pequeños estamos en este mundo, este mundo de manos y de grano, juntos. Algunos de nosotros somos gorriones que picotean nuestra mano. Algunos de entre nosotros somos gorriones que picotean con nuestra mano. Volamos y luego hacemos nidos en nuestro dedo. Con eso controlamos luego el mecanismo en nuestro dedo. Los gorriones están picoteando nuestra mano, picoteando el grano, nuestra mano, nuestro grano, nuestra mano. Los gorriones que picotean con nuestra mano, picotean con nuestro grano, nuestra mano, nuestro grano, nuestra mano. Estamos todos en este mundo con los gorriones. Nosotros todos los pequeños estamos en este mundo con los gorriones. Con el picoteo. Con el que picotea. Estamos en esta mano, en este picotear. Estamos en esta mano, en este picotear. Somos todos. Nosotros todos los pequeños somos. Algunos de nosotros repicoteamos. Algunos del nosotros dejamos que nos picoteen. Estamos picoteando nuestra mano. Picoteamos con nuestra mano. Estamos esperando a estar llenos de grano. Queremos estar llenos de grano. Y luego comer uvas. Y comer uvas luego. Algunos de nosotros volamos sobre nuestra mano, volamos sobre nuestra mano. Algunos del nosotros nos permitimos volar hacia la mano, remontando con la mano. Algunos del nosotros estamos picoteando la mano del volar. Algunos del nosotros nos dejamos picotear con

la mano del vuelo. Estamos juntos en este mundo, volando, picoteando. Nosotros todos los pequeños estamos juntos en este mundo, controlando al que picotea. Abajo en la superficie terrestre. Con el trasero en la superficie terrestre. Y luego, otra vez, volando, picoteando. El otro lado, volar, picotear.

Lo que significa asentarse. Lo que significa organizar. Para el nosotros que estamos todos en este mundo juntos. Nosotros todos los pequeños juntos en este mundo. Comer las uvas y no plantar la semilla. Comer las uvas y no plantar la semilla. Agarrarse muy fuerte. Ser agarrado fuertemente en la función. Cambiar. Cambiar. Hacer el cambio. Hacer el cambio. Cambiar la tierra. Cambiar la superficie terrestre. Arrojar la semilla. Arrojar la semilla. Para los que estamos juntos en la tierra sin embargo todavía algunos del nosotros estamos comiendo uvas, algunos picotean la mano. Nosotros todos los pequeños estamos juntos en este mundo siempre aunque algunos del nosotros comamos uvas, mientras otros picotean con las manos. Cómo moverse. Cómo moverse. Cómo moverse del asentarse en la cima al adentro. Cómo cambiar la estabilización en la cima adentro. Adoptar, no asentarse. Abrazar, no organizar. Hablar. Hablar. Haber hablado. Con el hablado. Asomarse a eso que es lo que está mal en este mundo en el que estamos todos juntos. Empujar bien lejos lo que está con lo que es incorrecto en este mundo en el cual todos los pequeños somos nosotros en unidad.

V. Breves mensajes desde Pompeya: la producción del presente en 140 caracteres

V.1. Una línea del tiempo

En el mundo de Twitter, TL sólo puede significar una cosa: la línea del tiempo. En efecto, en Twitter toda escritura conforma una línea de tiempo en continuo movimiento. O al revés: en Twitter, todo tiempo está hecho de escritura en su incesante aparecer y desaparecer. Luciérnaga de hoy. No hay tiempo sin escritura, esa es la primera conclusión. No hay escritura que no sea, simultáneamente, tiempo que pasa. Así, sólo el esfuerzo de una escritura colectiva, incesantemente enunciada, constantemente acaecida, logra hacer posible lo posible: que el tiempo exista y, ya existiendo, que el tiempo pase.

El TL es, por supuesto, el conjunto de rectángulos llenos de frases de 140 caracteres que ocupa la pantalla y que, al aparecer, avanza, sólo para desaparecer otra vez. Creo haber mencionado ya la palabra luciérnaga antes. De arriba hacia abajo: escritura vertical. De la existencia dentro de los límites de la pantalla del presente a la semiexistencia en los registros del «ya fue»: escritura sináptica. Pocas cosas nos recuerdan de manera tan punzante que lo propio del tiempo es pasar. Pocas cosas nos confirman lo que, por obvio, no deja de ser intrigante: ¿Así que nosotros también desapareceremos?

El tuit se parece a muchas cosas que han existido en el pasado y que siguen sin duda existiendo en el ahora: el aforismo, el haiku, el poemínimo, la invención varia, la viñeta, la frase suelta, el versículo, la oración. La diferencia, sin embargo, es el medio. El tuit es escritura breve, ciertamente, pero es escritura en pantalla. Aún más: el tuit es escritura en tiempo real, ese constructo. Ya lo decía Walter Benjamin, el proto-citador escritor extremo, el *transcrivener* por excelencia, en el apartado catorce de sus *Tesis de filosofía de la historia* (con apropiado epígrafe de Karl Kraus: la meta es el origen): en oposición al tiempo vacío y homogéneo de la ideología dominante, se encuentra el tiempo-ahora, un tiempo pleno que hace saltar, a través del momento de peligro que es toda cita, el *continuum* de la historia. Dice Benjamin cuando discurre sobre las maneras en que la moda «cita» el ropaje del pasado: «La moda husmea lo actual dondequiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora». Así el tuit: escritura en breve, como tanta otra, pero con y en y a través de la tecnología de hoy. Señalar las similitudes, un ejercicio encomiable respecto a un fenómeno tan reciente, no debe dejar de lado, sin embargo, las especificidades.

Un aforismo y un tuit pueden parecer lo mismo si se leen sin contexto. Aunque en ambos casos se trata de textos de mínima brevedad, uno y otro encarnan maneras distintas de ver y representar el mundo a través de la escritura. La gran diferencia es, de nueva cuenta, la interfaz. Ya sobre el papel o la pantalla, el aforismo es por lo regular una estructura cerrada que se presenta como completa en sí misma. Un tuit, en

cambio, sólo puede existir dentro del fluir continuo del TL. Siempre en conexión con otros, y siempre en el movimiento vertical y descendente que lo condena a un almacenamiento muy similar a la desaparición, tuitear es una forma de escritura colectiva que, con base en un sistema de yuxtaposiciones continuas, pone en crisis ciertas figuras básicas de la narrativa tradicional: desde la bifurcación, que se asume como central entre el autor y narrador de un texto, hasta la existencia o necesidad de un arco narrativo en el relato, pasando por la alguna vez sacrosanta idea de que la escritura es un ejercicio solitario. Pero este es sólo uno de los ejemplos, y tal vez el más obvio, de las muchas maneras en que el uso creciente de la tecnología digital ha afectado y está afectando tanto el proceso como el significado cultural de una práctica que, vista dentro de contextos específicos, nunca es igual a sí misma.

Como ejemplos bastan dos botones. El trabajo, por una parte, de Graciela Romero, quien asegura en un tuit que «ya fue» es lo de hoy, y la escritura electrónica de Alberto Chimal, quien ha hecho una delicia de los deslizamientos transversales de su *Viajero del tiempo*. El tiempo, pues, esa cosa que pasa, y en ambos sentidos del término: lo que acontece, sí, y lo que se va. El tiempo y su manera de estar, que es la escritura: tiempo medido, tiempo físico, tiempo con trazo. Tiempo con más acá. El tiempo que, por ser escritura, es imaginación.

Graciela Romero fue, antes que todo, @diamandina: su nombre de escritora de Twitter. Recuerdo el primer tuit que le leí: «Me haces falta de sobra». Recuerdo la manera en que la frase me hizo reír y, luego,

reflexionar y, al final, volver a reír pero esta vez con conocimiento de causa: faltar y sobrar, dos verbos, y la frase que en otro contexto podría ser cliché: me haces falta. ¿Qué se dice en realidad cuando se dice «me haces falta de sobra»? Entre otras cosas se dice que la frase, aparentemente natural, es en realidad artificio puro. Se dice que las posibilidades de los juegos del lenguaje son infinitas y que, en el teclado preciso, esas posibilidades nacen del batir de alas de lo coloquial. Se dice que entre letra y letra se mece una inteligencia jocosa y crítica, atenta. Se dice, pues, que ahí hay escritura. Por eso la seguí leyendo. Y me hice su seguidora. Digo, parafraseándola, que leer a @diamandina es lo de hoy.

Alberto Chimal, por su parte, tiene ya una trayectoria como escritor de libros hechos en papel (prueba de que el *TL* acoge por igual a los inéditos que a lo editados, faltaba más). Si la curiosidad mató al gato, a Alberto y a sus lectores la curiosidad nos mantiene vivos. Atento a las vicisitudes tecnológicas de hoy, Alberto no sólo hace de su cuenta de Twitter un canal de información activa y recurrente, sino que también la utiliza para crear. Prueba de ello son sus saludos matutinos y nocturnos —un ritual que ya marca el paso del tiempo en numerosas Líneas de Tiempo— y esos trayectos que emprende de cuando en cuando un Viajero que igual recurre a la cita docta que al guiño de la cultura popular.¹

Es una declaración escandalosa y certera a la vez. La profirió, no hace mucho, Josefina Ludmer en un pequeño ensayo acerca de ciertos libros argentinos publicados recientemente. Dijo:

Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para «fabricar presente»,

y ese es precisamente su sentido.² Por fortuna, aclaró que su concepto de «fabricar presente» venía íntimamente relacionado con una lectura de un ensayo de Tamara Kamenszain en el que la autora argumentaba acerca de cierta poesía argentina actual que «el testimonio es una prueba del presente y no un registro realista de lo que pasó».³ Ese es el punto de partida de Ludmer. Y ese es el punto de partida aquí. Es inútil discutir si la escritura que se lleva a cabo en la plataforma electrónica conocida como Twitter es literatura o no. También es irrelevante, aunque ahí radica uno de sus puntos de interés, si es ficción o no. Lo que importa al leer el *TL* por el que pasan, siempre en orden descendente, los rectángulos que contienen 140 caracteres que caracterizan a la escritura en Twitter, es que estos constituyen una prueba del presente. No son, como lo definiera Kamenszain, un registro realista de lo que acontece, pero constituyen una prueba del presente. Evidencia y práctica a la vez. Una producción de esa enunciación de la contemporaneidad que le preocupaba tanto a Gertrude Stein.

V.2. Tractatus logico-tuiterus

1. Digámoslo así: un tuit no produce sentido sino presente.

- 1.1. Un tuit no cuenta lo que pasó; constata que algo sucede.
- 1.1.1. Un tuit es lo que sucede.
- 1.2. Excepto por las palabras, nada ocurre mientras tuiteamos.
- 1.2.1. El presente del tuit es, desde antes, un presente mediado.
- 1.2.2. El presente del tuit es, desde antes, un *ready-made*.
- 1.2.3. Frente a pantallas y teclado, los tuiteros participan de un presente ficticio.
- 1.2.3.1. Algo pasa: la ficción lo encubre. Nada pasa: el tuit lo descubre.
- 1.2.3.2. El tuitero es el mejor personaje de Sí Mismo.
- 1.2.4. El presente del tuit lo produce un cuerpo sentado.
- 1.3. Porque el presente del tuit es desde antes un *ready-made*, no hay tuit sincero.
- 1.3.1. Todo tuit es, desde antes, inverosímil.
- 1.3.2. El tuit confesional es una contradicción en términos.
- 1.3.3. Nadie hace en realidad tuit *tease*.
- 1.3.4. Alterproducido y alterdirigido, el tuit va de afuera hacia afuera.
- 1.3.4.1. El tuit es una escena.
- 1.4. El presente del tuit, como el presente del tuitero, se basa en un principio de yuxtaposición y montaje.
- 1.4.1. El presente del tuit ocurre en la articulación aleatoria del TL.
- 1.4.1.2. Aun si el otro tuit es del mismo tuitero, un tuit requiere de otro para existir.

- 1.4.1.2.1. Todo tuit es eco.
- 1.4.1.2.2. Todo tuit es contacto.
- 1.4.1.2.3. Todo tuit es limbo.
- 1.4.1.3. Un tuit deviene tuit en su TL.
- 1.4.2. El presente del tuit está en la pantalla.
- 1.5. La función de borrar acentúa la consistencia efímera del presente del tuit.
- 1.5.1. El tuit es el presente más corto.
- 1.5.2. El tuit es el presente en su modo más precario.
- 1.5.2.1. Se necesita un gran esfuerzo colectivo para producirnos como el presente del tuit.
- 1.5.3. Borrar es lo propio del tuit.
- 1.6. Como las esporas, el tuit se reproduce a través de los *retweets* que lo diseminan de TL en TL.
- 1.6.1. De TL en TL, la reproducción esporádica del tuit es un proceso de encuadre y reencuadre.
- 1.6.2. La reproducción esporádica del tuit excluye su fusión con otro.
- 1.6.3. Esporádicamente también significa de cuando en cuando. Un tuit.
- 1.7. Twitter: sesión de escritura en vivo.
- 1.7.1. El tuíter es el *jazz* de la escritura.
- 1.7.2. Un tuit interpelado por otro: escritura en vivo.
- 1.7.2.1. Escrito hacia: el tuit.
- 1.7.2.2. Todo tuit es zigzag.
- 1.7.3. Una cadena de rápidas reacciones semánticas: el impulso nervioso del tuit.
- 1.7.4. Metonímicas operaciones mínimas: el tuit dialógico.
- 1.7.5. Ortografías errantes: las transformaciones sintácticas del tuit.

- 1.8. Caleidoscópico, proteico, colectivo, esporádico: el presente del tuit.
- 1.9. Mira: acaba de aparecer este tuit.

V.3. Breves mensajes desde Pompeya

Son varias las razones que explican mi reciente adicción al Twitter. Si he leído bien los ensayos teóricos acerca de este fenómeno de comunicación instantánea que se establece a través de mensajes escritos en no más de 140 caracteres, esas razones también son complejas. Todos los caminos parten esta vez de Pompeya, y no de Roma. Nuestra cuna no es ya más esa ciudad eterna donde las ruinas yacen, capa sobre capa, en un gesto de circular totalidad. Nuestra cuna es, aquí y ahora, esa otra ciudad petrificada en la gloria de un instante: Pompeya. Corte. Tajo. Interrupción.

Hubo, alguna vez, eso es cierto, un *homo psychologicus*. Se trataba de ese ser humano de las sociedades industriales que construyó gruesos muros para separar lo privado de lo público y proteger así una noción silenciosa y profunda, individual y estable, del yo. Porque tenía un secreto, el *homo psychologicus* inventó el psicoanálisis, por ejemplo. Tener un rico «mundo interior» y una «historia propia» fueron, en esa época, cosas de suyo importantes. Escribir largos libros laberínticos (libros, en este sentido, romanos) que llegaban, sin embargo, a un final bien establecido, no sólo era especial para el escritor que firmaba el relato con su nombre, desligando así al autor del narrador y del personaje, sino también para el lector que, en silen-

cio, en otra habitación del mundo privado, recibiría el mensaje que lo alertaría sobre los recovecos propios. Se narraba, pues, para ser o porque se era alguien extraordinario. Se leía por igual cantidad de razones. Uno de los máximos representantes de ese mundo —francés, por cierto, y de apellido Mallarmé— llegó a argumentar que la vida existía para ser contada en un libro. A juzgar por el peso del papel, los libros eran objetos bastante engorrosos en esa época.

Pero el *homo psychologicus*, como se sabe, ya fue. En su lugar se ha ido formando, no del lento quehacer de la ruina romana, sino del imperioso instante de Pompeya, el *homo technologicus*: un ser posthumano que habita los espacios físicos y virtuales de las sociedades informáticas para quien el yo no es ni secreto ni una hondura ni mucho menos una interioridad, sino, por el contrario, una forma de visibilidad. Conectado siempre a digitalidades diversas, el *technologicus* escribe dentro de habitaciones transparentes bordeadas de pantallas y, de hecho, acompañado con frecuencia de gente. Ahí, pues, escribe esa vida que sólo existe para que aparezca inscrita en fragmentos de circulación constante en esa exterioridad —para usar un término *vintage*— conocida como soporte Web 2.0.

Se trata, en ambos casos, de escribir la vida. Pero en la iracunda competencia entre la ficción y la no ficción (como nombran estas cosas en el eximperio de Estados Unidos) la no ficción va ganando, y por goliza. Una extraña pero sugerente combinación entre el culto a la personalidad y una noción alterdirigida del yo dentro de un régimen de visibilidad total, ha provocado que cientos de miles de millones de seres posthumanos

se lancen raudos y veloces a transmitir mensajes escritos sobre lo que les acontece en ese justo y pompéyico instante. Sin trama totalizadora ni objetivo teleológico alguno, esos pedazos de escritura cruzan el espacio cibernético sin otro fin más que el aparecer donde aparecen, es decir, frente a la vista legitimadora de su otro igual. Leer es, en efecto, una forma de constatar. No hay secreto.

Porque soy una MD (migrante digital), he llegado al Twitter con algunos años de atraso. Eso no le resta, sin embargo, ni intensidad ni placer a mi nueva tuitadición. De mis alebrestadas exploraciones por esta Pompeya mexicana del siglo XXI rescato la diseminación horizontal de la información (me he enterado de más minucias culturales y políticas a través de la lectura y los subrayados de mi comunidad tuitera —desde los *links* de Alberto Chimal o Ernesto Priego hasta los comentarios de Yuri Herrera o Irma Gallo— que en cualquier otro medio); el ejercicio crítico del periodismo ciudadano (la información producida y propagada acerca del terremoto de Chile me basta como ejemplo); y sobre todo, las formas de escritura que responden con creces a la pregunta/abracadabra de todo tuit: ¿Qué le está pasando (al lenguaje)? Por malformaciones del oficio, busco escritura en todo lo que hago. Contra todo pronóstico eso también lo he encontrado en el tuit. Tengo la impresión, por ejemplo, de que a tuitescritores como @diamandina y @franklozanodr les importa escribir y aparecer en la pantalla, en ese orden. Más que informar sobre lo que les pasa (aunque lo hacen), estos dos escritores de Guadalajara (es lo más que pude coleccionar de sus sitios) escriben lo que le pasa al lenguaje.

Sus textos nos permiten ser testigos de lo que le sucede cuando Oulipo ha tomado el mando y la sociedad entera se atiene a la máxima de los 140 golpes de extensión. Analizar con justicia lo que hacen me llevaría páginas enteras, pero anoto aquí la manera jocosa y deslumbrante en que ambos desensamblan el lenguaje popular, con frecuencia cambiando letras que convierten una palabra en varias más o reposicionando palabras dentro de una oración que se convierte, así entonces, en una oración ya desconocida. En su «Me haces falta de sobra», de @diamandina, o en «Que-herida», que aparece en este instante en mi pantalla dentro de una cajita horizontal firmada por @franklozanodr, no sólo hay un profundo conocimiento de los giros cotidianos del lenguaje sino una lúdica subversión de la sintaxis y la ortografía que me indican que ahí hay escritura y, por lo tanto, pongo atención, implicándome. En un terreno que no alcanza a cubrir el aforismo pero al que no llega del todo el poemínimo, @diamandina escribe: «Desde 1998 te estaba esperando en 2010», «El acto malabárico de poner en movimiento tantos celos al mismo tiempo», «Reaccionaria: preferiría no preferir no hacerlo», «Mis planes tienen una agilidad sorprendente para dar vuelta en bu». De @franklozanodr: «Recuerdas ese jardín. No lo tuvimos». «Yo en realidad tengo una piedra en el corazón, y oídos sordos.» «Y rueda la piedra, gira en su pértiga sonámbula hasta su conversión en polvo.» Llevo días ya citándolos a la menor provocación y eso, válgame dios, voy a decir una reverenda barbaridad (cosa que se me da, a decir verdad), eso es algo que no hice ni siquiera con Tolstói.

V.4. *Erotografías pompeyanas*

La ortografía, como se sabe, es «la parte de la gramática normativa que fija las reglas para el uso de las letras y signos de puntuación en la escritura». Otra fuente añade: «La ortografía se basa en la aceptación de una serie de convenciones por parte de la comunidad lingüística con el objetivo de mantener la unidad de la lengua escrita». Lo que a mí me queda claro, luego entonces, es que la ortografía es una convención dinámica y tensa, puesto que en el «fijar» de las reglas se asume que participan integrantes, acaso disímiles, de «la comunidad lingüística». También me queda claro que la lengua tiende a la dispersión y al no sé qué tan sano esparcimiento, puesto que se han creado organismos, tales como la Real Academia de la Lengua Española, para «mantener su unidad».

No estoy muy segura del nivel de fiabilidad de mis fuentes (y aquí he de confesar que son fuentes wikipédicas), pero todo parece indicar que meterse con la ortografía no es un asunto menor. Más allá de una simple distracción o un analfabético devaneo, retar a la ortografía implica vérselas con las mismísimas fuerzas que mantienen a una lengua intacta. El mal ortógrafo puede bien ser un perfecto ignorante, pero mirado de otra forma, mirado desde los lentes del Twitter, también podría ser guerrillero de las fuerzas centrífugas de la lengua escrita. ¿Y para qué querríamos una lengua que, parafraseando lo que le dijo López Velarde a la diamantina (Patria), fuera siempre fiel a sí misma?

Aclaro: no es este un alegato a favor de las faltas de ortografía en general, aparezcan estas sobre papel o

sobre la pantalla. Lo que quiero hacer es sentar las bases para analizar uno de los métodos más comúnmente empleados por los tuitescritores de la Pompeya mexicana de inicios de siglo XXI cuando contestan a la pregunta «¿Qué es lo que está pasando (con el lenguaje)?».

Mi teoría es que, utilizando la ortografía como un campo de acción, estos tuitescritores alteran tanto el significado de palabras específicas, así como de frases completas —ya de extracción popular, ya de una cultura libresca—, para producir visiones críticas y lúdicas de la cotidianidad de la que surgen. Así, desde las oficinas donde laboran o dentro de esas habitaciones para solteros, los tuitescritores se las arreglan para producir la frase que, como el verso o el aforismo o el poemínimo cuando lo es, continúe constatando que, si es lenguaje, entonces no es natural ni inamovible ni pétreo. Si es lenguaje es lúdico. Si es lenguaje, en manos del teclado y en pantallas disímiles, pues entonces es política. Tal vez @pellini tenía razón cuando aseguraba que «Ustedes son geniales, pero tienen un empleo mediocre y una vida triste», pero sin duda está en lo correcto cuando añade: «Esa es la magia de tuitar». Arqueólogos de significados apenas ocultos y malabaristas de la frase bien hecha, los tuitescritores son gente que ha aprendido bien, y para bien, el viejo adagio que reza que, sobre todo, hay que saber reírse de uno mismo.

