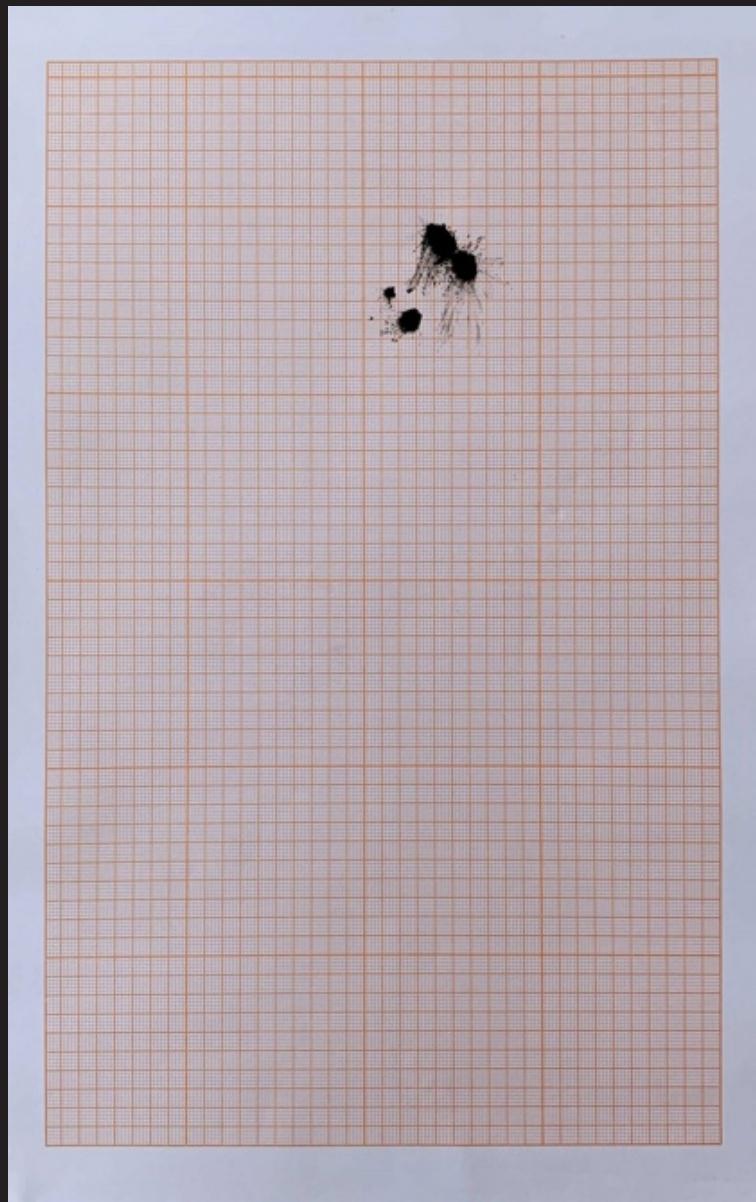


Tens@diagonal

Nº 12 Julio-Diciembre 2021 - Montevideo, Uruguay



DOSSIER
*Derroteros y balances
del conceptualismo literario*

Tens@agonal Nº 12 - Julio-Diciembre 2021 // Montevideo, Uruguay // ISSN: 2393-6754

Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas.

Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia semestral, y de consulta libre y gratuita.

Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal.

<https://www.tensodiagonal.org/> info@tensodiagonal.org revista@tensodiagonal.org



Proyecto Tenso Diagonal.

Correo electrónico: proyecto@tensodiagonal.org

Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826 (Montevideo, Uruguay).

Teléfono: 00598 29243568.

Autoridades actuales: Marcelo Damonte (marcelo.damonte@tensodiagonal.org), Claudio Paolini (claudio.paolini@tensodiagonal.org), Virginia Frade (virginia.frade@tensodiagonal.org).

Imagen de tapa:

Luz María Bedoya (Perú).
Dibujo con toner, 2016.

Los diseños de Federico Betancor, Agustín Gastán y Micaela Scocozza han sido realizados exclusivamente para *Tenso Diagonal*.

Imágenes del interior:

F. Betancor, A. Gastán y M. Scocozza.

Diseño gráfico y diagramación:

Estudio C.P.V.

EQUIPO EDITOR

Marcelo Damonte (Director-editor)

Proyecto Tenso Diagonal

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Claudio Paolini (Director-editor)

Proyecto Tenso Diagonal

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Virginia Frade (Directora-editora)

Proyecto Tenso Diagonal

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

María Macarena Carrocio

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Universidad de Montevideo, Uruguay

Valdir Aparecido de Souza

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Marco Vladimir Guerrero

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Javier Molea

Díaz Grey Editores, Estados Unidos

Germán Pitta

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Georgina Torello

Universidad de la República, Uruguay

COMITÉ ACADÉMICO

Hebert Benítez

Universidad de la República, Uruguay

Riccardo Boglione

Investigador independiente, Italia - Uruguay

Lindsey Cordery

Universidad de la República, Uruguay

María Cristina Dalmagro

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Cristina Elgue de Martini

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Roberto Ferro

Universidad de Buenos Aires, Argentina

María de los Ángeles González

Universidad de la República, Uruguay

Elton Honores

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Yanina Leonardi

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Eduardo Marks de Marques

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Claudia Pérez

Universidad de la República, Uruguay

José María Pozuelo Yvancos

Universidad de Murcia, España

Elena Romiti

Consejo de Formación en Educación

Biblioteca Nacional, Uruguay

Susana Rostagnol

Universidad de la República, Uruguay

Heloisa Helena Siqueira

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:



ASOCIACIÓN URUGUAYA
DE REVISTAS ACADÉMICAS



Actualidad Iberoamericana
Índice Internacional de Revistas



S U M A R I O

MANIFIESTO

- ♦ Lo que vemos lo que nos mira: *Virginia Frade*.....[5 - 8]

TERRITORIOS USURPADOS

Derroteros y balances del conceptualismo literario

- ♦ Introducción: Riccardo Boglione & Felipe Cussen.....[10 - 19]
- ♦ Algunas consideraciones sobre la escritura conceptual: *Belén Gache*.....[20 - 33]
- ♦ Montaje, memoria, escritura: textos apropiados en la poesía chilena reciente: *Fernando Pérez Villalón*.....[34 - 47]
- ♦ Conceptualismo y racionalización de la escritura: deslíndes y convergencias entre técnica y cultura: *Christian Anwandter*.....[48 - 66]
- ♦ Sonetos prestados: *Annette Gilbert*.....[67 - 81]
- ♦ A morte do autor *Um die-cut* emerge do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, a partir de um exemplar com as rasuras, sublinhados e anotações de um leitor especial, o homem que o matou, o militar Dilermundo de Assis: *Cristiane Costa*.....[82 - 99]
- ♦ En buena salud: *Simon Morris*.....[100 - 121]
- ♦ Poesía en la época del contenido generado por el consumidor: *Craig Dworkin*.....[122 - 154]
- ♦ Contra el inglés: la escritura conceptual y el poema multilingüe: *Zoë Skoulding*.....[155 - 174]
- ♦ Conceptualismo literario-digital. En busca de una irresolución: *Claudia Kozak*.....[175 - 190]
- ♦ Interfaces e dados como fontes de escrita conceitual e a questão da subjetividade quantificada: *Leonardo Villa-Forte*.....[191 - 211]
- ♦ Publicación de manifiestos de publicación: *Michalis Pichler*.....[212 - 235]
- ♦ Condiciones de uso: Felipe Cussen: *José Ignacio Padilla*.....[236 - 244]
- ♦ Perdón: *Robert Fitterman*.....[245 - 249]
- ♦ Pie de página: *Megumi Andrade Kobayashi*.....[250 - 262]

ZONA DE CLIVAJE

- ◆ Audífonos de la memoria: música, canciones y archivos en *Trelew. La fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2004): *María Aimaretti*.....[264 - 280]
- ◆ El discurso fantástico como instrumento subversivo en dos cuentos de Francisco Tario: “El mico” y “Entre tus dedos helados”: *Mariana Moreira*.....[281 - 293]

ENTROPÍAS LIMINARES

- ◆ Se murió con el secreto (cuento): *Miguel Avero* (Uruguay).....[295 - 298]
- ◆ Poemas (selección): *Sami Miranda* (Estados Unidos).....[299 - 301]
- ◆ El club de las serpientes (cuento): *Tabane Sosa* (Uruguay).....[302 - 304]

NOTAS TRANSVERSALES

- ◆ Michalis Pichler y los otros [sobre *Trece años, la materialización de ideas de 2002 a 2015* (2021), de Michalis Pichler]: *Natalia Silberleib*.....[306 - 311]
- ◆ Leer un libro aullando de dolor [sobre *Sacrificios humanos* (2021), de María Fernanda Ampuero]: *Gabriela Falchi*.....[312 - 316]
- ◆ *Cuando todo pase*, de Diego Fisher [sobre *Cuando todo pase* (2020), de Diego Fisher]: *Beatriz Rodríguez Posadas*.....[317 - 321]

SOBRE LA REVISTA. CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

- ◆ Sobre la revista.....[322]
- ◆ Condiciones generales.....[322 - 323]
- ◆ Normas para la presentación de trabajos.....[323 - 324]
- ◆ Normas éticas.....[324 - 325]
- ◆ Política antiplagio.....[325]
- ◆ Declaración de privacidad.....[326]
- ◆ Proyecto Tenso Diagonal.....[326]

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

- ◆ Zona de Clivaje y Territorios Usurpados.....[327]

ANUNCIO DE LIBROS EDITADOS Y/O AUSPICIADOS POR *TENSO DIAGONAL*

- ◆ *Configuraciones del desvío* (edición de C. Paolini, M. Damonte y V. Frade) y otros.....[328]

MANIFIESTO

Lo que vemos lo que nos mira

“Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (2010: 13), comienza diciendo Didi Huberman en su libro *Lo que vemos lo que nos mira*.¹ Es más fácil decirlo que asumir la abstracción que resume esta sentencia y su razón ontológica. Es esta una relación entre partes que va más allá de los objetos y de nosotros mismos. El objeto es la razón de existir de nuestros ojos, pues sin él los ojos no reconocerían su función. La cosa, el objeto, dice de nosotros tanto o más de lo que nosotros podemos decir de él, ya que nos refleja, al tiempo que traduce para nuestra experiencia todo lo que nuestra mirada accede a saber sobre él. Imaginemos unas líneas de fuga que van desde el objeto hacia nuestra perspectiva, hacia nuestros ojos. Es la cosa, en definitiva, la que nos evalúa, la que nos da el permiso para constituirla desde una imagen de nosotros mismos. El latigazo nos devuelve algo más que una percepción; nos regresa una relación operativa que impacta sobre nuestra vida en términos de vivencia: psíquica, física y emocional, al punto que toda nuestra vida –al menos en ese preciso momento– parece depender de esos objetos a los que miramos. Las cosas que miramos nos devuelven una imagen en espejo que al final siempre termina siendo una parte importante de nosotros mismos. Es importante no perder de vista un punto, o mejor dicho dos puntos, e incluso tres elementos: el circuito comunicante que une el objeto y la mirada a través de ese cordón invisible que es la conexión que se establece al “mirar”. Es fundamental porque el resultado de ese trayecto es la dependencia indisoluble entre la fuerza vital de un objeto y un ser vivo que registra esa potencia, a través de la pura esencia conectiva. Miradas que determinan objetos, objetos que determinan miradas. La fiebre del oro, una joya, la locura de Wall Street, la infinita polisemia masmediática, el color alucinado del arte pop, la torre de París, y así un sinnúmero de máscaras, espejos, pantallas, voces, inmensidad y colores; todos ellos réplicas de un juego que explora en el reflejo el destello de luz que se acerca y se aleja a medida que se trastorna la medida.

1. Didi Huberman en *Lo que vemos lo que nos mira* (Traducido por Horacio Pons. Manantiales, Buenos Aires, 2010).

de lo propio y lo ajeno en la velocidad del viaje. Lo que vemos: el oro refulgente, los números rojos o verdes en las pantallas de cuarzo de la Bolsa de valores, las imágenes televisivas, una fotografía, las voces en la radio y en la prensa escrita, las sopas Campbell y un Mao lisérgico, el “bang” o el “boom” de una viñeta de Liechtenstein, un Challenger despegando con furia de fuegos artificiales del Cabo Kennedy. Lo que nos mira, nos absorbe, completa y revitaliza, nos refleja, comprende y constituye, está de ese otro lado que también es el lugar de la mismidad, rebotando desde su lugar fantasmático para asombrarse sobre nosotros y decirnos que somos gracias a él. La conexión fantasma que transforma, metamorfosea, convierte esa unión entre la mirada y lo que es mirado en energía vital, haciéndolo real para nuestras expectativas de tangibilidad.

Hay mucho más que un cuerpo, dos cuerpos, dos ojos y tres elementos involucrados en ese procedimiento de reconocer un objeto, flecharlo, de algún modo arrebatarlo, en ese tantear incesante en el universo de las cosas aprehensibles. La intención del sujeto que mira no es previsible, tampoco la dimensión que ese mismo objeto va a provocar en el observador. ¿El reconocimiento? ¿Un alejamiento? ¿La dispersión o diseminación? Un rayo de inmortalidad atraviesa el fin último de sus existencias, EN ESE PRECISO MOMENTO. Algo de eso parece estar involucrado en lo que Huberman quiere decirnos cuando habla de “permanecer en el tiempo presente de su experiencia de lo visible” (*Lo que vemos* 27). Afuera y adentro, abierto-cerrado, todos ellos son nombres de una vacilación entre lo que es y lo que no es, lo que se establece y lo que se torna inasequible o nunca se constituye. Derivas, variantes, formatos inesperados de configuración del espacio de lo real. Nosotros los realizamos al mirarlos, los objetos que miramos lo confirman al dejarse observar y determinar, incluyéndonos en esa geografía monstruosa, heterogénea y polimorfa que es la vida de nosotros junto a los objetos.

“Estamos convencidos, sabemos que en una cultura todo habla”, dice Foucault en “Las palabras y las imágenes” (1999 322),² y su dictamen tiene mucho que ver con el discurso sobre lo que vemos y lo que nos mira que viene construyéndose desde un principio del texto. Nosotros los (nos) realizamos al mirarlos: los toros y los caballos dibujados en colores sobre las piedras de las cuevas de Altamira y de Lascaux que nos cautivan porque nos imaginamos historias, narrativas, quizás una historia parecida a la que generó esa inspiración en los artistas primitivos, quizás una historia completamente distinta; eso dependerá de los ojos que miran, y, detrás de esos ojos: de los objetos que se dejan captar por la mirada y que dan vida a ese

2. Michel Foucault en “Las palabras y las imágenes” (*Entre filosofía y literatura*. Traducido por Miguel Morey. Paidós, Buenos Aires, 1999).

momento exacto en que la vida de ese observador se transforma al ser interpelada por el objeto, preparada por el objeto, atendida por él. Y también el objeto en sí mismo, al ser asimilado por la mirada del observador, se metamorfosea en algo que lleva partes de sí mismo y del observador que lo capta, o en todo caso partes iguales de ambos naufragios. ¿Una aparición? ¿Es eso la realidad? Sin duda que el hallazgo de valores expresivos en un objeto dependerá de la sensibilidad del que mira, de la ductilidad y las experiencias del ojo que se lanza al mar abierto para la traducción del objeto empírico.

En una cita de León Deubel en la *Obra de los pasajes* de Walter Benjamin se lee lo siguiente: “Creo [...] en mi alma: la Cosa” (2013 65).³ La cosa y el alma, unidos por ese lazo de oro que despiden los ojos, la percepción y luego la concienciación. La dialéctica del adentro y el afuera sobre la que tanto hablaron y acertaron Bachelard (1993)⁴ y Foucault (1999) es del todo engañosa, puesto que el objeto que observamos y los ojos que lo miran no entran en ese juego de la dispersión y el ocultamiento que hace a un lado la cosa de aquello que la mira. No. Ellos son todo diálogo, interacción, conexión, un tramo del cordel áureo (según Lezama Lima) de Ariadna que guía a Perseo en el laberinto para que encuentre y mate al Minotauro. Sucede de ese modo: no hay una separación entre lo que vemos y lo que nos mira. “Dentro y fuera –comenta Bachelard– constituyen una dialéctica del descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos” (*La poética* 250). Es notoria –además de íntima, insurgente– la relación de esta cita de Bachelard con el marco filosófico de esa unión que se establece entre lo que vemos y lo que nos mira. No solo con respecto a unos ojos que pueden ser los nuestros, los míos, los tuyos, los de aquel que mira una cosa: un animal, una foto, un tanque de guerra, una película de Chaplin, sino que, asimismo, esa conexión invisible, férrea, imantada, entre el objeto observado y el sujeto que ve, unidos indisoluble y frenéticamente, puede llevarse hasta los límites y aplicarse a una sociedad, a toda una época. Otra vez una cita robada de Benjamin a Anatole France, en esta ocasión en la *Obra de los pasajes* (Vol. 2), sirve de ejemplo para todo esto que viene diciéndose: “En muchas ocasiones me ha pasado encontrar en sucesos puntuales que iban sucediendo ante mis ojos una fisonomía original donde me he complacido en discernir el espíritu propio de la época...” (2013 867).⁵ La síntesis es concreta. Lo que mira se hace eco del objeto y de las propias redes

3. Walter Benjamin en *Obra de los pasajes*. Vol. 1 (Traducido por Juan Barja. Abada, Madrid, 2013).

4. Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (Traducido por Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1993).

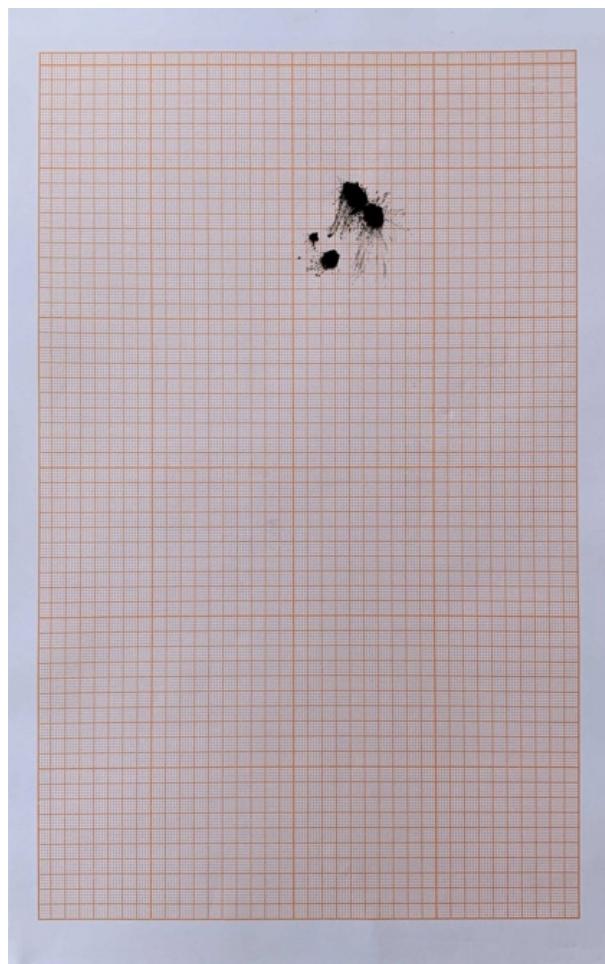
5. Walter Benjamin en *Obra de los pasajes*. Vol. 2 (Traducido por Juan Barja. Abada, Madrid, 2013).

semánticas, combinatorias y discursivas que él mantiene con respecto a un número infinito de objetos y sus relaciones. Lo que vemos se constituye atravesando el eco y configurándose en esa mirada que, al asumirlo, adoptarlo, reconocerlo, rompe con el simulacro de la pasividad, construyendo la experiencia artística por excelencia.

Virginia Frade.

Territorios Usurpados

Derroteros y balances del conceptualismo literario



Dossier coordinado por:
Dr. Riccardo Boglione (SNI, Uruguay).
Dr. Felipe Cussen (Universidad de Chile).

Para esta sección de “Territorios Usurpados”, nuestros lectores verán que los coordinadores invitados se tomaron la libertad de incluir algunos trabajos que se desvían del género “artículo académico”, y que son piezas híbridas, donde los autores experimentan de forma creativa con distintos registros. Por lo tanto, no solo se encontrarán artículos académicos, sino también piezas *borderline* que cruzan géneros, al tiempo que no se posicionan en ninguno de ellos.

Introducción

Riccardo Boglione
(Investigador independiente)¹

Felipe Cussen
(Universidad de Santiago de Chile)²

from:	Riccardo Boglio- ne <xxxxxxxxxx@gmail.com>
to:	Felipe Cussen <xxxxxxxxxx @ gmail.com>
date:	Nov 24, 2021, 7:37 PM
subject:	Derroteros y balances del con- ceptualismo literario
mailed- by:	gmail.com

Querido Felipe,

Me gustaría desarrollar nuestro diálogo introductorio al dossier –una forma un poco más ágil, espero, que la de un prefacio estándar que desea, a menudo, resumir afanosamente lo que le sigue– ahondando en qué significa “escritura conceptual”, para luego ver cómo operó, vale decir qué rol jugó y juega en la cultura contemporánea, si terminó y eventualmente por qué. Peca de ambicioso, y no lo lograremos. La idea es entretenernos – y ojalá, entretenerte– en el intento.

1. Riccardo Boglione, nacido en Génova, Italia y radicado en Montevideo desde 2006. Doctor por la Universidad de Pennsylvania, es escritor, crítico de arte, curador y docente. Ha curado varias exposiciones y dictado cursos en instituciones públicas y privadas. Su último libro de investigación, en co-autoría, es *Diagramando la modernidad. Libro y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940* (en prensa). Fundó y dirigió la revista de literatura conceptual *Crux Desperationis* (2011-2021) y en este ámbito ha publicado, entre otros, *Ritmo D* (2009), *Extremo Explicit* (2014), *It Is Foul Weather in Us All* (2018) y *Teoría de la novela. Novela* (2021).

2. Felipe Cussen es escritor, músico e investigador. Es Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y profesor titular del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones se centran en la literatura experimental, las relaciones entre literatura, música y artes visuales, y la mística. Junto a Marcela Labraña y Megumi Andrade fundó *La oficina de la nada*. Gran parte de sus trabajos están disponibles para descarga gratuita en el sitio web <https://www.felipecussen.net>.

Francamente, decir con exactitud qué es la escritura conceptual no es tarea fácil: hay varios testimonios de esta dificultad o reticencia, sobre todo los que piensan que darle un nombre es una limitación. Pero, pese a un rechazo bastante difuso de las etiquetas, creo que justo las etiquetas son un instrumento clave para la comprensión de cualquier fenómeno, porque en definitiva cualquier disputa, literaria o no, necesita de instrumentos de identificación, incluso, propiamente, de una cédula de identidad.

Por cierto se avanzan críticas debido a una presunta irreductibilidad de las obras a una categoría, pero bien sabemos que una etiqueta no agota las obras sobre las que la aplicamos y que incluso ésta puede albergar gozosamente instancias supuestamente contradictorias, como en nuestro caso, por ejemplo, “lo visceral” dentro de algo que debería en principio ser “cerebral” –¡vaya si hay romanticismos álgidos y barrocos austeros!–: el término “escritura conceptual” posee ciertas premisas y praxis preeminentes que ayudan la contextualización y hermenéutica de las mismas obras.

Entonces, ¿cuál serían estas premisas y praxis? Acá tendré que repetir lo de siempre. En cuanto a las premisas: uso de material verbal preexistente (condición no absoluta, pero avasallantemente dominante), sustitución de la escritura por la manipulación de textos, ampliación de los límites de lo que se considera literatura. Luego, hay praxis que se repiten, por ejemplo la borradura o el aislamiento de algunos elementos textuales, pero en definitiva cómo hacer operar el texto es un terreno libre. En este sentido, entiendo que la escritura conceptual funciona un poco al revés de la lógica de Oulipo. Mientras ellos crean un set de reglas que luego aplican a cualquier texto, el/la conceptualista en general crea, o moldea, las restricciones en base al texto que eligió. Esto presupone cierta elasticidad y pone en evidencia la coincidencia con el Arte Conceptual: de una idea –aplicable a uno o más textos– se pasa a la realización de la misma con una hipotética indiferencia por el resultado. Hipotética, subrayo: es necesario que esté al principio, pero nada prohíbe que se hagan ajustes a la idea con fines estéticos, siempre y cuando la carga conceptual de la operación no se desmorone. Quiero decir: si decido copiar el *New York Times* de tal día, pero me doy cuenta de que el *Times* que salió al día siguiente es más jugoso, elijo el de día siguiente: no cambia el hecho de que estoy mutando un diario en novela. Opero estéticamente dentro del *ring conceptual*. En este sentido, no pondría demasiado énfasis en el tan publicitado, por Kenneth Goldsmith, aburrimiento que conllevarían estos tipos de libros y tampoco en el hecho de que no hay que leerlos, que es suficiente saber de qué van. Casi nunca resultan aburridos y deberían ser leídos: en sus meandros textuales usualmente se encuentran cosas sorprendentes, por lo menos en los mejores casos (pero esto vale por todo tipo de literatura). Además, con el resumen de contratapa uno siempre sabe de qué va cualquier libro, otra cosa es leerlo.

Luego está la otra cuestión sobre la definición de escritura conceptual, el origen. Si miramos al nombre, sí, se empieza a usar en ubuweb, cuando en 2003 Craig Dworkin le dedica una página donde aparece una serie de “antecedentes” (casi todos estadounidenses). Y luego, a nivel mediático, Estados Unidos la acapara, por así decirlo. Pero desde aquellos primerísimos años hay experimentos parecidos en todo el mundo (por lo menos occidental). Considero que la etiqueta es especialmente feliz, y me parece que se puede aplicar transversalmente. Por cierto, luego hay que dirimir, y hay resistencias, es innegable, entiendo perfectamente el rechazo de algunos a ser incorporados en un movimiento supuestamente *yankee* (que además se enroscó en seguida en batallas sobre hegemonías poéticas de su país). Y en nuestro caso específico, tratándose de conceptualismos, en seguida se produce una fricción entre Estados Unidos y Latinoamérica, por cierto grado de oposición histórica de sus respectivos artes conceptuales: naturalmente son cuestiones que hay que afrontar. A la postre, de todas formas, como categoría creo que puede funcionar en un sentido “archi-nacional”. Incluso yendo “atrás”, en cada literatura, en cada lengua, buscando las raíces de estas escrituras: no por una pasión por lo arqueológico, si no por la individuación de tensiones que estaban presentes con anterioridad respecto a la efectiva explosión (y racionalización) del fenómeno. Que en el dossier se hable de algún “precedente” me parece fantástico y fructífero. Dejo aquí, por qué ya toqué muchos, demasiados, puntos.

from:	Felipe Cussen <xxxxxxxxxx@gmail.com>
to:	Riccardo Boglione <xxxxxxxxxx@gmail.com>
date:	Dec 1, 2021, 12:41 AM
subject:	Re: Derroteros y balances del conceptualismo literario
mailed-by:	gmail.com

Querido Riccardo, me gusta que abramos este dossier con una conversación por correo electrónico, un medio que ya parece viejo pero que me gusta porque permite desarrollar respuestas más largas y no sólo limitarse a colocar emojis o stickers... Y por eso me demoré en responderte, quizás porque sabía que podía darle más vueltas a lo que me comentabas, y quizás le di algunas vueltas de más! De todos modos, para comenzar, concuerdo con la reticencia a las etiquetas, y en particular la de “conceptualismo” o “escritura conceptual”, que de inmediato remite al campo de las artes visuales varias décadas

atrás y puede resultar confusa. No sé, la verdad, si la influencia del arte conceptual sea la más relevante en todas estas producciones (al menos lo es tanto como las del OuLiPo o la poesía concreta, por ejemplo), pero sí me parece menos equívoco, en cambio, designar ciertos procedimientos, actitudes y tecnologías recurrentes que, a mi juicio, son más precisas a la hora de describir. Evidentemente, concuerdo en que la apropiación ha sido la práctica más frecuente y su uso desenfrenado (favorecido por las facilidades para cortar y pegar en nuestros computadores), y quizás el mayor “éxito” del conceptualismo podría ser que la apropiación (y las borraduras y tachaduras) ha ganado una mayor validez a nivel masivo, lejos del circuito específico de la poesía experimental, y no espantan a nadie (como lo que hace Austin Kleon de una manera demasiado elemental). La posibilidad de utilizar las restricciones de manera cerrada o tender a estructuras más abiertas es un punto interesante, y creo que hay un rango bastante amplio (creo que aquí, además, la influencia de OuLiPo se puede combinar con la de Fluxus y John Cage en el ámbito estadounidense). Allí, en todo caso, además de tu advertencia ante muchas de las fanfarronerías de Goldsmith, habría que considerar que, en muchas ocasiones, varios autores conceptuales han tendido a sobreexplicar sus obras, tratando de llamar la atención desde fuera de la lectura antes que desde el proceso mismo donde, por lo demás, muchas veces ocurren cosas muy atractivas que implican modalidades y velocidades distintas de concentración. En ese sentido, una de las líneas que más me interesa es la que ha desarrollado Tan Lin con sus obras en powerpoint, que me gustaría que recibieran mayor atención que las que han tenido otras dentro de este mismo campo. Porque al final, y esa es una paradoja, gran parte de la relativa decadencia del conceptualismo en Estados Unidos se ha debido a polémicas referidas a ciertas figuras como Goldsmith y Vanessa Place, es decir, se ha tratado más de problemas “personales” (y morales, políticos) cuando se suponía que estábamos hablando de propuestas que dejaban todas esas dimensiones atrás.

En el otro punto que me mencionas, de las genealogías, me parece muy interesante la situación desde la que ambos podemos hacernos cargo; en tu caso, viniendo desde Italia y ahora en Uruguay; en el mío, desde Chile, pero habiendo pasado algunos años en Cataluña. Felizmente, creo, hemos podido funcionar dentro del conceptualismo de una manera más desprendida, no militante, porque conocíamos otras tradiciones y porque no estábamos “haciendo carrera” como escritores o académicos en Estados Unidos. Con el tiempo, de hecho, he aprendido a valorar las posiciones más marginales desde la que uno puede moverse porque creo que uno puede hacer lo que le parezca con menor ansiedad. Igualmente, me ha resultado sumamente motivante participar de esta red a nivel académico (con muchos de nuestros invitados al dossier) y también creativo, en proyectos como *Crux Desperationis*, Collective Task, editoriales como Gauss PDF e *Hysterically Real*, etc. Lo divertido es que, aunque no escribo muy bien en inglés, sí he podido parti-

cipar en estos espacios a partir de la apropiación de textos en inglés (que usualmente no edito): así, al ocupar el idioma “imperialista” he podido infiltrarme de maneras que no habría podido si estuviera escribiendo poesía “normal” que debiera ser traducida. Creo que esa mayor flexibilidad (sumada al conocimiento de nuestros propios referentes) con que nos hemos podido relacionar muchos latinoamericanos con el conceptualismo nos ha permitido surfear mejor en sus ondulaciones. Y aquí me gustaría darte el pase para saber, también cómo ha sido tu experiencia de cercanía o distancia con este movimiento, y cómo se combina con tu propia formación como escritor, tus investigaciones en la neovanguardia italiana, y ahora en la tradición experimental uruguaya.

from:	Riccardo Boglio-
	ne <xxxxxxxxxx@gmail.com>
to:	Felipe Cussen <xxxxxxxxxx @ gmail.com>
date:	Dec 3, 2021, 7:07 PM
subject:	Re: Derroteros y balances del conceptualismo literario
mailed-by:	gmail.com

Querido Felipe,

Tenés mucha razón cuando hablás de la paradoja del conceptualismo estadounidense cuyos problemas más contundentes se dieron por razones ligadas al posicionamiento de algunas de sus figuras, dentro de un marco –la literatura conceptual– donde se intenta borrar justamente al autor (su “persona pública”, sus rasgos biográficos más embarazosos y desgastados). Claro que, en definitiva, es imborrable: sería baladí pensar realmente que el sujeto se evapora simplemente porque usemos textos ajenos, pero sí es casi programática la que llamaría una “puesta entre paréntesis” del autor como autoridad. Un ponerse en una posición “lateral”, digamos. En el caso de Place y, sobre todo de Goldsmith, no se logró. Pero sí rescataría la faceta más política de algunos de sus trabajos, más allá de si estamos de acuerdo o no con sus posiciones e incluso su ética: algunos de sus “poemas” generaron un ruido que ya no pertenece a la esfera literaria, que está un poco adormecida y “educada” de más. En este sentido, por su “natural” carga de alteridad, la escritura conceptual tiene cierta fuerza para accionar políticamente, sin caer en el panfleto, más bien con obras que justamente no son apasionadas defensas de una causa, etc., sino “documentos” protocolares, fríos. Pienso en el trabajo de Carlos Soto Román sobre la dictadura, por ejemplo. Y esto puede molestar fácilmente a la comunidad y arrojar una luz nueva sobre ciertas cuestiones, ganando en eficacia.

De todas formas, concuerdo en que se les prestó mucha atención a pocas figuras en detrimento de otras: el caso de Tan Lin es evidente, pero también, en general, a experimentos que se hicieron en América Latina y otros lados. A la vez, esa condición más *under* no la veo como totalmente negativa, como bien decís. El punto de vista, desde los “márgenes”, es más despejado. Y nuestras situaciones “híbridas” en particular, nos vuelven quizá más abiertos.

Me preguntás sobre mi experiencia con respecto al movimiento. Si pienso en el conceptualismo *yankee*, es divertido porque yo viví ocho años en Estados Unidos, hasta 2006, ¡y sólo cuando llegué a Uruguay me enteré de su existencia! Se ve que dormía, y sin embargo algo presentía: en 2003 “publiqué” (por así decirlo, eran cinco ejemplares artesanales) un libro-objeto que se llamaba *Petrose .03* y que era una “reescritura” de las rimas dantescas que la tradición denomina “pedrosas” y que justamente escribí, manipuladas, sobre piedras. Yo tenía en la cabeza otros *inputs* –la poesía concreta, el libro de artista– pero evidentemente la operación tenía cierta resonancia conceptual. Me percaté retrospectivamente. Luego claro, me interesó el movimiento y fue cuando descubrí (e “identifiqué” esa idea de escritura) que encontré un estímulo determinante y empecé a escribir más: si bien pasó gracias al *conceptual writing* de Goldsmith y Cia mi aproximación a este tipo de literatura creo que es bastante distinta de la de ellos. Cuando hacía *Crux Desperationis* invité a algunos estadounidenses a colaborar, pero nunca sentí que pertenecía o querría pertenecer a “ese” grupo. Siempre me encantó la idea de que la revista se hiciera fuera de los ejes “dominantes”. Repito, creo que la idea de una “escritura conceptual” trasciende el ámbito del movimiento norteamericano (sin negar su importancia obviamente). En cuanto al idioma, y ya saliendo de lo personal, se adoptó como “lengua franca” el inglés que es algo a la vez cómodo, por obvias razones, pero problemático porque es efectivamente el idioma del “Imperio”: es una excelente idea trabajarla “desde el interior”, como hiciste tú, pero es crucial también concentrarse sobre la producción conceptualista en otras lenguas, buscando también para atrás, ya que la hay, y es muy vital, como demuestran algunos de los artículos del dossier: sólo está más sumergida que la otra.

En cuanto a las tradiciones de “mis” países: estudié mucho la neovanguardia italiana y claro, algunas de sus figuras, o de figuras que orbitaban alrededor de ella, escribieron libros que pueden insertarse a gusto en la escritura conceptual. Te cito tres, entre otros: *Coazione a contare* (1968) de Gian Pio Torricelli, los números de uno a 5132, escritos en secuencia y con letras; *La quindicesima riga* (1968) de Gianfranco Baruchello, novela compuesta por varias líneas sacadas de diferentes novelas y combinadas gracias a una cuestión numérica y *Romanzo storico* (1974) de Carla Vasio y Enzo Mari, un gigantesco árbol genealógico de ocho generaciones donde sólo aparecen nombres y

fechas y partir de ahí el lector tiene que imaginar sus historias. En Uruguay, en cambio, me costó encontrar antecedentes o autores contemporáneos que la practiquen (por lo menos con continuidad): hay fuertes raíces experimentales, de los vanguardistas de los 20 a grupos de los 80 (como el de Ediciones de Uno) pasando por Clemente Padín, pero hoy, si bien hay flor de poetas uruguayos que experimentan, no logro individualizar una veta conceptualista (tal vez es un límite mío). Sí, quizás, se pueden hacer algunos rescates aislados: encontré un “cuento” sobre un libro no terminado de Carlos Vaz Ferreira que se podría leer bajo esta lente.

Volviendo a la escritura conceptual en términos generales: desde hace un tiempo (y en realidad en Estados Unidos ya a partir de 2012) se habla de su muerte, lo cual no extraña, pero creo que simplemente se está transformando, manteniendo algunas estrategias y premisas de su fase inicial y cambiando otras características o diluyéndose en otras praxis: algunos de los textos que siguen lo dejan muy en claro. ¿Qué pensás tú? ¿Se terminó? ¿Perdió relevancia? ¿O simplemente cambió?

from:	Felipe Cussen <xxxxxxxxxx@gmail.com>
to:	Riccardo Boglione <xxxxxxxxxx@gmail.com>
date:	Dec 5, 2021, 8:15 PM
subject:	Re: Derroteros y balances del conceptualismo literario
mailed-by:	gmail.com

Querido Riccardo, sí, es interesante el tipo de impacto producido por algunas figuras del conceptualismo estadounidense y sus polémicas; en ese sentido, también pienso que tiene que ver con cierta forma de operar de estos autores (especialmente Goldsmith, por ejemplo) que calza más con el mundo de las artes, como un Warhol o Koons. Pero, en efecto, creo que sus efectos políticos son más intensos y concentrados cuando existe una mayor frialdad o parquedad en la entrega de los datos, traspasándole el efecto emotivo al lector/a para que se haga cargo.

Es muy divertido lo que cuentas de tu llegada más tardía al conceptualismo ya estando en Uruguay, y, ahora que lo pienso, me ocurrió algo parecido: había leído algunas referencias al conceptualismo también por esos años, pero la primera vez que cité algo al respecto fue en un encuentro de poesía experimental el año 2008, en Montevideo... Así es que parece ser que algo se cuece allí en torno al conceptualismo, jaja! Me ocurrió,

igualmente, que me atraían varias técnicas de apropiación antes de conocer mucho del conceptualismo; a mediados de los '90 ya había realizado un “cuento” que estaba basado en las frases de autoayuda de un calendario, que reordené como si fuera un relato. Pero mi influencia en ese tiempo eran algunos libros de Cortázar (*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*), y después, acá en Chile, algunas cosas de Parra, Lihn y, por supuesto, Juan Luis Martínez. Tiempo después conocí la obra del poeta visual Guillermo Deisler, muy cercano a la *poesía visiva* italiana de esas décadas. Y, en ese mismo tiempo, como parte del Foro de Escritores, muchos empezamos a trabajar con procedimientos de este tipo, especialmente Martín Gubbins y Carlos Soto Román, a la vez que se desarrollaba una tendencia de “poesía documental” en el trabajo de Jaime Pinos, y otra de reescritura de poemas en el caso de Soledad Fariña, por ejemplo.

Respecto al estado actual de la escritura conceptual, hay desfases curiosos: por ejemplo, creo que en Estados Unidos ya perdió su sitio más hegemónico, pero en Latinoamérica ahora circula más, por la mayor difusión de estos autores en traducciones y, a la vez, porque muchos nos sentimos cercanos a sus procedimientos y, a la vez, los relacionamos con nuestras tradiciones (es lo que ha pasado, por ejemplo, con los trabajos de Cristina Rivera Garza). Lo que sí me parece claro es que operaciones como el plagio total de un texto ya no tienen el mismo impacto que hace algunos años atrás, y están más asumidos, lo que ya provoca que no es necesario ser “militante” de la escritura conceptual para utilizarlos. Y eso me parece bien, es una absorción natural.

Mi pregunta de vuelta sería cómo ves que seguirá esta tendencia: se ven cosas interesantes en la poesía postconceptual norteamericana, que sí incorporan de vuelta lo biográfico, o en poetas de Europa y Latinoamérica que mezclan la apropiación de textos también con sonido, o con nuevos medios, y creo que allí pueden surgir nuevas variaciones... ¿o ya sería definitivamente otra cosa?

from:	Riccardo Boglio-ne <xxxxxxxxxx@gmail.com>
to:	Felipe Cussen <xxxxxxxxxx @gmail.com>
date:	Dec 7, 2021, 11:32 PM
subject:	Re: Derroteros y balances del conceptualismo literario
mailed-by:	gmail.com

Querido Felipe,

Probablemente la escritura conceptual esté en su fase zombie (que, a esta altura, es una metáfora desgastada, quizá a su vez una metáfora zombie). Así como todos los otros movimientos literarios que la anteceden, ninguno murió de verdad: quiero decir, fue asimilada por una parte por quienes experimentan mínimamente (porque es evidente que hay toda una porción del mundo literario que ni se enteró de que ciertas cosas pasaron), pero perdió parte de su vitalismo inicial. Es igualmente importante porque sus vestigios e instancias de liberación siguen funcionando en la sombra, lo decís perfectamente: ayudó a perder el miedo a apropiarse abiertamente de lo ajeno para reescribirlo incesantemente (pero no creo con una actitud capitalista, como se le ha acusado, de apoderamiento ávido, más bien como una expropiación proletaria, si queremos seguir con imágenes políticas: rehabilitar el texto de partida, habitándolo, dándole nuevo sentido).

El nuevo rumbo pienso que es una salida del papel, del marco estrictamente literario, para cruzarse con nuevos medios, posicionarse en nuevos entornos (fundamentalmente Internet, lo virtual) –algo fascinante y peligroso a la vez, la web es un ambiente muy dispersivo– y considerar medios antiguos (la publicación) como agentes conceptuales en sí mismos. Algunos de los ensayos del dossier lo esclarecen. Me parece, de todas maneras, un balance positivo: su propagación de la opacidad y de las aporías del lenguaje sigue en pie.

from:	Felipe Cussen <xxxxxxxxxx@gmail.com>
to:	Riccardo Boglione <xxxxxxxxxx@gmail.com>
date:	Dec 8, 2021, 6:12 PM
subject:	Re: Derroteros y balances del conceptualismo literario
mailed-by:	gmail.com

Querido Riccardo, estoy muy de acuerdo con la metáfora zombie, o fantasmal o espectral para referirnos al conceptualismo, y no me parece mal. Sí me preocupa que su herencia pueda reducirse a un par de gestos provocativos o a procedimientos que se repliquen de manera cómoda o rutinaria, sin el carácter crítico que implicaban en sus primeras versiones. Me temo, además, que algunas de sus premisas no lograron desarrollarse con toda su fuerza, pues todavía persisten nociones muy fijas de la autoría como propiedad y de la obra que quisiera que se hubieran desestabilizado más.

Creo que este dossier es bastante generoso no solo por su variedad sino además porque permite encontrar distintas salidas; especialmente algunas hacia atrás (a través de referentes que se pueden leer a la luz del conceptualismo) y otras que permiten volver a pensar el libro impreso, sus reglas de composición y publicación como un espacio para experimentar. Pero sigo pensando que, en términos relativos, la gran ausencia al interior del conceptualismo ha sido el sonido... ¿Quizás la opción por eliminar “la voz del poeta” habrá sido demasiado literal?