Es interesante, sin duda, encontrarse en los laberintos de Neopomepeya con escritores que, utilizando más comúnmente el soporte de papel, hacen una transición limpia a la frase de 140 caracteres: de las traducciones de Aurelio Assiain, por ejemplo, a las elu-

cubraciones bien hechas de Isaí Moreno; de los juegos de palabras que desde el otro lado del charco produce Jorge Harmodio a los subrayados de Jordi Soler. Es posible encontrar en Twitter lipogramas (Gael García Bernal publicó uno hace un par de días, por ejemplo), palíndromos, ficciones súbitas, traducciones exactas, minificciones. También es interesante descubrir a esos otros tuitescritores que tal vez publican o no en papel, pero cuyo modo de escribir es, sobre todo, electrónico. Podrían pasar por ocurrencias o puntadas y, siéndolo, como lo podrían ser, todas estas frases de 140 caracteres o menos, son otra cosa: son escritura. Que la conciencia gramatical está ahí, activa y desafiante, antiautoritaria y nada pueril, me queda claro en entradas como la de @hiperkarma: «De ahora en adelante, Usaré Mayúsculas Cuando Hable». Dándole RT a una frase de @mutante, @hiperkarma se hace eco de las trasgresiones ortográficas así: «No pienso poner ni una coma y dar así una libertad inusitada a la interpretación del texto escrito». Fue ella quien, desde Monterrey, respondió crítica y justamente al anuncio mal redactado de Gandhi: «Si tu límite de lectura son 140 caracteres. Te vamos a hacer leer./Si su puntuación es mala, les enseñaré a escribir».

Sus métodos aparentan ser simples pero tienen, sin duda, su chiste. Van los más recurrentes: el cambio/sustitución de letras dentro de una palabra, primero, y después, la reubicación/reemplazamiento de una palabra por otra dentro de una frase. En ambos casos el fin (buscado o no) es producir una proliferación de significados que desnaturaliza, cuestionándolo, el significado que ya nunca más será «original». Con el

simple cambio de la vocal *e* por la vocal *a*, la palabra *felicidad*, por ejemplo, puede devenir en *falicidad*, neovocablo a través del cual se asocia el falo con el significado positivo de la palabra inicial. En «Me rehúso a que no me reúses», @diamandina borra la mudísima *h* de la segunda palabra que ahora, incluso sin guion entre sus partes, adquiere una dimensión erótica, si no es que sexual. En «Instrucciones para bailar matemáticamente: cuestión de seguir el algorritmo», la incorporación de una segunda «erre» en la última palabra logra intercambiar, de manera por demás feliz, el ritmo del baile con la idea de método propio de la ciencia de los números. Un *hashtag* de #pornolibros (yo lo seguí en @viajerovertical) lleva este ejercicio al paroxismo cambiar letras en algunas palabras de ciertos títulos muy conocidos para producir un doble significado sexual. Culises de Joyce, es uno de ellos, por ejemplo.

Existe un segundo método en el cual la palabra permanece intacta, pero cuyo cambio de posición en una frase bien conocida (un dicho popular, el título de alguna canción o película, por ejemplo) termina por producir resultados paródicos o epifánicos. @diamandina dijo alguna vez: «Engañifa. Albaricoque. No es por presumir, pero tengo felicidad de palabra». La *facilidad* de la frase coloquial (tener facilidad de palabra) ha sido exponencialmente elevada a través de la *felicidad*, palabra que respeta las reglas de la ortografía, pero cuyo posicionamiento en esta oración no es «natural». Otros, como @viajerovertical, se valen de sus lecturas de filosofía para plantear cuestiones de teoría literaria: «¿La experiencia se conserva o se disuelve en el texto?», y para llevar a cabo reflexiones personales sobre

la memoria y, entre otras cosas, el amor: «Qué dolor el idilio en que uno solo es los dos amantes y el jardín y el pájaro». De las interacciones con el inglés, los tuitescritores también cosechan sus frases de 140 caracteres. @diamandina lo logra otra vez, combinando las burbujas del champán con las del envoltorio de plástico en: «A manera de brindis hay que caminar sobre el *bubble wrap*».

Lo que en sentido literal podría ser tomado como un error, ya de conocimiento (el no saber las reglas ortográficas) o de mecánica (el típico «dedazo»), deviene en el universo de la tuitescritura, gracias al ingenio y al roce continuo con el hacer de las palabras, en breves frases con gran poder evocativo y, en su caso, paródico. He aquí la razón por la cual he llamado erotografía a estos juegos con ortografías alternativas que tanto caracterizan a los tuitescritores de hoy: el roce, el cuerpo a cuerpo con las palabras de todos los días. El placer. Ah, el placer de volver a leer, por fin, algo fresco. Nota final: la erotografía no tiene nada que ver, que yo sepa, con la más bien aleatoria ortografía del Twitter o twiter o tuitter o tuitah.

V. 5. Tuit es racimo.

10:05 am 18 Apr via web

PRIMERA DEFINICIÓN DEL LUGAR:

Sala de emergencia del lenguaje: Twitter.

10:06 pm 31 Mar via web

ENTRAN LOS PERSONAJES:

Despilfarradores, cariacontecidos, manirroto, madrugadores, pródigos, desbocados, lenguaraces: tuiteros.

5:11 am 3 Apr via web

Big Drama Queens del teclado: tuiteros.

4:31 am 3 Apr via web

Médicos forenses de la oración: tuiteros.

10:06 pm 31 Mar via web

Caníbales del abecedario: tuiteros.

10:05 pm 31 Mar via web

PUNTO DE VISTA DE LA AUTORA:

Desde que estoy en Twitter, desconfío de los párrafos de más de tres líneas.

12:21 pm 9 Apr via web

Los buenos hábitos: antes era de carrera larga, ahora me disciplino para llegar a los 140.

12:20 pm 9 Apr via web

TODO EMPIEZA CON LAS ERRÁTICAS:

Ante la oración correcta, la frase errática.

6:52 am 15 Apr via web

Me gustan las frases que llegan de la nada a romper la quietud de un párrafo. Remo contra lago. Piedra contra fondo de río.

10:53 am 15 Apr via web

La frase errática lleva a la escritura a donde no iba.
Extra-vagante.

10:31 am 15 Apr via web

Pero errar es el objetivo. Manar. Exceder. Cimbrar.

6:57 am 15 Apr via web

Cuando está de suerte, el tuit es esa frase errática.

10:44 am 15 Apr via web

La frase que llega de la nada siempre obliga a la pregunta: ¿quién enuncia? ¿desde dónde se enuncia? Entonces la lectura es diálogo.

10:55 am 15 Apr via web

Siendo propia, la frase errática se produce como ajena.
Un eco.

7:05 am 15 Apr via web

En la frase errática el yo, de existir, es un mero reflejo.

7:06 am 15 Apr via web

EL CAMPO MAGNÉTICO O APUNTES PARA UNA TEORÍA DE LA ATRACCIÓN:

Acaso la tarea sea producir un campo magnético capaz de atraer la visita efímera de las frases que vienen de la nada.

11:14 am 15 Apr via web

Más que escrito, un texto/campo magnético atravesado por frases erráticas.

11:30 am 15 Apr via web

El texto como un campo magnético: un montaje de atracciones: un campo de co-existencia.

8:16 pm 28 Mar via web

LA TL-NOVELA:

La tuitnovela es un TL escrito por personajes.

About 16 hours ago via web

Como en cualquier TL, en la tuitnovela importa la manera en que un tuit se deja afectar/deformar por otro.

About 16 hours ago via web

Un tuit verdadero contiene siempre el otro tuit que lo cruza.

9:15 pm 23 Apr via TweetDeck

Un tuit verdadero no porta un mensaje sino un secreto.

9:10 pm 23 Apr via TweetDeck

Más que enunciar algo, el tuit alude a otra cosa. Esa otra cosa es, precisamente, lo que el tuit no sabe: su propio punto ciego.

9:12 pm 23 Apr via TweetDeck

Un tuit es un pacto (no necesariamente entre caballeros).

9:11 pm 23 Apr via TweetDeck

La estructura no antecede a la TL-novela. La estructura (yuxtapuesta) y no la anécdota (lineal) es el descubrimiento de la TL-novela.

About 15 hours ago via web

El tuit no permite desarrollar una idea (progreso) sino que contrapone varias (alegoría). Benjamin estaría encantado con esto.

10:07 am 18 Apr via web

La TL-novela, pues, descubre la producción plural de una estructura. La TL-novela no cuenta.

About 15 hours ago via web

@alisma_deleon Un TL es dialógico/corálico/ecóico: textos de distinta procedencia, principio de yuxtaposición, yo desdoblado. Creo.

About 15 hours ago via web in reply to alisma_deleon

@javier_raya Analiza bien tu TL. Debe haber ahí un par de secuencias narrativas escritas por «personajes» que podrían extraerse ya.

About 15 hours ago via web in reply to javier_raya

@psicomaga @javier_raya @criveragarza // [Obras de las divinidades del caos] >> hay cierto método en la yuxtaposición y, ergo, en el caos.

About 15 hours ago via web in reply to psicomaga

Sospecho que quien sólo ve desorden en su TL, todavía no advierte el método de sus asociaciones más secretas. Ese latido.

12:46 pm 28 Apr via web

EJERCICIOS DE ESTILO:

Su propia novelatuit: lea la novela, subraye los tuits, recorte los tuits, péguelos en otro papel. Tire el resto. Organice presentación.

About 16 hours ago via web

Purga textual: lea una novela, subraye los tuits, borre todo lo demás. Voilà.

About 16 hours ago via web

Un cuento es a veces un tuit dentro de contexto de otro tipo de muchas palabras.

About 16 hours ago via web

Podría verse de esta manera: un artículo son tres o cuatro tuits rodeados de texto.

About 16 hours ago via web

INTERRUMPIMOS LA INTERRUPCIÓN PARA DECIR:

El tuit que se deshace sobre la lengua.

9:14 pm 23 Apr via TweetDeck

RELACIONES FORÁNEAS:

Por bienes separados, de mutuo acuerdo y por incompatibilidad de caracteres: divorcio FB/Twitter.

8:58 am 23 Apr via TweetDeck

Divorcio entre FB y Twitter. En la repartición de bienes uno se quedó con la propaganda y el otro con la escritura. Se llevarán bien, creo.

8:26 am 23 Apr via TweetDeck

SEGUNDA DEFINICIÓN DEL LUGAR:

Tuit es racimo.

10:05 am 18 Apr via web

Twitter es la Zona Aledaña del Texto.

11:11 pm 28 Mar via web

EL ORIGEN:

Uno empezó a escribir por otra cosa. A esa otra cosa es a la que hay que regresar. Siempre.

8:00 am 23 Apr via TweetDeck

La otra cosa de la escritura, que es su origen, habla siempre en voz baja.

8:21 am 23 Apr via TweetDeck.

V.6. La vida privada

El verano parece invierno allá afuera (y los rayos y truenos de la tormenta matutina así lo confirman). Los que parecen lejos están cerca y viceversa. Todo, a veces, tiene cara de contradicción. Lo mismo pasa con la así llamada vida privada. Me despierto pensando en eso, en la vida privada, en el secreto que se supone ubicado en el centro mismo de su propia definición. Ciertos altos muros alrededor de su médula. Ahí, en lo privado reina el espacio que, como la boa, se muerde la cola. Broche que cierra. Eslabón. En el otro extremo, por supuesto, queda el exhibicionismo de la vida pública. La revelación. Los pudorosos y los discretos, se dice, guardan silencio y conservan las formas. Sólo los extrovertidos y los sinvergüenzas lavan la ropa sucia fuera de casa. La vida privada, esto también se cree, ocurre detrás de las puertas. Si es que existe un detrás, si es que las puertas se cierran. Hay algo tan terso en

la dicotomía que coloca en sitios tan simétricamente opuestos al secreto y a lo privado *vis-à-vis* la revelación y lo público que no puedo evitar entrar en sospechas. Ya se quejaba Paul Virilio (y en eso se ha parecido, válgame dios, a Simon & Garfunkel) contra aquellos que, con tintes autoritarios, han condenado el silencio al silencio, presumiendo, claro está, que el silencio de hecho va preñado de voces. Y qué, me pregunto yo haciéndome eco de esa queja, ¿no se hicieron las puertas con el solo fin de escuchar algo a través de ellas?

La Declaración Universal de los Derechos Humanos la protege: «Nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada, su familia, su domicilio o su correspondencia, ni de ataques a su honra o a su reputación. Toda persona tiene derecho a la protección de la ley contra tales injerencias o ataques». Georges Duby le ha dedicado al menos cinco volúmenes de candente observación, esto en Europa desde el imperio romano hasta —al menos eso reza el último título— nuestros días. La historia de la vida cotidiana, con un especial énfasis en la esfera de lo privado, también ha dado como resultado sendas colecciones de historia en México (pienso, sobre todo, en los volúmenes dirigidos por Pilar Gonzalbo Aizpuru que van desde la era mesoamericana hasta el siglo xx). Con todo y eso, y acaso sólo debido a la tormenta que ya hace rato se fue, me levanté con la sospecha, que es de suyo terrible y de suyo escabrosa, de que la Vida Privada, así con mayúsculas aunque en voz muy baja, terminó en 1844, el año en que Edgar Allan Poe escribió *La carta robada*, aquel cuento en que el prefecto de París pide ayuda al detective Auguste Dupin para encontrar

una carta robada. El detective Auguste Dupin descubre que la carta que se suponía robada no había sido sustraída sino que se encontraba ahí, expuesta a la mirada ajena, abierta. Se expone para ocultarse mejor, la carta. Eso, que es lo que parece estar diciendo Poe en una historia intrincada y amena, tal vez es lo mismo que nos vienen a enseñar las redes sociales, en especial el Twitter. Entre más expuesta (la carta o la vida privada), más inaccesible.

En el cuento de Poe, las autoridades saben quién robó la carta (un ministro con ojos de lince) y, en general, el lugar donde el objeto puede encontrarse (la casa del ministro). Sin embargo, después de una búsqueda minuciosa, acaso exhaustiva, los policías no pueden dar con ella. Dupin, quien está al tanto de que el ladrón es, además de ministro, poeta y matemático, llega a la conclusión de que la carta no está escondida, cuando menos no de la forma convencional. Dupin la rastrea en un lugar distinto: no en la profundidad de los escondites extraordinarios, sino en la superficie. Y ahí es, precisamente, donde la encuentra. A la vista de todos. La carta arrugada y puesta de revés parece otra, pero es la misma.

Unos cien años más tarde, Jacques Lacan analizó este relato en su famoso seminario de los miércoles, curiosamente en la misma ciudad donde Poe situó su relato original, titulado en esta ocasión *La Lettre volée*. Al psicoanalista le preocupaba, entre otras cosas, promover el siguiente principio: «que en el lenguaje, nuestro mensaje nos viene del Otro y, para anunciarlo hasta el final: bajo una forma invertida». También se planteaba desde ahí la siguiente pregunta: «si el hom-

bre se redujera a no ser más que el lugar de retorno de nuestro discurso, ¿no nos regresaría la pregunta de para qué dirigírselo?». Tal vez. Es muy posible que al psicoanalista, en realidad, le interesaran muchos más asuntos pero, tal como él mismo lo afirmó a menudo, la verdad sólo puede ser enunciada a medias. En todo caso, no sugería Lacan dejar cosas a la vista para esconderlas mejor, sino llamar la atención sobre el hecho básico de que nada «por muy lejos que venga una mano a hundirlo en las entrañas del mundo, puede estar escondido en él, puesto que otra mano puede alcanzarlo allí». El misterio es simple y raro al mismo tiempo, tal como lo había enunciado Poe.

Hacia el final de la primera parte del seminario, después de verse confirmado en *el rodeo por el objeto mismo que lo lleva a él*, Lacan sentenciaba que una carta siempre llega a su destino o, en otras palabras, que el lenguaje entrega su sentencia a quien sabe escucharlo. Edgar Allan Poe y Jacques Lacan parecen haber compartido cierta fascinación por aquello que se esconde a la vista de todos, eso al menos parece quedarme claro.

Hay un juego interesante en Twitter que los usuarios habituales saben jugar bien. Como es sabido, se puede responder a un mensaje en particular usando la arroba para identificar claramente tanto a quien emite como a quien recibe y, en su caso, contesta el mensaje. La aparición de la arroba constituye, luego entonces, una clara indicación de que un intercambio «privado» está tomando lugar a la vista de todos en esa plaza pública que es el TL. La invención de la arroba invisible, una treta que algunos atribuyen a @assian y otros con años de trayectoria en Twitter

asocian al mismo origen de los tiempos digitales, permite, sin embargo, sostener un diálogo «privado» frente a las miradas no advertidas de los que, sin duda alguna, miran. El mensaje se emite y, oculto de sí, después de atravesar el campo minado de las miradas, logra entregar su sentencia al receptor que sabe leerlo. Que este proceso ocurra y, aún más, que tenga que ocurrir frente a los ojos de todos para poder ocultarse, me obliga a considerar con cuidado el concepto mismo de lo privado en estos tiempos en que la intimidad se produce y se dirige de afuera hacia fuera. Estas mañanas de extimidad.

V.7. Turno nocturno

¿A qué tipo de documentos podría recurrir un antropólogo de finales del siglo **xxi** para desentrañar, y esto en su mayor detalle, la vida privada de hombres y mujeres de inicios del **xxi**? Si este fuera el año 2092 y yo fuera ese antropólogo interesado en explorar los recovecos humanos tanto de la sentimentalidad como de la sexualidad de inicios de siglo, sin duda buscaría entre los registros de los **TL** de las cuentas de Twitter que, según noticias de hace no mucho, deberían estar catalogadas en los archivos del congreso estadounidense.

En el Twitter no se dice la verdad, eso se sabe. Pero en el Twitter se exagera o se imposta dentro de un contexto cultural que igual alimenta como encauza la imaginación que, de hecho, terminará por construir el personaje. En alguno de mis primeros escritos sobre del fenómeno escritural que es Twitter dije lo siguiente:

- 1.3. Porque el presente del tuit es desde antes un *ready-made*, no hay tuit sincero.
- 1.3.1. Todo tuit es, desde antes, inverosímil.
- 1.3.2. El tuit confesional es una contradicción en términos.
- 1.3.3. Nadie hace en realidad tuit *tease*.
- 1.3.4. Alterproducido y alterdirigido, el tuit va de afuera hacia afuera.
- 1.3.4.1. El tuit es una escena.

Vayamos por partes. Sostuve ahí que un tuit (el mensaje de 140 caracteres que un tuitero escribe siempre dentro de un rectángulo en la parte superior de una pantalla) es un *ready-made* para enfatizar la naturaleza mediada de su definición más propia. Un *ready-made*, ese objeto encontrado y cotidiano que se despliega, luego entonces, a través de una forma ya codificada, está siempre listo para usarse. Por esa y no por otra razón llegué a afirmar ahí que el tuit era inverosímil (en el sentido en que, si lo verosímil «1. adj. Que tiene la apariencia de verdadero»; lo inverosímil debe tener entonces 1. adj. Que tiene apariencia de falso). Pero no me detuve ahí. Dije, y esto lo sostengo, que no hay tuit confesional. En otras palabras, dije ahí que, en tanto *ready-made*, un tuit podría tomar la forma de lo confesional para así producir el efecto de revelación e intimidad que muchos asocian a la catarsis. De ahí, claro, que nadie esté en posición de hacer tuit *tease*. Aquí nadie se desnuda o, en todo caso, si alguien se desnuda entonces la desnudez es sólo un disfraz. El tuit, que se expone de nacimiento, se produce en el afuera (el lenguaje, la pantalla, el tablero) y se dirige,

sin lugar a dudas, hacia el afuera y en el afuera: el TL. El tuit es una escena pequeñísima.

Si al menos 80% de lo incluido en el párrafo anterior resulta sensato o al menos documentable, entonces es obvio que el antropólogo de 2092 no encontraría la verdad de las vidas sentimentales y sexuales de inicios del siglo XXI en ningún TL. Lo que el antropólogo del futuro sí encontraría, sin embargo, sería la construcción colectiva de los límites de la así llamada vida íntima. El antropólogo, que en realidad era una antropóloga, por cierto, haría bien en cuestionar la veracidad de los datos a su disposición. Pero también haría bien en creerlos a pie juntillas con tal de llegar a dilucidar todos y cada uno de los elementos que se desplegaban antes para producir el terreno mismo de lo íntimo. Después de todo, como bien confirma Fernández Porta,

la intimidad es un concepto que fue construido por las clases acomodadas a finales del siglo XIX, para distinguirse de las clases populares. Estaba basado en la posesión de espacios cerrados (casas y habitaciones, pero también espacios sociales impermeables), que garantizaban un cierto refinamiento en la vida interior y relacional. En rigor ese concepto deja de existir a mediados del siglo XX con la extensión de las formas de espectacularización y publicidad.

El antropólogo que en realidad era una antropóloga leería, pues, los *timelines* de inicio del siglo XXI. Si pudiera aconsejarla, le diría que se concentrara, sobre todo, en los tuits del turno nocturno. Se trata de la producción escritural de los insomnes y va de por ahí

de las once de la noche a eso de las dos o tres de la mañana. Son las horas más frágiles: ahí el desvelado implora y el borracho dice algo con apariencia de verdad. Casi todos los tuits del turno nocturno llevan de manera más o menos explícita la disculpa por lo que algunos denominan, no sin cierta altivez, su cursilería. @viajerovertical, un tuitero que se dedica casi exclusivamente a merodear las ideas contemporáneas del amor desde su punto más nostálgico, suele reírse de sí mismo en este aspecto. Algunos de estos tuits son divagaciones o revelaciones más o menos disfrazadas sobre el tema de lo sexual. @altanoche, desde Hermosillo, diría cosas como esta: «Tengo ganas de meterme a la cama. Pero no a la mía.» @reiben, un joven escritor tijuanense, ha llegado incluso a tuitear una secuencia de pornotuits que incluyen imágenes de mujeres atadas a una silla mientras otros dos se dedican a tener sexo violento frente a sus ojos. Que lectoras como @manchas o @DianitaGL o @javier_raya se inmiscuyan en la narrativa fragmentaria del TL para pedir mano en el momento de elegir a qué personaje interpretar no deja de tener su gracia. La antropóloga lo comprobará más bien pronto: incendiados y ruiseños, los tuiteros de inicios del siglo XXI estaban dispuestos a dar cobijo y a apropiarse de secuencias o personajes para provocar el deseo. @ciervovulnerado merece una mención aparte. Desenfadada por principio de cuentas, dueña de un dominio jocosos de la blasfemia popular, esta tuitera de Xalapa no tiene empacho en mencionar por su nombre a las partes del cuerpo que se refiere. Tampoco le tiembla la mano cuando retrata a su familia —su hermano también tuitea— ni mucho

menos cuando describe sus encuentros (imaginarios o no) con diferentes parejas. @Hiperkarma, una tuitera de Monterrey, pone en juego el lado más bien *queer* de la moneda. Incluso @MiguelCarbonell, quien usualmente tuitea sobre temas sociales, especialmente relacionados con el derecho, no pierde la oportunidad de citar a Sabines o de expresar su nostalgia o de emitir suspiros en los tuits de medianoche.

Algo huele a fresco ahí y es por eso que uno sabe que no se trata de Dinamarca. La antropóloga, que acaso sí fuera a fin de cuentas un antropólogo, haría bien en leer con cuidado y reír con ánimo ante las desveladas anticonfesiones o, mejor dicho, desconfesiones, de las que se hace esa intimidad que, en nuestra era, va de afuera hacia fuera. El fin del círculo.

V.8. *Contra la calidad literaria*

Pretender discernir la así llamada calidad literaria de un texto digital utilizando las normas y rituales que emergieron históricamente para analizar textos impresos en papel es como pedirle al chico salvaje e intenso que sea tu novio, con la secreta y malévolamente intencional intención de que pronto se convierta en el señor de la casa. O viceversa. Tanto forma como contenido constituyen una unidad dinámica, definida por una serie de interdependencias mutuas, de ahí que el medio o soporte en que se escribe un texto importe, y mucho. No digo nada nuevo cuando afirmo que ningún texto brota de la nada. Por más genial que sea su autor, la elaboración de un texto involucra la participación del

cuerpo y de la serie de tecnologías —del rudimentario cínzel a la computadora contemporánea, pasando por el multifacético lápiz— que hacen posible la existencia concreta de la escritura. Esas tecnologías y esos cuerpos son ciertamente históricos, productos sin duda de contextos volátiles y jerárquicos en los que la escritura ha jugado papeles distintos. No es del todo sorprendente que una época de cambios radicales, como la que vivimos ahora en pos de la revolución digital, ocasione ansiedad y desconfianza entre los voceros del statu quo. Es la voz de esta ola de neoconservadores la que se alza cada vez que se esgrime, como si fuera esencial y no histórico, natural y no contingente, el escabroso asunto de la calidad de lo literario.

Tal como lo argumenta John Gillory en *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, la literatura en cuanto tal surgió hacia finales del siglo xviii para darle nombre al capital cultural de la burguesía. Con el término «literario» se describía, así, una forma de escritura históricamente determinada y culturalmente significativa. Aunque a lo largo del siglo xix y por la mayor parte del xx la categoría de lo literario fungió como un principio organizativo dominante en la formación del canon, su poder hegemónico decayó hacia fines del siglo xx e inicios del xxi. Son varias las razones de este declive pero Gillory enumera, al menos para el caso de Inglaterra, tres: la institucionalización del inglés vernáculo en las escuelas primarias del siglo xviii; la polémica a favor de la nueva crítica modernista instituida en las universidades, y la aparición de una teoría del canon que complementó el currículo literario en las escuelas de posgrado. La lite-

ratura, pues, no es un sinónimo de buena escritura o de escritura de calidad. La literatura es el nombre que se la ha dado a una cierta forma de escritura que se publicó en papel, usualmente en la forma de libros, y que se constituyó en elemento hegemónico para la formación de cánones a lo largo del periodo moderno. Si una forma de escritura no es literaria sólo quiere decir, luego entonces, que es producto de otra era histórica y de prácticas tanto sociales como tecnológicas distintas a las dominantes durante la modernidad. No quiere decir que su calidad sea mayor o menor, sino que responde a condiciones y expectativas de suyo distintas. Y, como tales, habrá que aprender a leerlas.

La calidad, definida como el conjunto de propiedades que permiten juzgar el valor de algo, no es, por otra parte, inherente al texto. No hay nada, de hecho, inherente al texto. No hay nada que venga del texto sin que esto haya sido invocado por el lector. Mejor dicho: lo único inherente al texto es su cualidad alterada. El texto no dice ni se dice; el texto se da, lo que, en este caso, significa que se da a leer. El texto se produce ahí donde se erigen el tú y el yo. El texto existe cuando es leído y es justo entonces, en esa relación dinámica y crítica, que existe su valor. Como argumentaba Charles Bernstein respecto a la tan polémica definición de lo que es —o no— la poesía en uno de los capítulos que componen *The Attack of the Difficult Poems*, «un poema es una construcción verbal designada como poema. La designación de un texto como poema incita una cierta forma de lectura pero no nos dice nada acerca de la calidad del trabajo». Lo mismo podría argumentarse para lo literario. Sólo una visión esencialista y, por lo

tanto, ahistórica, haría de lo literario un sinónimo de calidad. Sólo una visión conservadora, es decir, atada fuertemente al estado de las cosas y las jerarquías propias de esas cosas, querría la repetición incesante de sólo un modo de producir textualidad.

¿Por qué habría de pedírsele a todo texto que parezca como si hubiera sido escrito con la tecnología y los estándares de conducta de sus congéneres del siglo XIX? Pues porque una pequeña élite temerosa de perder los cotos de poder que refrenda su estética lo sigue argumentado aquí y allá en la plaza pública. Por mi parte, estoy convencida de que todo mundo tiene derecho a seguir escribiendo su versión propia del texto del siglo XIX, ciertamente. Lo que esos neoconservadores no pueden hacer ya es esgrimir una noción de lo literario, que es histórica y contingente, como si se tratara de un estándar natural o intrínseco a toda forma de escritura. Seguiré siendo una admiradora de Dostoievsky hasta el último de mis días y, con seguridad, parte de mi trabajo seguirá produciéndose en papel, pero de la misma manera me entusiasman, y mucho, las posibilidades de acción que traen al oficio de escribir las transformaciones tecnológicas de hoy. Investigar esas posibilidades junto a una comunidad activa y vociferante que ha tomado a las plataformas digitales por asalto es una de las alternativas más interesantes actualmente, entre otras cosas porque no hay reglas escritas, porque las estamos haciendo todos en el día a día. Si, como dijo Gertrude Stein, la única obligación del escritor es producirse como contemporáneo de su época, explorar las distintas formas de composición

de una era es más una vocación crítica que una opción basada en el mero gusto personal.

Cito lo que Kathy Acker dijo en «Writing, Identity, and Copyright in the Net Age,» cuando digo que «necesitamos recobrar esa energía que la gente tiene, como escritor y como lector, cuando envía por primera vez un *e-mail* por Internet; cuando descubre que puede escribir cualquier cosa, hasta las más personales, incluso para alguien a quien no conoce. Cuando descubre que los que no se conocen pueden, no obstante, comunicarse». En eso andan, produciendo ese diálogo, desde Kenneth Goldsmith (*Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*) hasta Vicente Luis Mora (*El lectoespectador*), desde Vanessa Place (*Notes on Conceptualisms*) hasta Damián Tabarovsky (*Literatura de izquierda*). Y eso, francamente, me parece más interesante que andar midiendo qué texto se parece más al texto del siglo XIX que el temeroso censor neoconservador guarda en su cabeza.

VI. ¿Sueñan las máquinas con el lenguaje del nosotros?: una curaduría

VI.1. *Escribir a/con máquina*

La relación entre las máquinas y la escritura no es cosa menor. Después de todo, puesto que la escritura es un acto físico —tanto un proceso individual como una práctica social—, se escribe siempre con algo. De la tecnología básica del lápiz o la pluma hasta la relación contemporánea con la computadora y sus plataformas 2.0, pasando por la máquina de escribir mecánica y eléctrica, la escritura es una cosa mediada de inicio. Acaso porque es la nuestra, la que nos tocó vivir, pareciera ser que la revolución digital se hace preguntas que a primera vista resultarían alarmantes: ¿Pero en dónde está el lenguaje? ¿En qué lugar la subjetividad? ¿Cómo la creación verdadera y crítica? Cualquier lector más o menos sereno tendría que reconocer en estas las preguntas que han preocupado una y otra vez a la poesía. Las que una y otra vez la han mantenido en alerta.

Siempre creí, como tantos otros, que la letra manuscrita aseguraba una relación más estrecha entre el cuerpo y la escritura, configurando así, esto también lo suponía, una intensidad subjetiva de suyo especial. El artículo «Digital Gestures» de Carrie Noland¹ me ha hecho dudar de tal aserción. En una prosa clara

y con ejemplos tomados de la poesía digital producida hoy en día en Estados Unidos, Noland asegura que los movimientos requeridos para generar las letras que aparecen y desaparecen en las pantallas acercan, y no alejan, al cuerpo de la escritura. Para empezar, Noland nota que la escritura, todo régimen de escritura, es artificial. Uno no nace sabiendo escribir a mano sino que, como lo demuestra la experiencia de tantos, uno aprende a hacerlo a través de sistemas formales de entrenamiento. La escritura a mano es, así, luego entonces, una forma de la gimnasia más bien impersonal. Toda escritura es una forma de energía corporal disciplinada. Mientras que la máquina de escribir y la escritura a través del teclado parecen en efecto confirmar la separación del cuerpo y de la letra, la poesía digital —este es el argumento de Noland— trae a colación la energía cinética original que dio lugar a la letra manuscrita. Escribir en la computadora, al menos en lo que concierne a la poesía digital, restablece nuestra conexión con formas anteriores de escritura. Y cualquiera que haya sufrido de tendinitis o del síndrome de carpo sabe que, para escribir con (y no sólo sobre) la computadora, es necesario también aprender una serie de finos movimientos que aseguren la velocidad y la claridad del trazo en la pantalla.

Esta meditación sería sólo una discusión académica si la autora no la relacionara, como lo hace, con la producción de formas de lectura que escapan del régimen del entrenamiento formal y acceden a las formas «explosivas y no regimentadas de la protoescritura que incluyen letras y palabras que danzan errática y rítmicamente en la pantalla». Esta escritura digital que

junta el cuerpo y el trazo también pone de manifiesto que la escritura es siempre una actividad performática, vinculada a la literatura, ciertamente, pero también, acaso de manera ineludible, a la danza. Y con el Twitter, añadiría ahora mismo.

La respuesta de Eugenio Tisselli, poeta y programador mexicano interesado desde hace tiempo ya en las posibilidades plásticas y preformativas del texto, parece darle también la razón a las máquinas. En su «Sobre la poesía maquinal», un manifiesto que publicó en 2006,² Tisselli de hecho pide, como parecen hacerlo también algunos de entre los más radicales conceptualistas estadounidenses de nuestros días, dejar a la poesía en manos de las máquinas para que los escritores se dediquen, si es que pueden, a vivir. Lejos de la noción romántica que atribuye una voz única, cuando no, y por lo mismo, imperial, al bardo en turno, Tisselli sostiene que la poesía maquinal «ya no representa, no expresa, no refleja, no plasma experiencias, no busca enaltecer ni envilecer, no es un vehículo de nada ni de nadie». La provocación, que es la sagrada misión de todo manifiesto que se respete, viene a preguntarnos aquí, frente a nuestra computadora, y entre otras tantas cosas, ¿pero acaso no es cierto que la subjetividad de la máquina es originalmente humana? Tisselli es autor de *Cuna bajo tierra/Rompedemonio* (2004) y, más recientemente, *El drama del lavaplatos* (2010).

A *Well Then There Now* (2011), el nuevo libro de la poeta estadounidense Juliana Sphar, parece interesarle el plantearse y el que nos sigamos planteando ese tipo de interrogantes. En la sección intitulada «Sonetes»,

Spahr asume una crítica a la idea de la confesión individual no mediada que pretende dar cuenta de la «experiencia» o de la «realidad», descentrándola, es decir, haciéndola pasar por las mediaciones —tanto maquinales como ecológicas y políticas— del cuerpo y la comunalidad.³ Se trata, como lo enumera uno de sus versos, de un catálogo del yo, pero siempre en relación con un nosotros que es contextual e histórico y cuya relación es, de por sí, tensa. Se trata de un catálogo del yo, por así decirlo, *extreme*: uno que incluye a la sangre, hasta en sus componentes más pequeños y en sus nombres más científicos. Crítica, incisiva, tan profundamente personal como alertamente social, la poesía de Spahr toca el umbral de lo documental pero siempre encuentra las maneras de moverse hacia otros lados. La Tierra por ejemplo; la superficie terrestre. La manera en que la ocupamos tanto corporal como nominativamente.

VI.2. Tecnología y comunidad

Las tecnologías digitales han sacado a los escritores de sus casillas; lo digo en términos literales. Un gremio que hasta hace no mucho se jactaba de visualizar su oficio con la humilde metáfora del lápiz y el papel, cuando no con la torre de marfil del aislamiento o la intensidad denominada como personal, se ha visto forzado a posicionarse respecto a lo que sucede en las pantallas de la actualidad. Los temas son muchos, y algunos tan fácilmente escandalosos como el uso trillado del *copy-paste* y del plagio. Otros son los

lazos que los escritores de hoy establecen con sus comunidades a través de un uso estratégico de ciertas tecnologías digitales.

Desde Querétaro, aunque ya en su estancia en la Universidad de Brown, Benjamín Moreno tiene años trabajando muy de cerca con las tecnologías de hoy. De hecho, gran parte de su trabajo se ha desarrollado alrededor de la práctica de lo que se conoce como poesía digital —de la cual, en su caso, no se excluye la investigación acerca del sonido y la voz—. Hace no mucho, y para sorpresa de unos y celebración de otros, aparecieron en el TL algunos de los experimentos que Benjamín está llevando a cabo con la mezcla de la lírica popular, expresada a través de boleros o baladas, con una de las voces más prestigiosas en la historia de la poesía moderna de México; a saber, Octavio Paz. De esta yuxtaposición irreverente y crítica a la vez, surgieron las audionubes que ha compartido en la red. Más allá de la simple puntada o, como él mismo lo explica en sus notas alrededor de este experimento, más allá de una buscada mezcla entre la así denominada alta y baja cultura, esta yuxtaposición le permite investigar nociones contemporáneas de lo poético: desde el uso del hiato, sinalefa y paronomasia como similitud sónica hasta la exploración, en términos de materia sonora, de la presencia imbricada de lo popular en lo asumido como poético y viceversa.⁴ Alejándose del poema tradicional *acompañado* y buscando, al contrario, una redefinición de lo poético como campo de exploración, Moreno dice: «tratados como materia sonora, en los poemas de Octavio Paz se encuentran *Costumbres* y *La puerta negra*». Y, luego, se pregunta,

y nos obliga a preguntarnos: «Tal vez el proceso pueda funcionar a la inversa: construir *Piedra de sol* a partir de las canciones de Juan Gabriel o Los Tigres del Norte».

Por otra parte, desde Lima aunque ya en Universidad de California en San Diego, José Antonio Villarán tiene tiempo experimentando con poesía en soportes alternativos. El AMLT Project inicia, de manera por demás significativa, con la imagen de las palabras «Quiero dialogar». Hacia afuera, interactivo desde su concepción, el AMLT Project transforma a las palabras en invitación literal y a los convidados en poetas con derechos. Alguien comienza el poema, en efecto, pero el poema no termina en sí ni dentro de sí ni mirándose al espejo. Alterado de raíz, el poema se desprende y, al hacerlo, se extiende por el globo terráqueo con ayuda de los otros que, en lugar de concluirlo, lo perpetúan. Una forma del desadueño, el poema. Una desapropiación perpetua. Lo contrario a la propiedad. Que José Antonio haya conseguido el financiamiento de Puma, una conocida transnacional, para continuar el proyecto, debería hacernos pensar de maneras críticas sobre la compleja relación que se establece entre poesía y capital en nuestros días. La experiencia bilingüe de José Antonio (nacido en Perú, educado en Estados Unidos), que tanto afecta y para bien la sintaxis de un libro como *La distancia es siempre la misma* (2006), marca también el impulso inicial de otros proyectos comunitarios (incluidos en la misma página) en los que acaso les interese participar.⁵

No es nueva de ninguna manera la escritura entre géneros. Pero las tecnologías actuales, especialmente el formato de la plataforma Twitter, han enfatizado su presencia y ampliado sus posibilidades de existencia y crítica. De la poesía narrativa al cuento corto, de la prosa poética a la viñeta, de la novela en verso a la novela gráfica, la escritura entre géneros tiene ya cola que le pisen. En Twitter, donde la frase individual de 140 caracteres es tan importante como la tierra movediza del π del que forman parte, la escritura entre géneros no es una mera posibilidad sino también, tal vez sobre todo, un requisito de existencia. Alguna vez, de manera por demás famosa, Gertrude Stein declaró que la diferencia entre el cuento y el párrafo era ninguna. Parafraseándola, es posible decir que Twitter nos hace ver, con tanta claridad como gozo, que la diferencia entre el párrafo y el verso bien puede ser ninguna también. Aquí puede importar tanto el poder evocador de una frase bien compuesta como el espacio en blanco, siempre fugaz, siempre en movimiento, sobre el cual se columpia el suspenso que solemos asociar a lo narrativo. De ahí El hombre de tweed del escritor mexicano @MauricioMontiel.⁶

No son pocos los escritores de papel (lo digo porque su medio fundamental de publicación y distribución ha sido, en efecto, el papel) que se acercan con entusiasmo a la escritura en Twitter. Llama la atención, sin duda, la novedad del medio, la concisión de la entrega, el sentido del juego. Sí son pocos, sin embargo, los que salen bien librados de dicho contacto. El caso de @Mauricio-

Montiel es una sana excepción de esa regla. Como los escritores inéditos todavía en el mundo del libro impreso, @MauricioMontiel ha compuesto tuits individuales que son, en sí mismos, un mundo. En tanto que autor de ya varias novelas y libros de ensayo, @MauricioMontiel no ha dejado de poner énfasis en el lazo mudo e invisible que es toda tensión narrativa. Los «capítulos» de su *El hombre de tweed* y, más aún recientemente, de *La mujer de M.*, pueden leerse tanto en la red como en libro impreso.⁷ Se trata, pues, de una revelación que bien puede obligarnos a releer todo lo hasta ahora escrito. Veremos si el recorrido se cumple y concluye, o si, como todo parece indicarlo, se desborda.

A Charles Bernstein, influyente autor estadounidense, no le asustan ni las colindancias en la escritura ni los poemas difíciles. Aunque su trabajo como poeta y como teórico de los *Language poets* es denodadamente reconocido en Estados Unidos todavía no ha sido traducido a cabalidad en México. Por eso es relevante que Román Luján, poeta y doctor por la UCLA, se haya dado a la tarea de traducir al menos cinco de sus poemas. De Bernstein y de su trabajo de traducción, Luján dice lo siguiente:

Charles Bernstein (Nueva York, 1950) es, quizás, la figura más influyente en la poesía estadounidense contemporánea, después de John Ashbery. Heredero de las vanguardias —en especial del dadaísmo—, de la primera generación de la Escuela de Nueva York, así como de la escritura procesual de John Cage y Jackson MacLow, dirigió con Bruce Andrews la legendaria revista *L=A=N=G=U=A=G=E* en los años setenta y, desde en-

tonces, ha sido el principal teórico y practicante de la llamada Poesía del Lenguaje.

De acuerdo con Ashbery, los poemas de Bernstein no se parecen entre sí y siempre son inesperados. Por ello, desde *Asylums* (1975) hasta *Girly Man* (2006) el neoyorkino no ha dejado de producir repertorios de formas nuevas, conocidas, imposibles, reinventándose sin pausa y, a la vez, modelando en cada nuevo poema a un nuevo lector.

Bernstein afirma en su ensayo «El poema difícil»⁸ —recopilado en *Attack of the Difficult Poems* (2011)— que no existen los poemas difíciles o, mejor, no existen poemas difíciles que no puedan ser comprendidos y disfrutados si se los lee con atención. No hay poemas normales o anormales; todo depende de la relación que el lector establezca con el poema en cuestión para que su aparente oscuridad se desvanezca.

De los poemas que conforman esta breve muestra y homenaje, los cuatro primeros provienen de *Girly Man* y el último, en memoria de su hija Emma —que se suicidó en Venecia en 2008—, sirve de título y epílogo a su más reciente antología, *All the Whiskey in Heaven* (2010). Salvo «Thank you for Saying “Thank You”», del que existen algunas traducciones al español y al portugués —aunque no siguiendo la regla interna del texto: «90 lines/269 words»—, los demás poemas son inéditos en español.⁹

Román Luján (Monclova, Coahuila; México, 1975) es autor de los libros de poemas *Instrucciones para hacerse el valiente* (2000), *Aspa Viento* (2003, en colaboración con el pintor Jordi Boldó), *Deshuesadero* (2006)

y Drâstel (2010). Con Luis Alberto Arellano editó *El país del ruido: 9 poetas mexicanos/Le pays sonore: 9 poètes mexicains* (2008). Entre las antologías que recogen su trabajo se encuentran *Zur Dos: Última poesía latinoamericana* (2004) y *Malditos Latinos, Malditos Sudacas: Poesía Iberoamericana Made in USA* (2009). Es traductor de poesía en lengua inglesa y candidato al doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de California en Los Ángeles.

VI.4. *Imantaciones de lo político*

No tanto sobre política, sino en la política. No tanto como un tema a abordar, sino como la práctica ineludible del lenguaje: la política. No como la anécdota virulenta de nuestros días tristes y violentos, sino como el oxígeno constante de los más íntimos abecedarios de todos nuestros tiempos. Una manera de escribir, tal vez, pero sobre todo una manera de leer, que acaso no sea otra cosa más que una manera de implicarse con los hechos, las páginas, los mecanismos de los significados y lo que significan. En eso insiste Charles Bernstein cuando, en *Attack of the Difficult Poems*, argumenta que «poema es todo objeto verbal designado como poema», y particularmente cuando añade: «la designación de un objeto verbal como poema nos alerta hacia una manera de leer».¹⁰

En eso insiste también Hugo García Manríquez, nacido en Chihuahua y vecinado en Berkeley, cuando se resiste a «escribir como poeta» sólo para abrazar el riesgo ético y estético de leer el Tratado de Libre

Comercio en tanto tal. El resultado de esa interacción (se antoja escribir aquí, mejor, implicación) es *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, firmado por Canadá, Estados Unidos y México*.¹¹ García Manríquez abunda sobre las estrategias de su lectura: el poeta lee el TLC pero no lo interpreta, normalizándolo. En lugar de eso, García Manríquez se dedica a agujerar el discurso institucional produciendo huecos y pausas y limbos «histórico-textuales». Los lectores del lector verán así crecer el espacio crítico que se abre entre el discurso público («el lenguaje de nadie») de los tratados y los acuerdos, y el «limbo del presente desde el interior del lenguaje que lo regula». Hay, entre el discurso institucional y el agujero textual, un *continuum* imposible, esto es seguro, pero también una latencia. Ahí, se nos sugiere, pervive el oxígeno de la poesía.

Él lo dice en sus propias palabras:

Entonces esto es, quizá, un acto de escucha al interior de un acto de escritura. Lejos de lo político como tema —como cuando asumimos que la poesía, al «escribir sobre», nos acerca a lo político—, he buscado articular constelaciones, una imantación. Esta imantación, sin dentro ni fuera, eso es lo político. El «oxígeno político», como dice la expresión tan recurrida; sin fondo ni primer plano, esa es su ubicuidad. Ahí, cómodamente, se instala y manifiesta el lenguaje del poder. Ahí, la vida animal y la humana, y el espacio en el que ambas se intersectan, caen como pieles viejas. Y en *eso* ha sido más efectivo que la poesía. Contra el fondo «traslúcido», algunas palabras como espectros.¹²

«El genocidio está esperando que lo desentierren y lo nombren», escribe @harmodio en uno de los tuits que publica desde un barrio de las afueras de París.¹³ Se refiere a México, aunque no sólo a nuestro país, eso se entiende, y se refiere también a ese proceso de nombrar, de dar y pedir la cara, que implica toda escritura. Doctor en lingüística computacional por La Sorbona y autor de la novela *Musofobia* (2008), Jorge Harmodio ha utilizado su π para contar los dilemas estéticos en que lo mete la escritura de su nueva novela (por lo que sabemos sus lectores, la trama involucra a una actriz porno y algunas clases de español), para mandar recados a amigos y naciones enteras («si nos ven a los mexicanos díganos quién nos manda», por ejemplo) y para mantener encendida la chispa del activismo político. Lo que puede verse aquí es una selección de tuits en los que se respira el aire de nuestros tiempos: de las reflexiones que genera el paso del 8 de marzo y la disociación crítica entre conceptos de sexo y género («Clasificaremos a las mujeres en dos grandes grupos: las de aparato reproductor femenino y las de aparato reproductor masculino»), a la estrategia organizativa que puso en marcha la manifestación política del 6 de abril convocada por Javier Sicilia, otro poeta.¹⁴ Incluso ahora, @harmodio continúa en adecuadas mayúsculas: AYÚDENOS A ENVIAR 40 000 PÉSAMES AL PRESIDENTE DE MÉXICO <http://bit.ly/k44aSf>.