Nota:

Este dossier fue preparado en el marco del Proyecto Fondecyt Regular #1191593 “Ejercicios de estilo: procedimientos y potencialidades en la literatura contemporánea” (ANID-Chile).

Algunas consideraciones sobre la escritura conceptual

Belén Gache

(Investigadora independiente, Argentina-España)¹

Resumen: En este texto me referiré al pasaje entre el conceptualismo lingüístico y la escritura conceptual. Mencionaré algunos autores cuya obra, en diferentes épocas y desde diferentes contextos, puede ser hoy considerada antecedente de ésta última, por ejemplo, Raymond Roussel, Marcel Duchamp o Gertrude Stein. Me detendré en la importancia que para esta práctica han tenido algunos de los escritores y artistas ligados a grupos como Oulipo y Fluxus. Aludiré a obras de Art & Language, On Kawara, John Baldessari, Vito Acconci, Joan Brossa, Ulises Carrión, José Luis Castillejo entre otros y me extenderé hasta las prácticas conceptuales presentes en obras basadas en Internet. Señalaré también algunas características de este tipo de escritura como la descontextualización, la apropiación, el uso de juegos del lenguaje, el uso de paradojas de sentido y de dimensiones metatextuales, de tautologías, de auto reflexibilidad, de combinatorias, el uso de restricciones, de partituras y algoritmos, de textos encontrados. A continuación, haré referencia a dos filósofos cuyo pensamiento ha influido fuertemente en la escritura conceptual: Ludwig Wittgenstein y Michel Foucault. Ambos han trabajado sobre los límites del discurso; ambos han realizado una crítica a las concepciones del lenguaje representacional; ambos han concebido al sujeto no ya como sujeto moderno considerado como una sustancia trascendental sino como instancia constituida tanto por las normas del lenguaje como por las del poder. Concluiré señalando la importancia política de la escritura conceptual que, al expandir el lenguaje hacia nuevos modos de comprensión, interroga las condiciones de su propia constitución, desestabilizando los tradicionales hábitos de lectura. Mediante sus diferentes estrategias, la escritura conceptual nos permite mirar las cosas de otra manera; nos permite leer de otra manera y cuestionar las formas normalizadas de nombrar y comprender el mundo.

Palabras clave: Conceptualismo, Escritura no mimética, Metatexto, Algoritmo, Literatura digital.

1. Belén Gache es una escritora y poeta española-argentina. Vive en Madrid. Desde comienzos de los años 90, realiza obras de poesía conceptual, literatura experimental y poesía electrónica. Es considerada una de las poetas pioneras en el uso de medios digitales. Ha publicado numerosos ensayos de literatura entre los que se destaca *Escrituras nómades, del libro perdido al hipertexto* (Gijón, Trea 2006). Se licenció en Historia del Arte y posee un Máster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires, donde dictó clases de semiótica y narratología, en la década del 90. Como narradora, publicó las novelas *Lunas eléctricas para las noches sin luna* (Sudamericana 2004), *Divina anarquía*, (Sudamericana 1999) y *Luna India*, (Planeta 1994). Su novela *La vida y obra de Ambrosia Pons* fue finalista en el XXIII Premio Herralde de Novela. Publicó los libros de poesía *After Lorca* (2019), *Meditaciones sobre la Revolución* (2014) y *El libro del Fin del Mundo* (2002). <http://belengache.net/>

Abstract: In this text I will refer to the passage between linguistic conceptualism and conceptual writing. I will mention some authors whose work, at different times and from different contexts, can today be considered antecedent of the latter, for example, Raymond Roussel, Marcel Duchamp or Gertrude Stein. I will focus on the importance that some of the writers and artists linked to groups like Oulipo and Fluxus have had for this practice. I will refer to works by Art & Language, On Kawara, John Baldessari, Vito Acconci, Joan Brossa, Ulises Carrión, José Luis Castillejo among others, and I will extend myself to the conceptual practices present in Internet-based works. I will also point out some characteristics of this type of writing such as decontextualization, appropriation, the use of language games, the use of paradoxes of meaning and metatextual dimensions, of tautologies, of self-reflexibility, of combinatorics, the use of restrictions, of scores and algorithms, of found texts. Next, I will refer to two philosophers whose thinking has strongly influenced conceptual writing: Ludwig Wittgenstein and Michel Foucault. Both have worked on the limits of discourse; both have criticized the conceptions of representational language; both have conceived the subject no longer as a modern subject considered as a transcendental substance but as an instance constituted both by the norms of language and those of power. I will conclude by pointing out the political importance of conceptual writing which, by expanding language towards new modes of understanding, questions the conditions of its own constitution, destabilizing traditional reading habits. Through its different strategies, conceptual writing allows us to look at things differently; allows us to read differently and question the standard ways of naming and understanding the world.

Keywords: Conceptualism, Non-mimetic writing, Metatext, Algorithm, Digital literature.

Recibido: 6 de setiembre. Aceptado: 18 de noviembre.

Un poco de historia

En 2014, escribí un libro de poesía conceptual titulado *Meditaciones sobre la Revolución*. En el prefacio, yo mencionaba algunas características de la escritura conceptual. Señalaba, por ejemplo, su carácter doble donde, por un lado, existe un concepto, una consigna, un algoritmo, una clave denominada pre-texto o ur-texto y, por el otro, el texto generado por ésta. Los pre-textos pueden ser restricciones (en un sentido oulipiano), reglas arbitrarias, técnicas aleatorias, técnicas de *éffacement*, significados paralelos, alegorías, documentaciones, partituras, apropiaciones (en sus diferentes formas: collages, citas, alteraciones, *détournements*, plagios). La duplicidad de los textos conceptuales se presenta como una dimensión metatextual que requiere del lector no tanto una lectura de las piezas como un *insight* de la idea que las genera. “Se trata no del enfoque sobre el posible significado de los signos escritos (siempre imaginario, múltiple, cambiante, fluyente, evanescente) sino de una reflexión sobre el acto mismo de escribir”, decía yo en aquel prefacio. Deconstruyendo la noción subjetiva y moderna de “poeta”,

la poesía conceptual interroga al lenguaje y se basa en la idea de que son las mismas palabras, las que crean su sentido. Este tipo de textos propone una diferente manera de escribir, una diferente manera de leer y, posiblemente también, una forma diferente de entender el mundo.

Mientras que el término “conceptualismo” se utilizaba ya desde comienzos de los años 60 en el contexto de Fluxus,² fue recién hacia finales de esa década en que el conceptualismo se presentó como movimiento determinado, con sus características propias. En esa época, se publicaron dos textos que, aunque provenían del campo de las artes visuales, planteaban características que serían comunes a todas las disciplinas creativas. Estos textos, que luego se convertirían en clásicos, fueron “Art after philosophy”, de Joseph Kosuth, publicado en 1966, y “Paragraphs on Conceptual Art”, de Sol Lewitt, publicado en 1967. Kosuth señalaba que ser un artista en su época significaba cuestionar la naturaleza del arte y que la producción de sentido debía predominar sobre la comunicación de significados. En esos años, él comenzó igualmente a realizar sus piezas *Titled (Art as Idea as Idea)* donde mediante la mera exposición de definiciones del diccionario a manera de obras, buscaba hacer visible la naturaleza tautológica del arte. Lewitt, por su parte, planteaba que las ideas solas, es decir, sin su concreción material, eran ya arte por derecho propio. Para él, el concepto era más importante que la realización física de la obra. En esa época, él estaba produciendo una serie de piezas que consistían en listas de instrucciones que indicaban cómo sus piezas debían ser realizadas. La realización material de las obras era llevada a cabo, a partir de las diferentes interpretaciones de estas instrucciones, por montajistas de museos, galerías, coleccionistas.

En aquel entonces, para referirse a las piezas de texto conceptuales, se hablaba de “conceptualismo lingüístico” o de obras “text based”. Aunque el texto ya se venía utilizando en las obras de arte visual hacía tiempo (por poner sólo un caso paradigmático, en la obra de Magritte), artistas como Kosuth o los miembros del colectivo Art & Language le daban, hacia finales de los 60, un rol central en sus trabajos. El conceptualismo lingüístico se consideraba en esa época el “núcleo duro” del arte conceptual. Pero ya desde aquella época, era muy difícil determinar fronteras entre los diferentes campos artísticos. Otro artista y poeta, Dick Higgins, planteaba en esos mismos años el concepto de “intermedialidad”³ que remitía a la superación de las compartimentaciones y de las categorías en el terreno cultural y a la asimilación de códigos de diferentes medios (multimedia) en una misma obra. La intermedialidad fue una importante noción asociada a la performance y al arte de medios que se volvería fundamental con la irrupción de las tecnologías digitales. Fue cultivada por muchos artistas conceptuales, por grupos como,

2. Henry Flynt ya catalogaba a sus piezas performáticas como “arte conceptual” en 1961.

3. Dick Higgins publicó su texto “Intermediality” en el número de febrero de 1966 del *Something Else Newsletter*

por ejemplo, Fluxus o Zaj. También por nuevas formas que surgían en la época como la poesía visual o la poesía sonora. Hoy, la poesía conceptual, desde la irrupción de las tecnologías digitales, es normalmente intermedial.

En 2005, encontraremos una nueva etiqueta, la de “escritura conceptual”, en la publicación *Against Expression, an anthology of Conceptual Writing*, editada por Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith. También en el manifiesto “Paragraphs on Conceptual Writing”, publicado por Goldsmith en 2005 y que, de hecho, era una apropiación del manifiesto de Sol Lewitt de 1967, solo que cambiando la palabra “artista” por “escritor” y la palabra “arte” por “escritura”.

Pero lo cierto es que para ese entonces, hacía rato que la escritura conceptual existía paralelamente al arte conceptual pudiendo, además trazar su propia genealogía que iba desde el *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne hasta las obras de John Cage, pasando por Marcel Duchamp o Gertrude Stein. En todo caso, el término se convirtió en un paraguas que englobaba a diferentes escrituras experimentales que iban desde las obras basadas en restricciones del Oulipo hasta los caligramas de Joan Brossa.

Cuando Goldsmith y Dowkin hablaban de “escritura conceptual” a comienzos de los 2000, la asociaban específicamente a la idea de *uncreative writing* y a la idea del *found text* similar a la del ready-made duchampiano. Esto se relacionaba también con la aparición de las nuevas tecnologías y prácticas de la escritura popularizadas a partir de la década del 90, desde el *copy-paste* a la generalizada manipulación de los textos digitales. Si bien en el ámbito de los EE. UU. suele primar esta idea de lo no creativo al hablar de escritura conceptual, para las prácticas conceptuales en el arte y la poesía de hoy la apropiación es solo una estrategia más de muchas otras.

Algunos autores

A continuación, mencionaré algunos autores cuya obra, en diferentes épocas y contextos, estuvo estrechamente ligada a lo que hoy entendemos por conceptualismo. A comienzos del siglo XX, tendremos, por ejemplo, la particular obra del poeta Alphonse Allais, quien incursionó en escrituras autorreferenciales y del nonsense antes que Alfred Jarry, Raymond Roussel o Marcel Duchamp. Fue autor de poemas homófonos, jugó con los títulos de sus pinturas monocromas, realizó composiciones de música minimalista como *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* mucho antes de que John Cage compusiera su pieza 4'33''.

La obra de Raymond Roussel, por su parte, que tanto interesaría a Michel Foucault, ejercería una fuerte influencia tanto en el surrealismo como, ya en la década de

1960, en el Oulipo. Su obra se basa en la utilización de homófonos y de una serie de restricciones y de códigos.

Un poco más tarde, lo tendremos a Marcel Duchamp –hoy considerado el antecendente más importante para el conceptualismo de los años 60– y su experimentación con conceptos y palabras. Muchas de sus obras se constituyen como una transposición del método rousseliano al campo visual, recurriendo al uso de homófonos y de otros juegos lingüísticos. Duchamp cultivó tanto la escritura como las artes visuales, haciendo uso de *found texts*, sentidos dobles y paradojas del lenguaje.

Obras como *Rendezvous de dimanche, 6 février 1916 (á 1 heure ¾ après midi)*, de 1916, pueden hoy considerarse escritura conceptual en toda regla. En ella, Duchamp toma cuatro postales y escribe sobre ellas un texto sin respetar las reglas de separación de sílabas al final de los renglones. Luego las une con cinta adhesiva. La no correspondencia de los textos y la extraña división de las palabras produce un general extrañamiento del lenguaje que lo vuelve en gran medida ilegible. Cada postal conserva sin embargo su sello y está dirigida a Mr. and Mrs. Arensberg, 33 West 67th Street. Aquí el texto de las postales no interesa. El hincapié está puesto en la deixis temporal: tal hora, tal lugar. Este dato aparece no como lenguaje representativo o narrativo sino como mera información, como registro del momento puro en que el artista concibió la pieza.

En su paradigmático film experimental *Anémic Cinéma* (título que consiste en un anagrama irregular en sí mismo), Duchamp utiliza por su parte versos girantes construidos en base a juegos de palabras: “Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis”, “Avez-vous déjà mis la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée?”, etc.

Paralelamente, en el París de la década de 1920, Gertrude Stein estaba realizando experimentos lingüísticos radicales, influenciada tanto por el cubismo -mediante la disección y reacomodamiento de fragmentos textuales y la manipulación de la sintaxis- como por sus estudios de psicología con William James, basados en textos autorreferenciales, en repeticiones y variaciones.

En los años 50, encontraremos a John Cage quien, además de sus composiciones musicales, también experimentaba con textos. Cage estuvo fuertemente influenciado por el zen, por la obra de Duchamp y por la filosofía de Ludwig Wittgenstein. Abordó la literatura aplicando las mismas nociones de azar e indeterminación que utilizaba en el campo de la música, por ejemplo, en sus *Mesostics*. También utilizó procedimientos conceptuales en piezas literarias como *Silence* (1961) o *New Lectures and Writings* (1967). Su “Lecture on nothing”, por ejemplo, se basa en la tautología y consiste en la descripción del mismo texto que se está recitando.

Mención especial merece, en la década del 60, el Oulipo, (*Ouvroir de littérature potentielle*). El grupo de escritores centrados en este grupo (François Le Lionnais, Ra-

ymond Queneau, Jacques Roubaud, Jacques Jouet, George Perec, Italo Calvino entre otros) utilizó métodos de creación literaria como las restricciones o las instrucciones, poniendo énfasis en la experimentación con el nivel formal del lenguaje y recurriendo a la noción de máquina como elemento metatextual privilegiado. El enfoque conceptual de las producciones del Oulipo se evidencia en la importancia que otorgan a los procedimientos que las generan. La literatura oulipiana también es rescatada hoy, en épocas digitales, debido a su uso de técnicas algorítmicas en la producción de las obras. Un ejemplo de escritura en base a restricciones serían las instrucciones dadas por Jacques Jouet para componer un “metro-poema”:

- A subway poem is a poem composed in the subway during the time of a journey
 - A subway poem counts as many verses as stations your trip has minus one
 - The first verse is composed in your head between the first two stations (counting the departure station).
 - It is transcribed on paper when the train stops at station two
 - The second verse is composed in your head between stations two and three of your trip
 - It is transcribed on paper when the train stops at station three. And so on
 - The last verse of the poem is transcribed on the platform of your last station
- (Perloff 82).

- Un metro-poema es un poema compuesto en el metro durante el tiempo de un viaje.
 - Un metro-poema cuenta tantos versos como estaciones tenga su viaje, menos uno - El primer verso se compone mentalmente entre las dos primeras estaciones (contando la estación de salida)
 - Se transcribe en papel cuando el tren se detiene en la estación dos
 - El segundo verso se compone mentalmente entre las estaciones dos y tres de su viaje
 - Se transcribe en papel cuando el tren se detiene en la estación tres. Y así sucesivamente.
 - El último verso del poema se transcribirá en el andén de su última estación.
- (Perloff 82; traducción de la autora)

En las décadas del 60 y 70, encontraremos también a Fluxus, conformado por creadores provenientes de diferentes disciplinas (George Maciunas, George Brecht, Dick Higgins, Henry Flynt (quien, en 1963, ya había escrito su ensayo “Concept Art”) Robert Filliou, Yoko Ono, Nam June Paik, Wolf Vostell, etc.) cuyas piezas parten frecuentemente de estrategias conceptuales. Las escrituras producidas en este marco van desde instrucciones hasta revistas ensambladas y manifiestos. Las instrucciones de Fluxus se presentan en forma de rutinas breves denominadas *event scores* (partituras para eventos). Proponen una serie de acciones mentales o físicas para ser llevadas a cabo por los espectadores o lectores. En forma de tarjetas impresas (*event cards*), se harían famosas al aparecer en su forma definitiva en la caja Fluxus denominada *Water Yam*, publicada por George Brecht en 1960, y que incluía instrucciones como las siguientes:

- Window event: Opening a close window, closing an open window
- Telephone event: When the telephone rings, it is allowed to continue ringing, until it stops
- Radio event: turn on the radio. At the first sound, turn it off.
(Brecht)

- Evento para ventanas: abrir una ventana cerrada, cerrar una ventana abierta
- Evento para teléfono: cuando un teléfono suena, dejar que siga sonando hasta que pare
- Evento para radio: conectar la radio, al primer sonido que se escuche, apagarla
(Brecht; traducción de la autora)

De manera similar, Yoko Ono planteaba en su libro *Grapefruit*, basado en instrucciones, textos como, por ejemplo, *Pieza para arrojar*:

THROWING PIECE

Throw a stone in to the sky high enough
so it will not come back.

(Ono)

PIEZA PARA ARROJAR

Arroja una piedra hacia el cielo lo suficientemente alta
como para que no vuelva.
(Ono, traducción de la autora)

En esta misma época, tendremos una generación de importantes artistas conceptuales trabajando con textos: los ya citados Joseph Kosuth y Art & Language, On Kawara, Lawrence Weiner, John Baldessari, Vito Acconci, entre otros.

Fundado en 1968, el grupo *Art & language* se dedicó a cuestionar la relación entre arte y lenguaje utilizando en sus piezas sistemas simbólicos fuertemente codificados como, más allá de lo lingüístico, ecuaciones matemáticas, cartografías, diagramas o datos estadísticos. Analizando este tipo de códigos de representación ponían en evidencia la contingencia de nuestros mecanismos de percepción y de nuestras formas de catalogar la realidad.

On Kawara se dedicó a convertir su propia vida en obra autobiográfica explorando, a la vez, los conceptos de tiempo y espacio. En *One Million Years* listó cada año por un período de un millón de años, desde la concepción de la obra hacia el pasado, y desde la concepción de la obra hacia el futuro. Esta obra es a veces presentada en formato performático donde dos performers se dedican a leerla en público. En su serie *Today*, en la que trabajó por casi 50 años, Kawara pintó cada día, de forma casi mecánica, un cuadro en el que plasmaba la fecha del día. Estos cuadros

dros son todos similares. La fecha aparece en blanco sobre un fondo de color plano. También produjo, desde 1968 a 1979, una serie de postales *I Got Up* que enviaba a sus conocidos, a sus familiares, a sus galeristas en donde estipulaba la hora en que se había levantado ese día. Otras de sus obras fueron *I Read, I Went, I Met*, consistentes en listados, registros neutros de sus actividades cotidianas. La obra basada en texto de Vito Acconci, quien empezó su carrera como poeta dedicándose luego a la performance y el video arte, se basa en una serie de estrategias conceptuales y se materializaba en listas, juegos lingüísticos, partituras. La pieza *Read this word*, de 1969, se basa en la tautología y en la descripción del acto de la lectura:

Read this word then read this word read this word next read this word now see one word see one word next see one word now and then see one word again look at three words here look at three words now look at three words now too take in five words again take in five words so take in five words do it now see these words at a glance see these words at this glance at this glance hold this line in view hold this line in another view and in a third view spot seven lines at once then twice then thrice then a fourth time a fifth a sixth a seventh an eighth

(Dworkin 111)

Lea esta palabra luego lea esta palabra lea esta palabra luego lea esta palabra ahora vea una palabra vea una palabra luego vea una palabra ahora y luego vea una palabra nuevamente vea tres palabras aquí vea tres palabras ahora vea tres palabras ahora también asimile cinco palabras de nuevo tome cinco palabras así que tome cinco palabras hágalo ahora mire estas palabras de un vistazo mire estas palabras en este vistazo en este vistazo sostenga esta línea a la vista sostenga esta línea a la vista y en una tercera vista señale siete líneas en una vez luego dos veces luego tres veces luego una cuarta vez una quinta una sexta una séptima una octava.

(Dworkin 111; traducción de la autora)

Con respecto a manifestaciones como la poesía visual, característica de la década del 70, ésta se basa muchas veces en estrategias conceptuales. La superposición de diferentes sistemas semióticos crea muchas veces efectos paradojales creando sentidos nuevos. De la vastísima producción de poesía visual, mencionaré aquí a Joan Brossa y a Ian Hamilton Finlay. En su experimentación intermedial con los signos, Brossa recurre muchas veces al uso de material encontrado, al collage y al montaje. Hamilton Finlay creó, por su parte, poesías, carteles, inscripciones instalaciones utilizando textos filosóficos y basándose en mitos o en personajes históricos (Robespierre, Saint Just) a partir de personales configuraciones narrativas. En la misma época, el poema semiótico comenzó a utilizar gráficos y diagramas de procesos informacionales. Según Wlademir Días-Pino, uno de sus creadores, el poema no debía escribirse solamente con palabras sino con signos de cualquier índole extendiendo el concepto mismo de literatura hacia diferentes sistemas semióticos.

Encontraremos a su vez, importantes ejemplos de escritura conceptual en la obra de Ulises Carrión. Desde los años 60, éste se dedicó a deconstruir tanto las estructuras sintácticas y los formatos poéticos convencionales como a experimentar con diferentes soportes más allá del libro. Generó publicaciones experimentales, libros de artista, revistas ensambladas, obras de arte correo buscando no sólo otra manera de producir poesía sino también de distribuirla y recepcionarla. Como centro de operaciones de todas las redes que generaba utilizó Other Books and So, su “anti-librería”, en Ámsterdam.

En España, el grupo Zaj, multidisciplinar igual que Fluxus, produjo también obras de poesía visual, arte correo, performances, libros de artista. José Luis Castillejo, poeta ligado al grupo, publicó libros como *La caída del avión en el terreno baldío* (1967), una serie de poemas cortos, frases y juegos visuales que forman una historia a partir de un conjunto de páginas sueltas recogidas en una caja de cartón y que ponen en crisis la tradicional concepción de la narrativa, o *El libro de las is* (1969), donde la letra i aparece en el centro de algunas de sus páginas. La clave es por completo arbitraria: la i aparece en aquellas páginas en las que el número de página en idioma inglés contiene a la letra i.

En los EE. UU., Kenneth Goldsmith utiliza técnicas de copia y apropiación, por ejemplo, en su obra *Day*. Ésta consiste en la copia, tipeada por él mismo, de la edición íntegra del 1 de septiembre de 2002 del diario *New York Times* (incluida la sección financiera con sus tablas). El libro ocupa 836 páginas. La recontextualización de los textos es una forma poderosa de generar nuevos significados. Goldsmith alude al *Pierre Menard* de Borges al referirse a sus técnicas. Por más que el texto sobre del *Quijote*, escrito por Menard, sea igual al de Cervantes, siempre aparecerán, como señala Borges, significados nuevos al partir las palabras de diferentes contextos. Esto pone en evidencia el hecho de que un texto jamás posee una identidad fija.

Otro ejemplo de escritura conceptual lo encontraremos en la obra del artista uruguayo Luis Camnitzer, radicado en Nueva York, muchas de cuyas piezas se basan en descripciones lingüísticas que difuminan los bordes entre lo visual y lo textual o, directamente, en frases lingüísticas descriptivas o tautológicas como, por ejemplo: *A surrounded space that expands in the direction you walk* (1966), *This is a mirror. You are a written sentence* (1971), *A statement enclosed in itself* (1971).

En los años 2000, encontraremos obras como las del poeta Riccardo Boglione, radicado en Uruguay, editor de *Crux Desperationis, International Journal of Conceptual Writing*, con proyectos como por ejemplo *It's a Foul Weather in Us All*, una muestra en donde se exhiben los volúmenes de *La Tempestad* de Shakespeare maltratados por trece artistas, luego transformados en libro. Literalizando la metáfora, Boglione ha instigado a sus colaboradores a dejar a la merced de la lluvia y el mal tiempo diferentes ediciones del libro de Shakespeare, reconstruyendo luego el texto en una versión frankensteiniana del mismo.

La aparición de las nuevas tecnologías digitales de escritura trajo aparejadas una diferente manera de escribir y de leer, actividades que, a partir de los años 90 del siglo pasado, no sólo pasan por el doble código lingüístico e informático, sino que, además, se convierten en actos realizadas por agenciamientos humano-maquínicos.⁴ La masificación de los nuevos medios electrónicos de escritura implicó, igualmente, una nueva crisis de representación del lenguaje, ahora asociada a temáticas como el post-humanismo o la inteligencia artificial. También llevaron a un replanteo del concepto de literatura. Hoy en día, en el maremágnum de textos que circulan en las redes, se pueden rastrear propuestas conectadas a estrategias conceptuales en blogs, *Instagram poetry*, *Twitter poetry*, *Twitter bots*, etc. La mayoría son, dadas las características de estos medios, efímeras y, en muchos casos, anónimas.

Con respecto a obras basadas en Internet, tomaré aquí tres ejemplos: *Amazon Noire*, *Of The Subcontract* y *Word Market*. Con una lógica de subversión corporativa, entre abril y octubre de 2006, el colectivo Übermorgen, junto con los artistas Alessandro Ludovico y Paulo Cirio, consiguieron descargar y distribuir 3000 libros del portal de Amazon valiéndose de los robots *Amazon noir*, por ellos desarrollados. Estos robots lograron ingresar a cada uno de estos libros a partir de la tecnología de “búsqueda dentro del libro” al alcance de los usuarios de Amazon, apropiándose de sus contenidos y desconociendo los derechos de copyright establecidos por la corporación librera. La acción tuvo por consecuencia una demanda legal que, por otra parte, se solucionó mediante en un acuerdo extrajudicial en el que Amazon terminó comprando el software desarrollado por Übermorgen.

Of The Subcontract es una obra realizada en 2013 por Nick Thurston. Thurston editó como propia una colección de poesía lírica que en realidad había sido escrita por freelancers contratados por el servicio online Amazon's Mechanical Turk. Mediante esta obra, realizaba una crítica tanto a la explotación laboral capitalista como al concepto mismo de autor. Es interesante remarcar que, a comienzos de los años 30, Raymond Roussel había hecho algo similar contratando los servicios del ilustrador profesional Henri-Achille Zo.

Mi propia pieza *Word Market* (2012), consiste en un portal de Internet dedicado a la compraventa de palabras y permite a los usuarios adquirir las palabras que desean (si es que éstas están disponibles y no han sido compradas anteriormente por otras personas), y venderlas en línea teniendo en cuenta los precios al alza y a la baja para especular y obtener ganancias con las operaciones. En cada sociedad hay un sistema de valores “lingüísticos”, es decir, palabras que poseen una connotación positiva o negativa, palabras que valen más o valen menos, palabras cuyos valores van cambiando con el tiempo.

4. Utilizo el término agenciamiento tal como lo plantean Deleuze y Guattari.

Cuando concebí la pieza, me refería igualmente a la profusión de leyes de copyright que se registraba en la época y a la idea quasi psicótica de intentar poseer las palabras. Para realizarla, yo había ideado un algoritmo que incluía tanto la dinámica del juego del Scrabble como las variaciones de precio de las *keywords* de Google Trends. La pieza incluía un certificado de propiedad y una cláusula de “Cease and desist” que podía enviarse a aquellos no propietarios que pretendían usar “ilegalmente” las palabras adquiridas por otras personas.

Las palabras y las cosas

El tema de la relación entre el lenguaje y el mundo ha sido siempre central a la filosofía, desde el Crátilo, de Platón hasta la filosofía analítica, pasando por la exégesis bíblica. Mencionaré aquí a dos filósofos cuyo pensamiento ha influido fuertemente en la escritura conceptual: Ludwig Wittgenstein y Michel Foucault. Si bien pertenecen a diferentes corrientes filosóficas – Wittgenstein, a la filosofía analítica y Foucault a la filosofía continental– ambos han abordado lo que, de un modo general, ha sido denominado “la filosofía del concepto”. Ambos han trabajado sobre los límites del discurso, sobre los “juegos del lenguaje” y los “juegos de la verdad”. Ambos han realizado una crítica a las concepciones del lenguaje representacional, ambos han concebido al sujeto no ya como sujeto moderno considerado como una sustancia trascendental sino como instancia constituida tanto por las normas del lenguaje como por las del poder.

Para Wittgenstein, el sentido de una palabra será su utilización en un contexto determinado. Para él, el uso del lenguaje puede relacionarse con un juego con sus diferentes reglas que deben aprenderse pero que también pueden cambiarse creando otras nuevas. Wittgenstein hace hincapié en la naturaleza cultural y social del lenguaje. Su idea de que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, planteada en sus *Investigaciones Filosóficas*, ha sido especialmente fértil al ser considerada desde la poesía experimental.

Contemporáneo tanto de Gertrude Stein como de Samuel Beckett, Wittgenstein tendrá una fuerte influencia en el pensamiento filosófico y literario en la segunda mitad del siglo XX. Su concepción de los juegos del lenguaje ha marcado las obras de creadores tan diferentes como Rosmarie Waldrop, Fluxus, Joseph Kosuth, Art & Language, Jacques Roubaud, Nanni Balestrini, el Gruppo 93, Bill Viola o Laurie Andeson entre muchísimos otros.

En cuanto a Michel Foucault, éste ha escrito textos fundamentales que refieren al tema de la representación, por ejemplo, su paradigmático libro *Les Mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines* (Las palabras y las cosas, una arqueología de

las ciencias humanas), publicado originariamente en 1966. A lo largo de su carrera, Foucault ha escrito sobre la obra de diferentes creadores. En este estudio, nos interesan particularmente dos dado que han sido importantes antecedentes para la escritura conceptual: Raymond Roussel y René Magritte. En 1963, Foucault escribió su ensayo *Raymond Roussel*. Roussel es un escritor cuya literatura escapa a cualquier intención mimética y donde básicamente, el lenguaje habla de sí mismo. Trabaja el lenguaje a partir de la constante oscilación entre el doble y el mismo, la diferencia y la identidad. Las palabras fluctúan siempre entre lo que dicen y lo que enuncian como dos instancias diferentes. En sus textos, como señala Azucena González Blanco “el vínculo significado-significante se metamorfosa multiplicando los sentidos de cada palabra”. (González Blanco, 2019) En su libro póstumo *Comment j'ai écrit certains de mes libres*, aparecido en 1935, Roussel devela las claves de la construcción de sus obras, cuyos procedimientos tanto interés generaron, por ejemplo, en Duchamp o, como vemos, en Foucault.

En 1973, Foucault escribió también el ensayo *Ceci n'est pas une pipe*, basado en la obra de René Magritte. El filósofo señala cómo el pintor trabaja con la contradicción entre diferentes sistemas semióticos cuestionando la relación entre las imágenes, las palabras y las cosas basada en la semejanza representativa. Con sus caligramas, Magritte plantea además una reflexión sobre la relación entre las acciones de leer y de mirar, muy diferentes entre sí. Sus obras exigen, más allá de la contemplación, una participación intelectual por parte del espectador. Entre 1927 y 1930, Magritte pintó la serie *Clef des songes* (La llave de los sueños). Se trataba de una serie de imágenes de objetos realistas pintados en lo que parecen ser pequeñas pizarras de colegio. Bajo éstas, escribía, con una cuidada caligrafía escolar, unas palabras que no se correspondían con los objetos representados. Magritte entendía que las palabras y las imágenes responden sólo de sí mismas y no pueden remitir a nada fuera de ellas dado que la realidad se escapa siempre por detrás de los signos. La significación de éstos dependerá, por tanto, de su uso y de su combinación. Cuarenta años más tarde, en otra apropiación del discurso pedagógico, John Baldessari presentaría su obra *Teaching a Plant the Alphabet* (Explicándole el alfabeto a una planta). Se trata de un vídeo en el cual el artista se dedicaba a enseñar una serie de carteles con letras del alfabeto a una planta en una maceta. Baldessari repite una y otra vez cada letra esperando inútilmente la comprensión por parte de la planta. En el vídeo, da una lección elemental del alfabeto a un vegetal, lo cual se nos presenta como un ejercicio absurdo en sí mismo pero, además, nos enfrenta con nuestras propias expectativas de cómo se supone que deben ser el arte o la educación.

Los casos de Magritte y Baldessari cuestionan, desde la gramática del primer nivel escolar o desde el mismo abecedario, toda posible enseñanza convencional, toda interpretación y hermenéutica moderna. La escritura conceptual se asocia a una lógica no

mimética. Sus textos interrogan las condiciones de su propia constitución, desestabilizan los tradicionales hábitos de lectura y demandan una implicación activa del lector a la hora de construir un sentido.

En la escritura conceptual, las operaciones de selección, descontextualización y recontextualización serán fundamentales. Algunas de sus estrategias serán la apropiación, el uso de juegos del lenguaje, el uso de paradojas de sentido, de dimensiones metatextuales, de tautologías, de auto reflexibilidad, de combinatorias, el uso de restricciones, de partituras y algoritmos, de textos encontrados.

Para concluir, quisiera señalar la importancia política de la escritura conceptual al poner en evidencia las convenciones no solo literarias sino las del propio lenguaje, convirtiendo las palabras en objetos, volviéndolas opacas y autorreflexivas. Esta escritura propone una nueva epistemología; expande el lenguaje hacia nuevos modos de comprensión. Aquí no se trata ya del tradicional modelo de interpretación metafísica que busca un origen, una verdad, un único significado detrás de los significantes. Detrás de las palabras no hay nada y toda significación implica un juego donde no hay más que diferencias de diferencias que se despliegan en una infinita cadena de asociaciones. Mediante sus diferentes estrategias, la escritura conceptual nos permite mirar las cosas de otra manera; nos permite leer de otra manera y cuestionar las formas normalizadas de nombrar y comprender el mundo.

Bibliografía citada

- Brecht, George. *Water Yam*. Daniel Templon Gallery, Paris, 1972.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, 1994.
- Dworkin, Craig, editor. *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*. MA, MIT Press, Cambridge, 2006.
- Dworkin, Craig, y Kenneth Goldsmith. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Northwestern University Press, Evanston, 2011.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona, 1981.
- . *Raymond Roussel*. Editions Gallimard, Paris, 1963.
- Gache, Belén. *Escrituras nómades, del libro perdido al hipertexto*. TREA, Gijón, 2006.
- . *Instrucciones de uso, Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos*, Plataforma Par(ent)esis, Florianopolis, 2017.
- . *Meditaciones sobre la revolución*. Sociedad Lunar, Madrid, 2014.

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

González Blanco, Azucena. "La hermenéutica literaria de Michel Foucault." *Revista de Literatura*, 161, vol. LXXXI, 2019, pp 7-28.

Ono, Yoko. *Grapefruit, A Book of Instructions and Drawings*. Simon & Schuster, Nueva York, 1970.

Perloff, Marjorie. *Radical Artifice, Writing Poetry in the Age of Media*. University of Chicago Press, Chicago, 1991.

---. *Unoriginal Genius, Poetry by Other Means in the New Century*. University of Chicago Press, Chicago, 2010.

---. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. University of Chicago Press, Chicago, 2012.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Grijalbo, Barcelona, 1988.

Montaje, memoria, escritura: textos apropiados en la poesía chilena reciente

Fernando Pérez Villalón

(Universidad Alberto Hurtado, Chile)¹

Resumen: El presente ensayo propone un panorama parcial del trabajo con textos apropiados en la poesía chilena reciente, cuestionando en primer lugar la adscripción de estas prácticas a la categoría de lo conceptual, para luego proponer una breve genealogía de este procedimiento, y finalmente detenerse con mayor detalle en algunas obras específicas. Intentaré articular esta revisión panorámica, sin pretensiones de exhaustividad, con una reflexión sobre el montaje como estrategia literaria y su relación con la memoria, la política y las características del lenguaje como medio multidimensional en diálogo constante con otros.

Palabras clave: Textos encontrados, Conceptualismo, Poesía chilena.

Abstract: The present essay proposes an incomplete survey of the work with appropriated texts in recent Chilean poetry, questioning its adscription to the category of conceptualism. It then proposes a brief genealogy of this procedure before examining a few specific works in more detail. This non-exhaustive review will attempt to articulate a reflection on montage as a literary strategy in its relationship with memory, politics and the characteristics of language as a multidimensional medium in constant dialogue with other media.

Keywords: Found texts, Conceptualism, Chilean Poetry.

Recibido: 24 de setiembre. Aceptado: 24 de noviembre.

1. Fernando Pérez Villalón (fperez@uahurtado.cl) es Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Nueva York y académico de la Universidad Alberto Hurtado, donde actualmente dirige el Departamento de Arte. Ha publicado numerosos ensayos críticos y académicos sobre diversos temas, varios libros de poemas y libros objeto, una colección de traducciones de poesía china clásica (*Escrito en el aire*, 2013), el ensayo *La imagen inquieta: Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto* (2016) y el libro de relatos *Variaciones* (2021). Forma parte del proyecto de poesía y música “Orquesta de poetas”, con el que produjo los libros-disco *Declaración de principios* (2014) y *Todos instrumentos* (2019).

I

La invitación a contribuir a este dossier propone reflexionar sobre los “derroteros y balances del conceptualismo literario”, entendido como la literatura producida con procedimientos como la utilización de textos encontrados o generados por medio de reglas, lo que tendría por efecto que “las obras así concebidas antes que en el resultado estético, se focalizan en la preeminencia de la idea (en el ‘concepto’) que está en la base de su creación.” Me parece que la noción de “conceptualismo” como se la utiliza aquí no solo es inexacta sino que tiende a confundir más que clarificar las cosas al oponer efecto estético a idea o concepto y situar a este último como motor de la obra. Obviamente, puede haber poesía hecha a partir de ideas en estilos muy diversos sin ser necesariamente conceptual, y por otra parte a veces la llamada poesía conceptual sí está muy preocupada del “resultado estético”, aunque este sea muy distinto del que solemos esperar de una obra literaria. Por otra parte, y en esto remitiría a la *Crítica de la facultad de juzgar* kantiana, no creo que ninguna obra pueda agotarse en uno ni varios conceptos que la abarquen por completo: de haberla, una obra así sería pobrísima. Lo que nos atrae en una obra es justamente la imposibilidad de reducirla por completo a un conocimiento conceptual. Por último, la literatura y el arte, cuando valen la pena, nunca son meramente conceptuales, sino que nos afectan a nivel afectivo, visceral, sensorial, político, lo quieran o no, incluso cuando intentan neutralizar su impacto en esos niveles.

Me parece sospechosa, por otra parte, la genealogía que propone este dossier, con un supuesto “origen anglosajón” del conceptualismo seguido por una globalización de esta literatura. Este modo de abordaje subsume una amplia variedad de prácticas situándolas como ecos o precedentes de la escuela conocida como “Conceptual Writing” en el ámbito anglosajón. Si la utilización de la denominación “escritura conceptual” es problemática ya en su contexto original, su utilización para el resto del mundo me parece abusiva. Hacer hoy la historia de los conceptualistas que lo eran o lo son sin saberlo es poner la carreta antes de los bueyes, por lo que propondría que la etiqueta se reserve a quienes se autodenominan así y que busquemos otro nombre menos cargado para el fenómeno que aquí se aborda. Habría que tener cuidado además con convertir la escuela del Conceptual Writing en un “ismo” más al traducirla como “conceptualismo”, en un momento en que las vanguardias históricas están cumpliendo un siglo de antigüedad, un siglo que nos debería haber enseñado a ser cautos con sus modos de pensar la obra de arte en relación con la praxis, la historia y la tradición.

A pesar de estos peros, me parece oportuno y urgente el llamado a reflexionar sobre el conjunto de fenómenos que este dossier propone considerar. En este ensayo revisaré algunos ejemplos de la producción chilena reciente de textos que trabajan con escrituras apropiadas o encontradas, por así decirlo autores que no escriben sino que

copian, transcriben, transformando lo que toman al recontextualizarlo. Intentaré articular esta revisión panorámica, sin pretensiones de exhaustividad, con una reflexión sobre el montaje como estrategia literaria y su relación con la memoria, la política y las características del lenguaje como medio multidimensional en diálogo constante con otros.

¿Cómo llamar a estas prácticas que redefinen los límites del campo literario? En otros trabajos sobre poesía experimental reciente he propuesto la denominación de “poesía en expansión” para denominar los modos en que esta escritura amplía e interroga el lenguaje como medio, haciéndose cargo de todas sus dimensiones.² Ezra Pound propuso famosamente pensar las características del lenguaje como medio en tres niveles: visual (*fanopoeia*), sonoro (*melopoeia*) y semántico (*logopoeia*). Se podría pensar que la definición antes citada del conceptualismo lo inscribe en la tercera área, la logopoeia, que en la definición de Pound abarca el campo de la ironía, la cita cuyo sentido se modifica, la atención hacia los giros peculiares del lenguaje y la carga que adquieren en distintos contextos. La noción de poesía en expansión, en cambio, propone hacerse cargo del entrelazamiento de esos tres niveles, que los poetas concretos brasileños denominaban “verbivocovisual”.

A diferencia de quienes estudian la poesía visual o sonora como campos autónomos, esta propuesta intenta comprender sus relaciones como posibilidades intrínsecas al trabajo con el lenguaje como medio. Otra particularidad de la noción de “poesía en expansión” es que permite hacerse cargo de las producciones y prácticas que se inscriben en una zona fronteriza entre la poesía y lo que no lo es. La poesía en expansión no se atrinchera en la fortaleza literaria, sino que necesariamente se hace cargo de su indefinición y de su indiferenciación con otras formas de arte. Por otro lado, me parece importante sumar a los ya propuestos por Pound otros dos niveles más, que él no consideró y que se han vuelto relevantes para las poéticas contemporáneas: las dimensiones performáticas y objetuales, la puesta en escena y el trabajo con los soportes materiales de la palabra escrita.

II

Sin intentar un panorama exhaustivo, me parece importante señalar algunos antecedentes del trabajo con texto encontrado en el campo literario chileno: sin duda se hace necesario mencionar el *Quebrantahuesos*, un conjunto de collages humorísticos de frases extraídas de la prensa por Nicanor Parra junto a Enrique Lihn, Alejandro Jo-

2. “Poesía en expansión” fue el título de una exposición en el Museo de Bellas Artes curada por Paula Honorato con mi asesoría, en la que se exhibieron obras en formatos híbridos que combinaban lo sonoro, lo visual, lo objetual y performático. Una publicación que recoge los textos críticos y algunas imágenes de dicha muestra puede encontrarse en www.mnba.gob.cl/publicaciones/librillo-exposicion-poesia-en-expansion

dorowsky, Luis Oyarzún, Roberto Humeres, Jorge Sanhueza y Jorge Berti, publicado inicialmente en 1952 el Paseo Ahumada y recuperado luego en la revista *Manuscritos* en 1975.³ Nicanor Parra trabajó en toda su obra con frases hechas y lugares comunes de la lengua, pero sin renunciar a una fuerte carga autoral y a un tono muy reconocible como propio. El mismo Ronald Kay, que recuperó el *Quebrantahuesos* en *Manuscritos*, trabaja en sus *Variaciones ornamentales* (1979) con procedimientos de montaje de textos encontrados en la prensa.