VI.5. Lenguajes extraídos

¿Qué es el inglés hoy, ante las masivas migraciones globales, las devastaciones ecológicas, los giros y las

revueltas en las identificaciones de género y trabajo? ¿Cómo podrá(n) la(s) dicción(es), los registro(s), la(s) inflección(es), así como las varias situaciones afectivas que han y que se seguirán filtrando al «inglés», ser tomadas en cuenta? ¿Qué implicaciones tiene escribir en este momento, precisamente en esta «América»? ¿De qué forma practicar y volver plural lo escrito y lo hablado: gramáticas, sintaxis, texturas, entonaciones...?

Estas son preguntas que se hace la poeta coreano-estadounidense Myung Mi Kim al final de su libro *Commons*. De manera por demás sintomática, estas aparecen en la traducción al español que el poeta mexicano Hugo García Manríquez hace de esas preguntas en la glosa que ha decidido titular *Registro fósil del polen*. Originadas en inglés por una hablante, al menos, bilingüe, las preguntas podrían hacerse acerca de o dentro de los límites de otras lenguas, especialmente de aquellas que acompañan a los procesos de globalización tanto en el pasado como en el presente.

Los poetas que continuamente se mueven entre (al menos) dos idiomas tienen que plantearse, por fuerza o por gozo, por obligación o por placer, estas interrogantes. Pero estas son, en realidad, preguntas propias de todo aquel que vea en la poesía una práctica que trastoca los límites de lo real: los inmigrantes que han dejado la lengua materna atrás para adoptar una madrastra; los emigrantes que, a contracorriente, deciden continuar produciendo en una lengua que no practican en la vida diaria; los nativos que deciden poner en duda los hábitos de sus propias codificaciones; los que infiltran, subvierten, filtran, extirpan.

Craig Santos Perez, un poeta nacido en Guam pero residente en California que, tanto en su labor creativa como editorial y docente, ha explorado con singular rigor y punto de vista crítico los distintos procesos a través de los cuales se incorporan los territorios (y los lenguajes) más lejanos. Tanto en sus plaquettes *constellations gathered along the ecliptic* (2007), *all with ocean views* (2007), y *preterrain* (2008), pero sobre todo en sus dos libros más recientes *from unincorporated territory [hacha]*, publicado por Tinfish Press en 2008, y *from unincorporated territory [saina]*, publicado por Omnidawn Publishing en 2010, Craig Santos Perez ha intentado crear un «espacio extraído», no tanto desterritorializado como reterritorializado, en el espacio del cuerpo y de la página.¹⁵ Ahí, entre el océano de palabras en inglés, encontrarán sus sitios movedizos y procesionales algunas del nativo chamorro que no logró aprender (ni olvidar del todo) en los sistemas escolares de las Islas del Pacífico. La selección a la que me refiero aquí viene de su primer libro y se mueve del inglés hacia el español gracias a las labores de traducción de John Pluecker y Marco Antonio Huerta, ambos poetas por derecho propio, ambos compartiendo ese espacio fronterizo que une y tensa los límites que van desde Tamaulipas, en el noreste de México, hasta Texas. Ambos, pues, en el continuo proceso de construcción de sus propios «espacios extraídos». (Más de Craig Santos Pérez, aquí: <http://craigsantosperez.wordpress.com>.)

Desasido de género alguno y obediente sólo a la regla de sus 140 caracteres, el lenguaje de Twitter se expande, eso es cierto, y también se resiste en sus ca-

sos más felices a una simple incorporación a formatos más familiares o legibles. La experimentación lúdica entre y con lenguajes varios no es nueva en la obra del narrador tijuanaense Rafa Saavedra (Tijuana, 1967). Autor de una obra ya extensa que incluye, pero no se limita a, *Lejos del noise* (2006) y *Crossfader. B-sides, hidden tracks & remixes* (2009), Rafa se define a sí mismo (con justa razón y en orden más o menos de importancia) como tijuanaense, fanziner, DJ, creador de programas de radio alternativo, bloguero, entre otras cosas. Por todo eso, no es de extrañarse que su participación en Twitter venga signada por un experimento que involucra el trabajo colectivo, la lectura señera, la intervención a ultranza, la reescritura o recomposición, el reciclaje y, faltaba más, la diversión. Rafa nos mandó una serie de sus tuitmix/*poetry* que, en mucho, es también una práctica de lenguaje extraído. Su metodología, tal como él mismo la señala, no es complicada pero sí rigurosa: «1) Leo el *timeline* de Twitter, 2) Selecciono una palabra o una frase por tuit, 3) Hago una mezcla al azar con ellas, 4) Reviso y 5) Tuiteo una suerte de verso descompuesto (*en colaboración con la gente que sigo y me sigue*)». ¹⁶

VI.6. Ponerse el cuerpo

Nos ponemos el cuerpo. Nos vestimos de él y con él. Tenía que pasar. Después de todo, como atestigua más de un tuitero, el TL es acaso el último reducto de la cosa nimia, cotidiana, sexual, sentimental. Es fácil ver pasar a los cuerpos por esos rectángulos de 140 caracte-

teres. Ahí andan, haciendo sus cosas de todos los días. Comen, por ejemplo. Beben (y no me dejará mentir al respecto cualquier TL del fin de semana). Caminan y, a veces, corren. Y se corren. Suben escaleras, toman autobuses, descansan. Roncan. Eructan. Cagan, en efecto, y la cagan también. El cuerpo se desliza por el TL, que sube o baja según se va o se viene (y aquí cito literalmente una línea de *Pedro Páramo*), dejando sus huellas, sus jirones, su esqueleto. Hay líquidos, ciertamente. Hay sombras. Tal vez una de las respuestas acerca de cómo se lleva a cabo la relación entre la sexualidad y el lenguaje en nuestros días se encuentre, precisamente, aquí. No puedo asegurar que sea la mejor (¿pero a quién que le importe el mundo, le importa, en realidad, lo mejor?), pero sí la más inmediata. A veces cruda, con frecuencia *in situ*, de tanto en tanto dulce, incluso en exceso, el cuerpo irrumpe y se dice. ¿Es el cuerpo una habitación del pánico?, pregunto añadiéndole los signos de interrogación a un tuit de Roberto Cruz Arzabal, el licenciado en letras hispánicas y egresado de la maestría en letras de la UNAM a quien leo en @cruzarzabal. Como a otros tantos, lo empecé a leer por casualidad, debido, sobre todo, al retuit de alguien más. Me llamó la atención su apuesta por el lenguaje, sus comentarios sobre poesía contemporánea y ese acento a veces irónico y a veces devastado sobre las múltiples realidades del cuerpo sexuado y vivido y gastado. Luego ya descubrí que era también autor de poemas y ensayos, publicados todos ellos en diversas revistas impresas y electrónicas del país. Más tarde me enteraría de que participa con singular ahínco tanto en los seminarios de inves-

tlgación en poesía mexicana contemporánea (www.poesiamexicana.weebly.com), como en la nómada de crítica y literaturas (www.criticanomada.weebly.com). No me extrañó enterarme que labora como académico, funcionario y promotor cultural en el CEPE Taxco de la UNAM. Y si quieren enterarse de más, pues lean los dos blogs que mantiene: (presenciaysentido.wordpress.com y cabinetdamateur.wordpress.com); un tumblog (cajondevidrio.tumblr.com) y dos cuentas de Twitter (@cruzarzabal y @rayadesollada).

Hablar del cuerpo, digo parafraseando a la poeta canadiense Lisa Roberston, no es cosa menor. Herson Barona, quien tradujo para La Cámara Verde algunos de los poemas del libro *The Men* (Toronto, 2006), diría, en cambio, hablar del cuerpo «no es baladí». Reconocida como una poeta adepta a la experimentación con los límites del lenguaje, igualmente influenciada por los así llamados *Language poets* (especialmente Leslie Scalapino y Lyn Hejinian) que por la enunciación peculiar del latín cuando se incorpora a las iteraciones del inglés, Lisa Robertson ha escrito con *The Men* su libro más carnal. Los hombres de Lisa Robertson distan mucho de ser entidades abstractas hechas para representar «algo más». Cargados de historia, de género y de contexto, estos hombres son así y por eso mismo, y por sobre todas las cosas, cuerpos. Y son esos cuerpos llenos, densos, celebrados incluso, lo que irrumpe la sintaxis y corta la respiración. Erudita es una palabra que aparece con frecuencia en las críticas de la poesía de Lisa Robertson, pero también resplandeciente. Herson Barona (@viajerovertical), estudiante de letras en la UNAM y ganador de varios certámenes de

poesía, se entiende bien con las cuestiones del cuerpo. Los que lo hemos leído sabemos que, más que un tema, el cuerpo constituye un punto de vista y un ángulo de lectura y una condición de su lenguaje en su trabajo. Tal vez por eso lee con singular cuidado a esos hombres de Robertson y tal vez por eso los entiende bien. Los hombres están, en efecto y para seguir parafraseando, encabalgados.¹⁷

VI.7. *Las formas estrictas*

Regresamos, acaso con la obsesión circular de la villanela, con su íntimo rechazo al movimiento rectilíneo que cree en el infinito, al palíndromo. Sí, del griego *pálin drómos*, que quiere decir carrera hacia atrás. Se trata, pues, de textos simétricos que igual tienen sentido de izquierda a derecha que de derecha a izquierda. Que la restricción del número de caracteres en Twitter se equipare de algún modo con la restricción propia del palíndromo acaso explique la popularidad de la forma en mi TL. No hay tuitero que se respete que no lo haya intentado, al menos una vez. Que el palíndromo sea una frase que se lee igual hacia delante que hacia atrás, tal vez tenga que ver con la afición de los tuitpalindromistas por los temas eróticos y las verdades del cuerpo y la frase xxx. Pueden ser tantas cosas. El caso es que lo practican con maestría tanto Pedro Poitevin, matemático y poeta con residencia en Massachusetts, como Óscar de Pablo, poeta que, además del palíndromo, ha utilizado su TL para jugar con otra forma estricta: la villanela.

En *Divisadero*, una de las recientes novelas de Michael Ondaatje, el autor equipara la forma de la villanela a la vida. Dice:

Es como la villanela, esta predisposición de ir hacia eventos de nuestro pasado, justo como la forma de la villanela que rechaza moverse hacia adelante en desarrollo lineal, prefiriendo en su lugar hacer círculos alrededor de esos momentos reconocibles de la emoción.¹⁸

The Norton Anthology of Poetic Forms, editado por Eavan Boland y Mark Strand, tiene una definición parecida:

La singularidad de la villanela es su ausencia de posibilidad narrativa. El desarrollo figurativo es posible en la villanela. Pero la forma se resiste a contar una historia. Da de vueltas en círculos una y otra vez, rechazando cualquier desarrollo lineal, y sugiriendo, al nivel más profundo, la poderosa recurrencia del estado de ánimo y la emoción y la memoria.¹⁹

Para datos más precisos: una villanela es un poema de diecinueve versos que se divide en cinco estrofas, cada una de tres versos, con una final de cuatro. El primer verso de la primera estrofa se repite en el último verso de la segunda y cuarta estrofa. El tercer verso de la primera estrofa se repite en el último verso de la tercera y la quinta estrofa. Estos dos versos repetidos se convierten en el penúltimo y último verso del poema. El esquema de la rima es aba. Las rimas se repiten de acuerdo con los refranes.

Articulando las formas estrictas del palíndromo y la villanela con una de las enunciaciones del presente digital como lo es Twitter, tanto Pedro Poitevin como Óscar de Pablo logran actualizar una forma y dotar de resonancia histórica a otra.²⁰ Moviéndose con igual desenfado entre la política y el sexo, ambos se atienen a la forma pero, más que para honrarla, para subvertirla. La risilla del aquí y ahora se cuele, y no como ruido blanco, entre sus letras. Ejemplos del tipo de lenguajes que se producen en el presente y desde el presente, los 140s de Poitevin y de De Pablo también nos recuerdan que cada vez es más difícil escribir como si no existiera una revolución digital desenvolviéndose, airosa, en los teclados y pantallas y cerebros y manos de nuestro entorno. Óscar de Pablo (México, 1979) es autor de los libros de poesía *Los endemoniados*, *Sonata para manos sucias*, *Debiste haber contado otras historias* y, más recientemente, *El baile de las condiciones*, así como de la novela *El hábito de la noche*. Ha obtenido los premios de poesía Elías Nandino, Jaime Reyes y Francisco Cervantes, así como las becas de la Fundación para las Letras Mexicanas y el FONCA. Pedro Poitevin, por su parte, es profesor de matemáticas en la Universidad Estatal de Salem, en Massachusetts. Cuando no está pensando en espacios de Banach infinito-dimensionales, a veces le da por escribir. Sus poemas en inglés han aparecido en *The Mathematical Intelligencer*, *The Shit Creek Review* y *Boston Literary Magazine*, entre otras publicaciones. Su primer libro de palíndromos, *Éco da eco de doce a doce*, fue publicado por Ediciones de la Galera en México, D.F. Sus poemas en español han aparecido en *Revista Bonsái*. Su cuenta de Twitter es @poitevin.

Ningún comentario sobre la producción de escritura en los soportes tecnológicos de hoy estaría completo sin al menos una mirada breve a los distintos procesos de distribución de escritura que ocurren también ahí. En las pantallas verticales que dominan nuestras vidas, no sólo es posible escribir sino también, acaso fundamentalmente, leer. Tener acceso abierto a obras de difícil adquisición es apenas uno de los grandes privilegios del lector contemporáneo. De las publicaciones en blogs al intercambio de libros en formato PDF, de la compartencia de artículos y ensayos a través de *links* o de videos en YouTube, la distribución cultural parece estar fraguando veredas, virtuales y no virtuales, que escapan a los circuitos estrictos del capital: el dinero o los derechos de autor.

Especial atención merecen en este sentido los así llamados #bibliotuits, los mensajes en 140 caracteres que se encargan de llevar libros enteros, y de manera gratuita, a los ojos de los lectores de pantallas. Vale la pena recomendar aquí la curaduría que lleva a cabo el poeta Román Luján desde su dirección en Twitter: @roman_lujan. Además de postear libros de teoría y poesía contemporánea tanto de Estados Unidos como de América Latina, @roman_lujan no olvida la historia ni los estudios culturales, constituyendo así una biblioteca ecléctica y útil para quien le interese mantener una conversación con el hoy. @nosergio, por su parte, se dedica a distribuir por los *timelines* del mundo obras de poesía contemporánea en varios idiomas, aunque principalmente en español y portugués,

que luego fija en su blog: jaibasbibliopiratas.blogspot.mx. Claudia Sorais Castañeda, desde @sorais, y Rafael Mondragón, desde @Don_Mondragon, se dedican a distribuir, sobre todo, libros de teoría social, tanto los clásicos como los de más reciente producción. Desde España, Germán Sierra, @german_sierra, e Ignacio Irulegui, @igniru, nos mantienen los ojos alertas a la producción que mezcla ciencia y literatura, además de privilegiar obras en traducción. La labor del escritor mexicano Alberto Chimal, @albertochimal, es indiscutible en este aspecto; desde su cuenta se distribuyen día con día libros y artículos, películas y canciones, anuncios para la comunidad y comentarios diversos.

Con el sello de los intercambios gratuitos, resultado de curadurías ferozmente independientes y deliciosamente personales, estos #bibliotuits inauguran una manera de leer que parte de y regresa a la comunidad que lo genera a través de la conversación virtual que los circunda de principio a fin.

VII. Prácticas de comunalidad contra la violencia

VII.1. Estoy pensando que te estoy escribiendo una de esas cartas que les dicen de amor. pero no te creas, esta carta es de puros negocios

Carta de Juan Rulfo a Clara Aparicio,
4 de septiembre de 1947

Hace no mucho, Ricardo Piglia expresaba en una entrevista su interés por reconstruir la historia de la literatura desde la perspectiva más ajena a la tesis de la autonomía del arte: investigando las múltiples maneras en que sus autores se ganan la vida. Se trataba, así lo quise interpretar, de una propuesta que, sin ser sorpresiva, sí era, y es, radical. Y lo es porque al preguntarse acerca de la manera en que los autores producen sus vidas, que es otro modo de preguntarse por las condiciones que permiten o limitan la producción de sus textos, Piglia está regresando la escritura, o llevándola según sea el caso, a la esfera camaleónica y humana y política de la práctica cotidiana. La escritura, así entendida, no sería tanto la respuesta a un llamado divino o inexplicable como una forma de vida; no sólo una profesión u oficio sino también, y sobre todo, una experiencia o, con mayor precisión, un experimento que involucra, irremediabilmente, corazón, cerebro y mano; un asunto más comunal, y propiamente comunitario, que meramente individual. La pregunta, sólo inocente en apariencia, ataca de lleno concepciones esencialistas o románticas del Autor como un ser sin adjetivos. La pregunta, que critica la pretensión de au-

tonomía del arte, le hubiera resultado interesantísima, en eso también tiene razón Piglia, a Tolstói, a Brecht y a Artl. Sospecho que para seres que se quieren o imaginan sin contexto, sin circunstancia e, incluso, sin cuerpo, y luego entonces sin género, muy en la pose de Autor Puro o Maldito o Muerto, dependiendo del andamiaje teórico del que se parta, no puede existir pregunta más soez y violenta y burda que la siguiente: ¿Y usted cómo se gana la vida? A la que naturalmente (si lo natural existiese, claro está), le seguirían: ¿A qué horas se levanta? ¿Tiene que salir de su casa para trabajar? ¿Con qué tipo de gente se las tiene que haber en su rutina diaria? ¿Son esas personas distintas a usted en términos de generación, raza, género o clase? ¿Se desarrolla usted en un medio hostil propicio a la autocrítica y, con frecuencia, al desánimo, o dentro de una campana de cristal donde el halago y la seguridad constituyen su alimento diario?

Hay, en efecto, una complicidad extraña entre el Autor y la Historia de la Literatura: esa renuencia a hablar sobre la materialidad crónica de la existencia. Se habla, y mucho, sobre todo en fechas más recientes y en el ámbito de la narrativa, acerca de adelantos millonarios o premios que involucran bolsas de seis cifras, pero no se toca el tema del trabajo: el trabajo que es escribir. No es raro, especialmente en América Latina, encontrar opiniones de escritores sobre temas de la más diversa índole en periódicos y programas de televisión. Cada vez es más común, incluso, que los periodistas pregunten y los autores respondan, con generosidad, a interrogantes respecto a sus procesos creativos: la hora en que empiezan a trabajar, la identi-

ficación puntual de las manías, el espacio elegido (con referencias, casi siempre poéticas, a la calidad de la luz), sus lecturas, sus subrayados, sus notas. La inspiración está bien; pero no así el dinero. Como si el mero tema los ensuciara, casi ningún autor que se respete se rebajará a hablar sobre algo tan terrestre y mundano, algo tan constante y sonante, como las monedas que se gana con, como se dice, el sudor de su frente. Las alusiones a premios o becas o algún trabajo más o menos remunerado obedecen más a ciertas nociones de prestigio que a explicaciones acerca de la manera en que se ganan sus vidas. Al callar, los escritores nos volvemos cómplices de una narrativa que excluye de modo sistemático cualquier rudimento que vincule a la escritura con el trabajo, a la escritura con procesos cotidianos de producción simbólica y material.

Hay muchas evidencias, sin embargo, de que las monedas terrestres y los alimentos concretos no son una parte meramente aleatoria o periférica de las vidas creativas. Para muestra basta un botón. Empecemos, nada más por empezar en algún lado, con los grandes. Empecemos con Juan Rulfo, por ejemplo. Entre 1944 y 1950, Rulfo le escribió 81 cartas a Clara Aparicio, su novia formal y, luego, su prometida y, más tarde, su esposa. Las cartas son documentos íntimos repletos de giros sentimentales en los que, según Alberto Vidal, prologuista de las mismas, es posible vislumbrar los complejos vasos comunicantes que van de «la materia cruda de la vida» a la consumación de los «acontecimientos literarios». En estas cartas que son cartas de amor hay, además, y de manera preponderante, una larga lista de negocios, como parece ser que le llamaba

Rulfo a los asuntos de la vida cotidiana, especialmente a los relacionados con el matrimonio.

Entre los «tu muchacho», «mujercita», «chiquitina», «Juan el tuyo», con que abren o cierran las misivas, se cuele aquí y allá una noción de la pareja que se acerca más a la idea moderna de compañerismo que a su contraparte romántica. En esos negocios que él quiere resolver, no sólo está la puntual mención a su empleo, como vendedor de llantas, y la ecuanimidad con la que informa sobre sus posibles y eventuales aumentos de sueldo o la rabia con la que trata instancias de injusticia laboral, sino también, quizá sobre todo, la serie de preocupaciones mundanas que dependen del dinero que tiene o que, de forma más precisa, no tiene: la renta del departamento, su ¿desesperada? compra de diez boletos de lotería con los cuales no se saca nada, la petición de esa mítica lista de enseres que se requerirán en la cocina, la descripción detallada del vestido de novia, hasta la feliz noticia de que «la tía Lola ya nos regaló una olla Presto».

Yo no sé si una lectura detallada de estas cartas pueda dar lugar a establecer vínculos definitivos entre esa «materia cruda de la vida» y el «acontecimiento literario» (y no es ese tipo de lectura el que me interesa aquí), pero creo, como Piglia, que explorar las maneras en que Rulfo se ganaba la vida ayudaría a contemplar de otra manera las estrategias materiales y, por lo tanto, políticas, que nuestro gran experimentalista utilizó para construir esa figura reacia a complicarse con (¿hacerse cómplice de?) el medio literario del cual, de otro modo, en el modo de la escritura, claro está, formaba parte. No creo, por supuesto, que la relación

sea directa y simple, de causa y efecto, o de sobreterminación. Pero siendo indirecta y compleja, como suelen ser estas cosas, me interesa la posibilidad de explorarla con la rigurosidad con que se adentra uno en un misterio. Acaso justo como las cartas esas que les dicen de amor, ni la historia de la literatura ni los cánones varios ni la supuesta autonomía del arte sean otra cosa más que negocios, en el sentido que Rulfo le imprime al término en sus cartas esas que les dicen de amor, negocios a los que habría que atender con la integridad y la resolución del caso.