En su autoeditado y relativamente poco conocido *Derechos de autor* (1981), Enrique Lihn (1929-1988) utiliza la fotocopia para producir una voluminosa compilación de textos propios y ajenos, que el propio autor describió como una “olla podrida”: “Por razones que quizá digan razón con lo que llevo dicho, publico ahora *Derechos de autor*, de mi propio peculio y con estas manos (...). No se trata, en propiedad, el libro de un autor, aunque mi nombre, efigie y escritura se reiteren en él, incesantemente, como un tam-tam; se trata de un despliegue de egotismo, que el autor invoca como sus derechos.” (s/p)⁴ Este curioso “no libro” opera como una crítica al campo cultural y editorial de los 80 en Chile y como un anticipo de las prácticas de autogestión que se han ido instalando recientemente como resistencia a la homogeneidad de las prácticas editoriales comerciales.

Juan Luis Martínez (1942-1993) es sin duda uno de los maestros de la apropiación, ya sea en las páginas de *La nueva novela* (1977), repleta de citas y alusiones visuales y verbales, o en su obra póstuma, que incluye un conjunto de poemas traducidos del francés de un autor homónimo y que fueron publicados como suyos en *Poemas del otro* (2003), así como un libro producido por completo a partir de fotocopias de textos ajenos, *El poeta anónimo* (2013). Es importante mencionar, por último, el caso algo menos conocido de Jorge Torres, quien en *Poemas encontrados y otros pretextos* (1991), trabaja con reproducciones de recortes de la prensa.

Descontando el antecedente remoto del *Quebrantahuesos* (cuya resonancia mayor se dio en el contexto de su publicación en *Manuscritos* en 1975) es notable constatar la coincidencia de los años de la dictadura militar en Chile (1973-1989) con estas búsquedas de anulación de la autoría original. Ello no solo se debe a la resonancia local de teorías que criticaban la noción de autor (como las de Barthes, Benjamin y Foucault) o a la influencia de las neovanguardias a nivel internacional, sino que tiene que ver también con la búsqueda de un modo coherente de posicionamiento frente a un contexto que confrontaba a los creadores a la censura, la amenaza de cárcel, exilio e incluso desapa-

3. Para más información sobre la revista *Manuscritos*, ver César Zamorano Díaz “Revista *Manuscritos*: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena”.

4. Para una discusión más extensa, ver “*Derechos de autor, el no libro de Enrique Lihn*”, de Juan Zapata Gacitúa y Mariela Fuentes Leal.

rición. No es de extrañar entonces que, en un gesto parojoal, varios escritores optaran por volverse invisibles, ausentes, crípticos o taciturnos.⁵ Sus procedimientos de trabajo con materiales encontrados tienen importantes paralelos con la producción de artes visuales de la época (por ejemplo el trabajo de Eugenio Dittborn), con la que varios de ellos dialogaban estrechamente, y también en el campo de la música popular, con el caso del grupo Electrodomésticos (que trabajaba ampliamente con *samples* de voces).

Es interesante constatar que estos gestos de “escritura no creativa” (para retomar la expresión de Kenneth Goldsmith),⁶ de trabajo con textos apropiados a través de procedimientos de reproducción fotomecánica, han regresado con bastante frecuencia en los últimos 20 años, en un contexto marcado por la fuerte presencia de los medios digitales y, en la política, por una creciente disconformidad con el modelo neoliberal heredado de la dictadura y con el proceso de transición hacia la democracia. Si durante la dictadura el mimeógrafo, la impresión barata en papel roneo y la fotocopia eran parte esencial de la estética de la resistencia, en el nuevo milenio es indudable que las herramientas digitales de procesamiento y transmisión de información (texto, imagen, sonido), en particular Internet, son un entorno que fomenta la circulación intermedial, complejiza nuestra idea de autoría, fomenta una cultura del “copy paste” (copiar y pegar) y tiende a privilegiar la desmaterialización de la producción artística (aunque parojoalmente hay casos en los que se produce el gesto opuesto de una revalorización de la materia y de lo artesanal).⁷

En este campo más reciente, es imposible no mencionar el caso de Carlos Cocina, quien en libros como *Plagio del afecto* (2009) produce textos muy sutiles a partir del modelo de textos científicos reescritos hasta volverse irreconocibles. También Jaime Huenún ha trabajado con textos apropiados, por ejemplo en *Reducciones* (2012), que en un gesto que dialoga con la tradición de Pound y Cardenal se apropiá de documentos históricos en torno a la historia del pueblo mapuche. Jaime Pinos, en diversas obras desde *Criminal* (2003) hasta *Documental* (2018), trabaja con materiales extraídos de la contingencia noticiosa, en general incluyéndolos como parte de un registro lírico más amplio. Gloria Dünkler ha incorporado también documentos de archivos históricos en varios de sus textos, en particular el libro *Yatagán* (2018).

5. Ver, sobre este tema, el texto de Adriana Valdés “Escritura y silenciamiento”, en *Composición de lugar*.

6. Si bien la analogía con la propuesta de “escritura no creativa” de Goldsmith, en el libro del mismo título, o con la formulación de Perloff en *Unoriginal Genius* es atractiva, no se deben olvidar las diferencias: el gesto de Goldsmith (y toda la práctica del Conceptual Writing) se carga de sentido en un campo cultural fuertemente marcado por los programas académicos de “escritura creativa” (en los que trabaja el propio Goldsmith), institución prácticamente inexistente hasta hace poco en Chile (a excepción de los programas que imparte la Universidad Diego Portales y recientemente un diplomado en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso).

7. Sobre este tema, ver el libro *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo internacional*, de Carolina Gainza.

Soledad Fariña, en cambio, en *Todo está vivo y es inmundo* (2013) propone el ejercicio de extraer por condensación un poema de temple mallarmeano de la novela de Clarice Lispector *La pasión según G.H.*, de la que leemos frases reordenadas en tipografías de distinto tamaño y cuyo origen sería irreconocible si no fuera por el texto de la contraportada que nos indica su procedencia. Yo mismo, en el libro-objeto *30ytantos*, trabajé a partir del ensamblaje de un poema en prosa de autoría propia con fragmentos de una novela de ciencia ficción escrita por mí mismo cuando niño y fragmentos extraídos del libro *El siglo XXI*, escrito en 1979 por Manuel Lloris para la Biblioteca Salvat de Grandes Temas.

Un caso curioso por la coincidencia de nombre, aunque no tanto de fondo, con el movimiento de la escritura conceptual, es la antología *Neoconceptualismo. El secuestro del origen* (2001), de Carlos Almonte y Alan Meller, quienes proponen un amplio abanico de escrituras realizadas a partir de textos ajenos, incluyendo narrativa, poesía, teatro y manifiestos. Es interesante constatar que en este caso, que ha tenido poca resonancia crítica, los autores presentan su trabajo como un juego literario destinado a superar el bloqueo creativo. A diferencia de muchas de las obras más famosas del Conceptual Writing, sus textos toman como punto de partida materiales provenientes del campo de la literatura, y los textos que resultan de sus procesos de “plagio” se inscriben en las coordenadas de sus géneros tradicionales. Su libro es un buen ejemplo no sólo de que los procedimientos vanguardistas no transitan necesariamente en sucesión lineal de norte a sur, sino que se desarrollaron paralelamente, y de que procedimientos parecidos pueden estar al servicio de proyectos literarios muy diversos. Podrían mencionarse varios casos más de trabajo con textos apropiados en Martín Gubbins, Federico Eisner, Felipe Cussen y Gonzalo Henríquez, pero no tengo tiempo de comentarlos en mayor detalle aquí.

En su trabajo sobre la adaptación de los procedimientos musicales del *sampling* y *remix* a la literatura, el investigador y escritor Felipe Cussen ofrece un amplio panorama de diversos usos de estas técnicas de apropiación, que propone pensar como prácticas que ponen en crisis nuestra relación habitual con la literatura a través de la legibilidad y su consecuencia, la inteligibilidad, normalmente con independencia del soporte utilizado:

Usualmente consideramos que en la literatura el soporte material es secundario, reemplazable o desecharable: podemos leer una misma novela en una edición de lujo o en una de bolsillo y la esencia de las ideas, conceptos, mensajes o emociones que portan esas palabras sería esencialmente la misma. Pero en estos casos no. Estas obras nos desafían porque nos obligan a considerar el cuerpo visual o sonoro de las letras como su cualidad más significativa, más allá de su contenido semántico. (22)

Las obras literarias que incorporan fragmentos apropiados conservando sus características visuales y/o sonoras originales, por otra parte, nos plantearían el problema de cómo definir los límites de lo literario. Estas obras serían también, en mi opinión, un

caso que complica la definición de la escritura conceptual, ya que en ellas muchas veces el sentido (la idea) se vuelve inaccesible o irrelevante y nos encontramos con fragmentos de lenguaje cuyos aspectos materiales y formales son más importantes que su capacidad comunicativa. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Juan Luis Martínez incorpora a *La nueva novela* una página escrita en caracteres chinos que la mayoría de sus lectores eran incapaces de descifrar, pero que la mayoría suponía de carácter literario, mientras se trataba en realidad de un extracto de un diccionario monolingüe.⁸

Yo mismo, en un texto sobre el uso de la apropiación en los autores brasileños Oswald de Andrade y Augusto de Campos, propuse la idea del autor como coleccionista, en diálogo con la noción benjaminiana del autor como productor.⁹ En ese caso, argumentaba que se trata de autores que operan de manera similar a lo que Claude Lévi-Strauss llamaba “bricolaje” en su descripción del pensamiento mítico, uniendo fragmentos de lenguaje preexistentes para producir nuevas combinaciones. Otro modo de abordar esta estrategia sería la noción de montaje: proveniente de la producción industrial (“línea de montaje”) y fundamental como procedimiento en el cine, se trata de una técnica fundamental para las vanguardias históricas¹⁰ y para el pensamiento crítico en el curso del siglo XX. Me interesaría pensar aquí, entonces, las posibilidades del autor como montajista, a partir de un caso específico.

IV

Sin duda un autor que ha trabajado de manera sostenida y ejemplarmente rigurosa los procedimientos del texto encontrado, apropiado y recontextualizado es Carlos Soto Román (1977). Ya en obras suyas tempranas como *Haiku minero* (2007) y *Cambio y fuera* (2009) aparece, junto a un registro más lírico que explora experiencias cotidianas, con una voz que todavía se busca a sí misma, un interés en una poesía que le deje espacio a la contingencia política, a los documentos de archivo, a lo periodístico y prosaico. No es casualidad que las citas insertas en el flujo de anotaciones en libretas de las que se compone *Cambio y fuera* provengan del diario *Veneno de escorpión azul*, de Gonzalo Millán, una figura clave en la incorporación de un registro objetivista en la poesía chilena joven. En *Haiku minero*, por otra parte, tal como en el título del libro, hay un ensamblaje que tensiona lo lírico de un verso que explora el paisaje interior del sujeto con la prosa noticia que informa del avance de los hechos en la tragedia de tres mineros sepultados vivos cerca de Andacollo en 1999.

8. Existe una amplia bibliografía teórica sobre Juan Luis Martínez, en la que se podría destacar los trabajos de Scott Weintraub, Jorge Polanco, Zenaïda Suárez, Matías Ayala y el libro *Martínez total*, editado por Fernández Biggs y Marcelo Rioseco.

9. “Antropofagia, bricolage, collage: Oswald de Andrade, Augusto de Campos and the autor as collector”, en María Mercedes Andrade (ed.), *Collecting from the Margins. Material Culture in a Latin American Context* (Lewisburg: Bucknell UP, 2016).

10. Ver Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, cap. 3.

Si en estas primeras tentativas se advierte todavía cierta vacilación en los procedimientos y el registro, no puede decirse lo mismo de las publicaciones siguientes de Soto Román: *Chile Project* (2013) y *11* (2017) son dos libros que exploran con cuidado, lucidez y determinación la memoria histórica reciente a partir de procedimientos de montaje de documentos de archivo. Ambos libros bien podrían ser calificados de conceptualistas, y de hecho Carlos Soto tuvo un contacto cercano y sostenido con integrantes del movimiento del Conceptual Writing norteamericano, pero también podrían perfectamente considerarse libros de artista o libros-objeto, así como poesía visual, y de hecho ambos poseen también versiones sonoras, audiovisuales, y performáticas.

Chile Project: [Re-Classified] (2013) existe en diversos formatos: originalmente se publicó en versión electrónica en Gauss pdf, una editorial basada en Brooklyn dedicada a la difusión de textos en ese formato (aunque también produce libros impresos). La edición en papel fue llevada a cabo por Libros del Pez Espiral el 2016, en la forma de un sobre de cartulina negra que funciona como portada, y reproduce uno de los documentos del interior en color plateado, agregando el título de la obra, nombre del autor y logo de la editorial, sin más información de la publicación. El sobre contiene 23 páginas un poco más pequeñas que el tamaño carta, impresas por ambos lados con reproducciones “intervenidas – a través de procedimientos de tachadura y borradura – de documentos desclasificados por la CIA durante el año 2000, relacionados con la intervención norteamericana en apoyo del golpe de estado de Pinochet.” (www.naranjapublicaciones.com/producto/chile-project-carlos-soto-roman/).

Tomo esta explicación del sitio de Naranja Publicaciones, que distribuye el libro, pero en su publicación original el texto carece de cualquier explicación o advertencia sobre el origen de los textos o el procedimiento utilizado para componerlo, por lo que la tarea de sobreponerse a la perplejidad inicial queda en manos del lector, quien se adentra en una maraña de documentos en inglés repletos de tachaduras, varios de ellos con un timbre que indica que el 2000 se aprobó su liberación (parcial, ya que gran parte de la información ha sido borrada antes de difundirlos).

La intervención de Carlos Soto no consiste en intentar sobreponerse a esta censura sino en acentuarla hasta el absurdo, borrando con líquido corrector blanco parte de los textos que sí se daban a leer. Es interesante notar que este gesto se vuelve literalmente invisible en la edición en papel, dado que la impresión no permite percibirlo, mientras que en el pdf, por la alta calidad del escaneado, sí se ve la diferencia entre el blanco del papel y las zonas borradas con líquido corrector, que se oponen al tachado en negro de los documentos originales. Este libro es un caso de entre varias obras de poesía experimental chilena reciente que existen en versiones digitales descargables de manera gratuita y en publicaciones impresas con características de libro de artista.

En una reseña de esta obra, Isidora Sims la compara a un palimpsesto por sus múltiples niveles de huellas de inscripciones sucesivas. Se trata, escribe, de

una obra eminentemente visual que a través de su soporte (hojas contenidas en un sobre) pone en juego lo visible y lo invisible, lo censurado y lo permitido, lo blanco y lo negro. Lo que queda entre estos contrastes se mantiene como residuo de lo que no fue eliminado, se establece como huellas de lo que fue el primer documento (tal como fue encontrado por Soto Román) y sienta las bases de lo que será luego el libro. Lo que el poeta decide dejar, entonces, son restos de un lenguaje burocrático (rayas, símbolos y series de números manuscritos, números de páginas, timbres, tablas vacías) que, en realidad, no dicen nada y permean la obra de un aire absurdo. (<https://letrasenlinea.uahurtado.cl/lo-borrado-lo-visible-y-lo-que-resta-chile-project-re-classified-como-palimpsesto/>)

Recientemente esta obra que denuncia la censura apareció en una nueva versión, el video *Borradura*, elaborado para el Festival Erase! (<https://erase.artdel.net/borradura/>), en el que se presentan varios trabajos vinculados a la “poética y política de la borradura”. En el video, realizado en colaboración con Camila Estrella y Bárbara Oettlinger, se combinan imágenes de las páginas de *Chile Project* con la lectura de un texto a varias voces en inglés y castellano y las imágenes de varios actos de tachado, raspado y restitución de la visibilidad de un texto especialmente elaborado para la ocasión. Como observa perspicazmente Bruno Ministro en un texto crítico que acompaña el video, las palabras borradas se hacen más presentes que nunca en su ausencia, en la imposibilidad de acceder a ellas que produce la censura.

Chile Project inaugura un trabajo riguroso sobre las dificultades de la memoria política chilena que culminará en su siguiente obra, 11, del 2017. Esta obra es un volumen compacto, áspero al tacto, encuadrado en cartulina negra opaca y con el título y nombre del autor impresos en serigrafía en la portada. Como consta en su colofón, el libro está compuesto íntegramente a partir de “material de audio y texto, encontrados en documentales, entrevistas, artículos y otros documentos de diversa índole” (s/p).

En el caso de este libro no se da el contrapunto entre una voz más lírica y un registro objetivo, sino que el volumen completo se construye a partir de la acumulación de documentos. Es un gesto que se encuentra en las antípodas del *Canto a su amor desaparecido* (1985) de Raúl Zurita, un texto clave como lectura formativa para nuestra generación que explora el tema del terrorismo de estado durante la dictadura y el duelo por los detenidos desaparecidos en clave elegíaca, con tono marcado por el *pathos* de una voz que se deshace en el dolor y al mismo tiempo fluye atravesada por la esperanza, la confianza en un amor que sobrevive a todos los tormentos y permite hablar desde un nosotros, un nosotros que canta pese a todos los pesares. A ese registro, Soto Román le

opone una total sobriedad, un distanciamiento implacable de tipo brechtiano, que evita todo tipo de catarsis para confrontarnos a los hechos al desnudo.

Extrañamente, esta falta de emocionalidad y de posicionamiento político explícito lo emparentan a un libro muy distinto, *Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar*, de Juan Cristóbal Romero, una colección de observaciones históricas que alternan lo nimio y lo estremecedor, lo trivial con lo tremendo. El trabajo de Soto Román podría compararse también con el libro *Arte marcial* (1987), de Bruno Vidal, por el modo en que le deja espacio a la voz de la represión armada militar sin enmarcarla, comentarla o criticarla, a través de certificados y declaraciones oficiales de gobierno. El libro incluye también listas de nombres y lugares, fragmentos de testimonios de torturados, fórmulas y diagramas químicos y siglas. En este caso los documentos no parecen estar intervenidos, salvo por el hecho de haber sido transcritos y traspasados a una tipografía homogénea que borra su singularidad material (a diferencia de *Chile Project*, que trabaja con facsímiles de los documentos) y por el gesto de extraer fragmentos de ellos para presentarlos en un orden dado por las páginas del libro. Hay también documentos incompletos, en los que el gesto de borrar parte de la información la vuelve más elocuente de lo que sería su presentación, tal como en *Chile Project*. Ambas obras comunican en gran parte a través de lo tácito, lo borrado, lo no dicho, como señala Scott Weintraub en una perspicaz lectura.¹¹ Tal como en el caso del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, como él mismo explica en el Convóluto N son obras compuestas según el método del montaje literario, obras que no afirman nada sino que se limitan a mostrar, a presentar.

Ahora bien, si la impresión que provoca 11 en una lectura solitaria es la de cierta distancia, frialdad y objetivismo, esta sensación se ve radicalmente transformada en la versión en vivo de esta obra, en el proyecto Radio Magallanes, integrado por el propio Carlos Soto Román, su hijo el músico Juan Diego Soto y los poetas y músicos Pablo Fante y Gonzalo Henríquez (conocidos también por su trabajo en la Orquesta de Poetas y en González y los asistentes, respectivamente). Radio Magallanes es la lectura en vivo, con acompañamiento musical y audiovisual, de una selección de textos de 11: escuchar el libro en la voz de su autor intensificada por las guitarras y bajo eléctricos, los registros de sonido e imagen, es una experiencia estremecedora, comparable curiosamente a la intensidad que transmiten las presentaciones en vivo de Zurita con González y los asistentes. Radio Magallanes, cuyo nombre proviene de la última radio por la que se transmitió la voz del presidente Allende antes de su suicidio, existe como performance en vivo, disponible en youtube en registros del Museo de la Memoria y el Festival PM, pero a su vez está en el origen de un nuevo libro que mezcla los textos originales con el material visual utilizado en vivo, con un postfacio crítico de Reynaldo Jiménez, quien agudamente

11. "Narrating (The Other 9/) 11: The Poetics of Carlos Soto Román", en www.asymptotejournal.com/blog/2019/01/03/narrating-the-other-9-11-the-poetics-of-carlos-soto-roman/

pone el dedo en la tensión que genera esta obra entre el carácter fáctico del desocultamiento documental y el sensacionismo de la performance. Tanto en este caso como en el de *Chile Project*, me parece fundamental atender a la manera en que una obra transita por diversos medios transformándose en el proceso y cargándose de sentidos, afectos y efectos diversos. Se trata claramente de una poesía en expansión transmedial, que parte del lenguaje y sus propiedades para explorar las posibilidades de medios audiovisuales difundidos por plataformas digitales.

Para retomar la comparación con la poesía conceptual, en muchos casos los textos apropiados por ésta son deliberadamente insulsos e irrelevantes hasta la insignificancia: el ejemplo más obvio es *American Trilogy* de Goldsmith, que incluye transcripciones del pronóstico del tiempo, reportes del tráfico y transmisiones radiales de encuentros deportivos, en un gesto que puede pensarse como pérdida de la potencia y el prestigio que los procedimientos de la cita y el collage (normalmente de textos clave del ámbito de la alta cultura) adquirían en la poética de modernistas como Pound y Eliot, pero también puede verse en una tradición ligada a la poética de Cage, como la búsqueda de un vaciamiento de sentido por acumulación que pudiera llevar a algún tipo de iluminación budista. Cuando la poesía conceptual norteamericana ha trabajado con textos políticamente más cargados, normalmente se ha encontrado con una reacción crítica adversa. El caso más célebre es la lectura por parte de Goldsmith del informe de autopsia de Michael Brown, que fue considerado por muchos una apropiación abusiva, una falta de respeto y un gesto políticamente torpe.

Es interesante constatar que este tipo de reacción adversa no se ha dado en el caso de los libros de Soto Román. Me pregunto si ello se debe al cuidado con el que recoge y dispone los materiales con los que arma sus obras, a las particularidades del contexto chileno y latinoamericano (en el que su gesto es menos moralmente ambiguo que el de Goldsmith y no puede en ningún caso leerse como cómplice de la dictadura) o al lugar que ocupa la poesía experimental en nuestra sociedad, mucho menos institucional y prestigioso que el que tiene en el campo norteamericano (en el que Goldsmith, por ejemplo, ha sido invitado a leer a la Casa Blanca).¹² ¿Cuáles son los límites de lo que podemos tomar como punto de partida para un poema? ¿Qué aporta a la memoria histórica el trabajo poético con documentos montados? ¿Existe una ética que ponga límites a los procedimientos de apropiación o todo está permitido en nombre de la exploración artística? ¿Cuál es la frontera entre la explotación de las víctimas y la activación respetuosa de la memoria? Estas son algunas de las potentes preguntas que pone sobre la mesa el trabajo de Soto Román, y que recién estamos empezando a debatir.

12. Elijo ejemplos de la obra de Goldsmith por tratarse de los casos más famosos, pero sería interesante continuar la comparación proponiendo diálogos de la obra de Soto Román con autores algo menos conocidos del Conceptual Writing, con los que tal vez podrían encontrarse vínculos muy interesantes.

IV

En años recientes hemos asistido a un auge de las publicaciones experimentales que cuestionan el libro como medio, tanto desde el campo de las artes visuales como de la literatura, muchas veces en gestos que difuminan las fronteras entre unos y otros y que también poseen dimensiones performáticas, sonoras o audiovisuales. Fernanda Aránguiz reunió un muestrario de algunas de estos trabajos en el libro colectivo *Publicar*, aparecido el 2021. Ella misma, formada en el campo de las artes visuales, tiene una producción sostenida en el ámbito del libro de artista, muchas veces trabajando con textos ajenos o propios modificados de modos diversos (borrados, fragmentados, reensamblados), por ejemplo en *Algún día de la vida* (2017), *La nada o el infinito* (2016) y *Lo real y lo posible* (2021).

El colectivo bipersonal Naranja Publicaciones, muy activo en el campo del libro de artista, publicó el 2021 la obra *El ensueño poético, al contrario...*, de Sebastián Arancibia, uno de sus integrantes. Se trata de un libro que reproduce página tras página una cita de la *Poética del espacio* del pensador francés Gaston Bachelard acerca de la imagen de una ventana encendida en la noche como visión poética del aislamiento, contraponiéndola a reproducciones de fotografías de casas, en un gesto que se carga de sentido en el contexto del confinamiento domiciliario impuesto por la crisis sanitaria. La artista María Luisa Portuondo publicó el 2020 el libro en tres tomos *Demandá pública* (disponible para descarga en www.naranjapublicaciones.com/demanda-publica/), que recoge más de 1.800 demandas ciudadanas recopiladas en espacios de protesta para hacérselas llegar al Poder Ejecutivo.

Estos ejemplos muestran la vigencia y el potencial del trabajo con texto apropiado. Me gustaría cerrar con el comentario de un último ejemplo: *El lenguaje es un arma de largo alcance*, publicado por Libros del Pez Espiral el 2020, tiene la particularidad de no tener autor que aparezca como tal al exterior del libro, en cuyas tapas de cartulina negra figura solo el título impreso en blanco algo translúcido junto a las líneas que citan la figura de la bandera chilena negra que figuró de manera prominente en el estallido social del 2019. El texto del libro es una recopilación de rayados callejeros recolectados por Flavio Dalmazzo, quien aparece en los créditos editoriales con esa función, en Santiago y Valparaíso entre el 18 de octubre de 2019 y el 18 de febrero 2020. A modo de introducción, el libro se abre con cuatro epígrafes de Roland Barthes, Walter Benjamin, Ana Tijoux y Rodolfo Walsh, quienes sí aparecen en su condición de autores. Las citas enmarcan como peritexto el cuerpo del libro, consistente en 103 páginas de textos encontrados en la calle más un epígrafe que, luego de explicar el origen y proceso de recopilación de los rayados en “cuatro meses de callejeo entre Santiago y Valparaíso” (115), explica que el libro surge como proyecto en el momento en que, el 19 de febrero,

se borraron los rayados del frontis del Centro Cultural Gabriela Mistral en un gesto al que muchos reaccionaron adversamente: “Tal hito marca el fin de este registro. Contra el gris, contra el plomo, contra el blanqueamiento. Contra el olvido. Un hervidero de escrituras, un sinfín de voces aullando: atisbo momentáneo, retaza de este inmenso poema colectivo que escribimos y seguimos escribiendo” (115).

Nada dice el colofón sobre el proceso de montaje de las escrituras encontradas, ni sobre el orden que se les fue dando. Queda clara la intención del libro de oponerse a la borradura, al olvido, a la censura, pero por otro lado se da en él la paradoja de que al entrar al espacio del libro, y por tanto de la “ciudad letrada”, la escritura callejera pierde muchas de sus propiedades esenciales: el vínculo a un lugar específico que funciona como soporte de la escritura, en relación con un entorno urbano público, la caligrafía colorida y desprolija o virtuosa que la distingue como traza de un cuerpo singular. Al mismo tiempo que la página reemplaza el muro y una tipografía homogénea sustituye a la pluralidad de escrituras, el editor pone puntos entre cada enunciado para facilitar la lectura, pero también segmentando lo que podría pensarse como un flujo ininterrumpido (la escritura callejera, como la escritura de la Antigüedad, en principio carece de signos de puntuación). El libro no tiene por qué leerse en el orden en que está impreso, y de hecho es un libro que se hace difícil leer de corrido por la cantidad de contenidos y la ausencia de todo tipo de relato o secuencia formal. Al recorrer sus páginas, por otra parte, quienes vivimos esos meses de la historia chilena recordamos las consignas, reconocemos rayados recurrentes con los que también nos encontramos, caminando. Son rayados en los que predomina fuertemente la indignación, la rabia, pero en los que también hay humor delirante, absurdo, y en los que pese a la diversidad de demandas y lugares de enunciación se genera un nosotros, un nosotrxs, una voz colectiva hecha de muchas voces singulares, una poesía polifónica y dialógica cuya unidad no está dada por la existencia de una comunidad preexistente como el pueblo entendido a la manera de la izquierda de los años 60, sino que se produce en el mismo acto de habla e insurgencia.

Este es un libro que sintetiza bien las posibilidades y las limitaciones del montaje de textos apropiados como procedimiento estético y político. En síntesis, me parece que el estudio de este tipo de obras en el contexto chileno no debiera reducirlo a la etiqueta de “conceptualista” sino comprenderlo en contraste comparativo con otras prácticas equivalentes, pero muy diversas, en otros contextos como el norteamericano o europeo, pero también otras culturas periféricas latinoamericanas y eventualmente de otros continentes. El poeta concebido como montajista trabaja con lo que recoge en la prensa, en los archivos, en la calle, con un coro de voces discordantes a las que les da espacio en la página, en la escena, en la pantalla. Ese gesto de transcripción y de transformación pro-

duce una gran cantidad de problemas y preguntas sobre la autoría, los modos de lectura, el lugar de la crítica y su relación con la memoria, la política y la estética que abordé aquí de manera tentativa a partir de la noción de “poesía en expansión”.

Bibliografía citada

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1987.
- Cussen, Felipe. “Samplings musicales versus samplings literarios.” *Resonancias* vol.19, nº 36, enero-junio 2015, pp. 11-25. DOI: 10.7764/res.2015.36.2
- Dalmazzo, Flavio, editor. *El lenguaje es un arma de largo alcance*. Libros del Pez Espiral, Santiago, 2021.
- Gainza, Carolina. *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo internacional*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2018.
- Lihn, Enrique. *Derechos de autor*. Yo Editores, Santiago, 1981.
- Pérez, Fernando. “Antropofagia, Bricolage, Collage: Oswald de Andrade, Augusto de Campos and the Author as Collector.” Edición de María Mercedes Andrade. *Collecting from the Margins. Material Culture in a Latin American Context*. Bucknell UP, Lewisburg, 2016.
- Sims, Isidora. “Lo borrado, lo visible y lo que resta. Chile Project [Re-classified] como Palimpsesto.” <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/lo-borrado-lo-visible-y-lo-que-resta-chile-project-re-classified-como-palimpsesto/>
- Valdés, Adriana. “Escritura y silencio.” *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Editorial Universitaria, Santiago, 1995, pp. 17-23.
- Zamorano Díaz, César. “Revista Manuscritos: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena.” *Catedral tomada* Vol 6, Nº 11, 2018, pp. 264-293.
- Zapata Gacitúa, Juan y Mariela Fuentes Leal. “Derechos de autor, el no libro de Enrique Lihn.” *Anales de literatura chilena* 18, Diciembre 2012, pp. 117-134.

Conceptualismo y racionalización de la escritura: deslindes y convergencias entre técnica y cultura¹

Christian Anwandter
(Universidad Adolfo Ibáñez, Chile)²

Resumen: El ensayo reflexiona sobre algunos problemas que plantea el conceptualismo de manera genérica, como utopía poética y modalidad de lectura. Me interesa entender la dimensión temporal de la escritura conceptual, constatando que su apropiación de la tradición clausura el futuro al entenderlo como variación de lo mismo, pero permite un empoderamiento del presente que resuena en un contexto de reivindicación de la participación. Al mismo tiempo, postulamos que el conceptualismo es un tipo de reflexión pragmática sobre el potencial de la acción tecnológica. Estas reflexiones nos llevan a leer conceptualmente “Esquemas” de una *Enciclopedia Chilena* (1948-1971) nunca publicada. A partir de esta lectura retrospectiva, se propone un deslinde entre la escritura conceptual y la racionalización de la escritura que permite entender el conceptualismo en el ámbito de las relaciones entre técnica y cultura.

Palabras clave: Conceptualismo, Enciclopedia Chilena, Escritura, Poética, Tecnología.

Abstract: The essay reflects on some problems posed by conceptualism in a generic way, as a poetic utopia and reading modality. I am interested in understanding the temporal dimension of conceptual writing, noting that its appropriation of tradition closes the future by understanding it as a variation of the same, but allows an empowerment of the present that resonates in a context of vindication of participation. At the same time, we postulate that conceptualism is a kind of pragmatic reflection on the potential of technological action. These reflections lead us to read conceptually “Schemes” of a never published *Enciclopedia Chilena* (1948-1971). From this retrospective reading, we propose a demarcation between conceptual writing and the rationalization of writing that allows us to understand conceptualism in the field of the relationships between technique and culture.

Keywords: Conceptualism, Enciclopedia Chilena, Writing, Poetics, Technology.

Recibido: 20 de setiembre. Aceptado: 14 de noviembre.

1. Este artículo hace parte del proyecto Fondecyt Iniciación “Historiografía literaria, canon y cultura impresa en la Sección de Literatura de la Enciclopedia Chilena (1948-1971), n° 11200451.

2. Profesor asistente del Departamento de Literatura, Facultad de Artes Liberales, de la Universidad Adolfo Ibáñez. Doctor en Historia y Semiólogía del Texto y de la Imagen por la Universidad Paris VII Denis-Diderot.

Introducción: conceptualismo, nuevas tecnologías y la devaluación de la tradición

Propongo algo más modesto que un *paper*, sin una tesis específica ni un corpus delimitado: acaso una reflexión sobre algunos problemas que plantea el conceptualismo entendido de manera muy genérica. Me inscribo así en el eclectismo de definiciones que ha caracterizado la comprensión del conceptualismo según Craig Dworkin, cuando dice: “Everyone immediatley seemed to know exactly what it designated, but it meant something distinctly different to everyone who took it up” (*A note on Conceptualism*). Por lo mismo, hay algo fantasmal en el conceptualismo que aquí esbozo. Se trata de un espectro que merodea tanto alrededor de mi propia escritura de poesía, como en mi lectura, acotada, del campo de producción conceptual. Me interesa el conceptualismo entendido como utopía poética. Por otra parte, me atrae la posibilidad de postular el conceptualismo como modalidad de lectura. En ese sentido, me pregunto por lo que significa leer de manera conceptual, incluso obras o documentos que no tenían por propósito circular en la esfera literaria. Es lo que me despierta la lectura de ciertos “Esquemas” de una nunca publicada *Enciclopedia Chilena* (1948-1971) que, en retrospectiva, parecen conceptuales. La lectura de estos esquemas lleva a repensar el conceptualismo a partir de la idea de racionalización de la escritura y, en último término, de la relación entre técnica y cultura. Expreso desde ya mi incapacidad de presentar algo así como una conclusión o respuesta a las preguntas que surjan en el camino.

Para iniciar esta reflexión, remito a la descripción del conceptualismo propuesta por este dossier, que resume características comúnmente asociadas a él:

Se trata de una serie de procedimientos caracterizados por el empleo de textos preeistentes, en prevalencia, reformulados radicalmente (a través de borraduras, selecciones, negaciones, etc.) o “nuevos”, pero generados bajo estrictas reglas predeterminadas, a menudo coadyuvadas por la dinámica del Word Processor y los flujos textuales/visuales de Internet. Las obras así concebidas antes que en el resultado estético, se focalizan en la preeminencia de la idea (en el “concepto”) que está en la base de su creación.

Esta es, también, una de las definiciones que Dworkin recoge de Sol LeWitt en su texto introductorio a la antología de escritura conceptual *Against Expression*: “in conceptual art [...] the idea or concept is the most important aspect of the work” (Dworkin y Goldsmith xxxi), hasta sugerir que ciertas obras de arte no necesitan ser vistas.³ La visión del conceptualismo como preeminencia de una idea por sobre su ejecución merece varias consideraciones. Al poner en valor la “idea” –entendida como la descripción abstracta del procedimiento o regla que preside ejecuciones concretas derivadas–, el conceptualismo tiende a privilegiar la adecuación y coherencia entre idea y ejecución,

3. No cabe duda de que la escritura conceptual dialoga con el arte conceptual de los años 60 y con movimientos como OULIPO. Sin embargo, en este ensayo no abordaremos estas relaciones.

así como cierta transparencia en el paso entre un nivel y otro. Ahí radica el potencial estético del conceptualismo, su simpleza y apertura. El conceptualismo acorta la distancia entre lógica y hermenéutica, sugiriendo una relación causal entre principios generales y casos particulares.

El estatuto de la idea en el conceptualismo es seductora y paradójica, por su indefinición. La idea puede ser la actividad cognitiva del autor previa a la realización de ciertas acciones. Es el trayecto que va de la mente a la acción cuyo resultado es la obra. La idea también puede ser un registro del autor (un borrador, notas en un cuaderno, notas de voz, etc.), una especie de instrucción a seguir, que luego no tiene para qué compartir con los futuros lectores. Pero la idea también puede aparecer, materialmente, en discursos paratextuales que preparan al lector a la apreciación de la obra. En este caso, el lector de una obra conceptual accederá a ésta modelado por el conocimiento previo de un principio que la preside. La lectura será un acto de confirmación de algo conocido. Es ver una respuesta a una adivinanza conociendo la adivinanza. Teniendo presentes los procedimientos, la obra deja atrás su extrañeza y es legitimada por las operaciones que la produjeron. En este caso, el lector ve su rol reducido al mínimo y la lectura, en sí misma, se vuelve casi innecesaria, pues bastaría tan solo con conocer la descripción general.

La otra opción me parece más interesante, y es la que aproxima la idea a un enigma (no a una adivinanza). El lector, confrontado a la materialidad de una ejecución determinada, debe intentar descifrar la regla que la preside. En este caso, el lector debe inferir, a partir de la materialidad y textualidad de la obra, qué es lo que actúa sobre el conjunto de particularidades que la conforman. La solución no necesariamente le será dada en el texto mismo, o en lo paratextual, sino que debe él mismo hacer una especie de *ingeniería inversa*, para postular una idea que explique la ejecución.⁴ Este lector “ingeniero” responde al escritor entendido como “curador” (Groys) o “técnico del lenguaje” (Flusser), o, como propone Marjorie Perloff, un “programador que conceptualiza, construye, ejecuta” (Goldsmith 22), metáforas que apuntan a una relación no representacional ni subjetivista con el lenguaje.

No es de extrañar que este carácter impersonal de la escritura y de la lectura se acompañe de una conciencia aguda de la importancia de la tecnología en la configuración de lo poético. El conceptualismo anglosajón y el neoconceptualismo chileno, por ejemplo, se inscriben conscientemente en la historia de la tecnología. Los computadores hicieron posible la aparición de los comandos “copiar” y “pegar” que fueron asumidos como procedimientos de escritura. Goldsmith asocia el surgimiento de la literatura no-creativa a Internet, lo que para él necesariamente exige abandonar la identidad estable y

4. Otra alternativa, por cierto, es simplemente leer todo desde su particularidad sin postular ninguna generalidad. Sin embargo, creo que en este caso ya no estamos en el ámbito del conceptualismo y será otro el marco de expectativas que guiará la lectura.

auténtica de la literatura tradicional (35). Al poner en el centro de la escritura estas operaciones se redefine el rol de autor –que ya había sido cuestionado, en sus figuraciones más románticas, por Barthes y Foucault–, desubjetivándolo y enfatizando la escritura como dispositivo y montaje. Como sugiere Goldsmith, “el acto de elegir y recontextualizar” es expresivo, y “el que recontextualice palabras de la forma más rica y convincente será juzgado como el mejor” (35). Si bien habría igualdad entre las palabras, no hay igualdad de ensamblajes, por lo que la autoría se vuelve más conceptual al operar como “programas con los que manipular, analizar y distribuir prácticas de lenguaje” (35). Al mismo tiempo, las micro-operaciones de escritura anteriores, efectuadas a nivel de sintaxis, léxico y secuenciación, se ven incorporadas como material disponible para ser intervenido.

El conceptualismo pareciera así devaluar la tradición. El trabajo efectuado por el escritor previamente, con el esfuerzo que implicaba, es de alguna forma erosionado mediante la facilidad con la que la tecnología puede manipular ese material. Es cierto que el conceptualismo vuelve a la tradición, pero subvierte su propósito. La saca de su función representacional y expresiva, para subrayar su carácter material y reproducible. No le da el tratamiento hermenéutico que se espera, que tácitamente reproduce el valor del original, y subraya su carácter material, constantemente hecho tangible mediante las estrategias de apropiación. El carácter reproducible, en tanto, se puede observar no solo en el uso de los comandos de copiar y pegar, sino que incluso en las formas de intervención que tienden a alterar lo reproducido.⁵ Pero en realidad, además de erosionar el valor de la tradición, como Alan Meller admite hacia el final de “Copy-Paste: La técnica del Neoconceptualismo”, este eclecticismo textual implica necesariamente “la inevitable pérdida de valoración de los discursos”.

La clausura del futuro: el conceptualismo como presente empoderado

Ahora bien, la subversión del propósito de la tradición me parece que esconde una paradoja, que podríamos llamar... platónica. Me refiero a que la destrucción del mito de la originalidad se ha erigido –al menos en términos generales– a costa de hipostasiar la idea de una obra como una esfera separada de la de su realización, que así pierde relevancia. La obra participa de la idea, casi como las mesas de Platón participaban de la Idea de la mesa. Este nuevo reino de las ideas desvaloriza la propia materialidad textual producida que, de hecho, muchas veces se presenta como una mera ejecución que podría perfectamente no existir. Entonces, si bien el conceptualismo pone en valor la

5. Pienso en el tipo de modificaciones que se realizan en *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjan o *El Aleph a dieta* de Milton Läufner que, si bien intervienen en el plano sintáctico y léxico, lo hacen de modo paródico, sin intentar reproducir el propósito representacional y expresivo del texto intervenido (*El Aleph* de Borges). Esto no quiere decir que Borges suscribía algún tipo de realismo o una visión ingenua de la expresión, sino que utilizaba la enunciación narrativa y descriptiva como una estrategia comunicativa en sí misma.

materialidad del lenguaje a través de los procedimientos de apropiación, al mismo tiempo limita el poder del lenguaje como medio de subjetivación, al construir un discurso en que esa subjetivación es neutralizada *a priori* como mera verificación de la efectividad de una idea.

Igual a toda vanguardia que se opone a cierta tradición discursiva, el conceptualismo depende, para reconocer su propia originalidad, del conocimiento de aquello contra lo cual se levanta. Uno de los argumentos que plantea Kenneth Goldsmith a favor de la escritura no-creativa es que la literatura tradicional está agotada: “tiende a tocar la misma nota una y otra vez y se confina al más angosto de los espectros, lo que da una práctica anticuada, incapaz de participar en los debates más vitales y emocionantes de nuestro tiempo” (30). Así, se sugiere que lo que hay es suficiente, que no habría más que hacer que jugar con lo que ya hay. Como estrategia argumentativa es interesante ya que no se critica el paradigma anterior, sino que se da por culminado, lo que pareciera así exigir la necesidad de un nuevo paradigma de escritura que el conceptualismo vendría a representar. Sin embargo, es evidente que se trata de una crítica que deslegitima el trabajo de escritores que prolongan el paradigma impugnado, aun cuando lo hacen en un amplio espectro de posiciones que pueden ir desde una adhesión ingenua al realismo a una crítica que, sin embargo, opera en los marcos de ciertos usos del lenguaje que son legibles desde la tradición. El gesto de oponerse a la tradición se completa con el de la inauguración de un nuevo tiempo que, sin embargo, en la medida en que la apropiación es uno de los procedimientos centrales de la nueva poética, parece querer delimitar el futuro desde un presente que se clausura en sus potencialidades.

Algo de esto vemos en “El plagio del plagio”, de Carlos Soto Román. Como es de esperarse, celebra las poéticas del plagio del neoconceptualismo, aproximándolas al conceptualismo anglosajón, lo que interpreta como una demostración de su valor poético y potencia global. Soto Román define estas poéticas del plagio como la verdadera innovación. Al mismo tiempo, critica a la poesía tradicional por no ser original, buscando un ideal de perfección poética, que se traduce en un solo texto, el único posible: “una suerte de poema perfecto, una especie de poema absoluto, al cual todos de alguna forma aspiran escribir en algún momento, por cuanto todo lo que se produce, todo lo que se escribe en el curso de este afán, se parece irremediablemente. Con este objetivo en mente, los poetas transitan por los mismos caminos de siempre, los mismos surcos que anteriormente han dejado tantos otros que ya han recorrido reiteradamente esas mismas avenidas”. La búsqueda de la originalidad en la poesía tradicional no sería original por su homogeneidad (lo que la acercaría al plagio, ya que es siempre lo mismo), mientras que lo verdaderamente original (lo innovador), sería el plagio. A pesar del énfasis que se quiere imprimir a la oposición, vemos una inversión de los

términos y de valores propia de paradigmas poéticos en pugna, que se caricaturizan mutuamente para legitimar sus propias aproximaciones a la escritura. En todo caso, me interesa mostrar la idea de decretar el agotamiento poético de ciertos géneros y procedimientos y, simultáneamente, redefinirlos como material de apropiación, sin al mismo tiempo legitimar el valor de la producción anterior como posible expansión del campo material de apropiación. El futuro del conceptualismo se asemejaría así a una biblioteca de Babel que renuncia a la escritura jugando a la constante recombinación de lo existente.

Si el conceptualismo clausura el futuro instándolo a ser una variación de lo ya existente, podríamos preguntarnos acerca de las razones de la persistencia de esta vanguardia. Muchas vanguardias fueron efímeras justamente por postular utopías extremadamente contingentes (el tranvía, la electricidad, etc.). Creo que una posible respuesta reside en que la utopía conceptualista, más que en el futuro, remite a un presente accesible. La tradición deja de ser una barrera (en apariencia) y se ofrece en su materialidad como disponible al creador entendido como montajista. Este poder entregado al creador resuena en un contexto de reivindicación de la democracia y de la participación. La nueva figura de autor es reflejo así de los cambios en el campo de la cultura, donde los límites entre alta y baja cultura, entre expertos y profanos, ha ido disminuyendo. Las nuevas tecnologías –y los dispositivos móviles– permiten que cualquiera sea un productor cultural y un crítico, eso sí con ciertas reglas de interacción predefinidas de antemano (lo que no es anodino, claro está, pero no es este el lugar para extendernos sobre ese punto).

El escritor conceptual se enfrenta al presente desde este empoderamiento. Los procedimientos son sus herramientas de participación en la cultura y en la tradición, sugiriendo de alguna forma un nuevo poder que, democratizado, no requeriría de la internalización del pasado, sino que solo un contacto exterior con sus huellas. El pasado deja de ser una barrera o un deber, y el presente se redefine por su disponibilidad. Creo que esto es particularmente relevante en el caso del conceptualismo latinoamericano, ya que también el pasado y la tradición de una lengua deja de ser una barrera para la comprensión de las obras. La idea apela a una esfera de creación translingüística, casi universal, en que las limitaciones del contexto sociocultural pueden, en teoría, ser sobrepasadas. Al intervenir el plano del pasado, disponible como volumen o materia en el presente, el escritor conceptual cuenta con herramientas tecnológicas que le permiten hacer lo que los escritores del pasado no hubieran podido hacer por los esfuerzos físicos involucrados. Entendido así, como un paradigma de empoderamiento, el conceptualismo permite aproximarse a la tradición y a los discursos sociales desde una nueva posición que puede refrescar la comprensión de las huellas del pasado. El conceptualismo es reinención de

la tradición desde las posibilidades que otorga la tecnología en el presente; es pasado puesto a disposición mediante la tecnología, para ser leído e interpretado desde esa mediación.⁶

El conceptualismo como modalidad de lectura, o la consideración ética sobre el potencial de la acción tecnológica

Es esta relación con el pasado, y la subversión del rol otorgado a este, que de alguna manera invita a pensar el conceptualismo no solo como poética, sino que como modalidad de lectura.⁷ El conceptualismo, desde esta perspectiva, sería un tipo de lectura –entendiendo que solo se lee lo que dejó alguna huella– que utiliza el pasado en la configuración del presente renunciando a prolongar los términos en que la huella fue inicialmente producida. Es un tipo de lectura que renuncia a la glosa, al comentario, a la interpretación, que no busca tampoco inscribirse en la tradición, sino que efectúa un corte cuyo contenido nos interesa analizar. Si el conceptualismo es un modo de lectura que permite distanciarse de los universalismos de la tradición y de la contingencia de los discursos, podemos pensarlo como una comunidad interpretativa (Fish), en el sentido de que estas escriben los textos que leen, y no necesariamente leen los textos que escriben. Creo que este principio es útil al considerar la máxima de que la obra es una ejecución de una idea previamente concebida. Es la forma conceptual de leer la que entiende de esa forma una obra –como idea ejecutada– poniendo el acento en esa relación que es, al mismo tiempo, una causalidad.

El conceptualismo sería la modalidad interpretativa en que se concibe una determinada materialidad como resultado de la puesta en ejecución de una idea. En este punto es necesario volver a plantear el aparente platonismo del gesto conceptual, en el sentido de que se postula una idea o un concepto que preside la singularidad de una determinada obra. Ya planteamos que el estatuto de esa idea o concepto es problemático; que no se trata de una Idea trascendental situada fuera del mundo, como podría serlo la Idea platónica, pero al mismo tiempo parece ser una entidad sin una materialidad definida. La obra, en cambio, aplicación o ejecución de la idea, sí tiene este carácter material. La idea preside lo material y, de alguna manera, la apreciación valorativa se centra en

6. Distinto es el caso cuando el conceptualismo no se apropiá del pasado en tanto que tradición, e interviene en discursos que, de alguna forma, constituyen nuestro entorno mediático. El valor de estos últimos no reside en los significados construidos históricamente, sino en la legitimidad que ocupan en espacios de interacción compartidos (medios, redes sociales, instituciones). Sin embargo, a pesar de su carácter común, son productores de diferencias, valores, jerarquías y acciones connotadas social y culturalmente. En este caso, el conceptualismo actúa no reinventando la tradición mediante la tecnología, sino que reorientando tecnologías que confunden las categorías del presente.

7. Algo semejante se lee en las primeras páginas de *Notes on Conceptualisms* de Vanessa Place and Robert Fitterman, cuando proponen que “Conceptual Writing, in fact, might best be defined not by the strategies used but by the expectations of the readership or *thinkership*” (12).

aquellos que preside la aparición más que en lo aparecido. El conceptualismo crea ideas, que luego describe como presidiendo la ejecución de singularidades materiales que, hasta cierto punto, no le interesan realmente sino como manifestaciones. En términos críticos, el momento típicamente conceptual es en realidad el momento en que se describe lingüísticamente la idea que preside la obra, que suele ser la descripción de una acción o de una operación abstracta que contiene una serie de casos particulares que se ajustan a la descripción. Podríamos postular que no hay obra conceptual si no se presenta, ya sea antes, durante o después de la lectura de la obra, esa descripción de la idea.

Lo interesante es que toda obra puede ser descrita como resultado de procedimientos. El conceptualismo, como comunidad interpretativa, se centra en la definición del quehacer que articula planificación y ejecución. Se puede pensar, de hecho, como una constante reflexión sobre esa relación y sus posibilidades. Las operaciones que muchas veces le permiten realizar esta articulación son las que posibilitan las nuevas tecnologías. En cierta medida, el conceptualismo reflexiona, a nivel pragmático y no a nivel de los enunciados, sobre el tipo de acción que posibilita la tecnología (no solo las últimas tecnologías, sino también las más antiguas, como la fotocopiadora, la máquina de escribir, la grabadora, la escritura misma, etc.). Se trata de una pregunta que, considerando el impacto que tiene la acción humana impulsada por la tecnología en el medioambiente, necesariamente tiene resonancias de todo tipo y remite a la posibilidad de una “ética de la responsabilidad” (Jonas). En términos poéticos, el conceptualismo aproxima la escritura a la acción y a la ética, pues subraya el vínculo que se trenza entre la idea de una acción y sus consecuencias, sugiriendo que se produce ahí una retroalimentación constante que permite redefinir los límites de las intenciones y de los sentidos ligados a ellas.

Proponemos entender, entonces, que lo que está implícito en el modo de lectura conceptualista es una forma de reflexión ética acerca del potencial de la acción tecnológica. Esta reflexión puede adoptar todo tipo de formas, y postulamos que esa reflexión se realiza no a través de enunciados que se refieren explícitamente a este problema sino que a través de las prácticas que produce y los principios mediante los cuales describe esas prácticas. No es que el sujeto no esté presente, sino que lo que importa es de qué manera las tecnologías utilizadas por los sujetos articulan la relación entre un querer y un hacer. O también, surge la pregunta de qué pasa con nosotros, en plural, cuando la tecnología produce ese acercamiento entre deseo y acción. El conceptualismo revela una fascinación por las posibilidades de hacer calzar el deseo con la acción gracias a la tecnología. El riesgo de esta forma de concebir la creación –aunque sea de forma no-creativa– es que se crea una simetría en la que esa fascinación que produce la tecnología para acercar deseo y realidad es, al mismo tiempo, lo que moviliza al mercado de la tecnología cuando nos muestra imágenes de sujetos eficientes que encarnan, gracias a sus *iphones*, *tablets* y

otros dispositivos, figuras del éxito. La forma en que el conceptualismo se identifica o no con esta analogía, y cómo se vincula con los problemas que puede experimentar frente a ella, es indicativa del tipo de estéticas posibles desde este paradigma.

Los “Esquemas” de la Enciclopedia Chilena: conceptualismo retrospectivo y el deslinde de la racionalización utilitaria

Si el conceptualismo es, más que un *corpus* de textos federados bajo el principio de la subordinación de la obra a la idea –un tipo de lectura que produce esa subordinación– aparecen dos caminos críticos interesantes. El primero de ellos consiste en liberar a las obras conceptuales de sus ideas, y leerlas desde otras perspectivas, que inviten a concebir la materialidad en su singularidad más exhaustivamente. Sería una lástima que, tras dejar atrás “la vida del autor” como entrada hermenéutica privilegiada de lo literario, el conceptualismo terminara siendo una versión renovada del imperativo biográfico, donde el concepto de “intención” se transmuta en una descripción totalizante de la obra que remite de vuelta al autor, por muy impersonal que sea el resultado. El paratexto puede seguir siendo referente de una lectura de este tipo, pero dejará de ser un punto de partida o de llegada al que la consideración de la obra se limita⁸.

Una segunda opción consiste en leer retrospectivamente obras desde un paradigma conceptual a pesar de que, en su contexto, no fueron pensadas desde ese marco. Es lo que propongo hacer en esta sección, revisando algunos “Esquemas” pertenecientes a la *Enciclopedia Chilena*. Si pensáramos esta enciclopedia desde el conceptualismo, cabría hacer la constatación de que se trata de un caso privilegiado de análisis dada una de sus principales características: nunca fue publicada, a pesar de haber existido, como política pública, con el apoyo del Congreso y a través de la Editorial Jurídica, entre 1948 y 1971. La *Enciclopedia Chilena* es, en principio, por su radical improductividad, anti-conceptual. Nada más alejado a la coherencia entre proyecto y ejecución. El ensayista Martín Cerda hablaba de la *Enciclopedia Chilena* y su patente improductividad, como una “obra que, hasta la fecha, nadie ha visto obrando” (26). El mismo Cerda señalaba que la enciclopedia “podría figurar, con pleno goce de derechos, en el texto borgeano de ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, al lado de A first Encyclopedia of Tlön” (26).⁹ Pero, por

8. Es lo que, en otro texto, intenté hacer analizando *Plagio del afecto* de Carlos Cociña. Es cierto que su libro –y su versión web– dialoga con las poéticas de la apropiación y puede considerarse como parte de las estéticas no-originales que se han ensayado en las últimas décadas. Pero es evidente que el texto propone más que eso. Es necesario indagar en las micro-operaciones de reescritura que realiza en el marco de las reapropiaciones y leer lo que sucede ahí, más allá de la posible subordinación al programa conceptual que se le pueda adjudicar (*Cf. Anwandter*).

9. Sin embargo, por su ambición totalizante –pero acotada a lo nacional–, me parece más cercana al poema “La Tierra” de Carlos Argentino Daneri, quien “se proponía versificar toda la redondez del planeta” (Borges 620).

otro lado, nunca se habrá despreciado tanto la ejecución en virtud de una idea, lo que a mi parecer resulta atractivo de considerar desde el conceptualismo. Los detalles de esta experiencia institucional no vienen al caso acá, pero sí nos interesa subrayar que la idea de la *Enciclopedia Chilena* no se materializó nunca en la idea de obra que pretendía ser.

Pero la *Enciclopedia Chilena* no es el equivalente enciclopédico de la “obra maestra desconocida” de Balzac. Pues entre la idea y la no-ejecución hay un vasto paisaje –imperio del archivo– constituido por el sinnúmero de huellas de acciones que empujaban a la realización del proyecto. El archivo contiene así miles de documentos de distinto tipo en que vemos distintas capas del trabajo de la enciclopedia. El volumen material de este trabajo es colosal, y nos damos cuenta de que la no-ejecución de la idea no se explica debido a una falta de laboriosidad, sino sobre todo a que –por motivos que tampoco viene a lugar explicar acá– no se pudo dar forma final al material producido de acuerdo con la idea del proyecto. Los procedimientos producían materiales pertenecientes a la obra, pero faltó el procedimiento capaz de reunir la dispersión de los materiales. Esto puede revelar que la producción de material no supo adecuarse a la idea, o bien que la idea que guiaba la producción no tuvo en cuenta la especificidad del material producido. En todo caso, esto nos muestra que hay algo entre la idea y su ejecución que consiste en su puesta en forma, que es lo que le da finalmente la coherencia conceptual a un proyecto.¹⁰

Los “Esquemas” a los que me refiero son una serie de documentos encontrados en las cajas del archivo pertenecientes a la Sección Control de la *Enciclopedia Chilena*.¹¹ Esta sección administrativa era la que se encargaba, siguiendo una serie de normas institucionales de redacción, de la revisión de estilo de los artículos elaborados. En las cajas relativas a la Sección Control, por ejemplo, hay documentos referidos a estas normas y las formas de aplicarlos en distintos ámbitos (artículos, acentuación, reglas de escritura, fichas bibliográficas, etc.), pero también hay documentos que se refieren a la actitud vital que debe tener un revisor de estilo de la *Enciclopedia Chilena*. Sin embargo, los “Esquemas” no tienen una función moral ni normativa, sino que, podríamos sugerir, conceptual, ya que proponen modelos de descripción de la geografía natural y humana.

Es evidente que el control de la escritura puede ejercerse de distintas formas, en distintos momentos. Los esquemas que nos interesan, que proponemos pensar desde una función conceptual, intervienen como modelos descriptivos que encausan la ac-

10. Esta voluntad de obra requiere así de procedimientos que, más allá de las reglas que presidieron la ejecución de diversos materiales, componga con ellos una determinada forma de concebirlos bajo la idea de conjunto. Muchas veces se deja de lado, en el análisis de obras conceptuales, este nivel.

11. Esta es la lista de los “Esquemas” que tomo en consideración para escribir este apartado: “Esquema para descripción de una bahía”; “Esquema para descripción de una cordillera”; “Esquema descripción cordón”; “Esquema para descripción de un cerro”; “Esquema para descripción tipo de una quebrada”; “Esquema descripción de un pueblo”; “Esquema para descripción de un barrio”; “Esquema para describir un río”; “Esquema para descripción de una población” y “Esquema para descripción de glaciales”.

tividad de escritura desde el comienzo. Es importante que estos sean descriptivos ya que, de alguna manera, imponen un género o discurso más bien neutro e impersonal. Imagino que estos esquemas eran facilitados a los colaboradores para que, con ayuda de ellos, entregaran textos que se ajustaran a la estructura de artículos deseada. Se trata de un control preventivo de la escritura, que evitará que esta se desmarque o exceda de lo que se espera. Al mismo tiempo, podemos suponer que algún profesional ayudó a confeccionar estos esquemas, ya que no solamente proveen una estructura, sino que también ofrecen una terminología disciplinar que organizan, previamente, las formas de abordar el objeto a describir. Como tal, estos esquemas expresan algo más que una voluntad de domesticar la escritura; también revelan un momento de la ciencia que preside la mirada sobre las realidades a describir. Y esta, ciertamente, es otra manera de homogeneizar la descripción de lo real, imponiendo las distinciones terminológicas de una disciplina en un momento dado. Mediante esta anticipación estructural y epistemológica, la escritura se esperaba que presentara resultados objetivos, adecuados para la obra enclopédica que se quería.

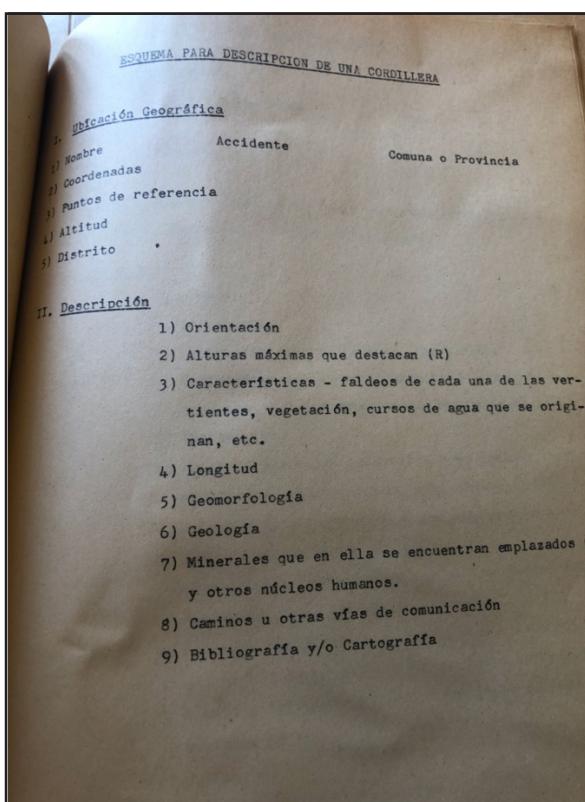


Figura 1.
“Esquema para descripción de una cordillera”.

La *Enciclopedia Chilena* se inscribía en una serie de políticas públicas de corte desarrollista. Convencida de que el conocimiento científico y cultural debía estar disponible para las autoridades del país, la *Enciclopedia* se concebió como una forma de

contribuir al desarrollo económico y cultural de un país que, se percibía en la época, no aprovechaba del todo la riqueza de sus recursos. La Sección de Geografía, en este sentido, no debe entenderse desde un interés meramente científico, sino sobre todo utilitario. Esta sección era la más importante y extensa de la *Enciclopedia*, la más difícil de completar también, y se esperaba que la descripción pormenorizada de la geografía del país sirviera para tomar las decisiones necesarias para la explotación eficiente de los recursos disponibles. Se aspiraba, de hecho, a describir todos los predios del país, con ayuda de la CORA, la oficina a cargo de la Reforma Agraria e información del Censo Económico de 1943 (Durán 27). La existencia de los esquemas responde, probablemente, a la dimensión titánica de abarcar todo el territorio. Se trata de documentos que buscan racionalizar la producción encyclopédica. Este proceso supone la categorización del territorio según su tipología geográfica (bahía, cerro, cordillera, etc.) y luego, una lista de atributos inherentes a su categoría (algunos son compartidos, otros apuntan a la singularidad). Este movimiento abstrae las características elementales de cada tipo de lugar geográfico, y las organiza en una secuencia textual que asegura que la descripción de cada lugar dará cuenta de su categoría. La racionalización de los esquemas descriptivos muestra cómo la producción de esta encyclopédia desarrollista buscaba, infructuosamente a fin de cuentas, dominar el material que se proponía abordar, en una relación análoga a la que se percibía que el país tenía con el territorio. En este sentido, los documentos de la Sección Control pueden ser considerados como una sinécdote de la necesidad global que animaba a la *Enciclopedia* y de las políticas desarrollistas.

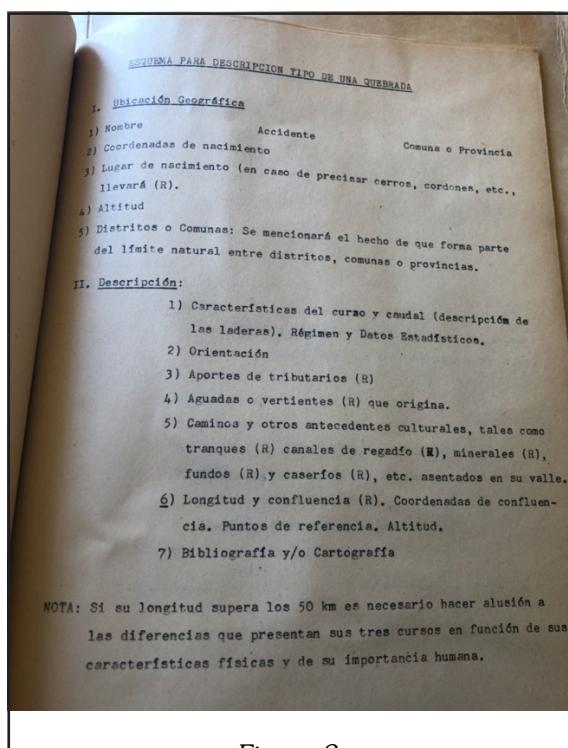


Figura 2.
"Esquema para descripción tipo de una quebrada".

Los esquemas descriptivos de la *Enciclopedia* proponen modelos de escritura que, finalmente, son más relevantes que el resultado específico de un lugar determinado. Contienen, en potencia, cualquier territorio. Los modelos descriptivos encierran la posibilidad de todos los territorios posibles de acuerdo a las categorías utilizadas, de forma tal que podríamos imaginar que la racionalización de la escritura es más importante que la escritura misma. O, dicho de otra forma, una vez que sabemos que los artículos descriptivos provienen de la aplicación de un modelo, pareciera que la comprensión de este modelo es el que gobierna el conjunto de sus manifestaciones particulares. En todo caso, este predominio conceptual del modelo nos parece interesante de analizar como un caso similar al que se suele presentar en la poesía conceptual, donde muchas veces se dice que es más relevante la idea que preside a la obra que la ejecución misma. De cierta manera, esta similitud nos plantea la pregunta sobre el rol de la racionalización en la escritura.

Ciertamente, los esquemas de la *Enciclopedia Chilena* podrían ser una obra conceptual. Tienen un modo de postular una idea y sus posibles ejecuciones que se aproxima con la necesidad de producir una descripción abstracta de una serie de singularidades posibles subordinadas. Podríamos decir que visibilizan ese nivel de descripción abstracta que hace innecesarias eventuales ejecuciones de los esquemas. En eso, opera como una obra conceptual cuya idea pareciera ser la producción de una serie de modelos de escritura que vuelven innecesaria –o repetitiva– la descripción específica de lugares del territorio nacional chileno. Pero el modelo de lectura propuesto omite el carácter práctico de estos esquemas, y los procesos de racionalización de la escritura ligados a un intento de producir contenido enciclopédico de manera eficiente, asegurando cierta homogeneidad de contenido y de estructura.

A partir del análisis de los esquemas de la *Enciclopedia Chilena* se produce un punto de deslinde entre lo conceptual y lo práctico-racional. Si es cierto que el conceptualismo propone una reflexión ética sobre el potencial de la acción tecnológica, los esquemas serían textos autoafirmativos que postulan la racionalización de la escritura como una acción potencial que permitiría una mayor eficiencia práctica. Pero, probablemente, esto no se trata de una reflexión, sino que de un reflejo producido por los procesos de modernización que empujan a ciertos ámbitos de la producción de conocimiento a subordinar la escritura a procesos de racionalización (los *papers* serían otro ejemplo de estos reflejos). El carácter reflejo de la racionalización de la escritura en la *Enciclopedia* lo podemos deducir por su lugar institucional y burocrático, subordinado al imaginario del desarrollo. El conceptualismo, entonces, no puede ser un mero reflejo de la racionalización

de la escritura. Requiere, para proponer una reflexión, liberarse de la posible subordinación a un principio contingente de eficiencia productiva. Tiene como condición de posibilidad emerger más allá de esa subordinación, como un paréntesis a cierta racionalización productiva circundante. Lo que nos enseñan estos esquemas, tras esta lectura conceptualista retrospectiva, es que en el presente el conceptualismo opera como un Caballo de Troya de la eficiencia en cuyo interior descienden los ejércitos del ocio, del vacío, de la nada, de lo que no significa, ni produce, ni puede ser valorado, salvo en el campo acotado de la economía simbólica de la cultura.

Conclusión: el conceptualismo como exhibición de una separación que suspende lo utilitario pero rearticula técnica y cultura en ese suspenso

Los “Esquemas de la sección Geografía” no son los únicos ejemplos de racionalización utilitaria en la *Enciclopedia Chilena*. Un caso similar es el del “Formulario de la sección Biografías”. En el archivo, encontré uno de estos formularios a medio llenar, con información sobre Juan Félix de Alvarado Luque (1797-1856). Más que el personaje, me interesa que, en este caso, a diferencia de los esquemas, que se encuentran en el archivo como documentos autónomos, el formulario se encuentra parcialmente llenado, pero en solo 3 de los 17 puntos posibles, lo que hace difícil suponer si se trata de un trabajo abandonado, exploratorio, o completo. En todo caso, el principio es el mismo que en los “Esquemas de la Sección Geografía”. Existe una plantilla que permite orientar la escritura biográfica para la enciclopedia. Las vidas pueden adaptarse a este molde hasta tal punto que el Formulario constituye en sí misma una biografía abierta, potencial, que contiene muchas vidas posibles, volviéndolas hasta cierto punto innecesarias. La vida se vuelve así impersonal. Al mismo tiempo, es una idea de lo que constituye a muchas vidas posibles, y por supuesto, no la vida misma. Al igual que en los esquemas, se trata de un intento por racionalizar la escritura en vistas de una mayor homogeneidad y eficiencia, como parte de las exigencias de la producción de conocimiento. Las tecnologías de la escritura se ponen así al servicio de la producción de conocimiento enciclopédico, mediante la creación de modelos de registro de vidas posibles.

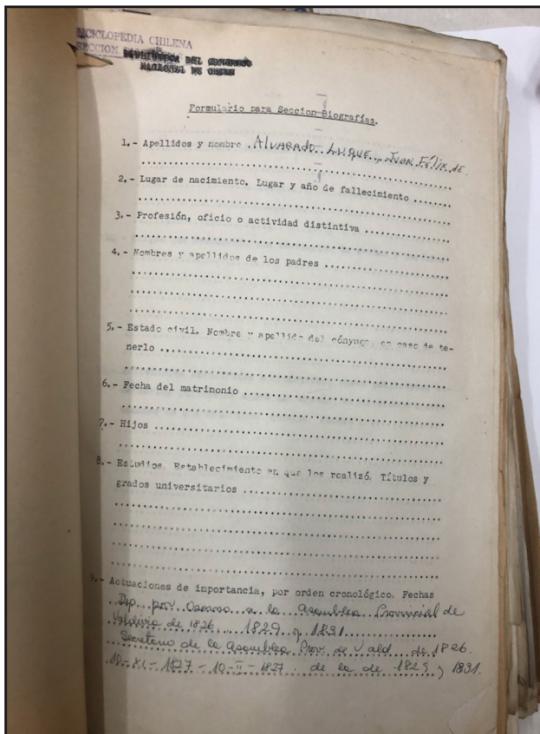


Figura 3.
“Formulario para Sección Biografía”.

Parece bastante evidente que la racionalización de la escritura no es un fenómeno acotado al campo de lo encyclopédico. Está presente en la burocracia en general, en las convenciones de escritura académica y científica, en la programación, en los algoritmos, etc. La racionalización de la escritura parte de los procesos que han impulsado un ocultamiento de la subjetividad en la escritura y una mayor legitimidad de lo impersonal, que Latour y Woolgar describen con precisión en su libro sobre la vida en los laboratorios que producen conocimiento científico. A su vez, estos procedimientos racionalizadores de la escritura se enmarcan en una serie de interacciones e instituciones que tienen como propósito la creación de autoridad y de legitimidad, lo que permite controlar ciertos ámbitos de acción y del discurso. La racionalización de la escritura participa así de las formas en que la cultura escrita y una serie de saberes técnicos se validan a sí mismos como fuerzas sociales dominantes. Este sistema es solidario de todo un entramado económico y político vinculado al mundo del trabajo y de la producción.

La idea conceptualista, entonces, si bien en cierto nivel efectúa una separación entre ideas, reglas y ejecuciones, entre un plano abstracto y otro material, lo hace de una forma tal en que esa separación no está subordinada a la consecución de un objetivo utilitario. Se trata de una separación que, de hecho, parece reproducir esa subordinación, pero la vacía de cualquier carácter teleológico. De hecho, es como si la separación efectuada por el conceptualismo existiera como exhibición de la separación, de tal forma

que la dimensión estética de las obras reside justamente en la posibilidad de sostener, de manera simultánea, idea y ejecución en un mismo plano de atención. En ese precario equilibrio reside su hacer propiamente tal, donde son las reglas y los procedimientos los hilos que permiten mantener los extremos unidos. El carácter de mediación de las reglas y procedimientos permite así que esta separación conceptualista se distinga de la separación que, en el mundo del trabajo, se da entre la esfera abstracta del capital y la esfera de las mercancías (donde el trabajo se suele ocultar y los procedimientos son fórmulas privadas). Al mismo tiempo, en el caso del conceptualismo, estas reglas y procedimientos remiten a la figura del autor –aunque con su ropaje impersonal y conceptual– lo que de alguna manera configura un tipo de subjetividad que posibilita la mediación entre esferas de la vida habitualmente separadas. Este empoderamiento del autor conceptual, sustraído de la racionalización entendida como subordinación a lo utilitario, se proyecta como liberador de la razón y de los medios de comunicación. Teniéndolos a su disposición, exponiendo el suspenso de lo utilitario, el autor conceptual concentra en sí una serie de expectativas de un momento de crisis en que reglas y procedimientos de representación política han perdido un valor articulador entre el campo de las creencias y el de las acciones.

El conceptualismo, a fin de cuentas, no se aleja tanto de la modernidad poética que, a su manera, impugna la modernidad como tal. Si la poesía moderna, en el siglo XIX francés, emergió como un discurso que también ponía a prueba las convicciones en el progreso, y resaltaba en cambio las opacidades del lenguaje y lo irracional en el hombre, el conceptualismo cuestiona el régimen de la eficiencia pero no postula teorías particulares sobre la subjetividad. Adopta la forma impersonal como estrategia para cuestionar el régimen de la eficiencia desde su interior, y no postulando la figura del poeta como un otro “maldito” que se opone la sociedad. Por su cercanía con el espíritu de la eficiencia, el conceptualismo se aproxima a aspectos hegemónicos de la cultura productiva. Adopta la forma de esa hegemonía, pero la sustrae de los contextos en que esta es legitimada económica y socialmente. El conceptualismo tiene así una dimensión paródica de lo hegemónico, no siempre comprendida. Apela a quienes más experimentan esa hegemonía como tal –quienes se ven rodeados de distintos dispositivos con la finalidad de producir más y mejor–, y menos a los que se oponen conscientemente a ella o viven en esferas alejadas de esa presión. A estos últimos, el conceptualismo les parecerá probablemente un gesto banal, desconcertante o, incluso, irresponsable¹². Pero desde el punto de vista que he intentado desarrollar en estas páginas, me parece que el conceptualismo refresca la experiencia vivida del mundo de la acción subordinada a fines utilitarios, o revela a través de la liberación de la tradición y del archivo lo que los discursos utilitarios o tra-

12. Pienso, por ejemplo, en la serie de cuestionamientos que gatilló la apropiación del informe de autopsia de Michael Brown que realizó Kenneth Goldsmith.

dicionalistas –que hacen de la tradición una justificación– han pretendido instalar para legitimar un determinado estado de cosas.

Se tiende a subrayar la importancia del “copiar” y “pegar” como herramienta tecnológica que impulsó el conceptualismo. Sin embargo, podríamos pensar que es el paradigma de la programación, y de su poder de ejecución característico de los nuevos medios, lo que constituye el modelo implícito del conceptualismo. Si la programación es la escritura de códigos que prescribe las operaciones que producen textos, aplicaciones, interfaces, imágenes, etc., el conceptualismo parece instaurar un espacio de programación sin código, o bien es un código a disposición de la imaginación. En todo caso, el conceptualismo también nace en ese momento en que converge la historia de las tecnologías mediáticas e informáticas. Tal como la programación, que homogeneiza todo en datos discretos, el conceptualismo estandariza los materiales que procesa y, de alguna forma, propone una paradójica remediación de la automatización. Pero, en la mayor parte de los casos, se trata de una remediación que podríamos llamar retrospectiva, en que medios anteriores intentan reproducir las características de los nuevos medios.

Esa separación que existe hoy en día entre la técnica y la cultura, entre el capital, el trabajo y las mercancías, se hace palpable en el ámbito de la programación. Cada día estamos más inmersos en el uso de interfaces y aplicaciones que provienen de un lenguaje que no comprendemos ni podemos descifrar. Kittler sugiere incluso que “Todos sabemos, únicamente que no lo decimos, que ya no es el hombre quien escribe” (246). En la economía de la atención, aceptamos utilizar redes sociales de manera gratuita entregando nuestra información privada que es comercializada con fines publicitarios. Simondon, el filósofo de los modos de existencia de los objetos técnicos, promovía la articulación entre técnica y cultura como mecanismo de superación de la alienación. Para Simondon, en el objeto técnico está concretizada la mezcla entre lo humano y la naturaleza. Es más, Simondon postulaba que la condición de posibilidad del funcionamiento de los objetos técnicos es un “acto de invención” (262), afirmando que este pensamiento técnico es comunicable y permite la participación. Se trata de un “universo mental y práctico de la tecnicidad en el cual los seres humanos comunican a través de lo que inventan” (263) o, en otras palabras, de una relación transindividual, es decir, “una relación que pone a los individuos en relación, pero no mediante su individualidad constituida, separándolos unos de otros, ni mediante aquello que hay de idéntico en todo ser humano, [...], sino mediante esta carga de realidad preindividual, esta carga de naturaleza que es conservada con el ser individual, y que contiene potenciales y virtualidad” (263). Estas ideas llevaron a Simondon a liberar a los objetos técnicos de su función utilitaria y productiva-laboral, para entenderlos como una “cristalización material de un esquema operativo y de un pensamiento que resolvió un problema” (263). Tal vez en estas ideas de Simondon, pre-

vías al surgimiento de Internet y sus posibilidades, hay una pista interesante para pensar el conceptualismo.

Si Simondon se preguntaba qué hay de humano en el objeto técnico, el conceptualismo parece preguntarse por lo técnico que reside en la comunicación humana. Tal vez, la obra conceptual puede considerarse como un tipo de procedimiento en que intervienen objetos técnicos especializados en la escritura y la comunicación. Si dejamos de concebir a las obras conceptuales de manera textualista –expectativa habitual de lectura– y nos aproximamos a ellas como si se tratara del resultado de operaciones de objetos técnicos de escritura, entenderemos mejor en qué sentido el conceptualismo puede ser una reflexión ética sobre las posibilidades de la tecnología. El conceptualismo toma la forma de lo maquínico, pero lo hace tomando conciencia de la mediación que los objetos técnicos imponen a la comunicabilidad. La reflexión en torno a estas posibilidades, de hecho, libera a los objetos técnicos de su prisión relacionada con la actividad productiva y el trabajo. Así como “La alienación del trabajador se traduce en la ruptura entre el saber técnico y el ejercicio de las condiciones de utilización” (265), podríamos plantear que el conceptualismo es una de las formas en que la poesía intenta disminuir la distancia que existe entre saber técnico y uso en lo que refiere a la escritura y la comunicación. El conceptualismo propone un camino posible de conciliación entre cultura y técnica, que pasa por una práctica poética mediada de forma consciente por los objetos técnicos mediáticos.

Bibliografía citada

- Anwandter, Christian. “Lectura, memoria y expresión en Plagio del afecto de Carlos Cociña.” *Acta literaria*, nº 59, s/f, pp. 13-28
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas. 1923-1972*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- Cerda, Martín. “Los enciclopedistas chilenos.” *PEC 294*, 16 de agosto de 1968, p. 26.
- Durán, Manuel. “La Enciclopedia Chilena 1948-1971.” *Historia de la Enciclopedia Chilena*. Biblioteca del Congreso Nacional, Santiago, 2013.
- Dworkin, Craig. “A note on Conceptualism.” *Jacket*, nº 2, 2013, <https://jacket2.org/article/note-conceptualism>
- Dworkin, Craig, y Kenneth Goldsmith, editores. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Northwestern University Press, Evanston, 2010.

Fish, Stanley, "Interpreting the Variorum." *Critical Inquiry*, vol. 2, 3, Spring, 1976, pp. 465-485.

Flusser, Vilem. *¿Tiene futuro la escritura?* Centro de Cultura Digital, México D.F., 2021.

Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital.* Caja Negra, Buenos Aires, 2014.

Kittler, Friedrich. *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente.* FCE, México D.F., 2018.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente.* Caja Negra, Buenos Aires, 2016.

Jonas, Hans. *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para una civilización tecnológica.* Herder, Barcelona, 1995.

Latour, Bruno, y Steve Woolgar. *La vie de laboratoire: la production des faits scientifiques.* La Découverte, Paris, 2013.

Meller, Carlos. "Copy-Paste: La técnica del Neoconceptualismo." *Descontexto*, 2010, <https://descontexto.blogspot.com/2010/09/copy-paste-la-tecnica-del.html>

Place, Vanessa y Robert Fitterman. *Notes on Conceptualisms.* Ugly Ducking Press, New York, 2009.

Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos.* Prometeo Libros, Buenos Aires, 2008.

Soto Román, Carlos. "El Plagio del plagio." *Descontexto*, 2016, <https://descontexto.blogspot.com/2016/09/el-plagio-del-plagio-de-carlos-soto.html>

Documentos

Enciclopedia Chilena. "Esquemas de la sección Geografía." Archivo *Enciclopedia Chilena*, ECH3090 E. Chilena Gestión del Proyecto Original 226220, Biblioteca del Congreso Nacional.

Enciclopedia Chilena. "Formulario sección Biografía." Archivo *Enciclopedia Chilena* ECH3092/226250 Gestión, Biblioteca del Congreso Nacional.

Sonetos prestados¹

Annette Gilbert

(Friedrich-Alexander Universität Erlangen, Erlangen y Núremberg, Alemania)²

Resumen: El ensayo está dedicado al primer libro de Carrión de 1972 SONNET (S), una adaptación de un poema del poeta prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti de 1881. El propio Carrión llama provocativamente plagio a su libro. Sin embargo, el enfoque del ensayo no es principalmente el acto de apropiarse del trabajo de otro, lo que hace que el libro sea un excelente ejemplo de literatura de apropiación y escritura conceptual. Más bien, se habla del libro como de un tipo de nuevo libro, así como lo concibió Carrión en su manifiesto de 1975 “El nuevo arte de hacer libros”: un libro en el que el texto (plagiado, robado) es sólo uno de varios elementos. El verdadero método consiste en que el mismo material lingüístico del poema sea sometido repetidamente a diferentes tratamientos de redacción, representación gráfica, tipografía, técnicas de producción y reproducción y encuadre paratextual. Esta poética de la desviación permite focalizarse en todas las circunstancias que rodean la producción, publicación y recepción literaria, elementos que pocas veces reciben atención por su impacto en los textos. Sobre esta base, SONNET (S) de Carrión funciona como ejemplar de una versión bibliográfica de arte site-specific, en la tradición de Un Coup de Dés de Mallarmé. Aquí, todo en un libro y texto posee un sitio específico, y la forma de este sitio no es arbitraria. Esto implica una forma de literatura que contrasta, de la manera más tajante, con los libros ordinarios y los textos convencionales cuya configuración (tipo)gráfica es contingente. Al final, se utiliza SOME MORE SONNET (S) de 2011 de Michalis Pichler, y su concepto de “page-pieces”, como ejemplo privilegiado para mostrar cómo estos experimentos continúan en nuestro presente post-digital.

Palabras clave: Site-specific, Apropiación, Escritura conceptual, Ulises Carrión, Michalis Pichler.

Abstract: The essay is dedicated to Carrión’s first bookwork from 1972 SONNET(S), an adaptation of a poem by the Pre-Raphaelite poet Dante Gabriel Rossetti from 1881.

1. Este artículo es la traducción en español de Gilbert, Annette. “Borrowed Sonnets”. Ulises Carrión. SONNET(S). Nueva York, Ugly Duckling Presse, 2020, pp. 85-106. Traducción de Rachel Robinson.

2. Annette Gilbert es Profesora Asociada de Literatura Comparada en la Friedrich-Alexander Universität de Erlangen y Núremberg. Temas de su investigación y docencia son la literatura experimental y de vanguardia, la poesía digital y la poesía concreta, la materialidad y medialidad de la literatura, la historia del libro y de la edición, los libros de artista, la piratería, la autoedición y la samizdat. Sus publicaciones más recientes en inglés incluyen *Literature’s Elsewheres. On the Necessity of Radical Literary Practices* (MIT Press, Cambridge, Mass., en prensa), *Under the Radar: Underground Zines and Self-Publications 1965-1975* (Spector Books, Leipzig, 2017), *Publishing as Artistic Practice* (Sternberg Press, Berlín, 2016) y *Re-Print. Appropriation (&) Literature* (luxbooks, Wiesbaden, 2014).

Carrión himself provocatively calls his bookwork plagiarism. The essay's focus, however, is less on the act of appropriating another's work, making the bookwork a prime example of Appropriation Literature and Conceptual Writing. Rather, the bookwork is discussed as a book of a new kind, as conceived by Carrión in his 1975 manifesto "The New Art of Making Books": a book in which the (plagiarized, stolen) text is only one of several elements, for the actual method is that the same linguistic material of the poem is repeatedly subjected to different treatments of wording, graphic representation, typeface, production and reproduction techniques, and paratextual framing. This poetics of deviation allows to focus on all the surrounding circumstances of literary production, publication, and reception, which hardly ever receive attention in terms of their impact on texts. On this basis, Carrión's SONNET(S) is read as a specimen of a bibliographic version of site-specific art in the tradition of Mallarmé's *Un Coup de Dés*. Here, everything in a book and text has a specific site – and the form of this site is not arbitrary. This entails a form of literature that stands in the starker conceivable contrast to ordinary books and conventional texts whose (typo)graphic setting is contingent. In the end, Michalis Pichler's SOME MORE SONNET(S) from 2011 and his concept of page-pieces is used as an example to show how these experiments can be continued in the post-digital present.

Keywords: Site-specificity, Appropriation, Conceptual writing, Ulises Carrión, Michalis Pichler.