VII.2. Clases de escritura

La pregunta no es nueva de ninguna manera y se seguirá haciendo mientras existan hombres y mujeres con manuscritos bajo el brazo: ¿es posible enseñar a alguien a escribir? La cultura estadounidense de la posguerra respondió a esta interrogante con un sí definitivo y entusiasta, asegura Louis Menand en un artículo de *The New Yorker* hace no mucho tiempo. En «Show or Tell. Should Creative Writing be Taught?», el profesor de Harvard y colaborador asiduo tanto de *The New Yorker* como de *The New York Times Review of Books* recorre la larga aunque moderna historia de los programas universitarios de escritura creativa tanto a nivel de licenciatura como de posgrado en Estados Unidos para llegar a un verdecito más bien optimista: aun cuando el autor nunca publicó un poema, haber pertenecido a una de estas clases lo hizo partícipe «de una empresa frágil, aquella de la poesía contemporánea», cuya

influencia se dejó sentir en todas las otras decisiones que tomó en su vida como lector y como ciudadano. «No la cambiaría por nada», dice de su experiencia como estudiante en uno de esos talleres intensamente personales, a veces desgastantes y, a veces, en efecto creativos que se imparten en muchas universidades estadounidenses y, cada vez en mayor número, en países tan diversos como Gran Bretaña y México, Nueva Zelanda y Corea del Sur. ¿Pero es posible, de verdad, producir escritores en un aula?

Menand, académico al fin, toma la ruta más documentada. Aunque ya existían clases relacionadas con la escritura desde 1897 (en Iowa hubo una clase llamada Verse Making desde esa fecha), el concepto universitario de escritura creativa o, como usualmente se denomina en español, Creación Literaria, no empezó bien a bien sino hasta en la década de los veinte, cuando se llevó a cabo la Bread Loaf Writer's Conference en Middlebury, lugar en el que Robert Frost fungió como el primer escritor en residencia. Fue en 1936 cuando Iowa dio inicio a sus ahora muy famosos talleres de escritura, otorgando por primera vez un grado de maestría en bellas artes (diferente a una maestría en ciencias o ciencias sociales porque es un grado terminal) a escritores creativos. Después de la Segunda Guerra Mundial, los programas para escritores no hicieron más que crecer. Johns Hopkins y Stanford le dieron luz verde a sus seminarios de escritura en 1947. Cornell haría lo mismo apenas un año después. El proceso se multiplicó en la década de los sesenta, en que se contrataron más profesores universitarios que en todos los tiempos. Si para

los inicios de la década de los ochenta había setenta y nueve programas de escritura creativa en Estados Unidos, su número ha alcanzado un temerario 822 en tiempos más recientes. Los programas de posgrado, en este caso de maestría, han crecido a un ritmo comparable: de quince en 1975, el número ha saltado a 153 hoy en día. La pregunta, por supuesto, sigue siendo la misma: ¿es posible, de verdad, enseñar a alguien a escribir en un salón de clase?

Aunque hay pocas reglas, escritas o no, acerca de lo que un profesor debe enseñar en una clase de escritura, Menand también le dedica atención a los cambios de énfasis que se registraron a lo largo del siglo xx en este aspecto. Del «mostrar vs. declarar», que se convirtió más que en un lema, en un verdadero mantra de los talleres literarios de inicios del siglo, al llamado a «encontrar la voz propia» que resonó tanto en la década de los sesenta, es claro que la escritura —su función y su lugar, su círculo de influencia y sus «tecnologías», su misma enseñanza— se ha transformado de acuerdo con conversaciones sociales más amplias. Pocos de los que entran a un salón de clase donde se imparten materias de escritura creativa se proponen transmitir «inspiración», pero muchos creen que es posible «ejercitar» un oficio. Lugares como Iowa incluso llegan a afirmar que ellos poco tienen que ver con la resonancia de varios de sus graduados (cinco premios Pulitzer entre ellos), asegurando que no hacen más que mantener juntos por un cierto tiempo a aquellos de entre sus solicitantes que muestran mayor talento. «Es más lo que ellos traen —dicen sin resabios— que lo que se llevan de aquí.»

El tema se presta, cual debe, a un sinnúmero de pullas y a charlas interminables. Lo cierto es que un batallón importante y muy diverso de escritores estadounidenses contemporáneos se ha graduado de programas universitarios que bien pudieron ayudar (o no) al desarrollo de su oficio, pero que evidentemente no destrozaron su vocación personal ni su genio. Menand nos recuerda que escritores tan diversos como Raymond Carver, Joyce Carol Oates e Ian McEwan son resultado de programas universitarios. Oates estudió la licenciatura en escritura creativa en Syracuse, mientras que Carver tomó clases en California State University, Chico, en Humboldt State College y en Sacramento State College antes de convertirse en un Wallace Stegner Fellow en Stanford. McEwan tomó clases con Malcolm Bradbury. Autores más contemporáneos, como Ricky Moody, Tama Janowitz y Mona Simpson, asistieron a talleres de escritura casi al mismo tiempo en el programa para graduados de Columbia y lo mismo hicieron, también casi al mismo tiempo aunque en la Universidad de California en Irving, Michael Chabon, Alice Sebold y Richard Ford.

Yo, que no tengo nada resuelto al respecto, me pongo a pensar en estos datos y no puedo evitar relacionarlos de alguna manera con lo que ocurre en México. ¿Son más eficientes en realidad la bohemia y el café, el antro y la calle, el maestro personal y los talleres? ¿Es de verdad deseable que existan programas de escritura en instituciones universitarias del país?

Veamos.

VII.3. *Repensar los talleres literarios*

Acaso la pregunta no sea: ¿es posible enseñar a escribir? Tal vez la pregunta más efectiva podría ser: ¿es posible o deseable construir comunidades esporádicas en que los participantes intercambien y exploren maneras de leer y de escribir que cuestionen tradiciones imperantes? La primera pregunta corresponde, más o menos, al terreno de la metafísica. Con la segunda pregunta, en cambio, se atienden cuestiones más bien cotidianas y críticas de una práctica que es a la vez estética y política. Si se plantea la primera pregunta como una especie de versión recortada de la segunda, mi respuesta es un sonoro sí. Es posible. Sí, es deseable.

Muchos de los talleres de creación literaria que funcionan en México desde los albores de su época moderna corresponden a modelos de enseñanza que bien podrían definirse como verticales, autoritarios, patriarcales. En ellos, una figura de autoridad, amparada ya por la experiencia, ya por el prestigio o ya por la diferencia generacional, se da a la tarea de revisar y juzgar la «calidad literaria» de una diversidad de escritos de acuerdo con parámetros que se asumen como universales, cuando no transparentes o únicos. Al taller se va, según estos parámetros, para someterse, y el uso del verbo aquí no es inocente, al juicio ajeno, definido de antemano como superior e, incluso, intocable, con el fin de «mejorar» la escritura, llevándola del estadio inferior de lo no literario al estadio superior de lo literario. Refinar, perfeccionar, depurar. ¿Pero no tienen estos verbos, que se usan con tanta frecuencia para

describir lo que se hace en un taller de creación literaria, ese tufillo más bien amedrentador, cuando no sadomasoquista, de las más diversas purgas autoritarias?

Tal vez habría que empezar por dejarlos de llamar talleres de creación literaria, para decirles, de manera más horizontal y menos esencialista, más plural y menos canónica, más en el siglo XXI y menos en el XIX, talleres de escrituras.

Quizá sería necesario considerar la temeraria posibilidad de que el hecho de haber escrito libros, incluso buenos libros, no significa necesariamente que el autor o autora de los mismos esté capacitado para participar de la delicada práctica de intercambio y crítica que constituye el salón de clase. Y, en este sentido, tal vez sería recomendable dejar de luchar contra la profesionalización de estas prácticas y empezar a indagar, críticamente, sobre didácticas imaginativas e interactivas que permitan una exploración dinámica del oficio. Acaso preparar a los futuros encargados de impartir talleres de escrituras en este tipo de didácticas podría contribuir a la eventual extinción de los abusos de poder que con tanta frecuencia han ocurrido en estos talleres con el pretexto de promover un tipo de crítica a la que no se duda de calificar como implacable.

Acaso habría de considerarse que no puede haber talleres de escritura que no sean al mismo tiempo, y por necesidad, talleres de lectura, incluyendo la discusión y el debate minucioso y crítico acerca de las diversas tradiciones que alimentan y han alimentado, a menudo de maneras poco armoniosas, la historia de las escrituras dichas en espacios y tiempos específicos.

Tal vez sería buena idea que los que asistan a un taller de escrituras piensen que van, también, acaso sobre todo, a leer: a comentar en todo caso un rango amplio de lecturas que pongan en entredicho cualquier parámetro con la aspiración al estatus de la transparencia universal. Acaso sería bueno que todo participante saliera de estos talleres pensando que no hay tradición invocable ni mucho menos inmutable.

Quizá no sería del todo descabellado sacar el taller de escrituras del espacio cerrado de una habitación para llevarlo a la banqueta o a la plaza o al parque o al autobús o a los andenes o a cualquier espacio de convivencia social que deje en claro la interacción orgánica y necesaria de toda forma de escritura con la comunidad que la contiene y le da sentido. Tal vez sería buena idea que el participante de un taller no crea que todo lo que se hace dentro del verbo escribir se hace en solitario o sentado o dentro de una torre de marfil. Acaso no fuera mala idea del todo recordar y recordarnos que utilizamos en la escritura un lenguaje prestado, es decir, un lenguaje que es de todos y que, luego entonces, reutilizamos (con o sin las comillas del caso).

Tal vez fuera deseable borrar la palabra someter — incluso el eco de la palabra someter— de cualquier expresión que hiciera referencia a la participación en un taller. El sustantivo juicio. El adjetivo implacable. Acaso los verbos no tendrían que sonar a autoridad sino contener resonancias de la aventura vital que bien podría definir a todo tipo de escritura: *explorar, comparar, debatir, trastocar, subvertir, inventar, proponer, ir más allá.*

En *Letters to Alice: On First Reading Jane Austen*, la novela epistolar que la neozelandesa Fay Weldon publicara en 1984, se recomienda a una sobrina con aspiraciones de convertirse en escritora (la Alice del título) que se lo pensara muy bien antes de dar sus manuscritos a leer a ojos ajenos. A final de cuentas, así iba el argumento, la única palabra que realmente contaba era la del editor —quien decidiría si apostaba o no por un texto por razones que bien podían ser literarias o de otro tipo—. Todo lo demás, decía la autora y tía, no pasaba de ser o bienintencionado intercambio de ideas o inútil parloteo entre conocidos.

Es un tanto paradójico repetir las palabras de Weldon justo cuando comienza un taller, pero lo hago de todas maneras. No es del todo descabellado recordarnos a todos los participantes que, cualquier cosa que acabemos por decir en las largas y muy personales sesiones, poco o nada podrá contra la última palabra: un contrato con una editorial. Mi intención no es invalidar el intercambio de ideas, sino invitarnos a poner los pies sobre la tierra: lo que estamos haciendo ahí, todos juntos alrededor de una mesa, es comentar de forma detallada y consciente, de manera rigurosa y civil, ciertas interpretaciones de lectura. Nada más. Pero tampoco nada menos.

La verdadera estrella de un taller literario no es la escritura sino la lectura. Volver explícito el papel del lector, su función como generador de texto, es tal vez el elemento más relevante y productivo de un taller. No es del todo raro que los que escriben suelen no ver

claramente la serie de decisiones que han tomado respecto a y con el lenguaje para producir una experiencia única en el lector. Ya sea porque se inscriben en tradiciones literarias con apariencia de ser universales o únicas, ya porque denominan como inspiración u oficio al arduo trabajo de decisión que conlleva todo proceso creativo, el escritor suele escribir automáticamente. Lo que un taller hace es, a menudo, enseñar al escritor a ver críticamente lo que hace mientras toma decisiones en el proceso de escritura.

Por eso es que, en la mayoría de los talleres de escritura que funcionan, no sólo se omite la voz del autor del texto en turno, sino también cualquier posibilidad del lector de preguntar directamente al autor sobre sus intenciones o, en su caso, sobre su acierto, o no, como lector. En lo que concierne al verbo *tallerear*, el autor no está presente o, incluso, es una función vacía, mientras se comenta su texto. Un buen lema en estos asuntos es que, si no está en el texto, no existe. Otro buen lema es: no hay mala lectura o lectura equivocada del texto. Independientemente del autor o, tal vez con mayor precisión, más allá de ella, la soberanía le pertenece de entrada al lector que revisa, para volverlas explícitas, las reglas con las que un texto funciona o no.

Por eso es que suelo iniciar mis talleres recordándonos a todos que no estamos ahí para decir si algo nos gusta o no; asunto del todo personal, sino es que hasta metafísico, que de poco o nada sirve a la escritora. Si algo nos gusta o no, o nos provoca tal o cual reacción, lo mejor es, sin duda, volver al pasaje en cuestión y, a través del comentario puntual, hacer visibles tanto para lectores como para escritores la serie de decisiones

respecto al lenguaje que funcionan en ese escrito. ¿Es una puntuación entrecortada que en mucho reproduce las emociones de la trama? ¿Es la repetición de ciertos sonidos que, encadenados con cierto patrón, producen un ritmo especial de lectura? ¿Es una ausencia total de adjetivos que, al desnudar al sustantivo, coloca al lector frente a frente con los aspectos más sólidos del mundo? ¿Es la repetición de un *que* informándonos que estamos escuchando algo indirectamente, con la voz baja del rumor o el chisme? Antes de utilizar cualquier juicio de valor (esto es magnífico o débil o espantoso), siempre es necesario aclarar qué en el lenguaje produce ese efecto en el lector.

Los egos de los escritores y los aspirantes a escritores son legendarios. Tal vez no haya ejercicio más relevante para ambos en este sentido como reescribir los textos que se ofrecen para su revisión y comentario. Después de todo ¿qué lectura es más radical y cuidadosa que la escritura misma? Limitar los comentarios del taller a las escrituras intervenidas, y descartar la de los textos «originales», nos recuerda que toda escritura es, en realidad, una escritura intervenida. También nos recuerda que, seamos conscientes de ello o no, siempre escribimos en colaboración con otros. La escritura no es una práctica aislada sino una tarea comunal. Comentar la intervención como si fuera «el original», tratar de descubrir las reglas de ambos procesos escriturales sin tener del todo claro qué pertenece a quién, suele recordarnos también que nuestro colega, el que se sienta a mi lado como mi próximo y mi prójimo, es ante todo un lector —de libros, sí, pero también de seres, procesos, almas—.

No es extraño que los talleres de este tipo produzcan comunidades equilibradas y lúdicas, deseosas de experimentar más, y no menos, con todas las herramientas a la mano, o de inventar, si el caso lo requiriera así, las que están un poco más allá de esa mano, no del todo visibles aun pero sí ya divisables desde la algarabía del que descubre y, por descubrir, explora y, por explorar, se pierde. Tengo la impresión de que es entonces, y sólo entonces, que estamos por fin escribiendo.

VII.5. Leer como escritor

Es más bien común que a la pregunta «¿Qué te pareció el libro (cuento) (poema)?», se conteste con una declaración que involucra, sobre todo, el lenguaje del gusto personal. El libro me gusta. El poema no me gusta. Dependiendo de los involucrados, a estas respuestas básicas las puede seguir, o no, una explicación de corte igualmente personal. El libro me gusta porque me recuerda a. El poema no me gusta porque me hizo sentir que. El cuento me gusta porque me identifiqué con. La novela no me gusta porque me pareció inverosímil que. El problema con este tipo de declaraciones que a primera vista parecieran no sólo normales sino incluso esperadas es que, a fin de cuentas, resultan ser un atajo o una trampa. Abajo o detrás de cada «me gusta/no me gusta» se oculta, ya sea intencionalmente o no, un largo proceso intelectual que bien podría abarcar, entre otros muchos elementos, posturas ante el lenguaje, nociones de qué es lo literario y cuál es su

relación justa con lo social, ideas sobre lo que los libros deben hacer con los lectores y con el mundo. Si a eso le añadimos que, también con frecuencia, es más bien fácil reemplazar el «me gusta» con el «esto es bueno» o «esto es de buena calidad» podrá entenderse lo peligroso que es dar respuestas aparentemente sencillas a cuestionamientos en apariencia inocentes.

Una respuesta-atajo puede resultar útil, en efecto, si de lo que se trata es de recomendar brevemente un libro o de pasar el rato en una conversación sobre el clima o de deshacerse con cierta quirúrgica rapidez de alguien. Pero si lo que está en juego es un análisis crítico de un texto o la mirada atenta del lector que planea escribir o está escribiendo, mucho me temo que un «me gusta/no me gusta» no sirve de gran cosa. Es más: me temo que un «me gusta/no me gusta» o incluso un «me gusta mucho/poquito/nada» no es más que una estratagema para evitar identificar las estrategias de escritura de un texto y para cerrar los ojos ante las maneras en que el texto establece sus propias reglas, las cuales pueden funcionar o no a lo largo del mismo. Me temo, pues, que el «me gusta/no me gusta» es un ardid que se dirige principalmente al ego (del escritor y del lector) a través del cual se evita la pregunta realmente relevante: ¿Cómo fue escrito este texto?, ¿cómo funciona? o, en su defecto, ¿cómo no funciona?

¿Por qué resulta común preguntar de una fotografía o de una instalación «¿cómo fue realizada?» y no de un texto? Porque todavía es común creer que el texto es el resultado de una inspiración divina o, en todo caso, sobrehumana, cuyo único afán es —esto sobre todo en el terreno de la narrativa— contar anécdotas

de acuerdo con un pacto realista del relato. ¿Qué es lo que decimos acerca de la escritura, en cambio, cuando preguntamos «cómo fue escrito esto»? Decimos que un texto no se configura con base en inspiraciones varias o intentos de reproducir esta o aquella noción de lo que es la realidad, sino que se hace de las decisiones que toma un autor con respecto al lenguaje. Decimos también que los múltiples efectos que puede tener la escritura —ya sean de corte meramente psicológico o de rango más bien estético o incluso político— están íntimamente relacionados con la efectividad o la falta de efectividad de estas decisiones. Decimos que, con asombrosa frecuencia, los autores toman decisiones con respecto al lenguaje de las que no están completamente conscientes; una semiconciencia que la lectura crítica y detallada busca revelar si no es que recomponer. Decimos que un texto es un proceso de producción (textual) y no un mecanismo de expresión (personal). Decimos que, como toda acción humana, cada decisión escritural se inscribe dentro de tradiciones específicas, es decir, históricas, de escritura que mucho nos conviene conocer, tanto como escritores como lectores, ya sea para confirmarlas o para subvertirlas o para algo más bien a la mitad. Decimos que, como la realidad misma, el texto siempre puede ser otra cosa o siempre está a punto de ser otra cosa. ¡Decimos tantas cosas!

Ahora que lo pienso bien, no sólo a los escritores preocupados o fascinados por aquello que hace funcionar a los más distintos textos les beneficia plantearse ese mínimo adverbio de modo en forma interrogativa que se propone saber la manera en que suceden las

cosas. El día en que los críticos estén menos interesados en sus gustos personales y más en el entramado particular de cada texto tal vez recuperen la curiosidad de los lectores a los que les interesa, todavía, el mecanismo interno de las cosas. Ese corazón. Este palpito.

VII.6. *Citas textuales*

Hace no mucho acepté, sin demasiada conciencia, una invitación para visitar una escuela preparatoria. Era, hasta donde sabía en ese momento, una invitación típica: a alguien dentro de una institución se le encomienda la labor de fomentar la lectura y ese alguien de inmediato piensa en invitar a algún autor para que, con su presencia, contribuya de alguna manera a la causa. Lo demás, según entiendo, va más o menos así: se busca en la agenda la dirección electrónica o el teléfono del autor elegido o se comunica con algún otro alguien que le ha dicho que tiene la información. En este caso, el contacto fue una amiga de la universidad a quien estimo bien y, por eso, acepté la invitación sin fijarme en demasía ni en las condiciones del trato ni en la dirección de la escuela.

Cuando me enteré de todo yo estaba en Querétaro, frente a un grupo de aproximadamente cincuenta estudiantes sobre cuyos adolescentes regazos se encontraba un ejemplar de mi libro de cuentos *Ningún reloj cuenta esto*. Esa fue la primera pista de que algo extraño estaba ocurriendo. Conminados por los tres o cuatro maestros que también estaban en la sala, los estudiantes, que se alistaban también para los festejos

do San Patricio (y así me enteré de que era un colegio Irlandés), empezaron a hacer preguntas, primero con algo de timidez y, al final, en franco desparpajo. «Yo quiero saber —dijo uno— qué significa el color azul que mencionas en la página 43.» «El final del cuarto cuento —dijo otro— me enoja mucho.» «Yo soy de Venezuela —se animó a decir otro—, y quiero decirte que algo de lo que se dice en el primer cuento es verdaderamente cierto.» «Yo me pregunto —sentenció otra— si alguno de tus personajes se atreverá a defender alguna vez los verdaderos valores de la sociedad.» A medida que respondía, con dosis generosas de honestidad, que no tenía la menor idea de qué hacía el color azul en la página 43 (y, por favor, ¿me recuerdas de qué se trata ese cuento?), que definiera su concepto de valores o que pensáramos, todos juntos, en qué consistía verdaderamente un final, me di cuenta, con sumo pasmo, con inalcanzable placer, de que estaba formando parte de un diálogo informado y alerta, inesperado en efecto, no sobre el autor y su mundo, sino sobre la escritura, sobre la manufactura y los avatares del texto. Había ido ahí, supe entonces, para reunirme con algunos jóvenes lectores para conversar acerca de muchas palabras impresas en un libro. Ahora, me dije, soy parte de una cita textual.

Cuando, momentos después, me enteré de que todo el esfuerzo de contactar a los maestros y llevarles el libro y contactar al autor del libro y comparar los libros y mandar por ellos hasta la ciudad de México (los que vivimos en provincia tenemos que hacer eso, mandar por libros a la ciudad de México) y distribuirlos luego en los salones convenidos se debía al interés de un

padre de familia, a un lector recién converso para ser más exactos, experimenté sensaciones contradictorias que todavía no puedo describir. De la imposibilidad de esa descripción, lo supongo así, nació el proyecto que paso a describir ahora.

Citas Textuales es una iniciativa que intenta conjuntar los esfuerzos de maestros de literatura o materias afines tanto de preparatoria como de licenciatura, autores de libros, promotores culturales, editoriales y librerías para llevar a cabo citas informadas y dinámicas entre escritores y lectores. Se trata de que por cada invitación para participar en paneles, charlas, diálogos varios (y aun sin todo ello), los involucrados concierten también una cita con al menos un grupo de estudiantes con la suficiente antelación como para que el maestro pueda asignar el libro del autor seleccionado (un par de meses antes de que dé inicio el semestre o unidad en que se divida el calendario escolar) y la editorial haya tenido tiempo de distribuir, con los descuentos legales del caso, los libros. Se trata de que maestros comprometidos con el fomento a la lectura guíen al estudiante en los vericuetos del texto y provoquen, en esa rica interacción, la clase de preguntas que, luego, ya con el autor presente en el salón de clase, puedan servir de tema o pretexto para una conversación. Se trata, en resumen, de fomentar la lectura leyendo.