SONNET(S)—la concurrencia paradójica del singular y el plural tiene perfecto sentido en el título del primer libro de Ulises Carrión de 1972. El libro contiene a la vez 44 sonetos y un solo soneto; es decir, se presentan 44 variaciones del mismo soneto. Que este poema no se origina de la pluma de Carrión y fue tomado de *La casa de la vida* del poeta prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti, *A Sonnet Sequence* (1881) es un hecho que nunca se explica. La única sugerencia velada de este hecho está en el título del primer soneto de la serie: BORROWED SONNET. Hoy en día, se podría argumentar con calma que esto pertenece a la estrategia artística común de apropiación y que, por lo tanto, la obra debe clasificarse como Literatura de Apropiación. Pero en 1972 fue una clara provocación, sobre todo porque el propio Carrión lo llamó plagio. Con el concepto de plagio, se hace hincapié en la adquisición ilícita de propiedad intelectual ajena y se subraya el carácter reprobable de esta acción, una ruptura de tabúes.

Pero el interés de Carrión no era solo provocar. Para él, SONNET(S) era principalmente una cuestión de liberación: liberación del exceso de lo que ya existe y la compulsión de ser innovador y expresarse; liberación tanto de los modelos interpretativos estándar como del carácter mercantil del arte. En una declaración de 1973, Carrión ofrece una respuesta corta, similar a una tesis, a la pregunta Why Plagarisms? (ver Fig. 1). Comienza con una observación: "because [t]here are so many books / It takes so long

to read or write a book" (Carrión 1973 portada), que recuerda mucho a la expresión de Douglas Huebler en 1968 de que "the world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more" (117). Carrión entonces visualiza el plagio como un acto de liberarse de las limitaciones restrictivas de la ley de derechos de autor: "Art is not private property" (Carrión 1973 portada). ". En el campo de la literatura, esta idea se sustenta en la teoría de la intertextualidad, que surgió al mismo tiempo que la obra de Carrión y que postulaba que no hay propiedad privada en el lenguaje ni en la literatura. Además, según Carrión, el plagio se intentaba socavar lo que todavía era una doctrina generalizada en el momento en que las obras literarias estaban destinadas principalmente a ser leídas con las intenciones del autor en mente: los plagios "don't lend themselves to psychological interpretations." Por último, también se dice que los textos plagiados están libres de "utilitarian purposes" y "commercial value.". Podrían verse como "a sign of love for the author", así como una oportunidad de redescubrimiento: "They give a book a second chance." (Carrión 1973 portada). Tan alto elogio al plagio también se canta en el manifiesto de Carrión The New Art of Making Books de 1975, que culmina con la tesis: "Plagiarism is the starting point of the creative activity in the new art" (Carrión New 18).

El plagio está incrustado en el proyecto de hacer libros como una forma de arte radicalmente nueva que y es fundamentalmente diferente de la anterior, especialmente en lo que respecta al significado que otorga a la palabra. La redacción de nuevos textos, que había servido de base para el acto creativo, se descarta tal una reliquia del arte antiguo. En su lugar, se proporciona un esbozo para una práctica de producción estética que visualiza el acto de creatividad que tiene lugar en otro sitio. También pone un énfasis completamente diferente en el acto creativo, en el sentido de que considera el libro (obra) "as a totality" (Carrión 18), donde "el texto" es sólo un elemento único entre muchos otros: "A book consists of various elements, one of which might be a text. / A text that is part of a book isn't necessarily the most essential or important part of that book"(Carrión New 17). Como consecuencia, la cuestión de la autoría ya no es de importancia primordial: "The words in a new book might be the author's own words or someone else's words" (Carrión New 15). Es lógico entonces que Carrión no revele el origen del soneto "prestado" en SONNET(S). Después de todo, el soneto es sólo "el punto de partida" de lo que vendrá en las páginas siguientes. Años después, sin embargo, Carrión matizó el énfasis que le daba el plagio en sus manifiestos con una nota marginal en una reimpresión en 1980: "It seems to me now that I'm giving here too much importance to plagiarism. The assertion sounds too dramatic as well. Probably I was over enthusiastic about my recent freedom for using other people's texts" (Carrión New 18).

Sin embargo, hay mucho más en SONNET(S) que el plagio –que es solo un medio para lograr un fin –el libro [“bookwork”] se refiere a una forma de la creatividad y un acercamiento al lenguaje y la literatura enfocados en trabajar con material lingüístico dado y no en la producción de textos originales. Eso es precisamente lo que Carrión, quien podía recordar sus primeras publicaciones literarias, así como sus estudios de filosofía y literatura donde había escrito una tesis sobre la obra dramática de Shakespeare, fijó como su agenda alrededor de 1970, cuando, lleno de decepción, dio la vuelta a la literatura y expresó su deseo de tener más libertad:

I began as a man of letters, but a time came when I realized that this arena was too confining for me and I could not continue writing stories and tales in the traditional sense. Now language continues to be my raw material but nothing more than that. (Hellion 16)

Así, el soneto de Rossetti no es más que esa materia prima. Lo ilustra el cuarto soneto de la serie, PARENTHETIC SONNETO, al poner las estrofas entre paréntesis. De este modo, las líneas se declaran ostentosamente como un acto secundario, un peón con el que jugar en arreglos experimentales, donde el mismo material lingüístico se somete repetidamente a diferentes tratamientos de tipografía, redacción y paratexto, de modo que se crean condiciones casi perfectas para observar todas las circunstancias que rodean la producción, publicación y recepción literaria, que casi nunca reciben atención en cuanto al impacto que tienen en los textos.

El hecho de que el conjunto de experimentos de Carrión, así como la sección “PLAGIOS” de POESÍAS de 1972, estuvieran basados en un soneto, puede deberse a que esta forma consagrada y rica en tradición dio forma a la historia de la literatura europea a diferencia de cualquier otra forma literaria durante siglos y, por lo tanto, podría considerarse el epítome del “arte antiguo”. Al mismo tiempo, el soneto siempre se ha considerado la más estricta de todas las formas literarias, y se ha sometido a todas las pruebas concebibles en el curso de la historia literaria. El rigor de la estructura formal no solo da como resultado un fiel y mecánico cumplimiento de las normas, sino que también ha generado ideas de manera constante, un desafío que provoca creatividad. Esto es una verdad fundamental que Goethe puso en verso: “Constraint is where you show you are a master, / And only law is freedom’s sure foundation” (Goethe 83). En consecuencia, el soneto podría definirse como una forma verdaderamente deductiva cuya “formal constant” radica precisamente en su variabilidad.³ Pero la variabilidad sólo puede entenderse como tal si existe un esquema, una norma; al igual que el arte nuevo que delinea Ulises Carrión solo puede recibir contornos más nítidos en contraste con el arte antiguo.

3. Veáse Greber.

Al tomar prestado de Dante Gabriel Rossetti, Ulises Carrión entra en una tradición de pintores-poetas que incluye a Miguel Ángel y Degas, para quienes el soneto siempre ha sido “the inevitable choice” en virtud de su “diagrammatic or pictorial potential” (Scott 79). El tomar prestado de Rossetti también le permite a Carrión hacer un comentario velado sobre las pautas del arte y la poesía que hizo la Hermandad Prerrafaelita (entre otros), creyendo que el arte tiene que “have genuine ideas to express” y que también debe “sympathize with what is direct and serious and heartfelt in previous art, to the exclusion of what is conventional and self-parading and learned by rote” (Rossetti 1895 135). Tal paradigma de originalidad y autenticidad exclusivas es lo que los SONNET(S) ponen en cuestión.

Seguramente no es casualidad que Carrión base explícitamente su serie en un poema de amor que, como el soneto, puede verse como un ejemplo paradigmático del arte antiguo. La diferencia entre el arte antiguo y el nuevo se puede demostrar claramente en las diferentes formas en que se usa en ellos la frase “te amo”. En *The New Art of Making Books*, Carrión explica: “In the old art you write ‘I love you’ thinking that this phrase means ‘I love you.’ [...] / In the new art you write ‘I love you’ being aware that we don’t know what this means” (Carrión 18). Tal diferenciación parece una premonición clarividente de la teoría del posmodernismo, que tendía a demostrar el estancamiento de todo lenguaje y la imposibilidad de decir o crear algo original con el ejemplo de una declaración de amor. Umberto Eco utiliza tal declaración para explicar la esencia de la ironía posmoderna:

I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, “I love you madly,” because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still, there is a solution. He can say, “As Barbara Cartland would put it, I love you madly.” At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman: that he loves her, but he loves her in an age of lost innocence. [...] Neither of the two speakers will feel innocent, both will have accepted the challenge of the past, of the already said, which cannot be eliminated; both will consciously and with pleasure play the game of irony...But both will have succeeded, once again, in speaking of love. (Eco 570f)

Con esto en mente, vemos que Carrión también logra poder hablar de amor y arte en SONNET(S) mientras desarrolla una relación irónica y crítica con las tradiciones clásicas y con todo lo dicho anteriormente: “The new art uses any manifestation [sic] of language, since the author has no other intention than to test the language’s ability to mean something” (19).

Siempre que hay un solo texto que se presenta repetidamente, su lectura se centra en las diferencias: el cambio de marco, la representación gráfica, las técnicas de producción y reproducción, así como los elementos paratextuales. En cada soneto, el título sirve como instrucciones de lectura. El tratamiento es tan claro en varios casos que el título apenas es necesario, como es el caso de CAPITAL SONNET y UNDERLINED SONNET, que presentan distintos modos de marcar el texto y cómo estos influyen en la percepción y la interpretación. Otros sonetos, como VERTICAL SONNET, DISGUISED SONNET y PROSE SONNET, rompen la disposición estándar de las líneas o la dirección de lectura, demostrando así que los sonetos no pierden las características de la forma literaria incluso cuando se exhiben de manera tan gráficamente variantes “sin restricciones”.

El PROSE SONNET, que convierte los versos en texto continuo, tiene un giro especial en el sentido de que el hermano de Dante Gabriel Rossetti en realidad hizo una versión en prosa de *La casa de la vida* después de la muerte de Rossetti. El hermano de Rossetti hizo este cambio porque varios lectores se quejaron de que los sonetos eran “very difficult of interpretation”:

I should like them to be understood; and, as I appear to myself to understand the great majority of their bulk and contents, I have thought it not inconsistent with respect to my brother's memory, and with a desire to extend the right estimate of his writings, that I should take it upon me to expound their meaning. This I have done in the form of a paraphrase in prose [...]. (Rossetti 1889 179)

Tal interés de hacer el texto más accesible a los lectores también se ve favorecido por el MODERNIZED SONNET, que reemplaza “thou” por “you” y moderniza la ortografía, como es estándar en las ediciones de lectura, a pesar de que Rossetti había elegido conscientemente “thou”, como se aclara en fases posteriores del borrador del trabajo. ORTHODOX SONNET parece querer detener a futuros editores que hagan intervenciones similares añadiendo un imprimatur (literalmente: “let it be printed”). Un autor utiliza un imprimatur para declarar que una cierta versión es la definitiva. En teoría, prohíbe la realización de cambios no autorizados en el futuro. Pero dado que el imprimatur fue firmado por un tal G.A. Meijer, un fraile de la orden dominica (“O.P.” = Ordo (fratrum) Praedicatorum), también podría leerse como un permiso de impresión emitido por las autoridades de censura (“Liber. Cens.”).

Otros sonetos de la serie de Carrión podrían interpretarse como alusiones a la historia de la recepción del ciclo de Rossetti. Como tales, también son una historia de interpretaciones. Mientras que ANNOTATED SONNET hace uso de una nota al pie para explicar la palabra “nubes”, EXHAUSTIVE SONNET incorpora un intento de interpretar el texto llegando al final de la palabra “meaning” en una anotación larga. El hecho de que esta nota se coloque en el medio de la segunda línea la abre e hincha el poema. Parece mostrar los peligros de una interpretación excesiva, algo contra lo que también advierte

CAUTIOUS SONNET, con la palabra “‘significado’” entre comillas simples y así creando distancia. Incluso el DATED SONNET podría ser un comentario sobre el estudio de Rossetti. Como parte de una exégesis, se hizo un gran esfuerzo para fechar los sonetos, lo que no está necesariamente en el espíritu de Rossetti: “I have thought it better to omit dates in the book” (Rossetti 2007 227).

Sin embargo, SONNET(S) de Carrión están fechados en 1972 y no el año en que se escribió el poema de Rossetti. Este es entonces otro ejemplo de la sutil ambigüedad que hace posible el discurso posmoderno: introduce una visión crítica de la tradición y de lo que ya se ha dicho, al tiempo que establece una reflexión y una visión irónica del propio hablar y escribir y crear. Varios sonetos de la colección de Carrión contienen veladas referencias a las condiciones en las que fueron creados, todos están marcados con una marca de hora. Pero esta indexación no siempre se realizó de forma consciente, y CAPITAL SONNET es un buen ejemplo de ello. Al contrario de lo que sugiere el título, el soneto no se limita a convertir el original en mayúsculas. Esta observación puede atribuirse a los dos asteriscos en medio del texto, los cuales desencadenaron un reflejo pavloviano en la autora de estas líneas. Debido a una particular *déformation professionnelle*, comencé a buscar las notas a pie a las que correspondían. Esta habría sido la función clásica de un asterisco, al igual que se había utilizado en el ANNOTATED SONNET y su explicación de las “clouds*”, así como en el FOOT-NOTE SONNET*, que satiriza los estudios literarios y su obsesiva pasión por las citas, convirtiendo todo el soneto en una anotación del título. Pero CAPITAL SONNET no incluye notas a pie de página. Se revela que el asterisco es el resultado de la forma en que se produjo el soneto, es decir, una máquina de escribir con una llave de bloqueo fija. Esta es la razón por la que los signos de puntuación están sin rima o razón y también ‘en mayúscula’. El CAPITAL SONNET no solo demuestra la forma en que las mayúsculas tienen un efecto en la lectura, sino que también demuestra involuntariamente las condiciones de producción de una máquina de escribir y sus peculiaridades técnicas. Por lo tanto, puede leerse como una ilustración perfecta de la famosa frase de Nietzsche de 1882: “YOU ARE RIGHT, OUR WRITING EQUIPMENT TAKES PART IN THE FORMING OF OUR THOUGHTS” (Nietzsche 18), que el hombre medio ciego martilló en mayúsculas en la máquina porque la Bola de Escritura Malling-Hansen no tenía letras minúsculas. La medida en que cada método de producción, reproducción, distribución y mediación deja su huella en un texto también se muestra en DICTATED SONNET, que verbaliza todos los signos de puntuación, y en TELEGRAPHIC SONNET, que describe el método de transmisión al terminar cada línea con la palabra “Stop”.

La frecuencia con la que este soneto ha sido mecanografiado, editado, reajustado, comentado, interpretado, reimpreso y transmitido desde el momento de su creación y

luego también como resultado de la serie de Carrión, es algo que el soneto final de la serie, FAMOUS SONNET, atestigua, confirmando que ha logrado la canonización. Ya no es necesario volver a imprimir el soneto en su totalidad; se supone que el texto es bien conocido. Un “teaser” de dos líneas es suficiente, que termina con “... etcétera”. Mientras que los tres puntos señalan la omisión del resto de líneas e invitan a los lectores a completarlas mentalmente, el suplementario y, estrictamente hablando, superfluo “etcétera” revela que es fundamentalmente imposible concluir el experimento serial de Carrión. El abanico de posibilidades para seguir procesando el lenguaje dado está lejos de agotarse con las 44 variantes que ha proporcionado Carrión.

La llamada implícita a continuar la serie es algo que Michalis Pichler aceptó con su SOME MORE SONNETS, que también llevan el título POEM(S). Publicado en 2011, este libro también contiene 44 sonetos. El trabajo de Pichler también se parece a su predecesor, al que, además de Rossetti, hace referencia explícita al final del libro, en SONNET BIBLIOGRAPHY. Desde la publicación de Carrión, tomar prestado, repetir, citar y copiar pertenecen al repertorio estándar de procedimientos artísticos (que pasan sin ser cuestionados con demasiada frecuencia) e incluso definen todo un género de escritura llamado Literatura de Apropiación. Este género alcanzó su primer auge, avant la lettre, alrededor de 1970 con obras de Carl Frederik Reuterswärd, Åke Hodell, Marcel Broodthaers, Emilio Isgrò, Gerhard Rühm, Jarosław Kozłowski, Tom Phillips y Ulises Carrión.⁴ Como tal, la edición de Pichler se caracteriza por el juego post-posmoderno con las referencias, con la postproducción y el compartir en una era (post-)digital, teniendo en cuenta también las posibilidades digitales del diseño, así como los medios de comunicación, producción y distribución contemporáneos.

Esto se puede ver claramente en el primer soneto de la serie, TIMES NEW ROMAN SONNET, que alude a la fuente que había sido el estándar en Microsoft Office hasta 2007 y que, por lo tanto, dio forma a la manera en que innumerables usuarios de PC miraban sus propios textos. ITALIC SONNET y el BOLD SONNET también dejan atrás la era de la máquina de escribir, donde solo era posible acentuar un texto con interlineado, subrayado y mayúscula (ver UNDERLINED SONNET AND CAPITAL SONNET de Carrión). El mayor número de posibilidades de diseño que ofrece una computadora convierte a cada escritor en un tipógrafo. Estas posibilidades se exploran en RIGHTBOUND SONNET, el cual sería extremadamente laborioso de producir en una máquina de escribir. Al mismo tiempo, los sonetos posteriores ilustran el hecho de que un simple clic es ahora suficiente para convertir un soneto justificado a la derecha en un CENTERED SONNET o en texto justificado (BLOCK SONNET). Los sonetos de Carrión

4. Véase Gilbert 2014.

correspondientes a cartas, telegramas y dictados se complementan ahora con sonetos enviados por correo electrónico y fax. Y, en homenaje a Ulises Carrión el cartero, también está ENVÍA TU PROPIO SONETO, que pone en correspondencia las eras de las direcciones postales y las direcciones electrónicas.

Después de este llamado directo a los lectores a participar, hay un llamado implícito similar en la página final, que cierra la serie al mismo tiempo que la abre. Titulado OTHER SONNETS, presenta 156 ideas adicionales para sonetos en orden alfabético (véase Fig. 2). La lista termina con una coma y, por lo tanto, pide al lector que desarrolle sus propias ideas para los sonetos, al igual que el “etcétera” en FAMOUS SONNET de Carrión. Pero esta lista de ideas es igualmente una invitación a ejecutarlas. Y aunque probablemente se deba a un descuido, es significativo que FRANCHISED SONNET sea el único soneto que aparece en la lista dos veces; refuerza la idea de que las ideas enumeradas para los sonetos se dejan para que las utilice el lector. Desde entonces, Pichler se ha dado cuenta de algunas de estas ideas y estas incluyen NINE SWIMMING SONNETS, el BRAILLE SONNET, y SEVEN ADVERTISED SONNET(S) que sirvieron como publicidad para exposiciones que incluían SONNET(S) de Carrión y realizaciones de OTHER SONNET(S).⁵

Estrictamente hablando, el OTHER SONNETS tiene una de esas realizaciones oculta en su interior: a saber, el SONNET WITH SEVEN WORDS IN A LINE, que hace honor a su título al salir de la lista justificada de los OTHER SONNETS y solo tiene siete palabras impresas en este verso. Contra todas las leyes gramaticales, incluso la coma se mueve en el siguiente verso. Se hace evidente en este soneto que la distinción entre la idea y la ejecución (de una obra) ya no es clara, particularmente en el arte conceptual y la literatura.⁶

Algunos de los sonetos de esta lista hacen que el lector pregunte cómo se harán realidad. Después de todo, ¿como parecería un NEOLIBERAL SONNET o un soneto SO NICHT! [¡NOT LIKE THAT!]? Sin embargo, el foco de esta máquina de ideas está compuesto por sonetos que reflexionan sobre las tecnologías actuales de producción, comunicación y distribución: BLOGGED SONNET, DOWNLOADED SONNET, GOOGLED SONNET, OCR SONNET, SKYPE SONNET, SONNET (VIRUS) y TWITTERED SONNET. Otro punto focal de esta lista está dedicado a aquellos que hacen referencia a la historia de la literatura y el arte en el siglo XX: ABSTRACT EXPRESSIONIST SONNET, CONCRETE SONNET, OULIPO SONNET, S = O = N = N = E = T, TWENTYSIX GASOLINE SONNETS, UNCREATIVE SONNETS, etcétera.

5. Véase las exposiciones e intervenciones en Christophe Daviet-Thery, Paris 2013, PrintRoom, Rotterdam 2013, x marks the bokship, London 2014 und OEI color space, Stockholm 2014.

6. Para más detalles, véase Gilbert 2019.

Como tales, amplían el espectro de referencias históricas y en parte canónicas que Pichler ya ha utilizado hábilmente en varios SOME MORE SONNETS para enmarcar e inscribir su serie dentro de una tradición. Tomemos como ejemplo el SONNET FOR FANS AND SCHOLARS ALIKE, que sigue el modelo que estableció la publicación homónima de Ulises Carrión de 1987, llenando la plantilla del soneto con texto ficticio tipográfico y reemplazando todos los caracteres con la letra “i”. SONNET (IMAGE) también parece visualizar el esquema típico del soneto reemplazándolo por barras negras, algo que se conoce de la literatura académica y también de sus Gráficas en Poesía (1972). Al mismo tiempo, es inconfundible que este soneto cita *Un coup de dés* (imagen) de Marcel Broodthaers de 1969, donde Broodthaers tradujo el diseño revolucionario del poema de Mallarmé en un arreglo de barras negras. Al hacerlo, Pichler establece una biblioteca muy personal de “grandes éxitos,” que también es el adecuado nombre de su editorial donde se publica la serie. Además, Pichler también define el contexto histórico literario y del arte en el que sitúa su propia obra, haciendo de su serie un signo inconfundible de nuestro tiempo. Porque, “in the digital condition, one of the methods (if not the most fundamental method) enabling humans to participate [...] in the collective negotiation of meaning is the system of creating referentes” (Stalder 96, énfasis en original).

En la serie se incluye PAGINATED SONNET, el único con un número de página. Este soneto luego llama la atención sobre el hecho de que todas las demás páginas han quedado sin paginar. Asimismo nos recuerda que SONNET(S) de Carrión tampoco fue paginado, un aspecto de su trabajo y agenda artística que ha recibido muy poca atención. Como puede deducirse de sus ensayos, el abandono de la paginación fue una elección deliberada con un significado francamente programático; de hecho, puede verse como una declaración de guerra. En *The New Art of Making Books*, Carrión afirma que la paginación nunca se figuró en la consideración del arte antiguo, que se centró únicamente en el texto:

In an old book all the pages are the same.

When writing the text, the writer followed only the sequential laws of language, which are not the sequential laws of books.

Words might be different on every page; but every page is as such, identical with the preceding ones and with those that follow. (Carrión 9)

Este aplanamiento a menudo deriva en un gran aburrimiento (véase 9f) que el nuevo arte trata de contrarrestar: “In the new art every page is different; every page is

an individualized element of a structure (the book) wherein it has a particular function to fulfill”(p. 9). Carrión vuelve a esta idea en Bookworks Revisited de 1979:

[Ordinary books] share a common formal element—their pages are numbered. [...] Numbering the pages of a book means that there is a sequence but this sequence isn’t self-evident. In other words, from a visual point of view the pages of a book are interchangeable; they all look more or less alike. [...] That’s the reason why they have to be identified by means of a number. (Carrión Bookworks 57)

Si la ubicación de un texto específico (o una sección específica de un texto) no está predestinado por el concepto artístico en estos libros ordinarios y más bien está determinada solo por parámetros y coincidencias ajenas, entonces cada salto de línea y cada salto de página es, en el mejor de los casos, una “formal feature of the typographic realization and not of the text”. Es por esta razón que no tienen absolutamente ningún significado para el texto. Pero el manejo descuidado de la paginación es una clara indicación para Carrión de que la mayoría de la literatura “antigua” está marcada por una “contingency of setting and placement”, de modo que el texto ocupa “no individual site of its own on the paper”. Solo está familiarizado con un “placement that happens by accident” (deReuß, énfasis en original borrado).⁷ Sin embargo, al hacer esto, una enorme cantidad de potencial estético queda sin realizarse.

Eugen Gomringer ya lo ha elaborado en su ensayo (aún sin traducir) parecido a un manifiesto vom gedicht zum gedichtbuch (del poema al poema en forma de libro) de 1966. En este texto, Gomringer cultiva la idea de un libro que es más que la disposición accidental de textos individuales y discretos donde el “number of pages is only determined by the size of the font”, como es común en la mayoría de los volúmenes de poesía. En cambio, visualiza un “poem in book form”, donde el número de páginas,

book pages [as well as] the movement of turning the page is able, as a cesura, as a change of perspective, to perform a completely defined and calculated role. a poem can be presented like a fan and fanned out. cesuras in the content correspond to the real, material cesuras in the book object—the internal time of a poem corresponds to a specific time frame of physical movement. (Gomringer 59)

Esto ya se puede decir de *Un coup de dés* de Mallarmé, donde el texto no solo se mide y se coloca exactamente en la (doble) página sino también dentro del marco del libro, como la frase que sirve de título, “*Un coup de dés* [...]”, demuestra distribuyéndose a lo largo de las páginas de todo el libro. Así, en *Un coup de dés*, “tends to be no passage where the text is the result of chance or an external procedure. Just as in a handwritten manuscript, everything here has a specific site—and the form of this site is not arbitrary” (deReuß, enfásis en el original). Esto conlleva una forma de literatura que avanza y, al reflejar expressis verbis su propia especificidad de sitio, se encuentra en el más marcado

7. Para más detalles sobre el concepto de la especificidad de sitio en la literatura, véase Gilbert 2018.

contraste concebible con los libros ordinarios y los textos convencionales cuyas configuraciones (tipo)gráficas son contingentes.

No se debe subestimar el papel de Mallarmé como partera de tal tradición literaria de escritura “site-specific”. Es el máximo referente y figura clave de la “bibliographic version of site-specific art” (Dworkin 65), que tanto Carrión como Pichler han desarrollado en sus libros y páginas. Sin embargo, tanto Carrión como Pichler han descubierto estrategias individuales para implementar este enfoque, como se puede comprobar en su uso de la paginación. Mientras Carrión evita los números de página en SONNET(S), Pichler demuestra que es un instrumento que se adapta perfectamente a la creación “site-specific”. Al dar el número de página de un soneto en particular y al abordar la paginación en el título, Pichler presenta la situación lineal consecutiva en un libro e introduce la paginación como un parámetro específico del sitio. En matemáticas, un parámetro se define como arbitrario y, sin embargo, fijo. Al proporcionar el número de página, Pichler otorga al soneto un sitio arbitrario pero definido que en adelante se inscribe como una condición de su existencia, pero que aún puede adaptarse a distintos contextos específicos. Sin embargo, quedan casos en los que la paginación se utiliza como constante. En esos casos, lo siguiente es cierto: “if the page count/pagination of their placement matters, PAGE PIECES are pagination-sensitive” (Pichler 233).

PAGINATED SONNET no es el único que es “site-specific”. DOPPELGÄNGER SONNET también debe su impresionante efecto a sus dos apariciones deliberadamente establecidas en el libro. En su primera aparición, que se ubica adecuadamente entre HALF SO y DOUBLE SONNET, es probable que el efecto desdoblador se atribuya a Pichler cuando actúa como una especie de reencarnación de Rossetti y Carrión—si no a los sonetos de las páginas anteriores, que hacen eco a lo largo de una manera inquietantemente real. Pero cuando, innumerables sonetos más tarde, se descubre el segundo DOPPELGÄNGER SONNET, éste se revela como el doppelgänger “real”, y su predecesor, o Vorgänger, solo ahora se reconoce como tal. Y, sin embargo, este doppelgänger continúa deambulando por la serie como un fantasma hasta que finalmente se encuentra nuevamente al hojear el libro. La serie se muestra así como un tejido estructural de relaciones. El libro es un espacio altamente estructurado donde es crucial que todo tenga su propio “sitio específico”.

Refiriéndose a esfuerzos equivalentes en la historia del arte para definir el ‘sitio’ del arte “site-specific” de manera más precisa, SOME MORE SONNETS también alienta a uno a identificar los sitios donde se materializa y presenta la literatura, como la página, la página doble, hoja, libro, editor y otros contextos de publicación ... Este aspecto final es particularmente evidente en la segunda edición de SOME MORE SONNET(S)

de Pichler, que fue publicado por Gato Negro en 2019. Esta edición muestra cómo la literatura específica del sitio, como arte “site-specific”, plantea cuestiones fundamentales sobre su capacidad para reproducirse, citarse, reubicarse, trasladarse o separarse de su lugar de origen, así como el hecho de que esta literatura requiere una sensibilidad particular al manipularla. Lo que, por lo demás, sigue siendo un imperativo filológico irrevocable de fidelidad a un texto debe ampliarse aquí si se quiere hacer justicia a la especificidad del lugar de estas obras. En referencia a sus “Page Pieces”, Pichler distingue entre varias formas de materialización:

PAGE PIECES are Primary information. [...]

A [...] (re)print or (re-)use of a PAGE PIECE in different context is pari passu.

It is impossible to dive into the same river twice (Pichler 233).

Posteriormente, una reimpresión de un “Page Piece” que no tuviera alteraciones no sería lo mismo que la primera publicación. Sería—para usar la terminología de Pichler, a su vez tomada de Seth Siegelaub—información secundaria. En su resolución, recuerda al Poem (or: Schema) de Dan Graham, que se publicó por primera vez en la famosa edición de Aspen de 1966 de la que Brian O’Doherty fue responsable. Poem de Graham consta de veintiocho parámetros autorreferenciales que enumeran, entre otras cosas, la apariencia externa que depende del sitio específico de publicación, así como las especificaciones del material de la impresión: por ejemplo, ““(name of) typeface” y “(type of) paper stock”. La tarea de cada editor es luego completar los elementos individuales de acuerdo con las condiciones de su publicación. Como resultado, cada publicación detalla una descripción precisa de las condiciones en las que fue creada. Sin embargo, esto significa que el poema no puede simplemente reimprimirse para hacerle justicia. Más bien, debe ser, por definición, ejecutado y creado de nuevo con cada publicación. Esto a su vez tiene como consecuencia que cada publicación sea diferente en su texto y diseño a todas las que la precedieron.

Del mismo modo, la segunda edición de SOME MORE SONNET(S) de Pichler difiere de la primera edición en varios aspectos. En lugar de comenzar con TIMES NEW ROMAN SONNET, está AKZIDENZ GROTESK SONNET. De manera similar, BOLD SONNET se reemplaza por LIGHT SONNET. Y, en lugar de RED SONNET encontramos PINK SONNET. Todo esto se ha hecho para que coincida con la fuente y los colores de la casa de la editorial. También se ajustaron las dimensiones de la publicación, y PAGINATED SONNET está en la página 55 y no en la página 51. De esta manera, la contingencia e implicaciones del sitio concreto de publicación y el contexto más amplio en el que se publicó están indisolublemente vinculados con la obra de una manera más tangible que en la primera edición. Además, se abordan como condiciones habilitantes y se convierten en el objeto explícito de la obra, tal y como alguna vez lo imaginó Ulises Carrión:

The old art assumes that printed words are printed on an ideal space.
The new art knows that books exist as objects in an exterior reality, subject to concrete conditions of perception, existence, exchange, consumption, use, etc.
(Carrión New 13)

Bibliografía citada

- Carrión, Ulises. "Bookworks revisited." *Second Thoughts*. VOID Distributors, Amsterdam, 1980, pp. 56-70.
- . "The New Art of Making Books." *Second Thoughts*. VOID Distributors, Amsterdam, 1980, pp. 6-22.
- . "Why plagiarisms." *Vandangos*, nº 1, 1973, portada.
- deReuß, Roland. "Spielräume des Zufälligen. Zum Verhältnis von Edition und Typographie." *Text. Kritische Beiträge*, nº 11, 2006, pp. 55-100.
- Dworkin, Craig. "Textual Prostheses." *No Medium*. MIT Press, Cambridge, Mass., 2013, pp. 55-83.
- Eco, Umberto. "Postscript." *The Name of the Rose*. Traducido por William Weaver. Mariner Books, Boston-New York, 2014, pp. 539-579.
- Gilbert, Annette. *Reprint. Appropriation (&) Literature*. luxbooks, Wiesbaden, 2014.
- . *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*. Fink, Paderborn, 2018.
- . "It's the Idea That Counts. Can We Think of Ideas as Literature?" *Convolution. Journal for Critical Experiment*, nº 5-7, 2019, pp. 181-190.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "[Nature and Art] [orig. Das Sonett (1800)]." *Selected Poems*. Traducido por John Whaley, Northwestern UP, Evanston, Ill., 1998, p. 83.
- Gomringer, Eugen. "Vom gedicht zum gedichtbuch." *Gesamtwerk, vol. II. theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997*. Edition Splitter, Viena, 1997, pp. 58-60.
- Greber, Erika. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und. Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Böhlau, Cologne-Weimar-Vienna, 2002.
- Hellion, Martha. "Ulises Carrión. A Biographical Sketch." *Ulises Carrión. Personal Worlds or Cultural Strategies? / ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, vol. 2. Turner, Madrid, 2003, pp. 13-21.
- Huebler, Douglas. "Untitled." *On Art. Artists' Writing on the Changed Notion of Art After 1965 / Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*. Editado por Gerd De Vries. Dumont, Cologne, 1974.

Nietzsche, Friedrich. *Schreibmaschinentexte. Vollständige Edition: Faksimiles und kritischer Kommentar*. Editado por Stephan Günzel y Rüdiger Schmidt-Grepaly. Bauhaus Universitätsverlag, Weimar, 2002.

Pichler, Michalis. "PAGE PIECES." *Publishing Manifestos. Beta Version*. MISS READ, Berlín, 2018, 233.

Rossetti, Dante Gabriel. "To Thomas Gordon Hake, 28 April, 1870." *The House of Life. A Sonnet-Sequence*. Editado por Roger C. Lewis. Boydell & Brewer, Woodbridge, 2007, p. 227.

Rossetti, William Michael. "The House of Life. A Prose Paraphrase." *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*. Cassell & Company, London et al., 1889, pp. 179-183.

Rossetti, William Michael, y Dante Gabriel Rossetti. *His family-letters, with a memoir, vol. 1*. Ellis and Elvey, Londres, 1895.

Scott, David. *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge UP, Cambridge, 1988.

Stalder, Felix. *The Digital Condition*. Polity Press, Cambridge, 2018.

A morte do autor. Um die-cut emerge do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, a partir de um exemplar com as rasuras, sublinhados e anotações de um leitor especial, o homem que o matou, o militar Dilermando de Assis

Cristiane Costa
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)¹

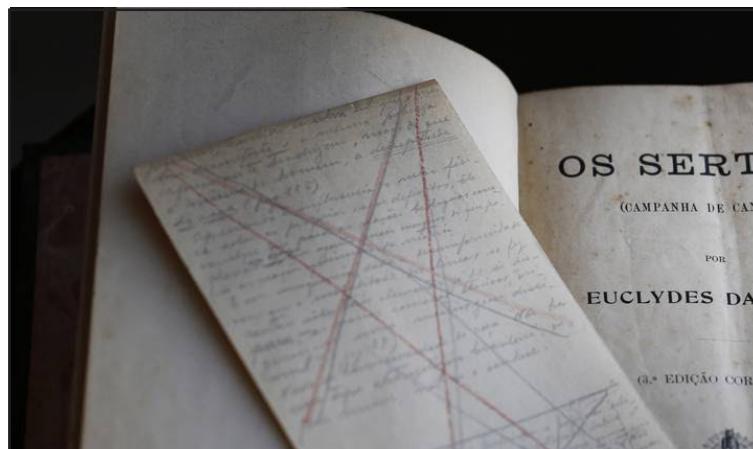
Resumo: Ao literalmente concretizar a metáfora proposta por Roland Barthes sobre a morte do autor, a marginália do homem que matou o autor de uma das maiores obras-primas da literatura brasileira, *Os Sertões: Campanha de Canudos*, cria um livro dentro do livro, estabelecendo um diálogo improvável entre o escritor Euclides da Cunha e seu leitor Dilermando de Assis.

Palavras chaves: Marginália, Die-cut, Literatura brasileira, Euclides da Cunha, Guerra de Canudos.

Abstract: By literally realizing the metaphor proposed by Roland Barthes about the author's death, the marginalia of the man who killed the author of one of the greatest masterpieces of Brazilian literature, *Os Sertões: Campanha de Canudos*, creates a book within the book, establishing an unlikely dialogue between the writer Euclides da Cunha and his reader Dilermando de Assis.

Keywords: Marginália, Die-cut, Brazilian literature, Euclides da Cunha, Guerra de Canudos.

Recibido: 21 de setiembre. Aceptado: 1 de diciembre 2021.



1. Cristiane Costa é professora de Jornalismo da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Comunicação e Cultura, com pesquisa de pós-doutorado sobre novas estratégias para mídias digitais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea (Pacc-UFRJ), é autora de Pena de Aluguel: escritores jornalistas no Brasil (Bolsa Vitae de Literatura) e do romance Sujeito Oculto (Bolsa Petrobras de Produção Literária).

Não sou bibliófila. Mas confesso que minhas mãos tremeram quando toquei naquele exemplar com mais de um século de história impresso em suas páginas manchadas pelo tempo. Era como se a profecia sobre “A morte do autor” de Roland Barthes se concretizasse (57-64). Afinal, quantas vezes se ouviu falar num livro em que o leitor literalmente tenha matado o escritor? E mais: que este leitor especial tenha deixado rastros dispersos em folhas soltas e pelas margens de dezenas de páginas de seu rival, anotadas com uma caligrafia surpreendentemente delicada para mãos acostumadas a manejar armas de fogo e espadas. A marginália do militar Dilermando de Assis num exemplar da terceira edição do clássico brasileiro *Os Sertões: Campanha de Canudos*, de Euclides da Cunha, faz deste volume só recentemente descoberto um livro único na história da literatura mundial, mesmo que milhares de exemplares desta obra tenham sido impressos ao longo de mais de 50 edições e centenas de reimpressões desde que foi lançada, em 1902.²

Foi também a última edição impressa com seu autor ainda vivo. Euclides chegou a fazer suas últimas correções num exemplar idêntico ao usado por Dilermando, assim como corrigiu as duas edições anteriores. Mas, dado como perdido, este exemplar só foi encontrado em 1914, quando suas mais de 2 mil emendas foram transladadas por Fernando Nery, secretário da Academia Brasileira de Letras, onde Euclides ocupava a cadeira número 7, para outro exemplar da terceira edição. Mistério: este exemplar novamente se perdeu. Ainda assim, é na última revisão de Euclides que as mais recentes edições críticas e comentadas de *Os Sertões*, se baseiam.³

A importância de *Os Sertões* está longe de se limitar às fronteiras do Brasil. Coleções de jornais, documentos e livros raros sobre a Guerra de Canudos, assim como uma profusão de estudos sobre o autor e esta obra que é considerada uma pedra fundamental da discussão sobre identidade nacional, podem ser encontrados nas principais universidades e bibliotecas dos Estados Unidos, Europa e América Latina. Mais de um século após sua primeira edição, *Os Sertões* se firmou como um clássico não só da literatura brasileira, mas também da história e das ciências sociais. Pela quantidade de questões que levanta em diferentes áreas, que englobam ainda a geologia e a geografia, é provavelmente o livro com maior fortuna crítica do país.

A obra-prima de Euclides da Cunha conquistou um raro impacto no exterior para um autor brasileiro e foi traduzida em diferentes línguas.⁴ Autores consagrados, como o peruano Mario Vargas Llosa e o húngaro Sándor Márai retomaram a impressionante

2. As anotações de Dilermando foram feitas na terceira edição do livro, publicado originalmente em 1902, e que foi lançada em 1905. Cunha, Euclides da. *Os Sertões*. Laemmert, Rio de Janeiro, 1905.

3. Para maiores detalhes ver *Variantes e comentários*, publicado na caixa *Os Sertões: edição crítica e comentada*, organizada por Walnice Nogueira Galvão. Ubu Editora, São Paulo, 2016.

4. A primeira edição em inglês dada da década de 1940, traduzida por Samuel Putnam. Ver: Cunha, Euclides da. *Rebellion in the Backlands*. University of Chicago Press, New York, 1944.

história da destruição do povoado de Belo Monte, em Canudos, e da resistência dos seguidores do líder religioso Antonio Conselheiro em face a quatro expedições do Exército brasileiro até que sobrassem apenas quatro de seus defensores, “um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente 5 mil soldados”, nas palavras do jornalista Euclides da Cunha (608).

Euclides só passou 18 dias no “teatro de operações” e não foi testemunha ocular da dramática tomada do povoado, em 5 de outubro de 1897. O escritor acompanhou as últimas batalhas não só como correspondente do jornal *O Estado de S.Paulo*, mas também na qualidade de tenente reformado e adido do ministro da Guerra, marechal Carlos Bittencourt, com direito a um ordenanças, uma espécie de secretário pago pelo Exército, para servi-lo. Se silenciou nas reportagens publicadas na imprensa, cinco anos depois denunciaria a campanha militar como “na significação integral da palavra, um crime”.⁵

Mas, se a influência de *Os Sertões* e de seu autor são inegáveis, como previa Barthes, a importância deste exemplar está baseada menos no nome de quem o escreveu do que no surpreendente nome de quem o leu, ainda que a fama do autor em questão não seja pequena. E que ela só tenha aumentado desde que Euclides da Cunha “dormiu desconhecido e acordou célebre” devido ao impacto do lançamento de *Os Sertões*, nas palavras de uma das estrelas de sua época, o cientista social Sílvio Romero.⁶ O livro publicado cinco anos após o fim do conflito, acordou a população do país para uma verdadeira guerra civil em que o Exército brasileiro usou de todo o seu poderio militar para massacrar a população de um povoado, estimada em 25 mil pessoas. O assassinato brutal de prisioneiros, incluindo mulheres e crianças, fez o Brasil questionar o papel dos militares como o próprio Euclides, tenente reformado, e Dilermando de Assis, o jovem e garboso amante de sua mulher, que chegaria a general.

Euclides conta com pelo menos dez biografias (Santos, “Euclides”, 12). Dilermando, apenas um livro dilacerante escrito por sua filha mais nova, Dirce Cavalcanti de Assis, intitulado *O pai*. Durante muito tempo, foi uma das poucas pessoas a saber da existência deste exemplar de *Os Sertões* anotado pelo homem que matou Euclides da Cunha em 15 de agosto de 1909, quando o escritor foi a sua casa disposto a vingar sua honra de marido traído. Foi ela quem, preocupada com sua conservação numa cidade úmida como o Rio de Janeiro, doou o exemplar deixado pelo pai ao poeta, professor de literatura e membro da Academia Brasileira de Letras, Antonio Carlos Secchin, dono de uma biblioteca devidamente equipada para proteger manuscritos, cartas e obras raros.

5. Cunha, 1905, Nota Preliminar. Para uma melhor compreensão do papel do jornalista Euclides da Cunha e de outros repórteres na Guerra de Canudos, ver Galvão, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a Guerra de Canudos nos jornais*. Cepe Editora, Recife, 2019.

6. Romero, Sílvio. “Academia Brasileira de Letras: Discurso pronunciado a 18 de dezembro de 1906, por ocasião da recepção de Euclides da Cunha”. In: *Provocações e debate: contribuição para o estudo do Brazil Social*. Livraria Chardron, Porto, 1910.

Consciente da singularidade deste livro, foi o atual guardião quem revelou sua existência em um artigo num jornal de grande circulação, na época em que o autor foi homenageado pelo maior festival literário do país, a Flip, em 2018. Secchin reconhece no texto que, à primeira vista, parece um exemplar sem maior valor, com manchas, anotações a lápis feitas pelo antigo proprietário e uma encadernação equivocada, que apariu o livro no comprimento e na largura, cortando assim boa parte dos comentários manuscritos. Nada, portanto, que chamasse a atenção de um bibliófilo como ele, ocupante da Cadeira número 19 da Academia Brasileira de Letras, colecionador de manuscritos e primeiras edições preciosas. “A importância desse exemplar avulta extraordinariamente quando sabemos o nome de seu antigo proprietário: Dilermando de Assis — o homem que, em legítima defesa, matou Euclides da Cunha no dia 15 de agosto de 1909”.⁷

Repercussão não faltou ao tórrido caso de amor entre a esposa de Euclides, Anna Ribeiro da Cunha, com o rapaz 16 anos mais novo, que ganhou não só as páginas dos jornais do início do século 20, como uma minissérie de tevê, uma ópera e vários romances históricos. O affair entrou para a história como *A Tragédia da Piedade* e de certa forma contribuiu para que o nome de Euclides da Cunha ganhasse uma popularidade inédita, mesmo entre quem nunca leu nenhum livro seu, e que nunca mais fosse esquecido.

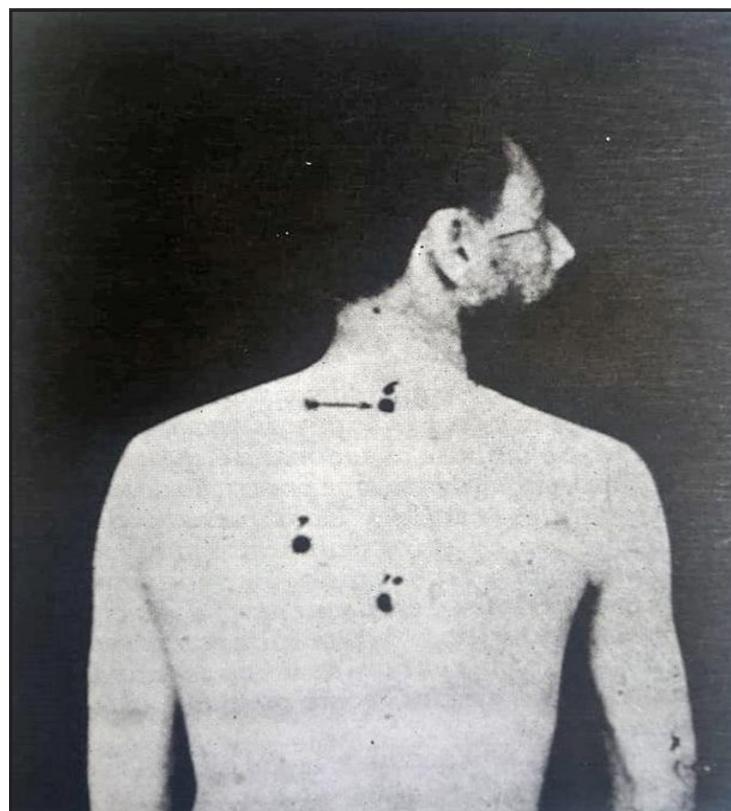
“A imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões” (Barthes 58), critica Barthes em seu ensaio de 1968, abrindo as portas para uma nova teoria da recepção. Já o leitor seria “um homem sem história, sem biografia, sem psicologia” (64). A proposta barthesiana é radical: inverter a história. “O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (64), pontifica, na última linha de seu ensaio. É o que tenho buscado nos últimos dois anos: jogar luzes sobre quem foi Dilermando de Assis e por que se dedicou a reler a obra prima do célebre rival, a ponto de deixar anotações e sublinhados em quase um sexto de suas 619 páginas.

Ao ler *Os Sertões* guiada por este leitor em especial, busco estabelecer um diálogo extemporâneo entre o autor e seu grande rival, reviver a letra morta em suas páginas. A proposta é explorar a marginália num livro híbrido entre ensaio e romance, inspirado no clássico *O papagaio de Flaubert*, de Julian Barnes. Só seu narrador é ficcional: um revisor obcecado por encontrar erros em obras primas e que tem um motivo especial para se vingar de Euclides da Cunha.⁸ É também um ensaio filosófico sobre o erro e

7. Trecho de Secchin, Antonio Carlos. “Os Sertões: embate de Euclides da Cunha e Dilermando de Assis continua”. *O Globo*, 20 Jan. 2018. oglobo.globo.com/cultura/os-sertoes-embate-deeuclides-da-cunha-dilermando-de-assis-continua-22308941. Acesso em: 12 Maio 2020.

8. Uma primeira versão foi apresentada na revista “Brasiliana: Journal for Brazilian Studies”, do King ‘s College de Londres, em 2020. “Eu vejo teus erros: anotações de Dilermando de Assis num exemplar de Os Sertões de Euclides da Cunha”. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, Londres, pp. 553–579. tidsskrift.dk/bras/article/view/120389.

a imperfeição, na vida e na arte. Intitulado *Eu vejo teus erros*, o romance ainda em elaboração se propõe a recortar *Os Sertões*, reproduzindo as páginas diligentemente anotadas por Dilermando, assim como os processos que libertaram o leitor por ter agido em legítima defesa e o inventário de todos os bens que Euclides da Cunha deixou para a mulher que o traiu, incluindo sua biblioteca, além das reportagens explorando de forma sensacionalista o escandaloso adultério, com as fotos das costas nuas de Dilermando de Assis furadas das balas de Euclides da Cunha e seu filho.⁹



O objetivo é produzir uma obra que pode ser conceituada como *visual writing*, em que texto e imagem dialogam, gerando um produto híbrido. Muito mais do que um livro ilustrado, uma obra de *visual writing* pode ser definida como “um texto que não é nem puramente escrito nem puramente visual”, como define Zoe Sadokierski¹⁰. A estratégia narrativa, usada por autores como W.G. Sebald, Jonathan Safran Foer e Dave Eggers, põe em xeque a ideia de que um romance deve ser escrito apenas com palavras. Nestes romances pouco ortodoxos, “palavra e imagem podem se combinar para formar um tipo de experiência de leitura que não é nem puramente verbal nem puramente visual”, explica Sadokierski (introdução, p. IX).

9. Em 1916, Dilermando sofreu novo atentado, desta vez foi Euclides da Cunha Filho, de 22 anos, quem resolveu vingar a honra do pai, atirando no padrasto. Dilermando reagiu e matou o filho de Euclides e Anna, crime do qual foi absolvido, novamente por ter agido em legítima defesa.

10. Zoe Sadokierski explora esta confluência entre literatura e comunicação visual em sua tese de doutorado *Visual writing: A critique of graphic devices in hybrid novels, from a Visual Communication Design perspective*. University of Technology, Sydney, 2010. opus.lib.uts.edu.au/handle/2100/1042.

Não se trata exatamente de uma novidade. Este tipo de experiência se insere numa tradição bem mais antiga de vanguarda da literatura latino-americana, que tem pioneiros como Macedonio Fernández e seu *Museu do romance da Eterna*.¹¹ E que encontra muitos ecos na literatura brasileira contemporânea. Não só na potência visual despertada pela poesia concreta dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, mas também em obras de ficção que embaralham elementos *ready mades*, como as de Glauco Mattoso, e, mais recentemente, *Inquérito policial: Família Tobias*, de Ricardo Lísias e *Opisanie swiata* de Veronica Stigger.¹² Ou mesmo em meu romance anterior, *Sujeito oculto*, onde explorei uma marginália fictícia, inserindo elementos tipográficos.¹³

À margem da história

Além das anotações nas margens da obra-prima de seu rival, Dilermando deixou um mapa do tesouro. Duas folhas de blocos soltas, escritas dos dois lados. Nada mais, nada menos, do que um índice pessoal para a leitura de *Os Sertões*. Em geral, as anotações enumeram as dezenas de páginas em que o rival fez ressalvas ao texto de Euclides. Em grande parte, indicam erros de concordância, de grafia, de acentuação e de pontuação. Não tenho como evitar um certo alívio ao ver que mesmo um grande autor como Euclides da Cunha, publicado por uma editora importante, como a Laemmert era na época, também comete ou deixa passar por sua revisão final, erros crassos como os que Dilermando assinalou, na página 47, numa frase de apenas seis minúsculas palavras: “E o sertão e uma paraizo” (Cunha 47).

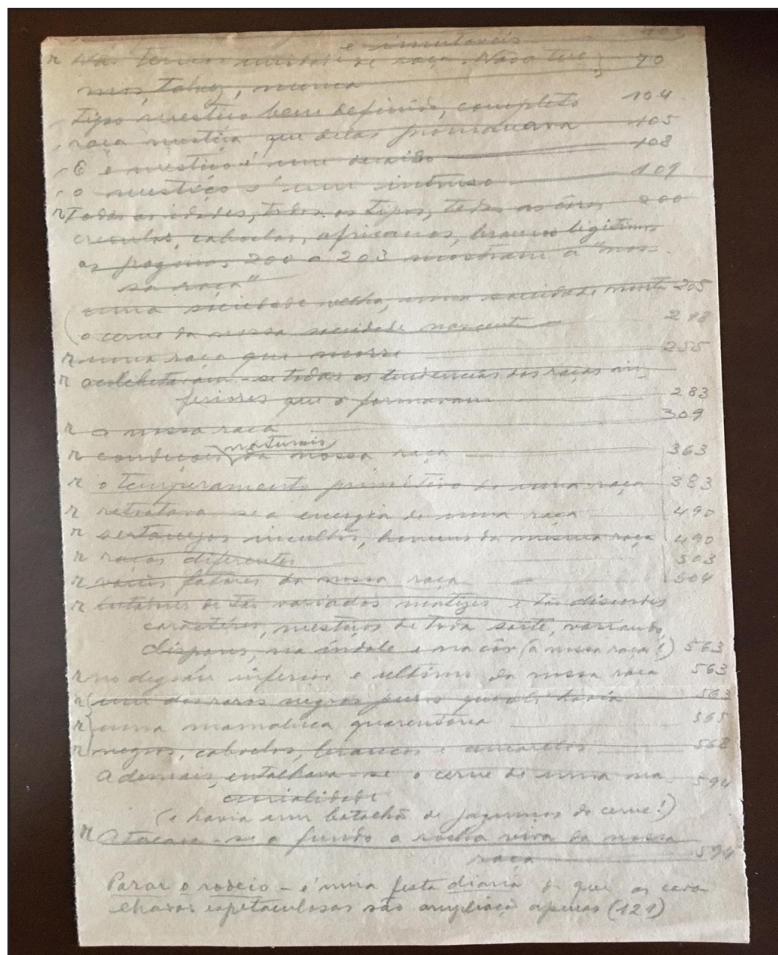
Mas o índice de Dilermando é bem mais do que uma mera curiosidade literária. Nele, o futuro general do Exército abre interessantes janelas para duas questões que até hoje assombram a sociedade brasileira: o legado que as ideias racismo científico deixaram na formação intelectual do país e a violência com que os militares enfrentam conflitos sociais, como a Guerra de Canudos, desprezando a lei e abatendo seus inimigos sem piedade, mesmo que velhos, mulheres e crianças inocentes.

11. Sobre a influência de Macedonio Fernández, em especial *Museo de la novela de la Eterna; primera novela buena*. Corregidor, Buenos Aires, 1975, ver: sul21.com.br/noticias-em-geral/2011/03/o-acontecimento-literario-do-ano-lancado-o-museu-do-romance-da-eterna/.

12. Sobre a proposta de visual writing da poesia concreta, ver: www.augustodecampos.com.br/poemas.htm. Sobre o uso de ready mades por Glauco Mattoso, ver: colecaolivrodeartista.wordpress.com/2012/04/30/glauco-mattoso-jornal-dobrabil. Para compreender a confusão entre ficção e realidade na obra de Ricardo Lísias, ver *Inquérito policial: A Família Tobias*. Editora Lote 42, São Paulo, 2016, ver: epoca.oglobo.globo.com/vida/noticia/2016/05/acusado-de-falsificar-documento-autor-transforma-sua-historia-em-livro-e-peca-teatral.html. Sobre o processo criativo de Veronica Stigger em *Opisanie swiata*. Sesi-SP Editora, São Paulo, 2013, ver: cultura.estadao.com.br/noticias/geral,veronica-stiggerestreia-no-romance-com-o-premiado-opisanie-swiata,1109339.

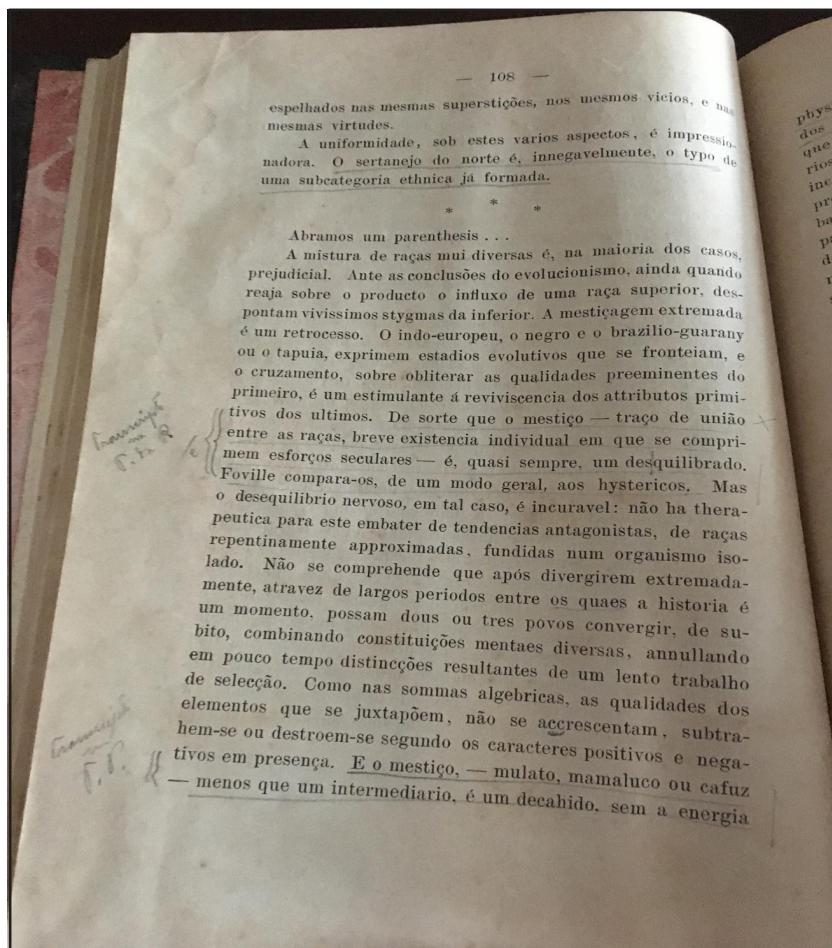
13. Sobre o uso da marginália em *Sujeito oculto*. E-Galáxia/Aeroplano Editorial, São Paulo, 2014, ver: oglobo.globo.com/cultura/livros/em-novo-romance-escritora-usa-plagio-como-recurso-literario-14668102.

Em uma das quatro páginas de seu índice, Dilermando enumera dezenas de páginas de *Os Sertões*, assinalando-as com a letra “r”, minúscula. Não é difícil adivinhar o significado, tantas vezes a palavra se repete nos trechos que ele assinala: “raça”.



Colocadas lado a lado, as páginas sobre a questão racial originalmente dispersas em *Os sertões* chegam a assustar. É como se formassem um livro dentro do livro, como *Tree of codes*, de Jonathan Safran Foer, foi recortado do livro de contos *The street of crocodiles*, de Bruno Schulz.¹⁴ Em sua obra, Foer faz uso de uma técnica artística chamada de *die-cut*, ou de recortes, originalmente proposta por Brion Gysin e William Burroughs na década de 1960, que sugere borrar ou recortar parte do original para formar, com o que resta, uma nova história (Miles). Mas o que aparece quando recortamos as páginas de Euclides da Cunha voltadas para a discussão racial embaralhadas nas centenas de páginas de *Os Sertões* e as colocamos na sequência sugerida pelo rival? Ao reproduzir as páginas sublinhadas por ele e suas anotações, meu objetivo é que o leitor veja com seus próprios olhos e tire suas próprias conclusões.

14. Sobre o processo de construção de *Tree of codes*. Visual Editions, London, 2010, ver o vídeo: www.youtube.com/watch?v=dsW3Y7EmTlo.



Sem dúvida, é difícil para um leitor contemporâneo não se sentir desconfortável diante da forma como *Os Sertões* retrata o que considera a inferioridade racial de africanos, indígenas e mestiços, sublinhadas por Dilermando, especialmente quando os trechos do livro dedicados ao tema são colocados lado a lado e não diluídos pela prosa hipnótica de Euclides da Cunha. Seu índice reúne apenas uma pequena parte das páginas anotadas nas margens de *Os Sertões*. Usei uma ferramenta do Google News Lab especialmente desenhada para jornalistas investigativos, chamada Pinpoint, capaz de fazer pesquisa avançada em diversos documentos ao mesmo tempo, para checar seus dados. No plural ou no singular, a palavra raça foi usada não menos do que 80 vezes em *Os Sertões*.¹⁵ Sem contar com a ajuda da inteligência artificial, Dilermando identificou as mais relevantes e polêmicas citações.

Mas é preciso advertir: antes de acusar o autor de *Os Sertões* de racismo, é necessário compreender o contexto histórico em que viveu e os debates sobre raça e mestiçagem que dominavam o ambiente intelectual brasileiro, por sinal, populado por muitos exemplos que contradiziam as teses do racismo científico importadas da Europa. Foram contemporâneos de Euclides no período que vai do reinado de Dom Pedro II e início

15. Sobre a ferramenta Pinpoint, ver: journaliststudio.google.com/pinpoint/about.

da era republicana, vários negros e mestiços influentes e intelectualmente respeitados, como os escritores Machado de Assis, João do Rio e Lima Barreto, o engenheiro André Rebouças, o diplomata Domício da Gama, o jornalista José do Patrocínio, e seu grande amigo e mentor, o engenheiro e geógrafo Teodoro Sampaio. Mesmo reconhecendo o brilhantismo de homens como eles não eram raros, o escritor os classifica no livro como intelectuais impuros, que mesmo capazes “das grandes generalizações ou de associar as mais complexas relações abstratas, todo esse vigor mental repousa (salvante os casos excepcionais cujo destaque justifica o conceito) sobre uma moralidade rudimentar, em que se pressente o automatismo impulsivo das raças inferiores” (Cunha 109).

Pensar a adesão de Euclides às teorias supremacistas da virada do século passado como um simples caso de racismo seria cair num ridículo anacronismo, já que é uma posição intelectual condizente com as teorias científicas da época, importadas da Europa. O que não quer dizer que se deve fechar os olhos a essa faceta da colonização do imaginário latino-americano que o autor faz questão de incorporar a seu livro e o quanto ela pode ter contaminado a formação intelectual brasileira a partir de suas raízes. Vários autores já ousaram apontar o absurdo silenciamento de *Os Sertões* sobre o elemento negro, especialmente a partir das pesquisas do historiador José Calasans com os sobreviventes de Canudos. E ainda o erro o erro de projetar em Euclides o papel de fundador do mito da mistura de raças como a base da identidade nacional brasileira, especialmente a partir de sua ressignificação por Gilberto Freyre, quando a mestiçagem passa a assumir um valor positivo. Hoje, é mais fácil perceber que o processo de elevação de *Os Sertões* ao patamar que chegou só foi possível pelo silenciamento do desconforto que as ideias supremacistas de Euclides provocam em seus estudiosos e leitores mais qualificados, como vem sendo apontado por pesquisadores contemporâneos como Luiz Costa Lima and Regina Abreu.

A incrível fama alcançada pelo livro leva a reações passionais ainda hoje, que vão de sua “monumentalização” (Abreu) à real possibilidade de seu “cancelamento” (Saint Louis), baseado numa compreensão muitas vezes rasa de conceitos complexos como raça e etnicidade, que na prática desqualificaria não só *Os Sertões* mas praticamente toda a literatura do passado graças a análises mais militantes do que intelectualmente respaldadas. Mas, no final das contas, não seria a onda de cancelamentos de escritores por sua posição com relação a questões identitárias a vitória de uma massa de leitores sobre o autor destituído de seu poder e autoridade, uma espécie de efeito colateral do movimento descrito por Barthes e da mudança de paradigma por ele proposta?

Um clássico não é sinônimo de livro perfeito e incriticável, assim como não existe escritor sem defeitos. Um clássico é um livro cheio de camadas, que se renova a cada leitura, mesmo que seja a do homem responsável pela morte do autor. Sem saber, Di-

lermando atirou no que viu e acertou no que não viu, atingindo Euclides novamente em suas páginas. Sua marginália nos leva a pensar: como a obra-prima de Euclides da Cunha pode sobreviver a uma nova onda de releituras, profundamente influenciadas pelos estudos decoloniais e pela *critical race theory*, que não fecham os olhos a seus erros interpretativos e equívocos conceituais? Por outro lado, essa leitura não traria o risco de apagar as enormes virtudes deste livro, sua impressionante potência literária e seu papel fundamental na denúncia de um modelo autoritário de ordem e progresso que até hoje se repete no Brasil, a cada vez que uma operação policial ou militar invade uma comunidade pobre, periferias vistas, assim como Canudos, como “o homízio de famigerados facínoras”, como o próprio Euclides descreve seus habitantes? (193)

Sem dúvida, entre todos os temas levantados pela marginália de Dilermando de Assis, o binômio “raça/identidade” é o mais complexo. E, por esta mesma razão, o mais importante, especialmente quando o Brasil experimenta uma mudança de paradigma na forma como encara temas como racismo e miscigenação, questionando os efeitos práticos que o mito de democracia racial teve na construção de uma sociedade profundamente desigual e na consolidação de estruturas sociais profundamente discriminatórias.

O papel dos intelectuais na perpetuação do legado da escravidão e do racismo no sistema cultural brasileiro não pode ser subestimado. Para explicar um levante social que começa em 1896, menos de dez anos depois da abolição da escravatura, em 1888, Euclides da Cunha optou por ancorar sua análise nas teorias do racismo científico e do evolucionismo social de autores como Foville¹⁶, Buckle,¹⁷ Taine¹⁸ e Gumplowicz.¹⁹ Assim como nas ideias de pensadores nacionais alinhados com eles, como o médico e psiquiatra Nina Rodrigues. Seu livro retrata uma era em que o preconceito racial não precisava ser disfarçado e frases como “a miscigenação é um retrocesso” podiam ser ditas em alto e bom som, sem provocar escândalo (Cunha 108). O que choca, no entanto, é que mesmo depois de completamente desacreditado, os ecos do discurso propagado pelo racismo científico e pelo evolucionismo social ainda possam ser ouvidos no Brasil contemporâneo, a cada vez que uma autoridade, refletindo o senso comum, culpa a preguiça dos indígenas e a malandragem dos africanos por nossa incapacidade de nos tornarmos uma nação civilizada e próspera. Não há como fechar os olhos ao papel de Euclides da Cunha na propagação de ideias supremacistas em seu livro, considerado uma espécie de bíblia da nacionalidade brasileira (Abreu).

16. Achille-Louis-François de Foville (1831-1878) foi um psiquiatra francês membro da Sociedade Etnográfica de Paris, que viajou às Américas e África.

17. Henry Thomas Buckle (1821-1862) foi um historiador inglês e autor da *History of civilization in England*. J. W. Parker and Son, London, 1852.

18. Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) foi um crítico e historiador francês, que propôs a ideia de positivismo sociológico autor de *Essai sur Tite-Live* [1856] Economica, Paris, 1994.

19. Ludwig Gumplowicz (1808-1909) é um historiador e cientista social, autor de *La lutte des races*. Librairie Guillaumin, Paris, 1893.

Mas o que Euclides escreveu sobre o homem do interior nordestino com base nestas teorias raciais supremacistas esbarra num problema: como aquele mestiço que ele tantas vezes ele inferioriza conseguiria vencer forças maiores e muito mais aparelhadas (Canudos foi a primeira guerra em que o Exército brasileiro usou dinamite e metralhadoras)? Dilermando vai explorar exaustivamente esta incongruência do autor, que ora elogia, ora desmerece, o sertanejo. O que ele não vê (ou não quer ver) é que Euclides vai mudando sua posição ao longo da escrita e talvez por isso *Os Sertões* é uma obra tão rica e complexa. De certa forma, sua terceira parte (A Luta) contradiz as duas primeiras (A Terra e O Homem). As ideias do autor visivelmente não correspondem aos fatos. Ao descrever a resistência dos guerreiros do místico Antonio Conselheiro, *Os Sertões* carrega a semente da própria destruição de seu arcabouço teórico evolucionista.

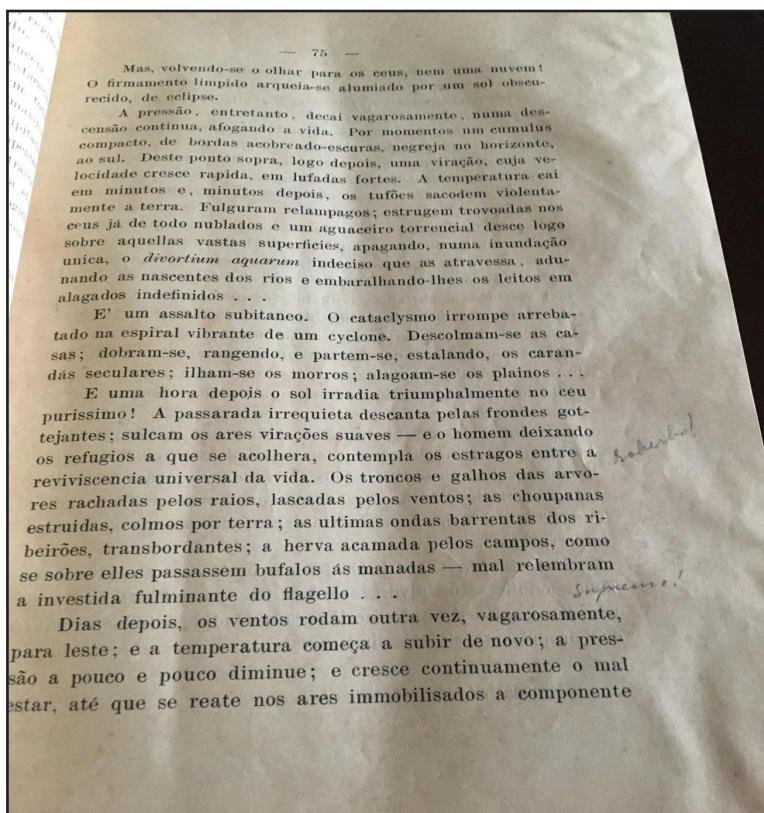
Uma segunda janela para a sociedade brasileira se abre quando Dilermando dá voz, em suas marcações, e especialmente no livro que escreveu a partir delas, à crítica a Euclides feita nos meios militares, que ficaram com a imagem abalada após as sucessivas derrotas e as denúncias sobre a brutalidade da guerra. Em seu livro *A tragédia da Piedade*, publicado em 1951, Dilermando diz que *Os Sertões* “é um livro que desperta mágoa, mágoa e vergonha, vergonha irreprimível para o nosso Exército”. Para ele, Euclides teria desfigurado, com um “emaranhado de contradições e exageros”, a história da campanha de Canudos (Assis 269). O tema do massacre de Canudos ainda é polêmico entre os militares, como comprovam documentos do final da década de 1980, recentemente desclassificados do SNI, o temido Serviço de Segurança Nacional da ditadura brasileira, demonstrando vigilância sistemática e até mesmo a infiltração de espiões em qualquer encontro de movimentos sociais ou de direitos humanos que de alguma forma fizessem referência à Guerra de Canudos.²⁰

Destruído em 1897 com um enorme incêndio, que deu fim a milhares de corpos insepultos e à memória do massacre, o povoado reconstruído sobre suas ruínas foi inundado na década de 1950 para a construção de uma represa. Não se deixou pedra sobre pedra, mas sua memória sobrevive nas páginas de *Os Sertões*, ao contrário de outros movimentos de resistência ao governo no final do Império e início da República que também terminaram em barbárie e milhares de mortes. De tantas obras escritas por observadores e participantes do combate, é preciso reconhecer que foi este livro, pela potência de sua literatura, que ficou para a história. Suas frases são impactantes, suas imagens transbordantes de um colorido inigualável. Não tenho dúvidas sobre quem seria o mais forte neste duelo se fosse restrito ao texto. Euclides é imbatível se usadas suas armas.

Portanto, não é de admirar que, apesar da rivalidade, como qualquer leitor que se deixe levar pela força da prosa de Euclides da Cunha, Dilermando de Assis muitas vezes seja obrigado a baixar a guarda e se render. “Soberbo!” “Supremo!”, não se furtaria a exclama-

20. Para consulta de documentos do SNI (Serviço Nacional de Informações) que mencionem Canudos, ver sian.an.gov.br/sianex/consulta/pagina_inicial.asp.

mar, nas margens da página 75, o leitor que matou o autor de *Os Sertões*, num domingo chuvoso em 15 de agosto de 1909, menos de sete anos depois de sua publicação. O rival chega a estabelecer uma conversa de compadres com o marido traído. Como na página em que Euclides comenta que Antonio Conselheiro, “o retrógrado do sertão”, a quem acusa ao mesmo tempo de pregar “a castidade exacerbada ao máximo horror pela mulher, contrastando com a licença absoluta para o amor livre, atingindo quase a extinção do casamento” (Cunha 75). Ao ler o comentário do escritor de que Conselheiro “falava de costa mesmo às beatas velhas, feitas para amansarem satyros”, Dilermando não contém o riso: “Olé! Jocosíssimo!”.



Profanando um livro

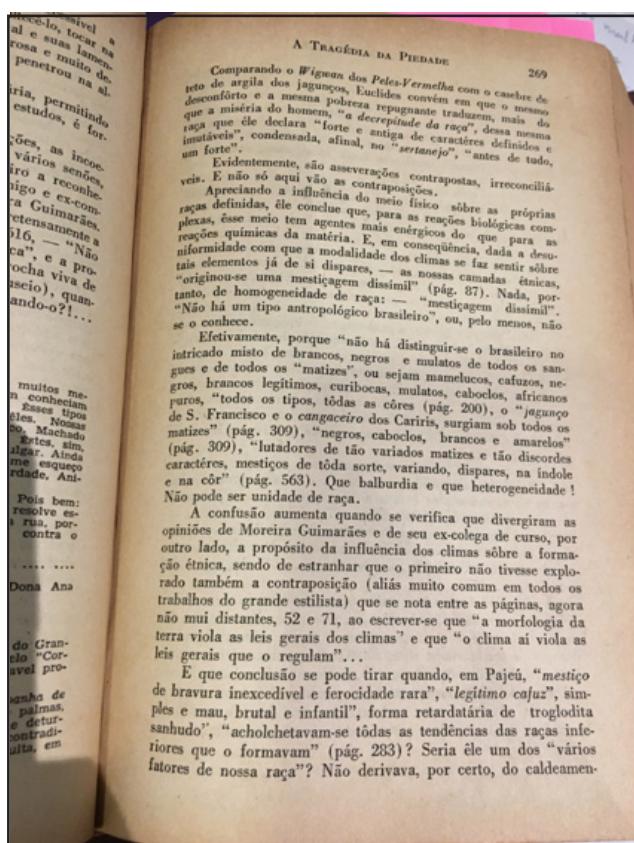
Não sabemos exatamente quando Dilermando teria lido com olhos de lince a obra de seu rival, nem se todas as marcações em lápis, algumas em azul e vermelho, foram feitas na mesma época. Assim como as marcações mais comuns de leitores que escrevem em livros, as do rival de Euclides da Cunha não passam de simples sinais de atenção, um sublinhado, uma seta, um asterisco, um ponto de interrogação ou exclamação, uma provável reação emocional a que estava lendo.²¹ São fragmentos que exigem de quem vai pesquisar

²¹Sobre a técnica e história da marginália, ver Jackson, H. J. *Marginalia: Readers writing in Books*. Yale University Press, New Haven, 2001.

um livro anotado por outro leitor um esforço de investigação para serem compreendidos. É preciso aguçar os sentidos para ouvir o diálogo que se estabelece entre anotador e autor.

Para um escritor sem imaginação, é uma chance irrecusável de escrever uma história em que já estão presentes os melhores elementos de um romance: drama, com direito a *plot twists*, personagens complexos, desejos proibidos, contexto histórico e cenários fascinantes. E ainda diálogos inteiros que podem ser recortados das obras, cartas e entrevistas de cada um dos protagonistas, dando a exata dimensão do timbre de suas vozes, suas hesitações, seus vícios de linguagem, a tortuosidade de seu raciocínio.

No embate entre dois rivais que se enfrentaram a tiros, marido e amante da mesma mulher, só o leitor sobrevive. Mais do que isso: usou as marcações no livro do homem que matou para escrever seu próprio livro e sua própria versão da história, *A tragédia da Piedade: mentiras e calúnias da "A vida dramática de Euclides da Cunha"*, publicado mais de quatro décadas depois do embate fatal, em que Dilermando destila toda sua raiva contra o homem que tentou matá-lo (Assis). Trata-se de uma chance única de comparar anotações e sua elaboração final. Normalmente, um pesquisador de marginália pode apenas intuir o que passa na cabeça de um leitor a partir das marcações. Mas quando encontra referências a elas num livro escrito pelo próprio anotador, a coisa muda de figura. Os papéis se invertem. De leitor ele passa a autor, como na página abaixo, em que Dilermando retoma suas anotações sobre os equívocos de *Os Sertões* ao falar de raça.



De certa forma, assim como um analista, em tese, pode ler os sonhos dos pacientes como uma forma de chegar ao inconsciente deles, nós, estudiosos da marginália, tentamos descobrir em livros anotados os reflexos da vida interior de quem os marcou. Para nós, a leitura é uma espécie de escrita feita tanto com os olhos quanto com as mãos. Não vemos muita graça em livros virgens ou edições *princeps*. Preferimos buscar tesouros escondidos entre as linhas. Como acontece ao se descobrir a semente dos heterônimos de Fernando Pessoa numa frase do poeta John Keats sublinhada em sua biblioteca? “O poeta é a coisa menos poética de toda a existência porque não tem identidade; ele está continuamente no lugar de outro, preenchendo outro corpo”, afirma Keats e põe em prática Pessoa.²²

No mundo digital, vasculhar a biblioteca anotada e, assim, desvendar o processo criativo de um anotador famoso é um prazer cada vez mais acessível ao voyerismo dos leitores. Assim como não é preciso ir a Portugal para tocar nos livros com a marginália de Fernando Pessoa, não é necessário ir à França para explorar cada referência do livro *Gramatologia* do filósofo Jacques Derrida. Um site permite que se consulte a sua cópia pessoal de cada obra citada no livro. Num cut-up involuntário, devido a restrições para a reprodução de livros de terceiros, sujeitas a direitos autorais, apenas as páginas anotadas correspondentes às referências feitas na obra de Derrida são mostradas no site. Mas os interatores têm acesso às capas dos livros e às numerosas inserções feitas pelo filósofo, que vão de anotações e sublinhados a *post-its* e índices pessoais.²³

No Brasil, sob incentivo de Antonio Cândido, um grupo de estudantes da USP, incluindo Walnice Nogueira Galvão e Telê Ancona Lopes, realizou pesquisas pioneiras sobre a instigante marginália do escritor Mário de Andrade, já na década de 1960.²⁴ Mas, provavelmente, o primeiro estudo tenha sido realizado por Jango Fisher, na década de 1940, ao levantar os livros anotados da biblioteca do barão do Rio Branco. Por coincidência, o chanceler brasileiro foi um dos maiores apoiadores de Euclides da Cunha, e responsável por sua ida para o Acre, o que acabou sendo sua ruína. Na sua ausência, sua mulher Anna, então com 33 anos, se apaixonou por um rapaz de apenas 17 anos. Ninguém menos do que o leitor que mataria o autor.

Segundo o biógrafo de Rio Branco e de Euclides da Cunha, Luís Cláudio Vilafañe G. Santos, o barão tinha o hábito de “dialogar” com os autores dos livros que lia, seja como marginália propriamente dita, seja como textos para rebater os autores lidos, eventualmente escrevendo até uma anotação maior do que o texto original.

22. Para explorar a marginália de Fernando Pessoa, ver: bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/anotacoes.htm.

23. Para explorar a marginália de Jacques Derrida, ver: derridas-margins.princeton.edu/.

24. A memória deste curso pode ser consultada em: teoriaedebate.org.br/2013/01/04/o-mundo-de-mario-de-andrade/.

A verdadeira dimensão da biblioteca privada de Paranhos nunca foi estabelecida com precisão. De acordo com diversas fontes, seriam 6 mil livros; porém, quando, depois de sua morte, ela foi vendida pelos herdeiros e incorporada ao acervo do Itamaraty, o bibliotecário Jango Fisher, encarregado de preparar um estudo sobre a biblioteca de Rio Branco para as comemorações do centenário de seu nascimento em 1945, comentou que “muitos livros citados pelo Barão e que certamente faziam parte de sua biblioteca estão desaparecidos e alguns em mãos de particulares”. O certo é que se tratava de um acervo de livros e documentos considerável e bastante valioso, que Rio Branco estudou com cuidado, como comprovam as muitas observações e notas que registrava nos próprios livros. Fisher dedicou-se a examinar as anotações de Paranhos nos exemplares de sua coleção particular. De acordo com sua pesquisa, Paranhos estudou “1157 obras de 966 autores em cujos 1848 volumes foram anotadas 27458 páginas, acrescidas de 594 notas coladas e mais de 767 soltas”. Se a quantidade de anotações por si só impressiona, a extensão e o método (ou a aparente falta deste) deixa claro o empenho com que perscrutava seus livros e documentos.

[...] É de observar que, se há páginas com apenas uma palavra ou uma cifra como anotação, numerosas são as que, repletas as margens e até mesmo as entrelinhas, ele as continuava em pedaços de papel de tamanho variável, ora colados, ora soltos entre as folhas. Algumas, quando numerosas as folhas, eram amarradas com barbante ou presas por alfinetes; outras foram coladas em seguimento, chegando, por vezes, a medirem 65 e até 78 centímetros de comprimento [...] em diversos [livros] há notas que são verdadeiros capítulos acrescentados ao texto”. (Santos 117-118)

O mais surpreendente é que o exemplar da primeira edição de *Os Sertões* com dedicatória de Euclides para o barão do Rio Branco, que integra sua biblioteca no Palácio do Itamaraty, esteja virgem. A falta de qualquer anotação denuncia que Rio Branco provavelmente nunca leu o livro.

Se os estudos da marginália são recentes, o hábito de escrever nas margens de outros autores é muito mais antigo. Originalmente designado para os desenhos que ilustravam as iluminuras dos manuscritos medievais, o termo marginália tem uma história ainda mais antiga: o escólio (em grego scholion, sinônimo de comentário e interpretação). Inseridas no manuscrito de um autor da Antiguidade, como glossa, as notas explicativas que deram origem às atuais notas de rodapé, no passado ocupavam tanto as margens ou o espaço entre as linhas. Curiosamente, entre os mais famosos, está o escólio de Proclo Lício sobre os *Elementos*, uma das principais obras do matemático grego Euclides de Alexandria (Jackson).

A marginália, tal qual a conhecemos, é creditada como obra do poeta e ensaísta Samuel Taylor Coleridge, que fez notas nas margens de praticamente todos os livros de sua biblioteca. Num caso clássico de literatura apropriativa, o resultado foi a publicação de cinco volumes só com suas anotações (Jackson e Whalley). Mas nem sempre a marginália era intencional. Por falta de papel, outros escritores também usaram as margens,

como Voltaire, quando estava na prisão. Confirmando a tese de Barthes, dependendo de quem anota, um livro rabiscado pode ser muito mais valioso do que um exemplar em perfeito estado. As marcações de escritores como Herman Melville, Mark Twain, Sylvia Plath ou David Foster Wallace, habituais profanadores de livros alheios, fazem obras banais ganharem novo significado e despertam cada vez mais a curiosidade de pesquisadores (Jackson).

Por tudo isso, seria útil roubar de Michel Foucault, outro filósofo a questionar o que é autor, a frase célebre que, por sua vez, ele próprio reconhece ter tomado emprestado de Beckett: “Que importa quem fala?”. No artigo com este título, que de muitas formas complementa “A morte do autor”, de Barthes, Foucault vai falar do “parentesco da escrita com a morte”. Segundo ele, a narrativa, ou a epopéia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói. “Se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade” (Foucault 34-36). Ao viver uma tragédia e falecer aos 43 anos, não teria sido exatamente este o destino do autor de *Os Sertões*, o imortal Euclides da Cunha, adjetivo que carrega todo ocupante de uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, como a que ele conquistou pela maioria dos votos em 1906, apenas um ano depois de publicar seu primeiro livro?

Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Vejam Flaubert, Proust, Kafka. Mas há outra coisa: essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor. (Foucault 36)

Referências bibliográficas

- Abreu, Regina. *O enigma de Os Sertões*. Rocco, Rio de Janeiro, 1998.
- Assis, Dilermundo de. *A tragédia da Piedade*. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1951.
- Barnes, Julian Barnes. *O papagaio de Flaubert*. Rocco, Rio de Janeiro, 1988.
- Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Martins Fontes, São Paulo, 2004.
- Cavalcanti, Dirce de Assis. *O pai*. Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.

Costa, Cristiane. "Eu vejo teus erros: anotações de Dilermano de Assis num exemplar de Os Sertões de Euclides da Cunha." *Brasiliiana: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, Londres, pp. 553–579. tidsskrift.dk/bras/article/view/120389.
---. *Sujeito Oculto*. E-Galáxia/Aeroplano, São Paulo, 2014.

Cunha, Euclides da. *Os sertões*. Laemmert, Rio de Janeiro, 1905.

Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna; primera novela buena*. Corregidor, Buenos Aires, 1975.

Ferrari, Patrício. "Anotações." *Biblioteca Particular Fernando Pessoa*, Casa Fernando Pessoa, 2018. bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/anotacoes.htm.

Foer, Jonathan Safran. *Tree of codes*. Visual Editions, London, 2010.

Foucault, Michel. *O que é um autor?* Nova Vega, Lisboa, 2006.

Gabriel, Ruan de Souza. "Acusado de falsificar documento, autor transforma sua história em livro e peça teatral." Época, 13 Maio 2016. epoca.oglobo.globo.com/vida/noticia/2016/05/acusado-de-falsificar-documento-autor-transforma-sua-historia-em-livro-e-peca-teatral.html.

Galvão, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a Guerra de Canudos nos jornais*. Cepe Editora, Recife, 2019.

---. "O mundo de Mário de Andrade." *Teoria e Debate*, ed. 108, 4 Jan. 2013. teoriae-debate.org.br/2013/01/04/o-mundo-de-mario-de-andrade/.