La idea a mí me parecía sensata y realista pero, conociéndome, sospechaba también que podía ser quijotesca: el tipo de iniciativa que suelo tener sólo para comprobar no mucho después que es o carísima o cansadísima o, en resumidas cuentas, imposible. No estaría yo contando todo esto aquí si no fuera porque llegé

el proverbial día en que recibí una invitación por parte la editorial de la Universidad Veracruzana para participar en un panel dentro del marco de la Feria del Libro a realizarse en Xalapa. No relataría yo todo esto si no fuera porque, dudándolo un poco pero repitiéndome que lo cortés no quita lo valiente, no sólo le comenté la idea a Celia del Palacio, directora de la editorial de la UV, sino que también le propuse que su institución apadrinara (o amadrinara, según se vea) el arranque del proyecto. No diría nada, se sabe, pero ella aceptó y, luego, con iguales dosis de entusiasmo, lo hicieron otros: Elin López León de la Barra, quien trabaja para el Instituto Tamaulipeco de Cultura; la narradora Gabriela Torres, quien organiza un Encuentro de Escritores en Monterrey; Ernesto Lumbreras desde Casa de Oaxaca; y Claudia Martínez Cobos, directora de literatura de la preparatoria del ITESM campus Toluca. La respuesta de los escritores no se ha quedado atrás: Rosa Beltrán y Ana Clavel, autoras imprescindibles en la literatura mexicana actual, son ya parte de Citas Textuales. Sirva, pues, este pequeño texto para invitar a que otros y otras se apropien del espíritu abierto y lúdico de este proyecto: ojalá que todos lleguemos a tiempo (el perfume es opcional) a nuestra más próxima Cita Textual.

VII.7. Crónica de una primera cita

Había impartido dos clases en la mañana —una a las 7:30 y otra a las 10:30—. Había asistido a, por lo menos, dos reuniones también. Entre una cosa y otra

se me olvidó, una vez más, comer. Llegué al aeropuerto para tomar el avión de las cuatro de la tarde pero, para variar, el vuelo iba retrasado: aproveché para empezar a leer *On Chesil Beach* de Ian McEwan. Una de esas botanas industriales que no saben a nada y un vaso de agua entretuvieron al estómago mientras el avión aterrizaba, un poco después de las seis de la tarde, en Monterrey. La Sultana del Norte. 36 grados centígrados a la sombra. La cita, la primera Cita Textual, era a las 7:00 pm en la sala de juntas del Antiguo Palacio Federal.

Iba como se va a las primeras citas: con alborozo, claro está, con el inacabado placer que da a veces correr un riesgo, pero iba también con ese recalcitrante temor de que, a final de cuentas, no me gustara el prospecto. O, peor, que la charla resultara insulsa. O el colmo: que lo que se produjera en ese encuentro no fuera más que, una vez más, aburrimiento. Las emociones, acumuladas y contradictorias, eran bastantes. Y todas ellas, bajo una luz que me pareció anaranjada en su fulgor vespertino, me llevaron directamente del aeropuerto hasta el lugar de la reunión en un estado de cansancio que, con frecuencia, me produce ciertas formas de delirio.

No estaría yo escribiendo esto si el intercambio de la primera Cita Textual no hubiera sido dinámico, íntimo, interesante. No estaría escribiendo ahora si no estuviera yo dispuesta a hacerlo otra vez.

Los lectores de *La cresta de Ilión* ya estaban ahí, sentados alrededor de unas mesas estructuradas en forma de *u*. Después de los saludos de rigor y, como personas que ya se conocen pero que no han tenido la oportunidad de conversar, empezamos con natu-

ralidad una charla que desbordó la hora que nos habíamos puesto como límite. Hubo de todo: preguntas no retóricas y comentarios juiciosos. Desde el «¿cómo funciona esto?» hasta el «¿o sea que tú tampoco sabes qué significa x (en donde x puede ser un color o un gesto o un lenguaje desconocido)?» Gestos de complicidad alrededor. Más enfocados en el «cómo» o en el «por qué» que en el «me gustó o no», la conversación se desarrolló como sobre un camino terrestre: con subidas y bajadas, tropiezos, arrancones. Se trató, quiero decir, de algo real. Algo humano en torno a un libro leído con rigor y profundidad.

Honestos y también corteses, los lectores regiomontanos que asistieron a esta primera cita cuestionaron, por ejemplo, el proceso de construcción de ciertos personajes de la novela: «¿puede un médico hablar como escritor?, ¿es esto en realidad un hombre?, ¿se comportan las mujeres de verdad así?» Entre muchas más, estas preguntas me invitaron a recordar, de manera explícita, muchas de las ideas acerca de la identidad, acerca del fluir de la identidad y sus difuminados límites, que me permitieron componer un mundo extraño alrededor de hombres que parecen mujeres que parecen hombres. O de médicos que pueden hablar, como decía Deleuze, como perros. De ahí a comentarios sobre la ambientación y el inevitable diálogo con la obra de la escritora zacatecana Amparo Dávila (uno o más de los personajes de la novela responden, después de todo, a ese nombre) hubo poco trecho. Y todavía menos para reflexionar, en conjunto, sobre la función autoral que, más que desaparecer, o morir (como lo argumentaba cierta escuela de pensamien-

to de finales del siglo xx) se abre para aceptar como figura ineludible a la actividad del lector que, al leer, escribe su propio libro.

Si esto es cierto, les decía tratando de concluir, entonces mi tarea como escritora de libros, como escritora de libros que responden aún a inicios del siglo xxi al título de novela, es reflexionar críticamente (trastocar es otra manera de decir lo mismo) acerca de todos y cada uno de los elementos que, de manera *natural* (y este natural va en itálicas), asociamos con la novela. Así entonces, por principio de cuentas, subvertir la función del autor y del narrador y de los personajes y del sentido de verosimilitud, entre otros tantos elementos más, es y será siempre el quehacer fundamental de la novela. Contar historias lo hacemos todos. El novelista, en cambio o además, compone estructuras dentro de las que, ya con el menor o mayor peso de una anécdota, ocurre el trastocamiento anterior: un lector se convierte en autor de su propio libro. El único personaje en realidad, el personaje que se desdobra en todos los personajes de una novela, es el lenguaje. Y es eso, y no la sorpresa o la intriga de la anécdota, lo que en mi experiencia de lectora ha hecho que me quede platicando, en ocasiones por años enteros, con un libro, celebrando así, aunque siempre a mi manera, innumerables citas textuales.

Iba cansada, lo dije antes. Era el tipo de cansancio que, con frecuencia, me induce a delirar. Ahora, un par de días después de la experiencia, pienso que si el agotamiento y el delirio tuvieron algo que ver con esta extraña sensación de haber estado ahí completamente, cuerpo y alma en el presente más exacto, entonces

lo tomaré como lección: no volveré a ir a ninguna cita, sea textual o no, sea la primera o la última, sin ese tipo de extenuación. En cualquier caso, el palpitar de la conversación más íntima que es, a menudo, la conversación con la que, a final de cuentas, se concluye un libro, se llevó a cabo gracias al entusiasmo y esfuerzo de: Jaime Villarreal, Gabriela Torres, Víctor Barrera, Ximena Peredo, Mario Cantú. No recuerdo ahora los nombres de todos y cada uno de los lectores que tuvieron a bien dedicar dos horas de su jueves para platicar de un libro en una sala de juntas de un antiguo edificio civil, pero esta pequeña crónica que es, en realidad, un abrazo, va para todos ellos.

VII.8. 826 Valencia

Integrante de una pujante generación de escritores estadounidenses que incluye a Jonathan Franzen, Nicole Krauss y A.M. Homes, entre algunos otros, Dave Eggers es el autor de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, un libro que le valió un rápido reconocimiento por parte de la crítica y, además, ventas mayúsculas. Un híbrido entre la autobiografía y la ficción, en el que el poder de la emoción es tan relevante como la búsqueda de una forma que la enuncie. *Una historia conmovedora, asombrosa y genial*, como fue traducida de manera, digámoslo así, peculiar, al español por Planeta en 2001, relata la muerte casi consecutiva de sus padres y su subsecuente transformación en el muy joven padre de su aún más joven hermano menor. Admirado por algunos debido al tono

desenfadado y crudo del escrito, y criticado por otros por facilismos tanto de corte sentimental como textual del mismo, el libro, sin embargo, o tal vez debido a ello, se convirtió en un todo un *best seller*. Eggers, quiero decir, se hizo de bastantes recursos tanto materiales como simbólicos gracias a él.

Y es ahí, creo yo, donde otra historia, a la que no sé si calificar de conmovedora pero que definitivamente me asombra, se empezó a desarrollar.

Que Dave Eggers fundara una revista y una editorial independiente a través de las cuales ha apoyado formas alternativas de escritura es una decisión, si no natural, por lo menos no inesperada. Pero que Dave Eggers, en conjunto con maestras de educación básica, fundara un Centro de Escritura Creativa en una zona popular de San Francisco en el que se ofrece, de manera gratuita, como reza el logo: «apoyo a estudiantes de entre seis y dieciocho con sus habilidades para la escritura, y ayuda a los maestros para que los estudiantes se interesen en las artes literarias», no sólo es algo que francamente me asombra sino que, además, me parece genial.

El 826 Valencia, como se denomina así debido a su ubicación en el barrio de Mission, ofrece, a través de un dedicado equipo de voluntarios y la solidaria presencia de autores invitados, desde tutorías para niños y adolescentes hasta talleres en los que algunos adultos pueden aprender cómo publicar una novela. Detrás de una tienda donde se encuentra cualquier aditamento imaginable para piratas (y eso no es metáfora), se abre ahí un espacio donde grupos enteros de escuelas primarias aprenden a planear, diseñar, escribir y publicar

una revista ¡en un solo día! El 826 Valencia también cuenta con equipos errantes de voluntarios que visitan centros de enseñanza del sistema público con el fin de diseminar un credo básico: que la escritura es fundamental para el desarrollo del individuo y que la escritura es, antes y después de todo, un juego. Dave Eggers imparte talleres ahí.

No conozco muchos escritores de *best sellers* que hayan tomado una decisión parecida.

A diferencia de América Latina, donde los escritores han jugado, ya para bien o para mal, funciones importantes como críticos sociales, Estados Unidos ofrece a sus literatos puestos en universidades y carreras más o menos académicas o funciones *hipster* de culto pop que, en todo caso, han cumplido, y a veces con creces, las funciones de la mítica torre de marfil. Por eso es que el 826 Valencia, que ahora se ha convertido en 826 National, con filiales en seis ciudades de Estados Unidos, resulta aún más intrigante y, si cabe, aún más importante. No sólo está presente ahí una crítica material y concreta a un sistema de educación pública que los sucesivos gobiernos republicanos han ido desmantelando poco a poco, sino también una sólida convicción en la efectividad del trabajo colectivo, autónomamente organizado, de la sociedad civil. Ya sea en talleres sobre sonetos shakespearianos o de escritura en inglés como segunda lengua, en cada 826 Valencia va pegada la idea de que los niños de las clases populares estadounidenses, con frecuencia hijos de inmigrantes, tienen derecho a un proceso didáctico personal e intensivo dentro del cual puedan desarrollar todas sus habilidades. En cada seminario para adultos

donde se imparten técnicas para escribir la historia de una vida y en cada beca que ayuda a un estudiante de preparatoria a entrar a la universidad, el 826 Valencia está poniendo la escritura donde la escritura está: en las calles, en los salones de clase, en los barrios, en resumen, fuera de la torre de marfil.

Hace no mucho un alumno de Harvard le preguntó a Dave Eggers qué hacía para mantener los pies en la tierra (la pregunta verdadera fue: *Are you taking any steps to keep shit real?*). En una larga misiva en la que critica, con usual desparpajo y sarcasmo, a los monitores de la pureza que o ningunean o utilizan la reprobación moral contra los estigmatizados como copados o, peor aún, vendidos, Eggers no sólo le añade leña al fuego al describir las cantidades, para muchos descomunales, que él gana escribiendo tres mil caracteres para revistas de gran circulación, sino también lo mucho que de esas ganancias ha ido a parar en apoyar iniciativas como la 826 Valencia.

La cosa es que a mí verdaderamente me gusta decir que sí —escribe Eggers—. Me gustan las nuevas cosas, proyectos, planes, juntar a gente para hacer algo, intentar algo, aun cuando ese algo pudiera ser cursi o estúpido. No soy bueno para decir *no*. Y no me llevo bien con gente que dice *no*. Cuando mueras, y eso puede pasar esta tarde, bajo las llantas del mismo camión bajo las cuales me aventaría si fuera necesario, no te hará feliz haber dicho *no*. Vas a patearte el trasero por cada *no* que has dicho... El *no* es para vivir vidas pequeñas y amargadas, sintiendo nostalgia por las oportunidades perdidas sólo porque podían haber mandado el mensaje equivocado.

Y, por lo que respecta a una mano que por ser oblicua no puede ser policía, bienvenido el sí. Sí a iniciativas como 826 Valencia. Sí a una escritura que sale de la torre de marfil. Sí a opiniones sociales que pasan del papel y se materializan en proyectos concretos, colectivos, gozosos. Sí.

VII.9. *Lecturas opcionales*

Estos ensayos no buscan aplaudir cualquier cosa que hace (o deja de hacer) la pareja de escritores conformada por Dave Eggers y Vendela Vida en San Francisco, California, pero es difícil no escribir comentario alguno sobre la colección de libros *The Best American Non-Required Reading* que, desde hace algunos años y animada por Eggers, publica la Houghton Mifflin Company en su muy prestigiosa, y muy canónica, *The Best American Series*, la cual incluye desde volúmenes de los mejores cuentos hasta los mejores escritos de viaje.

En oposición a las perspectivas que privilegian «lo mejor» por sobre «lo que más me gusta», esta antología de lecturas no obligadas (u opcionales) no está dirigida por expertos en el campo. No hay aquí, quiero decir, una Voz Autorizada (el uso de las mayúsculas y el singular es a propósito) que, dirigiéndose a la posteridad en graves tonos solemnes, y con el mal aliento del que hace mucho que no se lava los dientes, nos espete el sermón del caso con sendo dedo flamígero sobre nuestra frente. Lo que hay, y se nota, son las lecturas hedonistas y frescas de un grupo de estudiantes

de educación media (secundaria y preparatoria) que viven y se reúnen al menos una vez por semana en el área de la bahía de San Francisco, más específicamente en el Centro de Escritura que se llama 826 Valencia. Detrás de todo esto, pues, no hay otro experto más que el lector al que todavía mueve la curiosidad y no la jerarquía, el placer y no la sumisión. El lector, en resumen, para quien lo interesante supera a lo importante.

Todo cabe bajo esa mirada no clasificatoria: cuento, ensayo, cómic, crónica y cualquier combinación de las anteriores. El único requisito, dice el editor Eggers en el prólogo, es que las selecciones sean «provocadoras, directas en su enfoque de alguna manera, que tengan algo que decir sobre el mundo de ese momento, y que no sean muy largas ni traten de los problemas amorosos de los ricos de Manhattan». Con esto en mente, un comité de doce estudiantes se dedica a leer, año tras año, cuanta revista, suplemento o publicación en general cae en sus manos sin descartar a «las consagradas», pero sin limitarse a ellas. Así, en el volumen de 2005, que es el que tengo frente a mí ahora mismo, hay textos que fueron publicados en *The New Yorker* («Hell-Heaven» de la muy conocida Jhumpa Lahiri, quien ganó el Pulitzer en 1999 por *Interpreter of Maladies*), pero también hay textos que aparecieron por primera vez en *McSweeney's* («The Death of Mustango Salvaje» de Jessica Anthony, quien hasta ese momento sólo había publicado en algunas revistas, pero que ya en 2006 pasó a formar parte de Best New American Voices of 2006) o en *Other Voices* («Five Forgotten Instincts» de Dan Chaon, escritor de Cleveland a quien, sin duda, seguiré de ahora en adelante. ¿Alguien ha

leído ya *You Remind Me of Me*, publicada por Ballantine Books en el 2004?). Hay un cuento, por cierto, de Daniel Alarcón, joven escritor de Oakland, quien este año ha sido beneficiado con una de las becas de la fundación Guggenheim. Este tipo de ejercicio de lectura tan excéntrico como antijerárquico da como resultado un mosaico inédito de la producción literaria del vecino del norte; hay nombres «indispensables» que no por ello aparecen en el índice de este volumen y otros tantos de autores y autoras todavía en espera del reconocimiento de los muchos lectores.

No son estas las lecturas del Padre sino las lecturas de los muchos hijos (e, incluso, de las muchas nietas). Lecturas radiales más que en vertical. Lecturas centrifugas más que centrípetas. Lo que este grupo dedicado de muchachos y muchachas (y hay bastantes de las segundas en este gremio) nos ofrece es una aproximación gustosa y no por ello menos sólida a los textos que se escriben en Estados Unidos en esta época. De ahí que podamos encontrar una pieza altamente política de Tish Durkin, la periodista que vivió en Bagdad entre abril de 2003 y septiembre del 2004, en la que un soldado estadounidense de 36 años que, desde su punto privilegiado de observación dentro de un tanque militar, exclama: «el lobo, por supuesto, soy yo... el hombre que aparece en la mirilla es el diablo», o el cuento de Lauren Weedman, en el que, con base en una anécdota mínima, la autora logra producir el tipo de paranoia y vulnerabilidad que guía las acciones de una mujer que no sólo espía el diario de su amante sino que también lleva un diario donde anota sus observaciones sobre su espionaje. Abiertamente sociales

o dolorosamente íntimos, estos textos dan cuenta de un país en perpetua lucha contra sí mismo.

Aquellos lectores que leen por placer, los que andan a la caza de lo no santificado, a esos a los que no les preocupa si lo que están leyendo es o será parte del canon o si el autor o autora con quien pasan el tiempo ha vendido tal o cual número de libros o se encuentra entre el *top 5* de una generación u otra, seguramente pasarán horas provechosas en estas páginas. ¿Y pasaría algo en México, me pregunto, si al menos una de las muchas antologías que se elaboran cada año estuviera dirigida por un grupo de lectores/estudiantes de preparatoria?

VII.10. #Cuentuitos

El 20 de mayo, como parte final del ciclo de cuentistas que la Feria de León me encargó curar para su versión 2010, incluí una mesa de cuentuiteros. El término hace referencia, por supuesto, a los escritores de textos de 140 caracteres conocidos como *tweets* o, en español, gorjeos. La idea original consistía en reunir en vivo a unos cuatro o cinco tuiteros para, luego de hacer una breve exposición sobre su relación con el Twitter, llevar a cabo una sesión de escritura en vivo. La idea original no era, pues, tanto discurrir sobre el tema sino poner manos a la obra y construir, en el espacio de una hora, un TL colectivo, versión leonesa.

Tanto @isaimoreno como @Orfa, escritores de libros en papel, se mostraron entusiastas ante el proyecto. @diamandina, una de las más sofisticadas tuiteras

de todo TL, cuyas palabras, con excepción de un par de cuentos, todavía no conocen la estabilidad del papel, se sumó también con gusto al evento. @PaolaTinoco fungió como moderadora pero, tuitera de corazón, no pudo evitar participar de lleno en la sesión. Yo, por mi parte, procuré estar a la altura de las circunstancias y tampoco dejé de tuitear. De todo ello fue quedando huella en las dos pantallas que flanqueaban la mesa rectangular. Ahí, de manera apresurada y descendente, transcurría el TL donde aparecían y desaparecían los tuits producidos *in situ* por el personal convocado.

Acaso sea el sello colectivo de toda escritura tuitesca o un denodado afán de hacer fiesta a la menor provocación, pero a todos nos pareció natural invitar a la comunidad tuitera a participar con nosotros desde el ciberespacio. Para tal fin creamos el *hashtag*: #cuentuitos. Así, todo aquel que quisiera participar con un texto de hasta 140 caracteres podría hacerlo desde donde se encontrara. Algunos, pronto nos dimos cuenta, tuiteaban dentro de la misma sala donde se llevaba a cabo la sesión en vivo. Pero otro lo hacían, como Alberto Chimal, otro reconocido tuitero, desde la ciudad de México; mientras que otros mandaban sus textos desde más allá de las fronteras de la República Mexicana. Hacia el final de la jornada, cuando, como lo decía Isaí Moreno, el proceso se salió de nuestras manos, llegaron cuentos hasta en árabe. El #cuentuitos había sido todo un éxito. Y por si nos hubieran hecho falta evidencias al respecto pronto nos dimos cuenta de que nuestro *hashtag*, generado desde la provinciana ciudad de León, se había convertido en uno de los *trending topics* de México. Por horas, así lo hacía constar su

posicionamiento entre #jefediego y #santosvstoluca, estuvo compitiendo codo a codo con temas de interés popular. No fue sino hasta entonces que me detuve en seco. ¿Desde cuándo la escritura competía al tú por tú contra el fútbol? ¿En qué otro medio la escritura podía compartir créditos de popularidad con noticias de escándalo?

Dice la reconocida teórica sudamericana Josefina Ludmer que las escrituras posautónomas son aquellas que, escapando a los confines y tretas de lo literario, se abocan por su parte a la producción de presente. De César Aira a Bruno Morales, de Fabián Casas a María Sonia Cristoff, Ludmer se ha dado a la tarea de ubicar autores cuyas obras «no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son literatura. Y tampoco importa o se sabe si son ficción o realidad. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para “fabricar presente” y ese es precisamente su sentido». Para estas escrituras todo lo económico es cultural y viceversa. Asimismo, estas escrituras parten de, o más bien confirman que, la realidad es ya en sí misma ficción y que la ficción es nuestra realidad cotidiana. Si todo esto es cierto, y sigo muy tentada a pensar que sí lo es, el fenómeno que ocurrió alrededor del *hashtag* #cuentuitos es más serio de lo que suponemos.

De acuerdo con las propias estadísticas de Twitter, por bastantes horas de ese 20 de mayo, 0.02% de la producción de tuits en el mundo estuvo concentrada en la producción de escritura. Esta cifra parecería insignificante a primera vista, pero no lo es si se considera que se producen un promedio de 50 millones de

tuits al día. Todo parecería indicar que, contrario a lo que esparcen los escandalosos rumores acerca del fin del libro y la escritura, esta nueva generación de Nativos Digitales (ND) está tan o más interesada en escribir que sus contraparte No Digital. Eso sí, las estadísticas aclaran que lo que les interesa a los ND, especialmente a los tuiteros, son esas formas de escritura que escapan de la camisa de fuerza de la autonomía literaria. Tal como lo argumentara Sibilia, otra reconocida teórica argentina, los partícipes de escrituras públicas y colectivas tanto en bitácoras electrónicas como en el microblog privilegian formas del yo alterdirigidas que dan pie a escrituras que combinan la autoficción con la no ficción. Independientemente del mote que se les adhiera, ya como posautónomas o como no ficción, estas escrituras invocan formas de lectura que escapan al tamiz de lo hasta ahora conocido y valorado como «lo literario».

La copiosa respuesta generada por el *hashtag* #cuentuitos, el que como ya dije pronto escapó de nuestras manos, puede ser leída como una muy interesante señal acerca de las características y retos de las escrituras de hoy. Aquellos interesados en producir lectores y en gestionar formas contemporáneas de cultura popular no pueden perder de vista que ante el declive del capital cultural de lo literario, se alza la práctica de escrituras tecnológicas y colectivas que precisan de atención y, acaso, de apoyo. Las instituciones culturales a cargo de estos procesos harían bien en volver el rostro hacia las pantallas del siglo XXI para conectarse así a las sensibilidades, visiones y prácticas que dan sentido a la lectura y escritura del aquí y ahora.