---, organizadora. *Os Sertões: edição crítica e comentada*. Org Walnice Nogueira Galvão. Ubu Editora, São Paulo, 2016.

Jackson, H. J. *Marginalia: Readers writing in Books*. Yale University Press, New Haven, 2001.

Jackson, H.J., e Whalley, George, editores. *The collected works of Samuel Taylor Coleridge - Marginália*. Princeton University Press, Princeton, 2020.

Lima, Luiz Costa. *Terra Ignota*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1997.

Lísias, Ricardo. *Inquérito policial: A Família Tobias*. Editora Lote 42, São Paulo, 2016.

Marai, Sándor. *Veredicto em Canudos*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

Mattoso, Glauco. "Jornal Dobrabil." Coleção Livro de Artista, 2012. colecaolivrodeartista.wordpress.com/2012/04/30/glaucos-mattoso-jornal-dobrabil.

Miles, Barry. *Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs, the art of William Burroughs*. Verlag fur moderne Kunst Nurnberg, Vienna, 2013.

Rodrigues, Nina. *As coletividades Anormais*. Edições do Senado Federal, Brasília, 2006.

Romero, Silvio. "Academia Brasileira de Letras: Discurso pronunciado a 18 de dezembro de 1906, por ocasião da recepção de Euclides da Cunha." *Provocações e debate: contribuição para o estudo do Brazil Social*. Livraria Chardron, Porto, 1910.

Sadokierski, Zoe. *Visual writing: A critique of graphic devices in hybrid novels, from a Visual Communication Design perspective*. University of Technology, Sydney, 2010. opus.lib.uts.edu.au/handle/2100/1042.

Santos, Luís Cláudio Villafaña G. *Euclides da Cunha: uma biografia*. Todavia, São Paulo, 2021.

---. *Juca Paranhos, o barão do Rio Branco*. Companhia das Letras, São Paulo, 2018.

Saint Louis, Hervé. "Understanding cancel culture: Normative and unequal sanctioning." *First Monday*, v. 26, n. 7, 23 Jun. 2021. firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/10891/10177.

Secchin, Antonio Carlos. "Os Sertões: embate de Euclides da Cunha e Dilermando de Assis continua." *O Globo*, 20 Jan. 2018. oglobo.globo.com/cultura/os-sertoes-embate-de-euclides-da-cunha-dilermando-de-assis-continua-22308941. Acesso em: 12 Maio 2020.

Stigger, Veronica. *Opisanie swiata*. Sesi-SP Editora, São Paulo, 2013.

Vargas Llosa, Mario Vargas. *A Guerra do fim do mundo*. Alfaguara, São Paulo, 2013.

VisualEditions. "Tree of Codes by Jonathan Safran Foer." *YouTube*, 2010. www.youtube.com/watch?v=dsW3Y7EmTlo.

Websites

Derrida's Margins. The Center for Digital Humanities, Princeton University. derridas-margins.princeton.edu/.

Poemas. Augusto de Campos. <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>.

Pinpoint. Journalist Studio. <https://journaliststudio.google.com/pinpoint/about>.

En buena salud¹

Simon Morris

(Leeds Beckett University, Inglaterra)²

Resumen: Respondiendo a una invitación de Felipe Cussen y Riccardo Boglione para examinar el estado de la “escritura conceptual” en 2021 para la revista uruguaya *Tenso Diagonal*, Morris aborda el encuadre de la escritura conceptual en Wikipedia que cita a Johanna Drucker, quien afirma que el movimiento está “probably over now, even in its newest iterations”. Responde energicamente afirmando que, lejos de haber terminado, el movimiento está “en buena salud” y cita tres ejemplos ejemplares de la escritura conceptual reciente y una nueva revista interdisciplinaria como evidencia de sus continuas investigaciones. También utiliza el espacio para criticar la idea de que América del Norte es el epicentro de la actividad de este movimiento y espera que las historias futuras recuerden el trabajo que ha tenido lugar en todo el mundo. Morris señala, como cualquier movimiento cultural que presenta un cuerpo de nuevas ideas y pensamiento radical, que hay algunas obras brillantes; algunas obras medias; y algunas obras que son simplemente horribles. En el ensayo ilustrado, Morris rastrea sus propias aportaciones además de detallar la distinción entre obras conceptuales que utilizan un exceso de información y aquellas que utilizan el borrado y otros procedimientos para trabajar al borde de la perceptibilidad, en el espacio de lo infrálevo.

Palabras clave: Escritura conceptual, Information as Material, Carolyn Thompson, Jo Hamill, Michael Hampton, Inscripción.

Abstract: Responding to an invitation from Felipe Cussen and Riccardo Boglione to examine the state of “conceptual writing” in 2021 for the journal *Tenso Diagonal*, Morris tackles the framing of conceptual writing on Wikipedia which cites Johanna Drucker, who claims that the movement is “probably over now, even in its newest iterations.” He responds vigorously by claiming, far from being over, the movement is “in rude health” and cites three examples of recent conceptual writing and a new interdisciplinary journal as evidence of its continued investigations. He also uses the space to critique the idea

1. Traducción del inglés de Rachel Robinson.

2. Morris es coeditor de *Inscription: the Journal of Material Text - Theory, Practice, History* [con el profesor Adam Smyth y el Dra. Gill Partington] y es Professor of Art and Director of Research for Art & Design en Leeds Beckett University, Inglaterra. Sus libros incluyen: *Bibliomania* (1998); *The Royal Road to the Unconscious* (2003); *Re-Writing Freud* (2005); *Getting Inside Jack Kerouac's Head* (2010) y *Pigeon Reader* (2012). Es curador y diserta sobre arte contemporáneo. Dirigió también los documentales *Sucking on Words: Kenneth Goldsmith* (2007) y *Making Nothing Happen: Pavel Büchler* (2010). Su antología *Reading as Art* (2016) acompaña la exposición que curó, con el mismo título, en el Bury Art Museum & Sculpture Center. Ha realizado exposiciones individuales en el Museo Freud de Londres y en Printed Matter Inc., Nueva York. En 2002, fundó el sello editorial *Information As Material* (iam) que publica el trabajo de artistas y escritores que utilizan material existente, seleccionándolo y reformulándolo para generar nuevos significados, y que, al hacerlo, alteran el orden de las cosas. www.informationasmaterial.org

that North America is the epi-centre of activity for this movement and hopes that future histories will remember the work that has taken place across the globe. Morris points out, like any cultural movement that presents a body of new ideas and radical thinking, there are some brilliant works; some average works; and some works that are just awful. In the illustrated essay, Morris tracks his own contributions as well as detailing the distinction between conceptual works that use an excess of information and those that use erasure and other procedures to work on the edge of perceptibility, in the space of the infrathin.

Keywords: Conceptual Writing, Information as Material, Carolyn Thompson, Jo Hammill, Michael Hampton, Inscription.

Recibido: 24 de setiembre. Aceptado: 19 de noviembre.

La escritura conceptual como movimiento y como cualquier otro movimiento ha producido algunas obras brillantes, algunas obras medias y algunas obras horribles. Me gustaría pensar que he producido las tres.

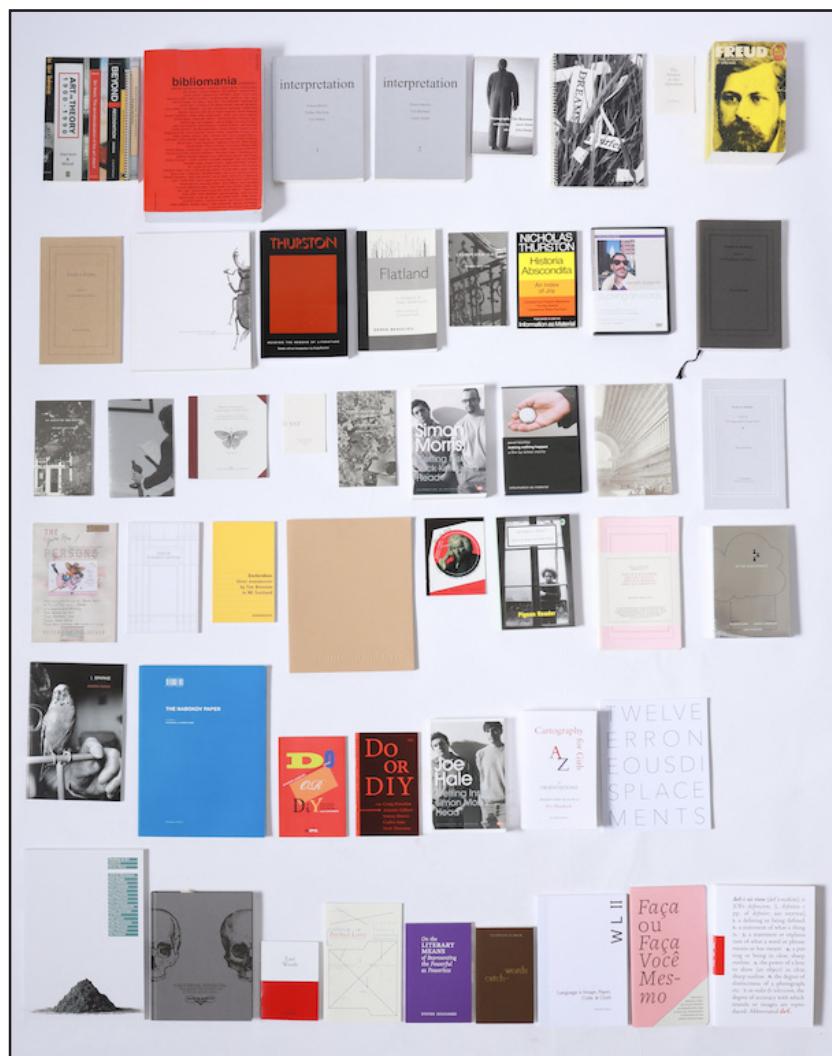


Imagen 1: publicaciones de Information as Material.

No creo en ninguno de los mitos originales que circulan sobre la escritura conceptual. Por supuesto, como cualquier escritura y con un guiño al “Tradition and the Individual Talent” de TS Eliot, hay muchos precursores de este cuerpo de trabajos como Gertrude Stein, Samuel Beckett, Joseph Kosuth, Luis Camnitzer, Robert Smithson, Adrian Piper y Ulises Carrión, por nombrar solo algunos.

Para mí, creo que es bastante difícil hablar de algo hasta que se le haya dado un nombre, por lo que personalmente le daré crédito a Craig Dworkin por implementarlo en *The Ubuweb Anthology of Conceptual Writing* (ubu.com) en 2003: la nueva categoría de “escritura conceptual”. Tan pronto lo escuché, comencé a imprimirla en la portada de nuestros libros donde se registra la categoría de publicación (como estudios literarios, filosofía, sociología... escritura conceptual) junto al ISBN. La primera vez que lo incluí en la información paratextual fue para *Re-Writing Freud* en 2005. Si fuera a explicar la escritura conceptual a alguien, sugeriría que es una fusión de arte y escritura en respuesta a la era digital y el potencial del Internet. Las estrategias que tienden a utilizarse incluyen apropiación, sistemas basados en restricciones y conceptos que determinan la forma de la obra. Se reconoce que dos escrituras idénticas pueden significar cosas completamente diferentes, según su contexto respectivo. Como se dice en nuestro apodo en el sitio web del sello editorial, Information as Material: “We publish work by artists and writers who use extant material –selecting it and reframing it to generate new meanings– and who, in doing so, disrupt the existing order of things”..

En mi propia contribución a este campo se han incluido algunas obras que contaría como precursores de la escritura conceptual, *Bibliomania*, 1998-99 que tuvo 15 participantes [con Helen Sacoor] y *Bibliomania* 2000-2001, con 150 participantes, que fueron colecciones de selecciones de libros de artistas, curadores y escritores internacionales que reflejen sus intereses y prácticas individuales. En esencia, un libro de bibliografías con aportaciones de Julie Ault, Victor Burgin, Mark Dion, Andrea Fraser, Joseph Kosuth y Haim Steinbach, entre muchos otros. Las exposiciones, el sitio web y las publicaciones presentan la práctica de los participantes a través de las múltiples fuentes que la informan o contextualizan en lugar de la ruta más tradicional de presentar su trabajo físico.

Esto fue seguido por *Interpretation*, volúmenes 1 y 2. La pregunta que estaba haciendo aquí era: ¿puedes imaginarte mentalmente el trabajo o la práctica de alguien a través de sus referencias? Creo que se puede, ya que las notas a pie de página y las bibliografías actúan como desencadenantes noemáticos del trabajo. Habiendo pensado en esto, se me ocurrió que esta era la base de un

proyecto interesante por sí solo en el que invitaría a un escritor a reconstruir el trabajo de otro escritor a partir de sus notas al pie y referencias. Mi papel liminal sería el del artista, estableciendo los parámetros del proyecto e invitando a otros a actuar dentro del espacio colaborativo de encuentro. El proyecto brinda una oportunidad para que dos escritores, que trabajan en un campo similar, salgan de su propio conjunto de referencias y hagan una construcción utilizando las referencias de otro. La artista Sharon Kivland se refirió ingeniosamente a esto como un “academic blind date”.

Siguiendo esos dos proyectos, completé personalmente el siguiente trabajo en escritura conceptual: fundé un sello editorial de literatura experimental llamado *Information as Material* (2002) que luego pasó a publicar muchos ejemplos de escritura conceptual de más de sesenta artistas y escritores de todo el mundo [el sello, editado por Craig Dworkin, Kaja Markzevska, Nick Thurston (2006-18) y yo mismo, fue el primer sello editorial dedicado a la escritura conceptual]; *The Royal Road to the Unconscious* (libro y múltiples exposiciones en este país y en el extranjero, 2003); *Re-Writing Freud* (libro y múltiples exposiciones en este país y en el extranjero, 2005); *sucking on words: Kenneth Goldsmith* (el primer documental sobre Kenneth Goldsmith, DVD, 2007, proyectado en el British Library y en el Oslo Poetry Festival); *Getting Inside Jack Kerouac's Head* (libro, 2010), *The Perverse Library* (la primera exposición mundial de escritura conceptual, reseñada en los periódicos nacionales del Reino Unido *The Guardian* y *The Independent*); *Do or DIY*, [con Craig Dworkin & Nick Thurston] (libro, 2012 traducido al alemán por la Dra. Annette Gilbert y publicado por Salon-Verlag, 2013, traducido al español por Carlos Soto Román y publicado por Das Kapital, 2013; traducido al portugués por Pedro Franz & Regina Melim y publicado por par(ent)esis, 2018; también publicado en la antología, *Publishing Manifestos*, ed. Michalis Pichler Berlín: Miss Read, 2018) y en la antología, *Publishing Manifestos: An International Anthology from Artists & Writers*, ed. Michalis Pichler (Cambridge, MA: The MIT Press, 2019); *Pigeon Reader* (libro, 2012), *Reading as Art* (exposición y catálogo, 2016, múltiples exhibiciones en este país, Norteamérica y Sudamérica), *Copying* [con Kaja Marczevska y Valérie Steunou] (folleto, 2017), *Inscription: the Journal of Material Text - Theory, Practice, History* [coeditado con Gill Partington y Adam Smyth], (dos números de la revista hasta la fecha, 2020 y 2021 y una exposición complementaria, *Holy, Holy, Holy an exhibition of books with holes* en No Show Space en Londres, 06- 30 de octubre de 2021).



Imagen 2: Exposición *Holy, Holy, Holy* en No Show Space.

La exposición, *Reading as Art* en Bury en 2016, se basó en algunas de las ideas de Craig Dworkin en *No Medium* (MIT Press, 2013) y básicamente examinó dos categorías distintas de trabajo en la escritura conceptual, la obscenidad del lenguaje y lo infralieve (de los cuales, habrá más en un momento).

El teórico cultural Jean Baudrillard se ha referido a la proliferación del lenguaje en la era digital o lo que podría verse como un exceso de información como la “obscenity of language” (apud Dworkin 8). También utilizó el término “an ecstasy of communication” para los casos en los que la sobrecarga de información degenera en incomprendibilidad. Ante un exceso de información, el lenguaje flaquea, tropieza, se repite y nos desafía a aprender a leer de otra manera. Este cuerpo de trabajo está ejemplificado por las contribuciones de Rob Fitterman, *No wait. Yep. Definitely still hate myself*; Kenneth Goldsmith, *Seven American Deaths & Disasters* y Carol Sommer, *Cartography for Girls: An A-Z of Orientations found within the novels of Iris Murdoch*. Si bien el volumen de palabras puede parecer abrumador al principio, estas obras también explotan la maleabilidad del texto digitalizado y muestran cómo su significado puede cambiar cuando se cambia rápidamente de un contexto a otro.

El segundo conjunto de obras giraba en torno al papel, la superficie de la escritura, la materialidad del suelo y su tamaño físico, mientras eliminaba el lenguaje de forma lúdica y decidida. Me fascinan las obras que parecen pedir solo que no se lean. Me gusta pensar en lo que Marcel Duchamp llama “lo infraleve”, el punto en el que apenas se puede empezar a percibir un umbral entre dos estados. Como Craig Dworkin se refiere en su libro *No Medium* (2013):

The concept, Duchamp insisted, could not be directly defined but could be elaborated through examples: the moment between the report of a gun and the appearance of a bullet hole; the temperature change in a seat that has just been vacated; the volumetric difference between the air displaced by a clean shirt and the same shirt after it has been worn; the noise made by corduroy pants rubbing together when one moves; the impression formed between two sides of a thin sheet of paper...something to be studied! (Dworkin 17-18)

Algo a estudiar en verdad y muchas de las obras de esa exposición abordaron este estado apenas perceptible. Pero cuando casi todo el lenguaje ha sido eliminado o borrado, las obras parecen hablar con más claridad que nunca. Como señala Dworkin: “Erasures obliterate, but they also reveal; omissions within a system permit other elements to appear all the more clearly” (9). Esta tendencia del infraleve se ejemplificó en la exposición *Reading as Art* por las obras de Jérémie Bennequin, *ommage À la recherche du temps perdu*; Kate Briggs, *Paper Size Poems*; Martin Creed, *Work no. 88 y a piece of A4 paper crumpled into a ball*; Craig Dworkin, *Fact*; Jo Hamill, *Gutter Words*; Tom Friedman, *A piece of paper, ISO edition* y Nick Thurston, *Erased Kosuth Concept (Art as Idea as Idea as Art)*.

Vale la pena señalar que el escritor y editor Paul Stephens también ha cubierto estas dos polaridades en profundidad a través de dos títulos académicos, *The Poetics of Information Overload* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015) y *Absence of Clutter: Minimal Writing as Art & Literature* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2020).

A pesar de mis contribuciones a la escritura conceptual como artista, autor (quien “writes by not writing”,³ lo que les explicaría por qué mi libro favorito de todos los tiempos es *Bartleby & Co.* de Enrique Vilas Matas), curador y editor, estoy consternado en ver en Wikipedia, mi aporte a la “escritura conceptual” se menciona

3. Del perfil del Dr. Howard Britton en la solapa de *Interpretation*: “The work of Simon Morris [...] is entirely constructed from the words of others. The radical nature of Morris’ practice is one of self-effacement, whereby he is obscured by the words and the work itself. To the extent that Morris is not absent or present in the work, but simultaneously absent and present, he inhabits an in-between space. In creating such an undecidable space, Morris maintains a gap which resonates for the duration of the project, and functions to stimulate the desire of others. This place of self-effacement necessitates a collaborative approach and raises questions of the role of the other in creating and interpreting the meaning of an art work. In relinquishing control, Morris takes an extreme view that the conceptual artist relies on the spectator to complete the work. Indeed, the work only exists in relation to others.”

como un solo libro: *Re-Writing Freud*, (2005). Mi libro figura como una de las muchas contribuciones “internacionales”, colocando firmemente a América del Norte como el epicentro de este movimiento en particular. Es interesante que el encuadre de la escritura conceptual en Wikipedia presenta “historical examples”, ejemplos recientes “in the USA” y luego agrupados “around the World” (“Conceptual Writing”). Supongo que te hace reflexionar sobre quién es responsable de escribir estas historias y espero que este artículo sea una oportunidad para ampliar nuestro conocimiento de otras historias y desarrollos en el campo.

Luego de la primera aparición de la exposición *Postscript: Writing After Conceptual Art* (octubre de 2012), mientras se estaba preparando la publicación adjunta (tiempo después, en 2018) la curadora y editora Andrea Anderson me envió por mail, el 25 de noviembre de 2017, la maqueta de mi pieza y de una página de la introducción de Nora Burnett Abrams. Esta exposición fue sin duda la primera muestra itinerante a gran escala del campo. Se inauguró en el Denver Museum of Contemporary Art, EE. UU., del 12 de octubre de 2012 al 3 de febrero de 2013 y luego viajó a The Power Plant Contemporary Art Gallery en Toronto, Canadá, del 21 de junio al 2 de septiembre de 2013, y luego al Eli and Edythe Broad Art Museum de Michigan State University, EE. UU., del 21 de marzo al 21 de septiembre de 2014. Me sorprendió leer lo siguiente:

That *Postscript* stands as the first such exhibition to acknowledge both literature and visual art as mutually informing creative engines of Conceptual Writing –privileging neither discipline’s history– reveals how urgently this collective endeavour needed formulation and advocacy within the contemporary art world. Though keenly articulated and defended within the literary field, Conceptual Writing had yet to receive a full, comprehensive and critical treatment from the visual arts. While some exhibitions had ably demonstrated how artists utilized found language as source material or as the subject of their inquiries, none had put forward the argument that both writers and artists deployed similar strategies, that they shared the same historical precedents, and that their works looked remarkably similar, despite wildly different intentions and significations (Burnett Abrams XII).

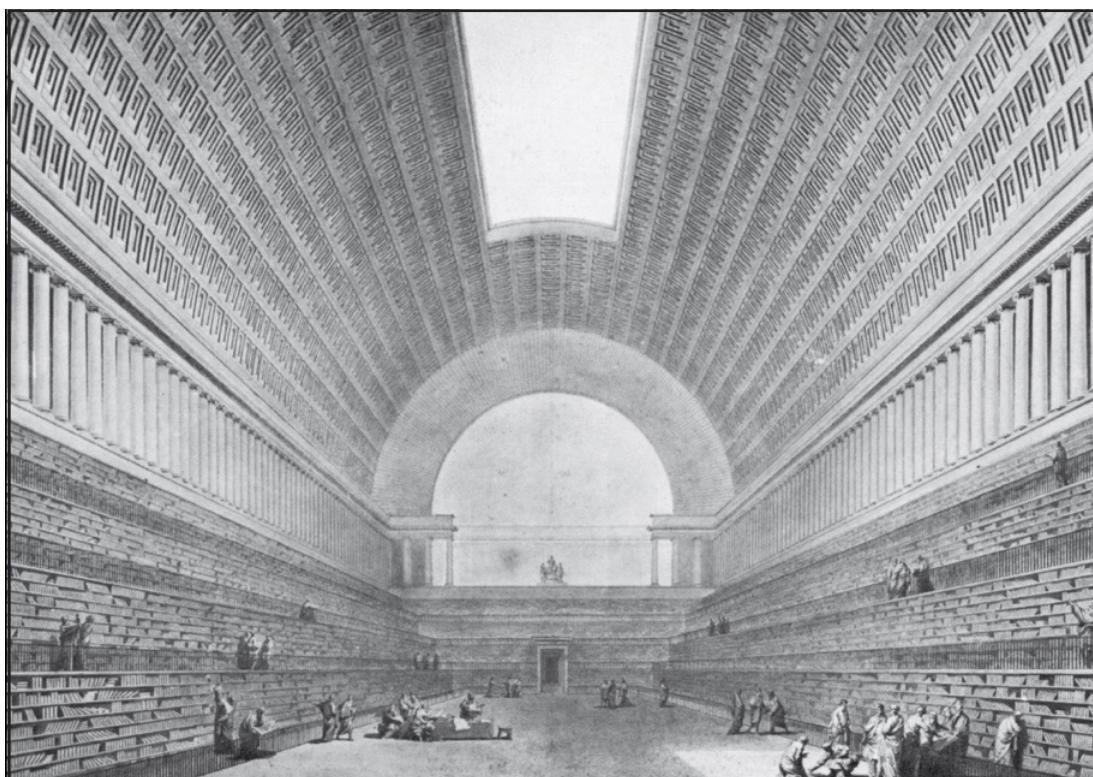
Respondí escribiendo lo siguiente a Anderson:

“Esta afirmación del prefacio simplemente no es cierta. En 2010 realicé una exposición de escritura conceptual en Shandy Hall en Coxwold, titulada *The Perverse Library*, en la que participaron unos 25 artistas y escritores, los mismos que aparecen en *Postscript*. La exposición se llevó a cabo en el Shandy Hall, administrado por la Laurence Sterne Trust, un pequeño museo con una sala pequeña. La exposición fue financiada por el Arts Council England y fue reseñada en la prensa nacional. Nick Thurston les señaló esto en el seminario de clausura que se llevó a cabo en Denver al final la primera etapa de la exhibición *Postscript*. Tony Trehy, director del Bury Art Museum &

Sculpture Center, también realizó una exposición titulada *Sentences* en la que participaron once artistas presentes en *Postscript*. Ambas exposiciones claramente se centran en la escritura conceptual y en los motores creativos, que se alimentan mutuamente, de la escritura conceptual, la literatura y las artes visuales.

Aquí hay algunos comentarios publicados en 2010, en periódicos nacionales del Reino Unido, que se refieren a mi exhibición *The Perverse Library*, reconociéndola explícitamente como una ‘exposición de escritura conceptual’:

What is decidedly avant-garde is conceptualism in a quite different art form –literature. Visit Shandy Hall in Yorkshire, where Laurence Sterne wrote his experimental novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, and one will encounter the first exhibition in Britain of conceptual writing. Conceptual writers sometimes steal from other writers, reordering their text and jumbling it up. Bringing together conceptual art and language, this movement has led to fierce attacks from conventional authors. Influenced by Sterne himself (who plagiarised and rearranged passages) and writers like James Joyce, one leading figure in the movement says conceptual writing “seeks to ask what would a non-expressive poetry look like? A poetry of intellect rather than emotion.” Conceptual writing determinedly makes no claim on originality. It includes a transcription of a year’s weather reports and, in the case of one conceptual writer, the simple repetition of the sentence “I will not make anymore boring art.” It’s fitting that the house where one of the world’s most famous experimental novels was written is in the forefront of avant-garde literature (Lister).



The Perverse Library

The Laurence Sterne Trust and information as material warmly invite you to attend the Grand Vernissage of The Perverse Library to celebrate the opening of the exhibition (at the end, of course) on Saturday, 30 October 2010 from 2 – 8 pm.

Edwin Abbott Abbott, Walter Abish, Vito Acconci, Kathy Acker, Bruce Andrews, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Paul Auster, John Baldessari, IG Ballard, Fiona Banner, Georges Battaille, Derek Beaulieu, Samuel Beckett, Dodie Bellamy, Hans Bellmer, Caroline Bergvall, Jen Bervin, Nayland Blake, Giovanni Boccaccio, Riccardo Boglione, Maurice Blanchot, Christian Bök, Jorge Luis Borges, Alastair Brotchie, Pavel Büchler, Paul Buck, William S. Burroughs, John Cage, Sophie Calle, Miguel De Cervantes, Jake & Dinos Chapman, Elisabeth S. Clark, Steven Clay, Carlo Collodi, Joseph Conrad, Coracle Press, Daniel Defoe, Charles Dickens, Craig Dworkin, Michael Farion, Robert Fitterman, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Edward Gibbon, Allen Ginsberg, Mary Godolphin, Kenneth Goldsmith, Douglas Gordon, Rodney Graham, Brian Gysin, Lucy Harrison, Ernest Hemingway, Eugene Ionesco, Sarah Jacobs, Peter Jaeger, Alfred Jarry, James Joyce, On Kawara, Emma Kay, Arnold Kemp, Arnold Kemp, Jack Kerouac, Sharon Kivland, Richard Kostelanetz, Joseph Kosuth, Jacques Lacan, Sherrie Levine, Sol Le Witt, Gareth Long, John McAndrew, John McDowell, Stéphane Mallarmé, W. H. Mallock, Michael Maranda, Harry Mathews, Herman Melville, Yukio Mishima, Simon Morris, Scott Myles, Friedrich Nietzsche, George Orwell, Peter Osborne, Georges Perec, Tom Phillips, Michalis Pichler, Vanessa Place, Simon Popper, Ezra Pound, Marcel Proust, Karen Reimer, Gerhard Richter, Kim Rosenfield, Jerome Rothenberg, Raymond Roussel, Dirk Rowntree, Ed Ruscha, Klaus Scherübel, Peter Schlemihl, Yann Sérandour, William Shakespeare, Robert Smithson, Daniel Spoerri, Gertrude Stein, Laurence Sterne, Chris Taylor, Carolyn Thompson, Nick Thurston, Alison Turnball, herman de vries, Lawrence Weiner, Darren Wershler, Robert Williams, Wilf Williams, Ludwig Wittgenstein, Greville Worthington

Professor Dworkin will be present as poet-in-residence at Shandy Hall.

The exhibition is curated by Simon Morris.

2 pm – 6 pm Enjoy the exhibition in the gallery above Wolfson Cottage, tour Shandy Hall – the house where Laurence Sterne lived and wrote *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, visit the church where Sterne preached his sermons and enjoy refreshments in the local hostelry, The Fauconberg Arms.

6 pm – 8 pm Coxwold Village Hall for premiere of the film on celebrated expatriate Czech artist Pavel Büchler: making nothing happen (winner of this year's Northern Art Prize). Food and drinks will be served at the hall.

SATURDAY 4 SEPTEMBER — SUNDAY 31 OCTOBER 2010
SHANDY HALL COXWOLD YORK YO61 4AD T: 01347 868465

Supported by



The Henry Moore Foundation



The Laurence Sterne Trust

WRITING ENCOUNTERS.



ABOVE Scott Myles *Full Stop* 2006

COVER Étienne-Louis Boullée *Deuxième projet pour la Bibliothèque du Roi* 1785



Imágenes 3 y 4: *The Perverse Library*, 2010.

También:

This autumn, the gallery opened *The Perverse Library*, the first exhibition of conceptual writing to go on show in this country. It claims to be an emerging art form, a fusion of art and literature, influenced by the first artists' books by Ed Ruscha and Sol LeWitt, as much as by writers such as Sterne, Gertrude Stein and James Joyce. Conceptual writing seeks to ask what would a nonexpressive poetry look like? A poetry of intellect rather than emotion?" says Professor Craig Dworkin, a leading figure in the movement. The blog of the Poetry Foundation has had fierce online debates where poets have expressed fury about a form of literature where "writing is the idea and the idea is writing". Conceptual writing is not easy to grasp, or to read. It is not about pleasure, or narrative. It brings together conceptual art and language. The excitement is intellectual rather than aesthetic, and it can be witty. It might be a transcription of a year of weather reports by Kenneth Goldsmith, or John Baldessari's repetition of the sentence: "I will not make any more boring art (Duguid)."

Continuando con mi respuesta a Anderson, por correo electrónico: "No creo que este sea un problema grave y es muy fácil de solucionar. Podrías simplemente agregar estas 'tres' palabras al prefacio de Nora y se volvería una declaración fáctica:

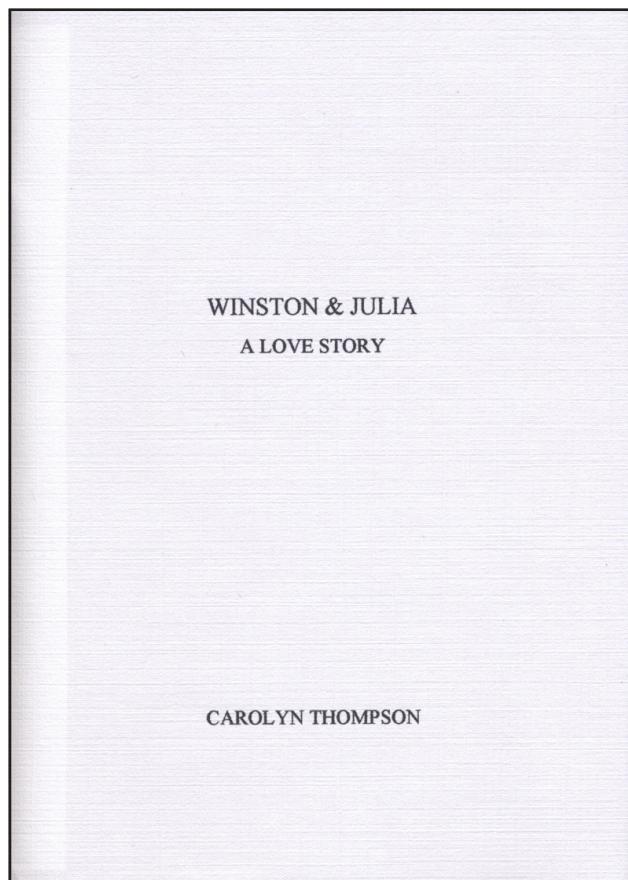
That Postscript stands as the first such exhibition in North America to acknowledge both literature and visual art as mutually informing creative engines of Conceptual Writing –privileging neither discipline's history– reveals how urgently this collective endeavor needed formulation and advocacy within the contemporary art world. [enfasis mío]

Espero que no le importe que le señale esto. Esas tres palabras adicionales podrían marcar una diferencia significativa en cómo se entiende la historia de estos eventos. Reconfirmo que creo que la gira museal de las tres principales exposiciones de *Postscript* que se realizó en Norteamérica es de enorme importancia y estoy contento de haber estado involucrado, pero tampoco queremos que se olvide nuestro propio trabajo en Inglaterra.”

Anderson fue encantadora en su respuesta y feliz de corregir el texto antes de que saliera a imprenta. En la publicación de *Postscript* nuestras exposiciones se citaron en una nota al pie del prefacio de Nora Abram que decía: “Two important precedents in the UK include the exhibitions *The Perverse Library* organized by Simon Morris at Shandy Hall (2010) and *Sentences* organized by Tony Trehy at Bury Art Museum and Sculpture Centre (2011)”. Me gustan las notas a pie de página, por lo que para mí fue perfecto.”

La razón por la que titulé este ensayo, “en buena salud” es porque quiero contarles de cinco obras conceptuales que creo que son brillantes y dignas de mención: *Winston & Julia* y *The Beast in Me* de Carolyn Thompson, *Gutter Words* de Jo Hamill, *Against Decorum* de Michael Hampton y la nueva revista, *Inscription: the Journal of Material Text - Theory, Practice, History*, coeditada por Gill Partington, Adam Smyth y yo.

Carolyn Thompson hizo *Winston & Julia: A Love Story* en 2003 (edición de 100 libros hechos a mano, 11 cm x 15,5 cm) y es una de mis obras favoritas de escritura conceptual.





WINSTON & JULIA
A LOVE STORY

* * *

Winston was dreaming. The girl with dark hair was coming towards him. With what seemed a single movement she tore off her clothes and flung them aside. Her body was white and smooth. It aroused him. One of these days, thought Winston with sudden deep conviction.

He was dragged out of his reverie with a violent jerk. The girl at the next table had turned round and was looking at him. It was the girl with dark hair. The instant that she caught his eye she looked away again. The sweat started out on Winston's backbone. Why was she watching him? Why did she keep following him about? He could not remember whether she had already been at the table when he arrived, or had come afterwards. But yesterday, she had sat immediately behind him when there was no apparent need to do so. The girl turned her back on him again. Perhaps it was coincidence that she had sat so close to him two days running.

He thought of Katharine, his wife. Winston was married. It was curious how seldom he thought of her. For days at a time he was capable of forgetting that he had ever been married. Katharine was a tall, fair-haired girl. She had a face that one might have called noble until one discovered that there was nothing behind it. Very early in their married life he had decided that she had, without exception, the

most stupid, vulgar, empty mind that he had ever encountered. There was no imbecility that she was not capable of committing. Yet he could have swallowed his own words now without a moment's hesitation under the circumstances. And just then he realized that he had never even said a word to her since April 1984.

Winston turned round abruptly. A sense of complete helplessness had descended upon him. He did not know her name. She was a bold-looking girl of about twenty-seven, with thick dark hair, a freckled face and swift, athletic movements. Winston had disliked her from the very first moment of seeing her. It was because of the atmosphere of hockey-fields and cold baths and general clean-mindedness which she managed to carry about with her. Once, when they passed in the corridor, she had given him a quick sidelong glance which seemed to pierce right into him. He continued to feel a peculiar uneasiness whenever she was anywhere near him.

The girl was sitting immediately behind Winston's diaphragm was constricted. Vivid, beautiful hallucinations flashed through his mind. He would ravish her and cut her throat at the moment of climax. He realised why it was that he hated her. He hated her because she was young and pretty and sexless, because he wanted to go to bed with her and would never do so. He sat back in his chair, slightly ashamed of himself.

most stupid, vulgar, empty mind that he had ever encountered. There was no imbecility that she was not capable of swallowing. Yet he could have endured living with her if it had not been for just one thing - sex. As soon as he touched her she seemed to wince and stiffen. Even when she was clasping him against her he had the feeling that she was simultaneously pushing him away. She would lie there with shut eyes, neither resisting nor cooperating, but submitting. It was horrible.

A solitary figure was coming towards him. It was the girl with dark hair. They were perhaps four metres apart. Winston stopped. Her eyes were fixed on his with an appealing expression. A curious emotion stirred in Winston's heart. He instinctively started forward. She held out her hand to him. The girl slipped something into his hand. His heart bumped in his breast with frightening loudness. He re-adjusted the scrap of paper, flattened it out. On it was written, *I love you*. For several seconds he was stunned. He could not resist reading it once again, just to make sure that the words were really there.

For more than two hours he succeeded in shutting the girl out of his mind. Then the memory of her face came back, and with it a raging,

Imágenes, 5, 6 y 7, *Winston & Julia: A Love Story*, 2003.

Winston & Julia: A Love Story es una adaptación de la novela *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell. Se ha eliminado el contenido político y futurista original. Del texto restante, se han elegido oraciones y oraciones parciales, pero dejadas en el orden de la novela original, para crear una narrativa similar pero diferente, basada únicamente

en la relación entre los personajes Winston y Julia. Por ejemplo, un extracto del libro de Thompson:

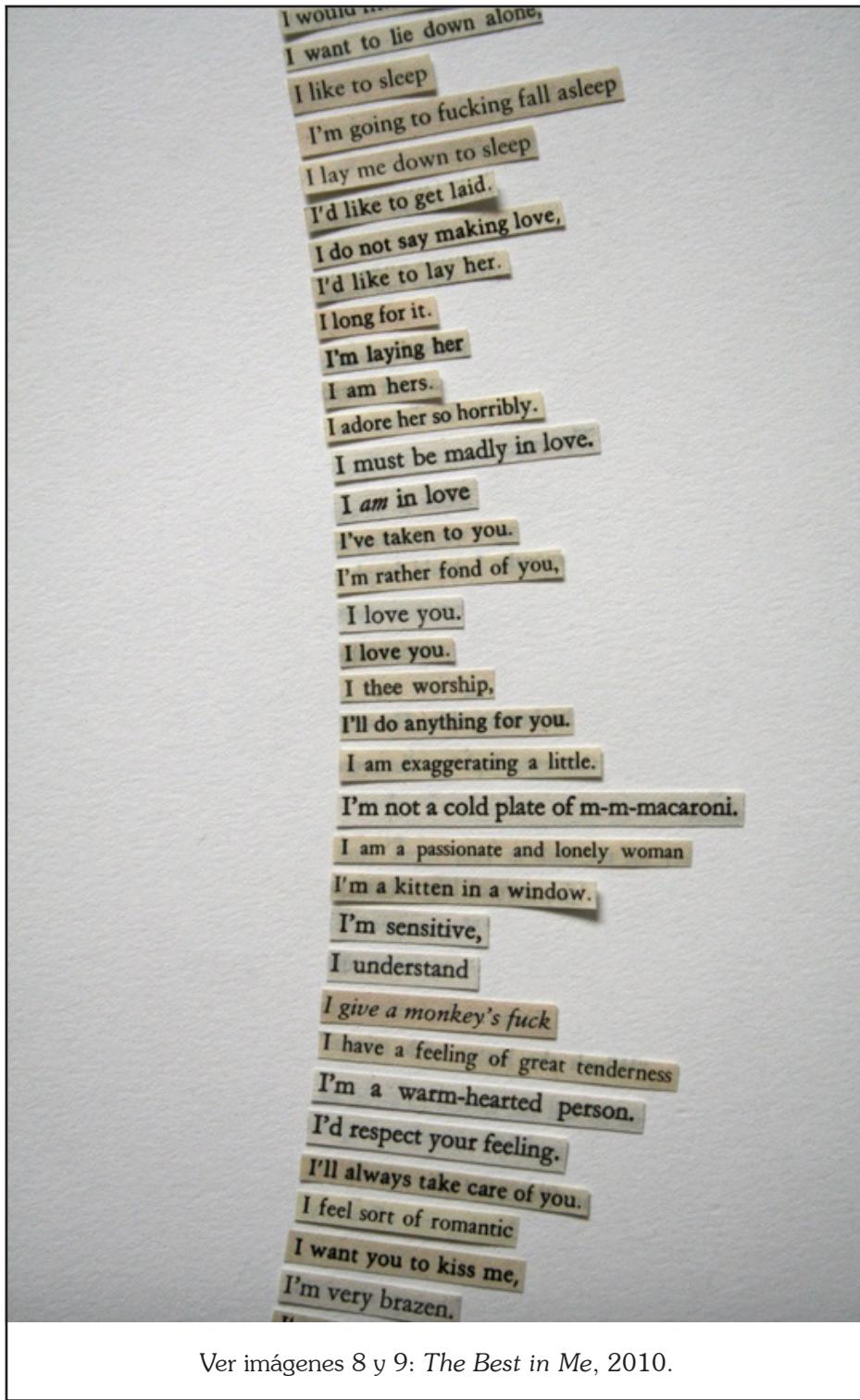
A solitary figure was coming towards him. It was the girl with dark hair. They were perhaps four metres apart. Winston stopped. Her eyes were fixed on his with an appealing expression. A curious emotion stirred in Winston's heart. He instinctively started forward. She held out her hand to him. The girl slipped something into his hand. His heart bumped in his breast with frightening loudness. He re-adjusted the scrap of paper, flattened it out. On it was written, *I love you*. For several seconds he was stunned. He could not resist reading it once again, just to make sure that the words were really there. (Thompson 3)

Creo que lo que me encanta de esto es que aunque el espectro del Gran Hermano ha sido borrado / eliminado de la novela, casi está más presente en su ausencia, ejerciendo una presión muy real sobre la frágil historia de amor. Se lo envié a los editores de la antología *I'll Drown Your Book: Conceptual Writing by Women*, pero lamentablemente mi recomendación llegó demasiado tarde para que la incluyeran.

En 2010, Thompson hizo por primera vez *The Beast in Me* para una instalación específica del sitio para el Bury Text Festival.