VIII. Desapropiadamente: escribir entre/para los muertos

VIII. Reescritura, comunalidad y desapropiación

a. Desapropiadamente

Reescribir es una práctica a través de la cual se vuelve a hacer algo que ya había sido hecho con anterioridad, eso es cierto. También es cierto que el proceso de reescritura deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho inacabado, o termina dándolo por no hecho en lugar de por hecho; termina dándolo, aún más, por hacer. Reescribir, en este sentido, es un trabajo sobre todo con y en el tiempo. Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente.¹

Cuando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación —excavación o tachadura o copiado— algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo. Esto, que la literatura ha preferido guardar o, de plano, ocultar bajo el parapeto del genio individual o de la creación en solitario, la reescritura muestra de manera abierta, incluso altanera, en todo caso produc-

tiva. La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público (o peor aún: de una carencia de público), sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras esta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo. Ya lo afirmaba Gertrude Stein cuando decía «una flor es una flor es una flor»: la repetición siempre implica variaciones: no hay repetición propiamente dicha.

Cuando esto sucede, cuando la lectura se convierte en el motor explícito del texto, quedan expuestos los mecanismos de transmisión, a lo largo del tiempo y a través del espacio, que la cultura escrita utiliza y ha utilizado para su reproducción y para su encumbramiento social. Ojo: la reescritura no descubre ni inventa esos mecanismos; la reescritura contribuye a que queden al descubierto, a la vista de todos, abiertos también a las habilidades y los fines de esos todos otros. Presa monumental. Un sistema como el literario, que tanto se ha beneficiado de las jerarquías que genera el prestigio o el mercado, en cuya base misma yace la noción de una autoría genial, sólo puede reaccionar ante tal exhibición, intrínsecamente crítica, con ansiedad generalizada y, en casos extremos, con demandas legales para proteger la propiedad —entendida esta en su sentido más amplio, como una propiedad económica y como una propiedad moral—. Las buenas maneras y el buen gusto, dos nociones francamente clasistas, pertenecen, sin duda, al reino de lo propio: eso que se comporta con propiedad; eso que resulta siempre lo apropiado.

Apropiar, sin embargo, es sólo una forma de la reescritura. Tal como ha quedado claro en acusaciones de plagio que han ocasionado ya tantos escándalos en España o en México, así como en Colombia, el apropiacionista, es decir, el que vuelve propio lo ajeno, todavía no escapa, acaso en muchos casos todavía ni se plantea escapar, de los procesos de circulación del capital que facilita y es facilitado a su vez por la misma noción de una autoría genial y solitaria, es decir, desconectada del quehacer de la comunidad. Es con bastante frecuencia que las estrategias de apropiación, muchas de ellas diseñadas y utilizadas para minar el monumento de la autoría romántica, han resultado en una confirmación, y no una subversión, de la misma. El autor como DJ, el autor sampleador (de caminos), el autor que mezcla: todos nuevos estereotipos románticos, si no es que francamente heroicos, de su oficio.

El autor que pretende hacer pasar como propio de su autoría el texto de una autoría ajena ha dejado el sistema autoral intacto. Este es el caso del plagiario. El autor que, con base en un sistema jerárquico, se apropia textos de autorías no prestigiosas —como es el caso de documentos de archivo o de textos transcritos de la tradición oral— sin siquiera preocuparse por trabajar con o aclarar que su proceso escritural es producto de una coautoría ha dejado, también, el sistema autoral intacto. Este es el caso del apropiacionista. De ahí que sea del todo relevante, y esto por motivos tanto estéticos como políticos, que los autores a los que les interese hacer estallar la base misma de esas altas murallas de jerarquía y privilegio detrás de las cuales se

resguarda una literatura mansa y apropiada aprendan ahora a hacer ajeno lo propio y a hacer, de la misma manera, ajeno lo ajeno.

Desapropiar significa, literalmente, desposeerse del dominio sobre lo propio. Hay palabras clave en esta definición real. Están, por una parte, los vocablos que remiten, sin dejar duda alguna al respecto, a las relaciones de poder que atraviesan y marcan todo texto. Renunciar a lo que se posee: eso significa desposeerse. En este caso, la desposesión señala no sólo el objeto sino la relación desigual que hace posible la posesión, en primer lugar: el dominio. Una poética de la desapropiación bien puede involucrar estrategias de escritura que, como las apropiacionistas, ponen al descubierto el andamiaje de tiempo y el trabajo comunal, tanto en términos de producción textual como en tiempo de lectura, pero necesariamente tienen que ir más allá. Ir más allá quiere decir aquí cuestionar el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales —y todo trabajo con y en el lenguaje es, de entrada, un trabajo de la comunidad— que carecen de propiedad. Señalar y problematizar puntualmente procesos coautorales, vengan estos acompañados de los grandes nombres canónicos o de las autorías no prestigiosas para el sistema literario, y propiciar formas de circulación que evadan o de plano subviertan los circuitos del capital fincados en la autoría individual son sólo dos formas de poner en práctica una poética de la desapropiación. La otra forma, la forma básica, es desentrañar críticamente las prácticas de comunalidad que significan y le dan sentido a todo texto.

b. Comunidad y comunalidad

Se nos ofrece que la comunidad llegue, que nos ocurra algo-en-común, eso, a decir del filósofo francés Jean-Luc Nancy, es la escritura.² Al definirla así, al colocar el acto de escribir y la experiencia de la comunidad en una relación tensa y por venir, dependiente siempre de otro («se nos ofrece»), Nancy se inscribe de manera singular en esa larga conversación a través de la cual lectores y autores analizan y cuestionan los lazos que los unen y, al unirlos, los hacen posibles. Carne y hueso. Presencia. Después de todo, argumenta Nancy, «el escritor más solitario no escribe sino para el otro. (Aquel que escribe para lo mismo, para sí mismo, o para lo anónimo de la masa indistinta no es escritor)».³ Insiste: «El ser en cuanto ser en común es el ser (de) la literatura».⁴

No son pocos los autores contemporáneos a los que les preocupa la relación entre la escritura y la comunidad. De hecho, el interés suele emerger con mayor frecuencia entre aquellos que forman parte de las propuestas más alertas a los cambios que ha ocasionado la revolución digital, así como a las más conscientes del contexto de necropolítica dentro del cual se llevan a cabo en la actualidad. Sin embargo una cosa es enunciar una preocupación y otra muy distinta es elaborar textos que encarnen esta relación o que contribuyan, de manera crítica, a este enlace. Una cosa es cierta: lejos ya de la dicotomía que dominó, y calcificó, mucho de esta conversación a lo largo del siglo xx, los autores de hoy no hablan ya del arte por el arte, por un lado, y del arte comprometido, por el otro. Al con-

trario, el pensamiento que vincula la relación entre la escritura y la comunidad pasa por puentes complejos que involucran tanto a la producción como la distribución del texto, planteando preguntas que, más que con la subjetividad, atienden a la comunalidad que lo hace significar en cuanto tal, en cuanto texto; asuntos que hoy por hoy son y siguen siendo de relevancia tanto estética como política.

La definición misma de comunidad, aunque implícita en un buen número de estos estudios, no deja de ser, por otra parte, un mero sobreentendido. Hay una línea de argumentación, sí, que va de Anderson y sus *Comunidades imaginadas* a Agamben, y su *La comunidad que viene*; de Maurice Blanchot y su *La comunidad inconfesable* a Jean-Luc Nancy y su *La comunidad inoperante*. Se trata de un pensamiento que ha dejado atrás cualquier consideración del individuo y que entiende los procesos de subjetivación como activas prácticas de desidentificación, tal y como lo argumentaba Rancière, usualmente involucrando la resistencia con identidades impuestas por otro para conformar así un estar-en-común dinámico y tenso, en todo caso, inacabado. Pensar la comunidad, que es pensar el afuera del sí-mismo y la aparición del entre que nos vuelve nosotros y otros a la vez, es una tarea sin duda de la escritura. Acaso esa sea, en realidad, su tarea, de tener una. Su razón de ser, de tener sólo una.

Sin embargo, en pocos sitios de esta discusión filosófica acerca de la comunidad que toca, y no de manera tangencial, a las prácticas de escritura, se trae a colación los procesos, tanto históricos como culturales, a través de los cuales tal comunidad se produce. Esta,

sin embargo, ha sido una de las preocupaciones fundamentales de una corriente de pensamiento que emerge y cuestiona la comunidad creada y vivida desde hace siglos por los pueblos indígenas de América Latina, especialmente en la así llamada Mesoamérica dentro de la cual se encuentra el estado mexicano de Oaxaca. El propósito de este texto es, pues, acercar el concepto y la experiencia mixte de comunalidad a la discusión que, en el mundo occidental europeo, explora críticamente las relaciones entre esta y la escritura. Lo hago así porque un punto nodal en la producción de la comunalidad de los pueblos mesoamericanos es el concepto y la práctica del trabajo colectivo, comúnmente conocido como tequio; una actividad que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la recreación en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy.

Algo semejante, esta es mi argumentación, se proponen ciertas escrituras contemporáneas empeñadas en participar en el fin del reino de lo propio a través de estrategias de desapropiación textual que evaden o, de plano, impiden la circulación del texto (a menudo en forma de libro) en el ciclo económico y cultural del capitalismo global. Se trata de maneras políticamente relevantes de entender el trabajo del escritor en cuanto tal, es decir, en cuanto trabajo; uno que, habiéndoselas de cerca con el lenguaje común, se encarga de producir y reproducir tanto significado como significante. Se trata, así entonces, de entender el trabajo de la escritura como una práctica del estar-en-común en la cual o a través de la cual se exponen, a decir de Jean-Luc

Nancy, las singularidades finitas que la conforman. Se trata, finalmente, de entender a la escritura siempre en tanto reescritura, ejercicio inacabado, ejercicio de la inacabación, que, produciendo el estar-en-común de la comunalidad, produce también y, luego entonces, el sentido crítico —al que a veces llamamos imaginación— para recrearla de maneras inéditas.

c. Estar-en-común: comunidad y comunicación

Tal como la comunalidad de los pueblos mesoamericanos, la comunidad a la que se refiere Nancy en *La comunidad inoperante* no es una mera acumulación de individualidades (el individuo, eso lo ha dejado claro desde el principio, no es más que «el residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad») ni una combinación histórica de territorio y cultura. La comunidad, al menos en su acepción moderna, es «el espaciamento de la experiencia del afuera, del fuera-de-sí». Siguiendo de cerca a Bataille, pero alejándose de él tan pronto como la comunidad queda reducida a la comunidad de los amantes, Nancy se apresura a crear un eje que va de la comunidad a la comunicación (vía el concepto de éxtasis), de la comunicación al reparto (vía el texto), y de ahí a la interrupción del mito que es toda escritura. Entre una cosa y otra opera, por supuesto, la inoperancia.

Porque la comunidad se hace de singularidades, es decir, de seres finitos, Nancy rechaza la posibilidad de fusión presente en la comunión, y mejor enfatiza, en su lugar, el lugar de la comunicación, no entendida esta como un vínculo social intrasubjetivo (a la manera

de Habermas, por ejemplo), sino como el lugar de la «com-parencia» que «consiste», dice él, «en la aparición del *entre* como tal: tú y yo (el entre-nosotros), fórmula en la cual el y no posee valor de yuxtaposición sino de exposición». ⁵ La experiencia de la comunidad es, pues, una experiencia de finitud. Y, por ello, la comunicación que hace a la comunidad es su reparto, es decir, su manera de interrumpir e interrumpirse, su modo de suspenderse. Su inoperancia. ⁶

Aunque Nancy intercambia con asombrosa facilidad las palabras escritura y literatura, habla y oralidad —elementos con los que los pensadores mixes han sido, por fuerza de la práctica propia, mucho más cuidadosos—, en *La comunidad inoperante* el lazo entre la escritura y la comunidad no es aleatorio ni menor. La escritura, de hecho, vendría «a inscribir la duración colectiva y social en el instante de la comunicación, el reparto». ⁷ De ahí que lo que la escritura comunica no sea sino «la verdad del estar-en-común». ⁸ Se trata de una inscripción del estar-en-común, el estar para el otro y por el otro y, por eso, añade después: «hacer, del modo que sea, la experiencia de la comunidad en cuanto comunicación: aquello implica escribir». ⁹

d. Trabajar en común: comunalidad y escritura

Es en varias ocasiones a lo largo del escrito que Nancy insiste en que a la comunidad no se le produce. La comunidad, dice, no es en tanto obra. A la comunidad se le experimenta: aparece en el límite mismo de su ser que es el estar-con-otros. «No se trata de hacer, ni de producir, ni de instalar una comunidad —asegu-

ra—. Se trata de inacabar su reparto.»¹⁰ Incluso, trayendo *El capital* a colación, Nancy insiste en que

lo que Marx designa aquí es la comunidad en tanto que formada por un articulación de «particularidades», y no en tanto fundada por una esencia autónoma que subsistiría por sí misma y que reabsorbería y asumiría en ella a los seres singulares. Si la comunidad «se establece antes de la producción», no es como un ser común que preexistiría a las obras, y que tendría que ser puesto en operación, sino que es en cuanto a estar en común del ser singular.¹¹

De ahí que, en su ontología la comunidad en tanto comunidad inoperante, el sustrato último o básico sea la comunicación, la interrupción o el suspenso que expone la finitud de las singularidades que se reparten. Esto ha hecho pensar a varios, especialmente a Damián Tabarovsky en *Literatura de izquierda*, en la escritura como una comunidad negativa que mantiene su distancia tanto de la obra (la academia) o de la circulación (el mercado) para dirigirse así exclusivamente «al lenguaje». Es de suyo interesante que en su reenunciación de la comunidad inoperante de Nancy, Tabarovsky privilegie los libros «sin público», término con el que sujeta al lector en el lugar del cliente, o en un no lugar fuera de la comunidad, allá, en un circuito ajeno a las singularidades finitas de la comunidad interrumpida y en suspenso que es la comunicación inoperante.

Los antropólogos de la comunalidad, a quienes también les interesa la escritura aunque, sobre todo,

la tradición oral, reconstruyen la comunidad «como algo físico», a saber, «el espacio en el cual las personas realizan acciones de recreación y transformación de la naturaleza, en tanto que la relación primera es de la tierra con la gente, a través del trabajo».¹² Además de tener y reproducir una forma de existencia material, la comunidad también responde a una existencia espiritual, formando así ejes horizontales («1. Donde me siento y me paro; 2. En la porción de la Tierra que ocupa la comunidad a la que pertenezco para poder ser yo; 3. La Tierra, como de todos los seres vivos») y ejes verticales («1. El universo; 2. La montaña; 3. Dónde me siento y me paro»). La comunidad deviene comunalidad con base en una serie de características que Díaz denomina como inmanentes: una relación con la tierra que no es de propiedad sino de pertenencia mutua basada, además, en el trabajo, entendido este «como una labor de concreción, que finalmente significa también recreación de lo creado».¹³ Puesto que el bien común es lo que define derechos y obligaciones, el trabajo que sustenta la producción y reproducción de la comunidad en tanto comunalidad es el trabajo colectivo, gratuito, obligatorio que se conoce como tequjo. Sus variaciones incluyen: «el trabajo físico directo, la ayuda recíproca, la participación en fiestas (donde se pone en juego la compartencia de la comunidad) y el trabajo intelectual».¹⁴ Todas y cada una de las formas de este trabajo colectivo constituyen eso que Nancy denominaba «la inscripción del estar-en-común, el estar para el otro y por el otro». Por eso todas ellas aseguran un lugar en la comunidad a través de la obtención de respetabilidad, la cual asegura la

posibilidad de participar en varias formas de servicio para la comunidad, que son las formas de autoridad local y, eventualmente, como «cabeza de mando» en las asambleas comunitarias donde la organización y el sistema de justicia se llevan a cabo.

Regida por la pertenencia mutua más que por la propiedad y sustentada en el trabajo colectivo del cual depende su producción y reproducción, la comunaldad, acaso lógicamente, sospecha de la capacidad de la escritura para inscribir lo que Nancy llama la comunicación y su reparto. De hecho, Díaz sostiene que «una sociedad con lengua hablada parece que es más abierta a los cambios, menos autoritaria y dogmática, con capacidad de crítica», argumentando al mismo tiempo que con la escritura «no se pueden expresar todos los sentimientos, ya que la lengua escrita es fría y dependiendo de cada lector, un escrito tendrá sentido o no». Luego añade: «Es la lengua escrita la que refuerza y expresa un alto grado de dogmatismo, autoritarismo y de control de poder, ya que siempre ha sucedido que queda en pocas manos su uso y entendimiento».¹⁵

Sin embargo, luego de cruentos debates en la comunidad, tuvo que aceptarse que la escritura de las lenguas indias

aumenta las posibilidades de comunicación entre los hablantes de una misma lengua [...] puede reforzar la identidad como base de unidad; es decir, la oralidad de nuestros pueblos se reforzaría con la escritura, con la cual se intercambiarían y mejor nuestras ideas e inquietudes [...] superando así la atomización.¹⁶

Acaso como pocos ejemplos, la discusión que se ha llevado a cabo de manera relativamente reciente para producir el mixe como una lengua escrita alumbra el trabajo comunal que da lugar a la escritura. En efecto, no fue sino hasta 1983, en los seminarios denominados Vida y Lengua Mixes, llevados a cabo en Tlahuilotepic, que emergió «la propuesta de escribir de una sola forma todas las variantes de nuestra lengua. Para ello tendríamos que ponernos de acuerdo en un alfabeto lo más amplio posible». ¹⁷

Se trata, por supuesto, de un acto, como lo denomina Díaz, de muchos. Se trata, además, de un acto en la historia y con la historia donde misioneros y hablantes del siglo xviii ocupan un lugar privilegiado junto a los promotores culturales y traductores de libros religiosos, especialmente de la Biblia, en épocas más cercanas. Se trata, pues, del trabajo de los hablantes de la comunidad y la serie de articulaciones que fueron capaces de establecer con antropólogos y lingüistas, con agencias del Estado y con organismos independientes para crear, de esta forma, un alfabeto, así como también las formas concretas, localmente determinadas, de su transmisión y enseñanza. Se trata del largo, dinámico, inarmónico y comunitario camino que la letra escrita recorre mientras se convierte, con el paso de la práctica y el uso colectivo, en un quehacer cotidiano con apariencia de ser, en las sociedades dominadas ya por la cultura escrita, algo no sólo natural sino también, acaso sobre todo, individual.

Esta disociación, que es histórica y es política, yace en el corazón mismo de una escritura que se percibe a sí misma fuera de la comunidad, como una torre de mar-

fil desde la cual un vigía privilegiado avizora el pasado y el porvenir. Esta disociación que produce la impresión de individualidad —de autoría genial— es acaso la que atacaba Ulises Carrión también cuando, hacia la década de los setenta, se propuso recordar a los escritores su responsabilidad del y en el «proceso entero» de producir libros, es decir, en el proceso de producir lengua escrita. «En el arte viejo, el escritor se cree inocente del libro real»; aseguraba Carrión, poniendo especial énfasis en la marca de clase, en la marca jerarquizante, que conllevaba, y conlleva, tal decisión: «Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros. En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero».¹⁸

La reescritura, especialmente la reescritura desappropriada, pone de manifiesto y problematiza, de hecho, este «proceso entero», esta «responsabilidad».

e. Desappropriación: una poética de la comunalidad

Hasta no hace mucho, era común preguntarse, en el momento de analizar un texto, por el proceso de subjetivación que le daba sentido. Con esta pregunta, los analistas más contemporáneos dejaban atrás una búsqueda muchas veces rígida de inscripciones identitarias —de clase, género, raza o generación— para dar lugar a una exploración que sobre todo involucraba, y aquí sigo de cerca a Jacques Rancière, el forcejeo dinámico que emprendía el sujeto en contra de identidades impuestas: un proceso que se conoce como de

desidentificación o, en términos más caseros, de desclasificación.¹⁹

Una poética desapropiacionista invita a hacer esa y, sobre todo, otro tipo de preguntas. Puesto que el texto desapropiado lleva consigo las marcas del tiempo y el trabajo de otros, del trabajo de producción y del trabajo de distribución de otros, es decir del trabajo colectivo hecho junto con otros en el lenguaje que nos dice en tanto otros, y nos dice, por lo mismo, en tanto comunidad, es justo que la pregunta que busca dilucidar el motor que hace significar a un texto no sólo se refiera a procesos de subjetivación sino, mayormente, a los procesos de comunalidad que le permiten enunciar y enunciar-nos por virtud de su ex/istir. Aclaro: utilizo el término comunalidad, en lugar de comunidad, porque el primero hace hincapié en las relaciones de trabajo colectivo —conocido en los pueblos mesoamericanos como tequio— que se encuentra en el eje mismo de su existir como un afuera-de-sí-mismos y como forma básica de un estar-con-otros. Ese trabajo colectivo, gratuito, de servicio, es lo que deja ver la reescritura cuando se le lleva a cabo desapropiadamente. Eso es, sin duda, lo que la vuelve amenazante para sistemas cerrados y jerárquicos que viven y predicán el privilegio, el prestigio, el mercado. La ganancia en lugar de la compartencia.

Formular los ejes de ese tipo de interrogantes seguramente requerirá otro libro. Pero adelanto aquí lo que puedo adelantar: que las preguntas evadirán la mera biografía intelectual autor (los libros que leyó, las universidades o tertulias que frecuentó, la música que considera más influyente, el nombre de sus amigos más reconocidos) para concentrarse en las prác-

ticas materiales que la vincularon al texto: desde su «ganarse la vida», su «cómo» del trabajo cotidiano, hasta el sistema personal de decisiones estéticas y políticas que le permitieron elaborar este y no otro libro, este y no otro artefacto de la cultura. Imagino que las preguntas no sólo intentarán dilucidar las relaciones específicas del cuerpo material de la escritora en su estar-con-otros —los datos más bien identitarios de clase y raza y género y generación, entre otros—, sino que irán más lejos: irán hasta los resquicios últimos donde se cuece el brebaje de su comunalidad. Una de las primeras preguntas en este sentido tendrá que ser, sin duda, acerca del trabajo comunal (gratuito, obligatorio, en el lenguaje-en-común) que le da existencia al texto en el afuera-de-sí. Se trata de una historia de la lectura, sí, pero en realidad estamos ya hablando de otra cosa, como diría Volodine. Nuevamente, la pregunta habrá de escapar al terreno de la mera historia de las ideas o de la biografía intelectual. En su lugar, incitará a la inscripción de datos de la historia social y, de suyo, comunal del libro. Si la lectura, como lo he repetido tanto, no es un acto de consumo pasivo sino una práctica de compartencia mutua, un minúsculo acto de producción colectiva, entonces en juego estarán no sólo los libros leídos sino, sobre todo, los libros interpretados: los libros reescritos, ya en la imaginación personal o ya en la conversación, esa forma de la imaginación colectiva. Y aquí habrán de hacerse preguntas que permitan volver visibles las huellas que esos otros han dejado, de una forma u otra, en las reescrituras y, luego entonces, en la versión final —que es la forma interrumpida— del libro mismo. Tengo alguna idea de

cuáles serán esas pregunta, pero necesitare otro libro para ir las compartiendo con el tiempo.

Lo que cada vez me queda más claro, sin embargo, es que la escritura de libros en comunalidad tendrá que vérselas —y esto de manera explícita— con la puesta en escena de la autoría plural. ¿De qué manera las figuras del narrador, punto de vista o arco narrativo, por ejemplo, tendrán que rehacerse para dar fe de la presencia generativa de otros en su mismo existir? ¿Qué soporte se habituara mejor a la develación continua del palimpsesto y la yuxtaposición intrínseca a cada proceso escritural? ¿Cómo será el así llamado aparato crítico cuando cada frase e, incluso, cada palabra, tenga que dar cuenta de su ser plural y pluralmente concebido?

Acaso no sería descabellado pensar ahora mismo en libros cuya sección de agradecimientos —el lugar por ahora destinado a reconocer el hacer del otro en la producción del libro— será incluso mayor a, además de estar entreverada con, la sección todavía conocida como cuerpo del libro. Acaso en la escritura que desde la comunalidad se antepone a los avatares de la necropolítica, no será impensable concebir libros que sean, y esto de manera abierta, eso precisamente: un puro reconocimiento, que es un puro cuestionar crítico, acerca de la relación dinámica y plural que hace posible, en primer lugar, su existencia.

¿Y qué otra cosa es reconocer si no un puro agradecimiento?

Los muertos están cada día más indóciles.

Antes era fácil con ellos:
les dábamos un cuello duro una flor
loábamos sus nombres en una larga lista:
que los recintos de la patria
que las sombras notables
que el mármol monstruoso.

El cadáver firmaba en pos de la memoria:
iba de nuevo a filas
y marchaba al compás de nuestra vieja música.

Pero qué va
los muertos
son otros desde entonces.

Hoy se ponen irónicos
preguntan.

Me parece que caen en la cuenta
de ser cada vez más la mayoría.

Roque Dalton, *El descanso del guerrero*

VIII.2. Los signos del aquí

En ocasión de un célebre ensayo sobre la obra de Alberto Giacometti, el escritor francés Jean Genet sostenía que una verdadera obra de arte tendría por fuerza que ser dirigida a los muertos. Si el trabajo del escultor o del escritor había logrado avizorar o asomarse apenas a la soledad de los seres y de las cosas,

esa «realeza secreta, esa incomunicabilidad profunda pero conocimiento más o menos oscuro de una inatacable singularidad», entonces su fin no podía ser el pasado y ni siquiera el futuro. Mucho menos la posteridad. El trabajo artístico no se desliza en dirección, luego entonces, de las generaciones venideras, a las que Genet llama «las generaciones infantiles», sino hacia al infinito pueblo de los muertos que, aguardando en su tranquila ribera reconocerán, o no, esos signos del aquí que constituyen las verdaderas obras. Le parecía, pues, al escritor que canonizara Jean-Paul Sartre en su monumental *Saint Genet*, que, para alcanzar su esplendor más amplio, para extenderse hasta sus «más grandiosas proporciones», una obra tendría que «descender los milenios, unirse si le es posible a la inmemorial noche poblada de muertos que van a reconocerse en esta obra». ²⁰

Nada podría sonar más adecuado en el crepúsculo horrrisono de la necropolítica, pero ¿puede en realidad traducirse cabalmente a través del tiempo y del espacio la propuesta estética de Jean Genet? ¿Qué quería decir dirigirse «al gran pueblo, de los muertos» en 1957, fecha de publicación del ensayo, desde los terrenos de Europa, y qué quiere decir ahora, a inicios de la segunda década del nuevo siglo, para una tierra sembrada de fosas y sitiada por el horror cotidiano? ¿Hablamos de hecho, el ladrón santo de mediados del siglo xx y los aterrados de hoy, de los mismos muertos?

Genet inicia ese ensayo, que Picasso llegaría a considerar como uno de los mejores escritos sobre artista alguno, con una reflexión alrededor de la nostalgia por un universo en el que, desnudos de sí, los seres huma-

nos pudiéramos descubrir «en nosotros mismos, ese lugar secreto a partir del que hubiera sido posible una aventura humana distinta».²¹ Una aventura que, por cierto, Genet consideraba también una aventura moral. En ese mundo, el arte lograría su cometido último: «liberar el objeto o al ser elegido de sus apariencias utilitarias», retirándolo, por decirlo de otro modo, de la circulación de las mercancías que organiza el capital. Sólo así, sólo de esa manera, lograría el arte «descubrir esa herida secreta de cualquier ser e, incluso, de cualquier cosa, para que los ilumine».²² Esa herida vital, esa herida que nos determina como especie, es la soledad: el lugar secreto, el refugio, lo que resta de incomunicabilidad y, por lo tanto, lo que contradice la transacción o el comercio barato de lo utilitario.

Para adentrarse pues en el dominio de los muertos, para «rezumar a través de los porosos muros del reino de las sombras», era preciso primero, de acuerdo con Genet, utilizar el escalpelo de la soledad propia para dirigir la atención a algo o alguien con el fin de separarlo del mundo, impidiendo así que eso, ese algo o ese alguien, ese fenómeno, se confundiera con las cosas del mundo o se evadiera «en significados cada vez más difusos». La atención estética, que parte de y multiplica a su vez la soledad de la atención creativa, debe «negarse —aseguró Genet— a ser histórica». La experiencia estética privilegia, o debería privilegiar en todo caso, la discontinuidad y no la continuidad. Por eso decía Genet que cada objeto, cada pieza de arte, y aquí podría incluirse con cierta deliberación a la realidad del libro, «crea su espacio infinito». La operación del arte, que es un momento de reconoci-

miento, es también, acaso sobre todo, un momento de restitución. «La soledad original, esa “nobleza real”, nos es restituida y nosotros, que la miramos para percibirla y ser conmovidos por ella, debemos tener una experiencia del espacio, no de su continuidad [de su historicidad] sino de su discontinuidad [de su infinitud]». ²³ A esa infinitud le pertenece, sin duda, el reino de los muertos. Los pueblos de los muertos son, en otras palabras, esa infinitud.

Cuenta Genet que en una de sus visitas al taller de Giacometti, el escultor le comentó de su deseo de modelar una estatua sólo para tener el gusto o el privilegio de enterrarla. Lo que llamó la atención del autor de novelas paradigmáticas de mediados del siglo xx en las que la materialidad del lenguaje, siendo irreductible, juega tal vez el papel principal, fue que Giacometti no deseaba que las estatuas enterradas fueran descubiertas, ni en ese momento ni después, cuando ni él ni su nombre permanecieran ya más sobre la tierra. La pregunta de Genet, consecuentemente, fue esta: «¿Era enterrarla ofrecérsela a los muertos?»

Los muertos de Genet, lo dice él en el mismo ensayo, «nunca han estado vivos» o, al contrario, «lo estuvieron bastante para que se olvide, y para que su vida tuviera la función de hacerles pasar a esa tranquila ribera donde aguardan un signo —procedente del aquí— y que ellos reconocen». No constituyen un concepto abstracto, pero sí son infinitos. No son históricos en sentido estricto, pero, de ser una eternidad, son *una eternidad que pasa*. Son difuntos, en efecto, pero de sus reacciones dependen tradiciones enteras de operaciones artísticas y escriturales. En todo caso,

en ellos estriba, en su reconocimiento y en su aceptación, que la obra alcance sus límites más extremos, esos donde la comunicabilidad y lo utilitario no pesan ya más, esos donde la materialidad de la obra en sí, donde su comunalidad, reine imperturbable. ¿Cuál es ese signo? ¿Cómo podemos estar seguros de que presenciamos, frente a una obra que no es otra cosa más que una ofrenda, su trayecto de ida (¿fuga?) hacia y de regreso del innumerable pueblo de los muertos? Acaso no haya otro signo sino la conmoción que provoca una soledad en otra. Ese eco. Una reverberación. Lo decía así Genet de Giacometti: «un arte de vagabundos superiores, tan puros que lo que podría unirlos sería un reconocimiento de la soledad de cualquier ser y cualquier objeto».²⁴

San Diego, 2010-Poitiers, otoño de
2012-Oaxaca, invierno de 2013

Introducción

1. Camilla Roy, «Introduction», en Gail Scott, Robert Gluck y Camille Roy (coords.), *Biting the Error. Writers Explore Narrative*, Coach House Books, Ontario, 2004, pág. 8.

2. Hélène Cixous, «The School of the Dead», en *Three Steps on the Ladder of Writing*, Columbia University Press, Nueva York, 1993, pág. 12.

3. Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*, Cambridge University Press, Nueva York, 2002.

4. Elias Khoury, *La Cueva del Sol*, trad. Jaume Ferrer Carmona, Alfaguara, Madrid, 2009.

5. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

6. Se puede encontrar un análisis de estos años en mi libro *Dolerse. Textos desde un país herido*, Sur+ Ediciones, Oaxaca, 2011; véase también, John Gibler, *Morir en México*, Sur+ Ediciones, Oaxaca, 2012; Diego Enrique Osorno (coord.), *País de muertos. Crónicas contra la impunidad*, Debate, México, 2011; Marcela Turatti y Daniela Rea (coords.), *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, Sur+ Ediciones, Oaxaca, 2012.

7. Roberto Bolaño, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2002.

8. Alma Guillermoprieto, *72 migrantes*, Almadía, Oaxaca, 2011.

9. Achille Mbembe, «Necropolitics», *Public Culture*, vol. 15, núm. 1, invierno de 2003, págs. 11-40; véase también: Achille Mbembe, *On the Postcolony*, University of California Press, Berkeley, 2001.

10. Adriana Cavarero, *Horrorism. Naming Contemporary Violence*, Columbia University Press, Nueva York, 2011; véase también Cristina Rivera Garza y Javier Raya, «Corresponsales de Guerra», *Milenio*, 24 de abril de 2012.

11. Giorgio Agamben, *Estado de excepción: Homo sacer II*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

12. Josefina Ludmer, «Literaturas postautónomas»: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

13. Kathy Acker, «The Killers», en Gail Scott, Robert Gluck y Camille Roy (coords.), op. cit., pág. 18.

14. Robert Fitterman y Vanessa Place, *Notes on Conceptualisms*, Ugly Duckling Presse, Nueva York, 2009. (Mi traducción al español: *Notas sobre conceptualismos*, Conaculta, México, 2013).

15. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, Nueva York, 2011.

16. Eloy Fernández Porta, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Anagrama, Barcelona, 2009; €@O\$. *La superproducción de los afectos*, Anagrama, Barcelona, 2010; *Emociónese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*, Anagrama, Barcelona, 2012.

17. Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Anagrama, Barcelona, 2009; Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, Alfaguara, Madrid, 2011.

18. La novela corta de Fernández Mallo, sin embargo, circula con libertad en el mundo virtual. Cf. <http://es.scribd.com/doc/82634523/El-hacedor-Remake-Agustin-Fernandez-Mallo>.

19. Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*, Seix Barral, Barcelona, 2011.

20. Antoine Volodine, *Le Post-exotism en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, París, 1998.

21. Daniel Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, Tumbona Ediciones, México, 2011 (original de 2004).

22. Gertrude Stein, «How Writing is Written», en *How Writing is Written. Volume II of the Previously Uncollected Writings of Gertrude Stein*, Robert Bartlett Haas (ed.), Black Sparrow Press, Los Ángeles, 1975, págs. 151-160.

23. Actualizan esta línea de argumentación sobre la oración y la frase: Ron Silliman, *The New Sentence*, Roof Books, Nueva York, 1987; Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 2000.

24. Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros: Ensayos sobre desescritura, antiescritura y no escritura*, Conaculta, México, 2005.

25. Giovanni de Luna, *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea*, 451 Editores, Madrid, 2007, pág. 38.

26. *Ibíd.*, pág. 40.

27. Néstor Perlongher, «Cadáveres», en *Alambres*, Último Reino, Buenos Aires, 1987. Para un análisis de este poema véase Luis Felipe Fabre, *op. cit.*

28. Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, 2001.

29. La obra fundacional de esta perspectiva es Antonio Negri y Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, 2009. Los términos concretos citados aquí son de Christian Marazzi, *Capital and Language: From the New Economy to the War Economy*, Semiotext(e), Los Ángeles, 2008, y *Capital and Affects: The Politics of the Language Economy*, The MIT Press, Cambridge, 2011.

30. Franco Berardi Bifo, *After the Future*, AK Press, Oakland, 2011.

31. Christian Marazzi, *The Violence of Financial Capitalism*, Semiotext(e), Los Ángeles, 2010; André Gorz, *The Immaterial*, Seagull Books, Londres, 2010; Franco Berardi Bifo, op. cit., y *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy*, Semiotext(e), Los Ángeles, 2009.

32. Harriet Staff, «David Buuck on Performance Poetics», Poetry Foundation: <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2013/02/david-buuck-on-performance-poetics/>. (Consultado el 20 de mayo de 2013.)

33. Véase Paula Sibilia, *La intimidación como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

I. La desmuerte del autor

1. Roland Barthes, «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987; Michel Foucault, «¿Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales 1*, Paidós, Barcelona, 1999.

2. David Markson, *Wittgenstein's Mistress*, Dalkey Archive Press, Champaigne-Londres-Dublín, 1988.

3. David Markson, *Reader's Block*, Dalkey Archive Press, Champaigne-Londres-Dublín, 1996; *This is Not a*

Novel, Counterpoint, Washington, D.C., 2001; *The Last Novel*, Counterpoint, Washington, D.C., 2007.

4. David Foster Wallace, «Overlooked», *Salon*, 12 de abril de 1999: <http://www.salon.com/1999/04/12/wallace/>. (Consultado el 25 de abril de 2013.)

5. Charles Bernstein, *On Poetics*, Harvard University Press, Cambridge, 1992.

6. David Markson, *Vanishing Point*, Shoemaker & Hoard, Berkeley, 2004, págs. 12-13.

7. Todas las citas de esta sección provienen de Peter Sloterdijk, *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*, Pre-Textos, Valencia, 2006.

8. Las citas en esta sección provienen de Michel Onfray, *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*, trad., pról. y notas de Ximo Brotons, Pre-Textos, Madrid, 2002.

9. Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, Nueva York, 2005. (Traducción al español: *Dar cuenta de sí mismo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2009.)

10. Gertrude Stein, *Autobiografía de Alice B. Toklas*, trad. de Carlos Ribalta, Lumen, Madrid, 2000; Jamaica Kincaid, *Autobiografía de mi madre*, trad. de Alejandro Pérez Viza, Ediciones Era, México, 2008; Anne Carson, *Autobiografía de Rojo*, trad. de Tedi López Mills, Almadía, México, 2010.

11. Kathy Acker, «On Realism», en *Bodies of Work: Essays*, Serpent's Tail, Londres, 1997.

12. Ron Silliman, *The New Sentence*, Roof Books, Nueva York, 1987.

13. Alessandro Baricco, *Homero, Ilíada*, trad. Xavier González Rovira, Anagrama, Barcelona, 2005; Alice Oswald, *Memorial. An Excavation of the Iliad*, Faber & Faber, Londres, 2011.

14. Eric Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, University of Chicago Press, Chicago, 2006.

II. De las estéticas citacionistas a las prácticas de la des-apropiación

1. Laura García, «Alberto Salcedo vs. Joseph Avski: ¿Homenaje? No, plagio», *El Espectador*, 19 de noviembre de 2012: <http://blogs.elespectador.com/lauragarcia/2012/08/alberto-salcedo-vs-joseph-avski-homenaje-no-plagio/>. (Consultado el 3 de mayo de 2013.)

2. Roberto Bolaño, *Amberes*, Anagrama, Barcelona, 2002.

III. Los usos del archivo

1. Jacques Derrida, *El mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte, edición digital en español: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>. (Consultado el 13 de abril de 2013.)

2. Nathalie Piégay-Gros, *Le Futur antérieur de l'archive*, Tangence éditeur, Quebec, 2012, pág. 20.

3. Texto leído en el Centre d'Études en Civilisations, Langues et Littératures Étrangères (CECLLE) de la Université de Lille, Francia, en junio y publicado en la *Revista de Occidente* en septiembre de 2012: <http://www.elboomeran.com/blog-post/539/12791/patricio-pron/el-exceso-de-pasado-la-destruccion-de-manuscritos-como-liberacion-del-autor/el-05/11/2012>. (Consultado el 5 de noviembre de 2012.)

4. Rodrigo Rey Rosa, *El material humano*, Anagrama, Barcelona, 2009.

5. «Todo lo objetual es ya teoría.» Walter Benjamin también utiliza esta frase en una carta a Martin Buber del 23 de febrero de 1927.

6. Pierre Boulez, *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécil Grilly*, Gedisa, Barcelona, 2003, págs. 117.

IV. Mi paso por transcrito

1. Gerardo Villanueva, *Transterra*, Litoral, Guadalajara, 2008.

2. Gayatri Chakravorty Spivak, «Planetary», en *Death of a Discipline*, Columbia University Press, Nueva York, 2003.

3. Mike Davis, *Dead Cities: And Other Tales*, The New Press, Nueva York, 2003.

4. Juliana Spahr, «Los 90», *S/N: NewWorldPoetics*, vol. 1, núm. 3, mayo de 2011, págs. 4-21.

5. *Ibíd.*, pág. 6.

6. Marjorie Perloff, «Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics», en *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, University of Chicago Press, Chicago, 2010.

7. *Ibíd.*

8. Slavoj Žižek, *Visión de paralaje*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

9. Anne Michaels, *Fugitive Pieces*, Vintage Books, Nueva York, 1996.

10. Sarah Pollack, «The Peculiar Art of Cultural Formations: Roberto Bolaño and the Translation of Latin-American Literature in the United States», *Trans-. Revue de littérature générale et comparée*, núm. 5, 2008: <http://trans.revues.org/235>. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

V. Breves mensajes desde Pompeya

1. Graciela Romero y Alberto Chimal, «El viajero del tiempo y la chica del ya fue en mi TL», *Periódico de Poesía*, núm. 37, marzo 2011, secc. La Cámara Verde: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1687&Itemid=118. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

2. Josefina Ludmer, «Literaturas postautónomas»: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

3. Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Norma, Buenos Aires, 2007.

VI. ¿Sueñan las máquinas con el lenguaje del nosotros?

1. Carrie Noland, «Digital Gestures», en Adelaide Morris y Thomas Swiss (coords.), *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, The MIT Press, Cambridge, 2009.

2. Eugenio Tisselli, «Sobre la poesía maquinal, o escrita por máquinas. Un manifiesto para la destrucción de los poetas», *Periódico de Poesía*, núm. 40, junio de 2011: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1857&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

3. Juliana Spahr, «N 21° 18'28" W 157° 48'28" Sonnets/Sonetos», trad. de Cristina Rivera Garza, *Periódico de Poesía*, núm. 40, junio 2011: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1858&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

4. Benjamín Moreno, «Los grandes de la lírica española en el estilo inigualable de Octavio Paz», *Periódico de Poesía*, núm. 47, marzo 2012: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2228&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

5. José Antonio Villarán, «AMLT Project», *Periódico de Poesía*, núm. 47, marzo 2012: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2229&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

6. Mauricio Montiel Figueiras, «El hombre de tweed», *Periódico de Poesía*, núm. 38, abril 2011: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1721&Itemid=118. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

7. Mauricio Montiel Figueiras, *La mujer de M*, Taller Ditoria, México, 2012.

8. <http://bit.ly/rFkAYs>.

9. Charles Bernstein, «Cinco poemas», trad. de Román Luján, *Periódico de Poesía*, núm. 46, febrero 2012: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2199&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

10. Charles Bernstein, *The Attack of the Difficult Poems*, The University of Chicago Press, Chicago, 2011.

11. Hugo García Manríquez, «ANTI-HUMBOLDT. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, firmado por Canadá, Estado Unidos y México», *Periódico de Poesía*, núm. 39, mayo de 2011: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1785&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

12. Hugo García Manríquez, «Nota sobre el texto», *Periódico de Poesía*, núm. 39, mayo 2011: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1785&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

13. Jorge Harmodio, «El genocidio está esperando que lo desentierren y lo nombren», *Periódico de Poesía*, núm. 39, secc. La Cámara Verde, mayo de 2011: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1767&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

14. Id.

15. Craig Santos Pérez, «Textos», trad. de John Plucker y Marco Antonio Huerta, *Periódico de Poesía*, núm. 41, secc. La Cámara Verde, julio-agosto 2011: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1914&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

16. Rafa Saavedra, «TUITMIX/POETRY», *Periódico de Poesía*, núm. 41, julio-agosto de 2011: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1916&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

17. Lisa Robertson, «Hombres», trad. Herson Barona, *Periódico de Poesía*, núm. 43, octubre de 2011: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2015&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

18. Michael Ondaatje, *Divisadero*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2007.

19. Mark Strand y Evan Boland (coords.), *The Making of a Poem: A Norton Anthology of Poetic Forms*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 2001.

20. Pedro Poitevin y Óscar de Pablo, «Palíndromos», *Periódico de Poesía*, núm. 46, febrero de 2012: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2196&Itemid=98. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

VIII. Desapropiadamente

1. Cf. Josefina Ludmer, «Literaturas postautónomas»: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. (Consultado el 24 de abril de 2013.)

2. Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, LOM-Universidad Arcis, Santiago de Chile, 2000, pág. 82.

3. *Ibíd.*, pág. 80.

4. *Ibíd.*, pág. 81.

5. *Ibíd.*, pág. 40.

6. *Ibíd.*, pág. 41.

7. *Ibíd.*, pág. 51.

8. *Ibíd.*, pág. 52.

9. *Ibíd.*, pág. 81.

10. *Ibíd.*, pág. 45.

11. *Ibíd.*, pág. 90.

12. Floriberto Díaz Gómez, «Comunidad y comunalidad», en Floriberto Díaz, Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez (coords.), *Escrito: Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe = Ayuujktsënää'yën - ayuujkwënää'ny - ayuujk mēk'äjtën*, UNAM, México, 2007, pág. 39.

13. *Ibíd.*, pág. 42.

14. Floriberto Díaz, «Principios comunitarios y derechos indios», en Floriberto Díaz, Sofía Robles Hernán-

dez y Rafael Cardoso Jiménez (coords.), op. cit., págs. 59 y s.

15. Díaz Gómez, «Guía para la alfabetización mixe. Pasos que deberá seguir el Animador para la Cultura y Educación mixe (ACEM)», *ibíd.*, pág. 261.

16. *Ibíd.*, pág. 263.

17. *Ibíd.*, pág. 269.

18. Ulises Carrión, *El nuevo arte hacer libros*, Tumbona Ediciones, México, 2013, pág. 39.

19. Jacques Rancière, «Politique, identification, subjectivation», en *Aux bords du politique*, La Fabrique, París, 1998.

20. Jean Genet, *El taller de Alberto Giacometti*, L'Arbelète, París, 1986, pág. 35.

21. *Ibíd.*, pág. 33.

22. *Ibíd.*, pág. 34.

23. *Ibíd.*, pág. 39.

24. *Ibíd.*, pág. 62.

CRISTINA RIVERA GARZA nació en la frontera noreste de México (Matamoros) en 1964. Es doctora en historia latinoamericana y ha sido profesora en varias universidades de México y Estados Unidos. Su obra le ha valido algunos de los galardones mexicanos más prestigiosos y otros de relevancia internacional, como el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero 1997, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2001 y 2009, el Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo 2001 y el Premio Internacional Anna Seghers 2005. Tusquets ha publicado sus novelas NADIE ME VERÁ LLORAR, LA CRESTA DE ILIÓN, LO ANTERIOR, LA MUERTE ME DA, VERDE SHANGHAI y EL MAL DE LA TAIGA; sus libros de cuentos NINGÚN RELOJ CUENTA ESTO y LA FRONTERA MÁS DISTANTE; y su estudio histórico LA CASTAÑEDA. NARRATIVAS DOLIENTES DESDE EL MANICOMIO GENERAL, MÉXICO, 1910-1930.