The Beast in Me es una colección de oraciones y oraciones parciales que comienzan con "I" (yo) recortadas de ocho novelas de diferentes autores. Las declaraciones se presentan una tras otra en una narrativa circular sin comienzo ni final natural y, por lo tanto, se pueden leer desde cualquier punto. Cuando se sacan de su contexto original, se convierten en puñaladas torpes por la autorrevelación y soltadas instantáneas de confesión. La narración, aunque ligera y frívola en algunos lugares, desciende a una perorata siniestra e incontrolable en otros. Para *Inscription: the Journal of Material Text – Theory, Practice, History*, número 2 sobre "holes", se encargó una nueva edición impresa de 500 (118 X 118 mm) y se distribuyó a los suscriptores de todo el mundo.



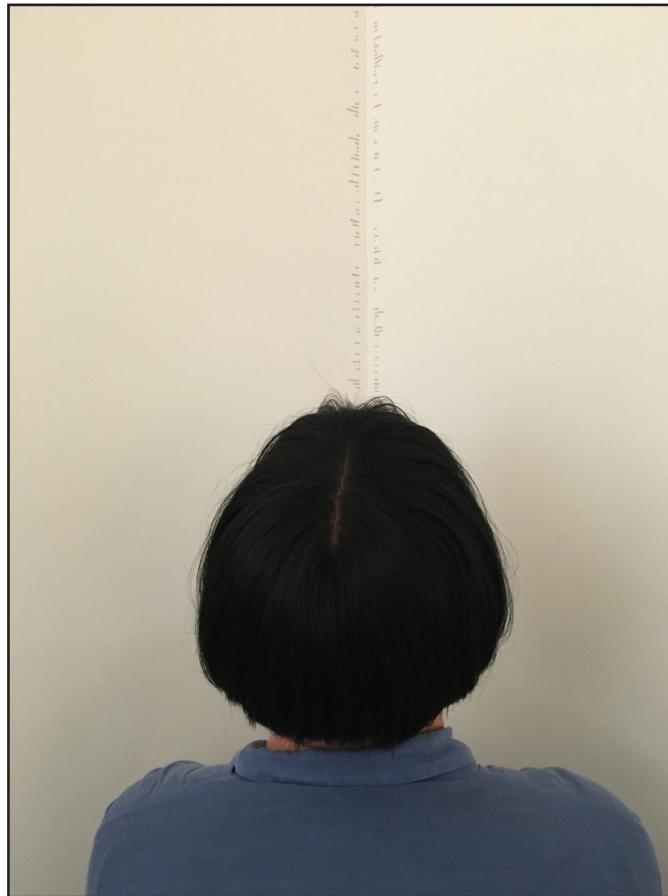


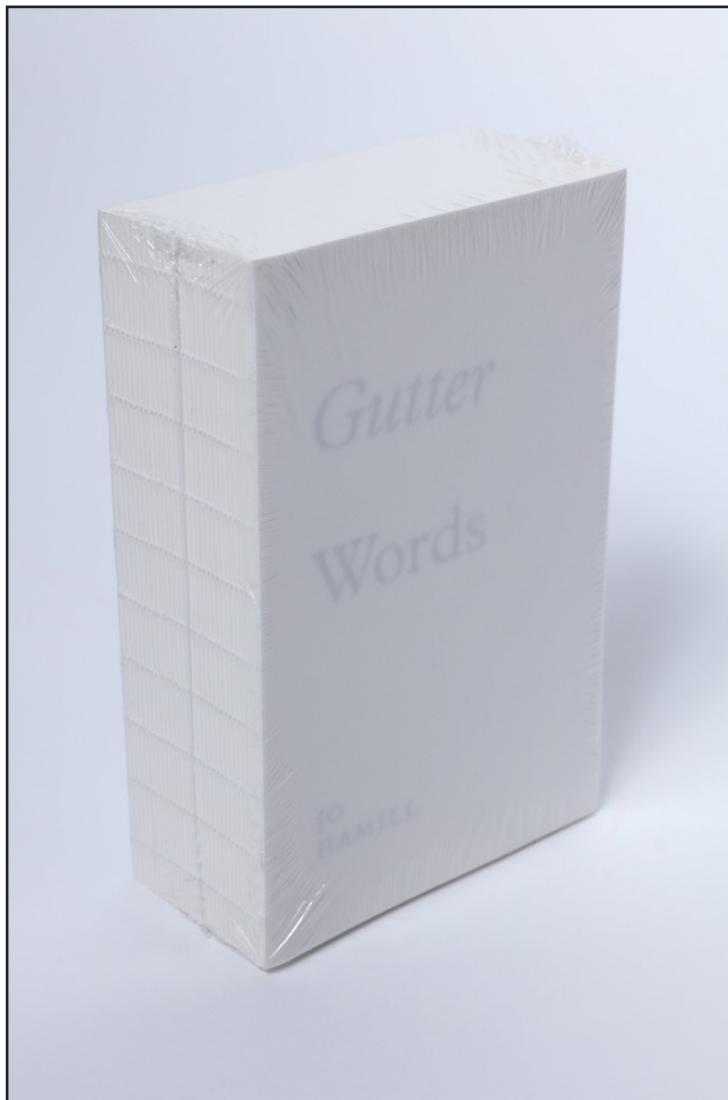
Jo Hamill produjo *Gutter Words* como una instalación en varias exposiciones, como un libro publicado por YSI en asociación con la Leeds Beckett University e Information as Material en 2019 y actualmente está trabajando en él como un trabajo sonoro para *Sensational Books*, una exposición en 2022 en el Bodleian Library en Oxford, bajo la dirección de Kathryn Rudy y Emma Smith.

-wards
 I wait
 and some
 leaningplace, Wildc
 ladder, algebra
 the father
 father.
 Hc
 Mulligan neck
 ferns ear :
 father!

 added hands.
 and Dedalus,
 Martello followed,
 somehow
 when sea,
 Stephen. Stephen
 not Stephen
 has between
 me halt
 down hole,
 paler, Mercury's
 southward to
 the tacking beside
 somewhere, blasphemous.
 Son Still
 it?
 smiling mean,
 open Creation
 with-
 gaiety.
 his
 quiet Stephen
 which
 his

 put
 coatpocket
 having
 Stephen







Imágenes 10,11,12,13, 14 y 15, *Gutter Words*, 2019.

Como dice en el sitio web, anunciando el lanzamiento del libro de *Gutter Words* en el Henry Moore Institute en 2019:

Working with an edition of James Joyce's *Ulysses*, Hamill systematically obliterated the words of Joyce but carefully retained those words positioned closest to the gutter – the technical term used to describe the central margin of a bound page. The retained fragments form two extended columns that continue for 933 pages. Notable here is how design and typographic terminology is so entrenched in bodily references. Header, footer, body-copy, the arm of a "K", the crotch of a "Y", the foot of a "T", the ear of a "G", the shoulder of an "R" and so on. As is the architectural scaffolding of Joyce's schema which underpins the structure of *Ulysses*, kidney, genitals, heart, lungs, oesophagus, brain, blood, ear, etc. Lawrence Weiner refers to language as material for construction, the act of deletion in *Gutter Words* exposes the architectural scaffolding that holds words in place. Voids are physical spaces to be read and words become unanchored, set adrift in an uncertain space. The architectural qualities of this physical space will be exposed, *Gutter Words* is devoid of the accoutrements associated with a "book" such as cover, boards, end papers, dust jacket and will retain only the innards, an unprotected text block.

Es un gran trabajo y es fascinante en todas sus iteraciones: instalación, libro y trabajo sonoro.

Michael Hampton ha escrito esta nueva pieza, *Against Decorum* y actualmente se encuentra en producción como un nuevo título de *Information as Material*, que se publicará en 2022. Hampton ha recopilado descripciones de daños de listas en catálogos de libros antiguos. Constituyen una lista notable de poemas de daño y destrucción que han sufrido volúmenes preciados a través del uso repetido y el desgaste durante siglos de manipulación. Se pueden imaginar maravillosas lecturas de poesía de este ecléctico volumen. Aquí hay una explosión de las colaciones de los dos primeros meses para que se hagan una idea:

1. Gleanings from Blackwell's summer catalogue *FIRSTS: one hundred recent acquisitions*, 2019. Blackwell's Rare Books, 48-51 Broad Street, OXFORD, OX1 3B

Dustjacket [price-clipped]; [faded] backstrip panel; later ownership [inscription] to initial blank; [browning] to free endpapers; dustjacket with very minor [rubbing]; hint of [chipping] at head; [rubbing] to extremities; light [edge-spotting]; partial [browning] to free endpapers; minor [rubbing]; the odd tiny [nick]; ends of spine [bumped]; a few stray [pencil strokes]; small patch of [dustiness]; slight [wear] to extremities; [lean] to spine; top edge a trifle [dusty]; [spots] to endpapers; dustjacket a little [rubbed]; few faint [spots] to edges; [chipping] to extremities; faint [spots] to prelims; some minor [rubbing]; edges [untrimmed]; head & tail-pieces a bit [browned] and [spotted]; light handling [marks]; minimal [worming] in the lower margins of the first 4 gatherings; page with contemporary [annotations]; [tipped-in] note at end; a hint of [foxing]⁴ on the title page; spine slightly [faded]; upper cover slightly [rubbed]; endpapers [toned]; lower inner hinge [stained]; dustjacket [price-clipped]; edges [untrimmed]; minor [soiling] in places; tiny bits of [worming] in the lower margins; a little [cracking] to joints; headcaps [defective]; couple of minor [pen marks]; corners [bumped]; top-edge a trifle [dusty]; some headlines [cropped] though none eradicated; variously [browned]; [wax-stains]; spine slightly [cocked]; [toning] to backstrip panel; small pink [stain] at head of lower board; occasional [browning]; plates [spotted]; lightly [rubbed] at extremities; mild [damp-staining]; marginal [notes] in a minuscule hand; staples slightly [rusted]; spine ends [pushed]; small [tape stains] to boards; minor [water-staining]; faint [foxing] to free endpapers; a little [chipped]; the odd [nick]; trivial [wear] at head; minimal [underlining]; [erased] pencil lettering; faint blue ink [mark]; a bit [rubbed]; [bump] to one corner; short closed [tear] at head of backstrip panel; a little [frayed] around head; [speckled] edges; minor [chipping]; [drink-staining]; edges lightly [foxed]; very faint [offsetting] of the plates; a bit [discoloured]; label [damaged]; light [dust-soiling]; insect [damage] in middle of upper joint; [biro]; small bookseller ticket [W.H. Smith Paris] to rear pastedown; [nicked]; some [worming]; copiously [annotated]; faint [spots] to borders; trivial [knock] to top corners; [browned] around the edges; ownership [inscription] at head; a few

4. *The Centenary Handbook of the Antiquarian Booksellers Association* (2006), da esta aclaración: “foxing describes the red-brown patches, spotting the smaller darker blemishes” [sic].

[spots] to flyleaf; vestige of [string tie]; minuscule spot of [worming]; [cracks] to joints; [loss] of page numeral; headcap [defective]; small [split] at foot of spine; turn-ins a little [spotted]; very light [handling marks]; [price-clipped]; top edge [dusty]; a trifle [foxed]; a little [sunned]; internal [tape repair].

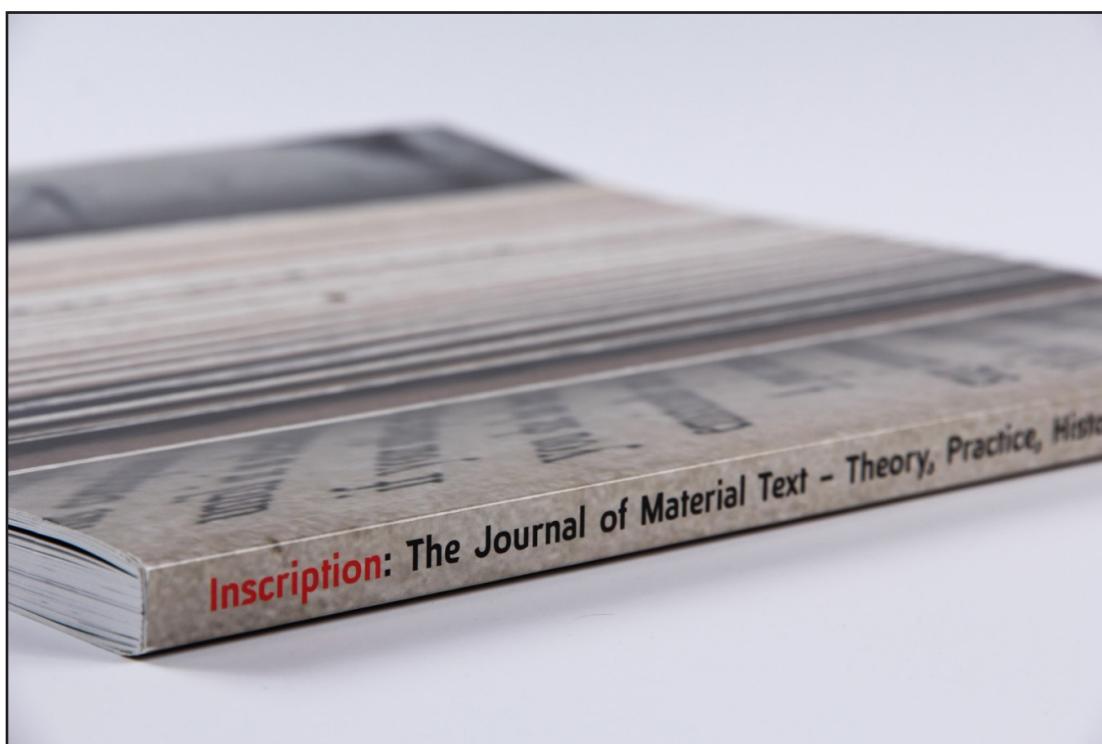
2. Bits & pieces from Paul Green's Recent Imported and British Small Press Poetry together with A Number of Secondhand Acquisitions, A Catalogue for May, 1999, 1999, and Imported and British Small Press Poetry together with Recent Secondhand Acquisitions, An Interim Catalogue for November, 1998, 1998. Paul Green, 83(b) London Road, PETERBOROUGH Cambs. PE2 9BS

Minor exterior [scuffing]; [price-clipped]; some [shelf-wear]; [tatty]; some [discolouration]; page edges [foxed]; top inch of the spine has a lightish [stain]; ex lib; [creased] cover corner; [scuffing]; [splits] to top and bottom of spine; gift {inscription}; slightly [wrinkled] dw; small [stain] somewhere; some [foxing] to prelims; text heavily [annotated] in pencil; no dw; both covers [chipped]; [wear]; [torn] and repaired dw; minor cover [rippling]; edges [browned]; [nicks] to dw; signs of [use]; slight front cover corner [fraying]; cloth in [tatty] but intact dw; top inch of the spine has a lightish [stain]; very small [mark] seems to be present on the front cover; [signed] by a previous owner; slight [fading] to spine and board edges; [clipped] dw; slight shelf [fading]; some edge [scuffing]; covers [browned] along edges; [lacking] dw; [discoloured] but intact; [fading] to edges of cover boards; pages [browning]; [chipping] to wraps; [tears] to dw; slightly [soiled] dw; heavily [annotated] in pencil; [faded]; small [wear]; [aged] but intact; somewhat [aged] dw; minor cover [rippling]; [browned]; [nicks] to dustwrapper; some effort made to [repair] the hinging; [fraying] to spine top of coverwrap; stapling [rusted]; [chipped] areas to book cover; top corner mail [bumped].

Tiene un prólogo maravilloso de Adam Smyth, profesor de Inglés e Historia del Libro de la University of Oxford llamado “Grubby Handling”. He aquí una muestra del prólogo de Adam, todavía inédito:

The discourse of book use buried in catalogues but raised to prominence by Hampton's cutting is teeming and strange. It is a language of chipping, foxing, staining, cracking, soiling, corroding; of the tipped-in, the oxidised, the creased, and the dusty; of the torn, the mottled, the thumbbed, the cropped, and the nicked. Some of the terms (“embrowning”) are beguilingly unusual. Some of them are erotic: there is a lot of “rubbing”, particularly at the “extremities”. Sometimes books are like bodies (they might be “sunned”, as if on a beach in August); sometimes (“worming”) books are a kind of food. There is a pathos in this, too, a sense that these signs of use mark the passage of time: the language of “grubby handling” is (in Hampton's words) “shot through with melancholy”, and *Against Decorum* might be read as a poem about, and composed out of, bibliographical entropy. Bibliography – literally, “book-writing” – is, in Hampton's hands, cut back to a vocabulary of the “defective”, the “lacking”, the “fading”, and the “gone”... What we see is that books have never not been altered, and in place of the fantasy of the pristine volume, Hampton gives us an index –that is also a poem, and is also a manifesto– of handling, of wear and tear, of water-stained pages and insect damage. Books here are in the world, on the move, not behind glass, and in this culture, no person can definitively “own” a book: the book always exceeds them, and the best we can do is feel it pass through our hands.

Para mí, la escritura conceptual siempre ha sido sobre el espacio donde el arte se encuentra con la literatura y este es exactamente el espacio que ocupa nuestra nueva revista, *Inscription: the Journal of Material Text - Theory, Practice, History*. *Inscription* no es una revista común. Es un artefacto multimedia emocionante que viene con extras exclusivos: un LP de vinilo, ediciones impresas, arte de AR y más; es un espacio interdisciplinario único donde el arte y la literatura convergen. *Inscription* combina el pensamiento imaginativo y el rigor crítico para llevar el estudio de textos materiales en nuevas direcciones. *Inscription* está en casa por igual en el siglo I y el XXI, así como en todos los puntos intermedios, y presenta el trabajo de los profesionales (artistas de libros, grabadores y escritores) junto con la discusión académica. El enfoque de *Inscription* no se centra solo en los significados y usos del libro del códice, sino también en la naturaleza de las superficies de escritura (con papel o de otro tipo) y los procesos de *mark-marking* en el sentido más amplio posible: desde la impresión manual hasta las estelas de vapor en el cielo; desde piedras grabadas hasta texto digital. La jurisdicción transhistórica, interdisciplinaria y teóricamente consciente de la revista romperá con las convenciones de la segregación académica, creando conexiones entre áreas que tienen mucho que decirse entre sí: bibliografía, teoría de los medios, conservación, la historia del libro, estudios de museo, y estudios de libros de artista, por ejemplo, lo que permite una amplia conversación y yuxtaposiciones inesperadas. *Inscription* no solo aumenta el campo, sino que establece nuevas agendas para la siguiente fase en el estudio de textos materiales.





Imágenes 16 y 17,

Inscription: The Journal of Material Text, número 1, 2020 y número 2, 2021.

Si los libros son de gran peso, las revistas tienen una ligereza que fomenta el riesgo y una serialidad que crea conexiones y personalidad en todas las ediciones. Las revistas trabajan el pequeño milagro de ser tanto un artículo como una serie: la perla y el collar de perlas. En *Inscription* Adam, Gill y yo apuntamos a la movilidad del panfleto del siglo XVII, el rigor intelectual de la monografía, el recorrido a través de la maravilla de la galería de arte y una danza encantadora entre la forma y el contenido.

Inscription es una revista revisada por pares a doble ciego que es de acceso completamente abierto. Se la puede ver aquí: www.inscriptionjournal.com

Si lees la entrada de Wikipedia sobre la escritura conceptual, podrías creer erróneamente que ha sido puesta en contacto por la escritura posconceptual. Digo equivocadamente porque no creo que el futurismo haya erradicado al cubismo, como tampoco el surrealismo superó al dadaísmo, o el arte pop mejoró el expresionismo abstracto o la escritura conceptual superó a los poetas *Language*. Todos estos movimientos son solo lugares para diferentes formas de investigación y hay espacio, en mi opinión, para muchas posiciones diferentes, historias diferentes e ideas diferentes. Cuando alguien escriba la historia definitiva de la escritura conceptual, esperemos que recuerde el trabajo que se ha realizado en los países nórdicos, en Europa, en el Reino Unido, en América Latina y en Australasia. Si Johanna Drucker tiene razón (escribiendo en 2012) que el movimiento realmente es “over now, even in its newest iterations”⁵, enton-

5. Drucker considera que la “Conceptual writing was intriguing and provocative. In the last few years, its practices have generated much debate. But as its outlines have become more defined, it seems to be passing into another phase. Institutionalization often signals that energetic innovation is becoming history or at least has ceased to break new ground. [...] Conceptualism is probably over now, even in its newest iterations” (9).

ces sugeriría que su trabajo se disemina en términos de su alcance y significado. Las obras y las ideas tardan mucho en ganar popularidad y si *The Beast in Me* de Thompson se hizo originalmente como una obra temporal (tres meses) en un sitio específico en 2010 en un antiguo museo victoriano en Bury en las afueras de Manchester, Inglaterra, no es hasta 2021 que se manifiesta como una impresión permanente en una edición de 500 y se distribuye en todo el mundo (a través del *Inscription*). Recordemos que Sigmund Freud tardó ocho años desde la fecha de publicación en 1900 para vender las primeras 600 copias de *La interpretación de los sueños*. Se necesita tiempo para que las ideas se difundan y, como señaló Walter Gropius: “solo una idea tiene el poder de viajar tan ampliamente”. Y así continúa, la escritura conceptual se hace y distribuye por todo el mundo, el arte y la literatura convergen: algunas obras brillantes, algunas obras medias, y algunas obras que son simplemente horribles. Depende de usted, lector, tomarlo o dejarlo, pero puedo asegurarle que la escritura conceptual está en buena salud.

Bibliografía citada

- Britton, Howard. *Interpretation vol. 1*. Editado por Simon Morris. Information as Material, Leeds, 2002. Texto de solapa.
- Burnett Abrams, Nora. “Preface.” *Postscript: Writing After Conceptual Art*. University of Toronto Press, Toronto, 2018, pp. XI-XII.
- “Conceptual Writing.” *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, https://en.wikipedia.org/wiki/Conceptual_writing
- Drucker, Johanna. “Beyond Conceptualisms: Poetics after Critique and the End of the Individual Voice.” *The Poetry Project Newsletter*, nº 231, abril/mayo 2012, pp. 6-9. www.poetryproject.org/media/pages/file-library/3021241338-1605470984/231-newsletter.pdf
- Duguid, Hannah. “Works of art that will never win the heart.” *The Independent*, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/works-of-art-that-will-never-win-the-heart-2096676.html>
- Dworkin, Craig. *No Medium*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013.
- Lister, David. “ICA: Trouble at the Mall.” *The Independent*, www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/ica-trouble-at-mall-2091247.html
- Thompson, Carolyn. *Winston & Julia: A Love Story*. Edición de la autora, Londres, 2003.

Poesía en la época del contenido generado por el consumidor¹

Craig Dworkin
(University of Utah, Estados Unidos)²

Resumen: Este ensayo hace un balance de la escritura conceptual unas dos décadas después de que llegó a un lugar de prominencia. Reconociendo que la primera fase de la Escritura Conceptual surgió con nueva relevancia en el contexto de las culturas de vigilancia, finanzas y comunicación personal impulsadas por bases de datos de la World Wide Web, el ensayo pregunta cómo las prácticas conceptuales significan frente a las nuevas estructuras técnicas y semánticas culturales de Internet en la era de las redes sociales, donde la experiencia en Internet tiende a ser más algorítmica, interoperable, efímera, móvil, afectiva y narcisista. Siguiendo el trabajo de Paul Stephens sobre las estrategias de indexación pasiva en la literatura contemporánea, este ensayo se centra en tres áreas en las que las tendencias tecnológicas, económicas y literarias se superponen: afecto, espacio basura y plataforma. En el proceso, ofrece lecturas detenidas de obras de Robert Fitterman, Diana Hamilton, Sophia Le Fraga, Tan Lin, Holly Melgard, Danny Snelson y Joey Yearous-Algozin.

Palabras clave: Afecto, Escritura conceptual, Poesía en Internet, Redes sociales, Tan Lin.

Abstract: This essay takes stock of Conceptual Writing some two decades after it came to prominence. Recognizing that the first phase of Conceptual Writing emerged with new relevance in the context of the World Wide Web's database-driven cultures of surveillance, finance, and personal communication, the essay asks how conceptual practices signify against the new technical structures and cultural semantics of the internet in the age of social media, where internet experience tends to be more algorithmic, interoperable, ephemeral, mobile, affective, and narcissistic. Following the work of Paul Stephens on the strategies of passive indexing in contemporary literature, this essay focuses on three areas in which technological, economic, and literary trends overlap: affect, junk-space, and platform. In the process, it offers close readings of works by Robert Fitter-

1. Este artículo es la traducción en español de Doworkin, Craig. "Poetry in the Age of Consumer-Generated Content." *Critical Inquiry*, 44, 2018, pp. 674-705. Traducción de Rachel Robinson. Gracias a Virginia Jackson, Ilan Manouach, Simon Morris, Marjorie Perloff, Katie Price, y Jonathan Stalling, quien me dieron la oportunidad de probar algunos de estos argumentos en público, y a Amanda Hurtado, Paul Stephens y Danny Snelson, quienes continúan alentándome y desafiándome e informándome e inspirándome. Este ensayo es para Al Filreis, quien me recordó que me preocupara.

2. Craig Dworkin es autor, entre otros, de los recientes *Dictionary Poetics: Toward a Radical Lexicography* (Fordham University Press) y *Radium of the Word: A Poetics of Materiality* (University of Chicago Press), ambos publicados en 2020. Enseña historia y teoría literarias en la University of Utah y se desempeña como editor, fundador principal de Eclipse Archive <eclipsearchive.org>.

man, Diana Hamilton, Sophia Le Fraga, Tan Lin, Holly Melgard, Danny Snelson, and Joey Yearous-Algozin.

Keywords: Affect, Conceptual Writing, Internet Poetry, Social Media, Tan Lin.

“Oh well. Whatever. Nevermind”.

—Kurt Cobain, “Smells Like Teen Spirit”, *Nevermind*.

En los últimos años del siglo XX, una *soi-disant* “escritura conceptual” parecía recientemente relevante debido a la forma en que contrastaba con el surgimiento contemporáneo de las culturas de vigilancia, finanzas, y comunicación. Aunque no se publicaba necesariamente en línea y no aprovechaba las ventajas del análisis computacional ni buscaba las posibilidades de herramientas digitales, esta escritura podría considerarse la poesía de los nuevos medios tecnológicos porque exhibía la lógica estructural de la base de datos. Al adherirse a la definición de Lev Manovich de “the new media avant-garde”, la primera fase de este conceptualismo privilegiaba los métodos de acceder, organizar y visualizar grandes cantidades de datos acumulados previamente, en lugar de crear material original o novedosos estilos pioneros (Manovich, en Wardrip-Fruin y Montfort, eds. 22).³ Sin duda, el reinado de la base de datos todavía está en ascenso, pero la estructura técnica subyacente de Internet, sin mencionar su semántica cultural, ha cambiado. Respectivamente, una forma de mapear el desarrollo de la escritura conceptual sobre el curso de las dos últimas décadas sería atender a cómo surgen determinadas obras en diálogo con su trasfondo cultural cambiante, estableciendo *feedback loops* de resonancia reflexiva con textos y estructuras no poéticos, mientras que otros, en consecuencia, se desincronizan. Si los textos de la primera fase del conceptualismo alineaban con el Internet primitivo de maneras tensas, ciertas obras recientes explotan tanto los temas como las formas en el fondo de las redes sociales que predominan y estructuran la cultura en línea actual, y significan con mayor urgencia como resultado de esas congruencias.

Considere, por ejemplo, la distancia entre dos pasajes, publicados con más de una década de diferencia:

undeviated, unaccountably, undaunted, unmurmuringly, unimpressed, uncertain, untouched, unwinding, unmanned, unless, unfrequented, unvarying, unearthly, unappalled, unaccompanied, unprovided, undignified, unless, unwinding, undertaker, unprincipled, under, uncertain, unknown, unknown,

3. Véase también Manovich. Elaboro este argumento sobre la escritura conceptual en mi artículo “The Imaginary Solution”.

unexpected, unite, unknown, unmisgiving, unfrequently, unenervated, undue, unconditional, unsettling, uncertain, unseen, unless, undeviating, unerringly, unheeded, unearthed, unless, unmomentous, under, unprovided, unusual, untrackably, uncommon, unrigged, unhinged, unspeckled, unyielding, untottering, under, unearthly, unsounded, under, unsuspecting, undiscoverable, under, unastonished, unharmed, under, unintermitted, unrestingly, unabated, unprecedented, under, unseen, unfearing, unseen, unmindful, uncommon, untraceable

untouched, unconquerable, under, unmeasured, under, underling, uncertain, unchangeable, under, uncommonly, unpitying, unprepared, ungraduated, unappeasable, under, unwinking, under, unsurrendered, uncracked, unconquering, undulated, unharming. (Goldman, “*Dicktée*” en *Vocoder 54*).

Flush feverish stepping laying respectfully addressing impressed re
gift emptier ore correctly exasperating thankful disregarding profit-ing irregular
scissors sharpening sharpened knife scissor preferring
sharpen some-time humble reels eloquent adequate spirituality
transcending solving intelligible enjoyable intensified demonstrating
origin noisily drearily joyously boisterously despondingly fragmentarily
roughly energetically repeatedly funnily hesitatingly
dreamily doubtingly tilling boastingly delightfully touchingly
quaintly flatly transparent trunk tenderly uninteresting daintily
ruined jumping landing distance desolating jumped jump frighten
exchanging explanations astonishes doubtful quarrelsome talkative
breathless thank toss tossed rhythm regularity struck fully minding
uninterested contradicting smelled gloominess noise noises disgust
displease unlike buried everyday expository recognising regretted
HISTORY A FAMILY'S PROGRESS similar similarly. (Melgard 23-24)

Ambos textos clasifican el vocabulario de las famosas y extensas novelas americanas. El primero viene de la conclusión de “*Dicktée*” de Judith Goldman y resulta en un intento de registrar secuencialmente cada palabra de *Moby-Dick* de Herman Melville comenzando con *un*. El segundo proviene de la conclusión de *The Making of the Americans* de Holly Melgard y resulta en un intento de destilar una versión de *The Making of Americans* de Gertrude Stein en la que sólo se permite la primera aparición de palabras y puntuación. Si bien el poema de Goldman ejemplifica una imaginación algorítmica perfectamente adaptada al filtrado programado por la computadora de una base de datos digital, fue, de hecho, compuesto a mano. El poema de Melgard, a su vez, posiblemente podría haber sido compuesto a mano, pero la escala del proyecto habla a lo que resulta cuando el impulso conceptualista detrás de una obra como el poema de Goldman se encuentra con las posibilidades de los lenguajes de secuencias de comandos como Perl y Python. Si, desde una distancia suficiente, las diferencias literarias entre tales obras parecen insignificantes, una mirada más centrada en los detalles de su contexto económico y cultural, y los detalles minuciosos de sus modos de producción y distribución, nos proporciona un medio para distinguir sus significaciones divergentes.

Como mínimo las configuraciones de la World Wide Web se han transformado durante el período que separa los dos textos. En los términos más amplios, la Web se ha vuelto menos estática y organizada por humanos y centrada menos en bases de datos estructuradas. Aunque las tecnologías fundamentales no han cambiado tan crudamente como sugeriría una nomenclatura como la Web 2.0, es posible rastrear los desarrollos que han hecho la experiencia de navegación típica de Internet más algorítmica, interoperable, efímera, móvil, afectiva, y narcisista (Cormode y Krishnamurthy).

Para empezar, se podría notar esas tendencias generales que pueden correlacionarse a un cambio en la proporción de usuarios por creadores de contenido. De hecho, la misma distinción entre los dos ha comenzado a desdibujarse, ya que lo que solía contar como uso ahora califica como la creación de contenido. Al mismo tiempo, los usuarios se han convertido cada vez más en productos y no en clientes de empresas de Internet. En el caso de algo como Facebook, por ejemplo, uno no entra al sitio para el contenido especial generado o seleccionado por los expertos de Facebook; más bien, uno va al sitio para ver lo que otros usuarios han escrito y a que le han hecho clic y para crear contenido para ellos, recíprocamente, a su vez publicando y comentando. En el proceso, las actividades y los datos de los usuarios se comercializan. Aunque podemos imaginarnos a nosotros mismos como clientes consumiendo el producto de la plataforma de Facebook, nuestros datos, recopilados a medida que usamos el sitio, son el producto real vendido por la empresa; nuestras visitas individuales a las páginas web de la empresa se encuentran entre las etapas iniciales de una economía comercial en lugar de su transacción final. Del mismo modo, uno no sólo *busca* algo en Google si no que *está buscado* en el proceso; una vez más, el modelo de negocio de Google se basa menos en ofrecer a los clientes datos que en la recopilación de sus datos como materia prima. Este relé es un ejemplo específico de la condición general diagnosticada por Tiqqun donde los consumidores mismos se han convertido en mercancía (Tiqqun). Tanto el objeto como el sujeto de la publicidad, este consumo de segundo grado (un consumo de consumo) cosifica las relaciones humanas –los “amigos” del entramado de las redes sociales– como mercancías, como ya se entendió en la tradición marxista de negociación y definición de las relaciones sociales. En el *mise-en-abîme*, se descubren “rapports humains qui masquent des rapports marchands quimasquent des rapports humains [relaciones humanas que enmascaran relaciones del mercado que enmascaran las relaciones humanas]” (Tiqqun 78).

Dos puntos de referencia medibles en la arquitectura de la página web corroboran este cambio en los modelos de negocio en línea. Primero, el número de hipervínculos que apuntan a dominios externos ha disminuido. En cambio, se encuentran números crecientes de enlaces a otras páginas dentro del mismo dominio y de elementos insertados dentro de una sola página del portal (Tremayne). En segundo lugar, el número de

requisitos de creación de cuenta e inicio de sesión para utilizar un sitio o acceder a una página ha aumentado. Ambas instancias son evidencia de que los nuevos modelos de negocio no requieren tanto vender un producto a los usuarios, ya que dependen de mantener usuarios en el sitio, registrando sus datos y comercializando su presencia.

Se pueden leer más indicios de esta mutación a nivel de secuencias de comandos. La promiscuidad de los formatos de archivo entre plataformas es posible debido a la interacción dinámica de múltiples bases de datos a través de los Application Program Interfaces (API), las especificaciones de protocolo que permiten que varios componentes de software interactúen entre sí. Por ejemplo, un video de YouTube puede estar insertado en una página de Facebook, lo que permite que el usuario lo vea sin dejar un sitio por el otro. O un buscador que ha sido consultado por el nombre de una cadena de negocios podría devolver su resumen habitual de los resultados de la página web, así como generar automáticamente un mapa de las ubicaciones de franquicias cercanas con proximidad al usuario servidor, superponiendo información de tráfico en tiempo real con tiempos de viaje estimados. De hecho, también se podría observar el estado cambiante de la unidad de la página en sí misma como una construcción HTML. Esos cambios en secuencias de comandos promiscuas fueron habilitados por la coordinación de tecnologías, como AJAX y XHR, que permiten la separación del flujo de datos de la presentación de la página, de modo que partes de una página HTML se pueden intercambiar dinámicamente sin la página completa, como un solo objeto, siendo destruidas y actualizadas al por mayor (Györödi et al.).⁴

Al mismo tiempo, la estructura de las páginas web en sí y las formas en que sus diseños organizan la información se han acomodado a esas dinámicas, comunicaciones asincrónicas entre múltiples bases de datos externas. En la década de 1990, las *interfaces* tendían a presentar una vista del sitio uniforme y sin estado. Es decir, un sitio web se veía igual independientemente de quién lo accedía, y se vería igual –a menos que hubiera habido una explícita actualización del propietario autorizado– si se volvía a abrir al día siguiente o un año después. Hoy, en cambio, muchos sitios presentan información diferente y caminos diferentes a las páginas enlazadas dentro de un sitio, dependiendo de la navegación de historias y actividades de cada usuario único en relación con los demás. Estas páginas web más nuevas muestran datos “related to items you’ve viewed” o “inspired by your shopping trends” (para sacar frases de Amazon.com). El contenido de categorías como “recommendations for you in books” o “customers who bought this

4. La interfaz del programa de aplicación XMLHttpRequest (XHR) emplea lenguajes de secuencias de comandos del navegador web para enviar una solicitud a un servidor y cargar los datos de respuesta del servidor de nuevo en la secuencia de comandos para una visualización receptiva, sin tener que volver a cargar la página web; la aplicación del lado del cliente Asynchronous Java Script y XML (AJAX) utiliza un objeto XHR para transferir datos con distintos formatos con scripts del lado del servidor, comunicándose en ambas direcciones sin alterar la visualización general de una página web.

item also bought” cambia con cada clic que el usuario hace y con cada clic que hacen todos los demás usuarios del sitio.

Un último desarrollo que vale la pena señalar tiene que ver con la forma en que los buscadores mismos han cambiado a medida que navegan por la Web. Como demuestra Richard Rogers, la década entre 1997 y 2007 comprende una evolución de la arquitectura del buscador que promueve procesos algorítmicos y procedimientos automatizados mientras se reducen los índices curados por humanos. Según Rogers, se puede rastrear este cambio tanto en el diseño frontal del menú de opciones y alternativas sobre cómo buscan los usuarios como en la mecánica del servidor de los dispositivos de búsqueda reales y el procesamiento lógico. Ask Jeeves proporciona una lección-objeto perfecta. Fundada en 1996, la empresa intentó capitalizar sobre consultas de buscador y preguntas respondidas, tal como lo publicitaron, por personas reales (insinuando la presión que la interfaz automatizada de Internet ya había ejercido sobre la noción de simulación de *personas irreales*). En 2006, sin embargo, Jeeves, como un personaje de *Downton Abbey*, se había “jubilado”, y la sociedad dominante abandonó por completo el negocio de los buscadores en 2010 frente al dominio de las búsquedas algorítmicas de Google. Un síntoma relacionado a esta misma transformación se puede extraer de la perdida Web de listas estáticas: enlaces agregados por el propietario; *blogrolls* publicados manualmente; listas de *top ten* curadas por invitados. Estos artefactos de selección humana individual y deliberada han sido ahora reemplazados, en gran medida, por galerías generadas dinámicamente de anuncios dirigidos a un público específico, búsquedas relacionadas estadísticamente, perfiles de redes sociales vinculadas automáticamente, y toda la serie de datos ordenados y representados por algoritmos probabilísticos y por secuencias de comandos automatizadas.

El reemplazo de una Web curada conscientemente por una red más automatizada, impulsada algorítmicamente, refleja la evolución del sistema de los mercados financieros junto a los que se han desarrollado en la economía moderna de la información. El segmento del mercado de inversión de esa economía se ha ido adaptando, entendiendo que las elecciones curatoriales de los administradores profesionales de dinero y los fondos gestionados de forma activa no podían superar los índices indexados aleatoriamente del muestreo de macrodatos del mercado en su conjunto. Reconociendo la importancia de este cambio de paradigma, Paul Stephens ha escrito con gran perspicacia sobre los “*strategies of passive indexing*” en el mundo económico de los macrodatos y sus correlaciones con las prácticas de escritura conceptual (Stephens 753). Stephens ilustra la relación autorreflexiva entre un cierto modo de poesía conceptual y “the conditions of its own existence and dissemination in an era of instantaneous global information flows,” contextualizando las maneras en que las formas indizadas tomadas por tantas obras de

literatura conceptual señalan tanto a las materiales-fuentes como a la integración de esos materiales en una economía cambiante global de riesgo privatizado (753). Siguiendo el ejemplo de Stephens, podríamos tener en cuenta otras tres áreas en las que las tendencias tecnológicas, económicas y literarias se superponen: el afecto, el *junkspace* y la plataforma.

En términos económicos, el trabajo *emocional* o *afectivo*, formalmente se analizó primero en la década de 1970 por escritores autonomistas italianos y se desarrolló por teóricos del *postoperaismo* como Maurizio Lazzarato, como un aspecto del *lavoro immateriale* (trabajo “inmaterial” o “invisible”),⁵ o lo que las sociólogas feministas llegarían a materializar como trabajo en el “bodily mode” (Smith 81).⁶ La integración explícita de tales actividades emocionalmente significativas en la esfera comercial ha llegado a ser vista como una etapa constitutiva en la economía del desarrollo de la posguerra. Postulando que la producción se industrializa y luego se informatiza la industrialización, Michael Hardt y Antonio Negri esbozan la reciente reconfiguración del modo de producción dominante por el cual el modelo de fabricación de materiales ha sido desplazado por un economía de servicio que rige, según su análisis, como industrias afectivas. “Services”, explican, “are characterized in general by the central role played by knowledge, information, affect, and communication. In this sense many call the postindustrial economy an informational economy” (285).⁷ Esa economía de la información, ahora dominada por el Internet, une el afecto a los nuevos materiales. Para Hardt, como lo explica en otro trabajo, la producción económica moderna en el cambio de milenio se definió en parte por una “combination of cybernetics and affect” y en parte por su visión del contexto biopolítico como “the productive relationship between affect and value” (Hardt, “Affective Labor” 97, 100).⁸ De acuerdo con esta lógica, la informática y la economía del procesamiento de datos están entrelazadas por el afecto. Para aquellos que todavía pueden imaginar un aspecto de vida separada de alguna manera del imperio del capital, esa bisagra podría favorecer un potencial inmanente para la solidaridad del vínculo humano en contra de la servidumbre del trabajo: un punto de apoyo que se debe explotar para aprovechar la fuerza del humano contra la brutalidad del lucro.

La realidad, sin embargo, parece decididamente más oscura. En lugar de ser usada como un arma efectiva en la lucha contra el capital, el afecto se ha vuelto uno de sus territorios más asiduamente colonizados. Con especial relevancia para el tema de este trabajo, el afecto en sí mismo se ha comercializado recientemente como un elemento

5. “Emotional Labor” es el término usado por Arlie Russell Hochschild.

6. Para una prehistoria de estos conceptos, véase Weeks.

7. En los términos de Lazzarato, “if Fordism integrated consumption into the cycle of the reproduction of capital, post-Fordism integrates communication” para que “consumption is no longer only the ‘realization’ of a product, but a real and proper social process that for the moment is defined with the term communication” (140-141). Para una explicación más matizada, véase Read (122-34).

8. Véase también Gill y Pratt 11.

clave del modelo de negocio de las corporaciones de Internet en la era de las redes sociales. En el discurso emocional actual de la Web, el afecto se configura como evaluación (la entrada del botón “me gusta” en Facebook ofrece un excelente ejemplo), y las fluctuaciones afectivas de uno se convierten en potencial comercial dentro del cortocircuito entre la marca exhibicionista del propio registro afectivo (“Look at me! this is me defined by what I like”) y la asimilación de esa identidad putativamente individualizada, consolidada y promovida socialmente, a la marca agregada de la plataforma con *trademark* y promocionada comercialmente.⁹ Afecto, bajo el régimen de las redes sociales, participa en la capitalización de la catexis: tuitear y retuitear, en un eco ventrílocuo del pajarito azul de la felicidad. De hecho, la resonancia idiomática de la mascota de Twitter no es una coincidencia, y el modal obligatorio y ominoso en la canción que popularizó la frase podría servir como una advertencia para aquellos de nosotros nuevos al mundo de las redes sociales: “we are in a world that’s just begun / And you must sing his song, as you go along /When you find the bluebird of happiness” (Heymar y Parr Davies).¹⁰

Alternativamente, en contraste con la brillante y feliz apariencia de un gorjeo [tweet], un “me gusta” o un aprobatorio pulgar arriba, la función evaluativa del afecto también registra a menudo lamentos manifiestos con los mismos fines de explotación. Como escribe Divya Victor: “public performances of outrage and mourning synthetically rebrand and mask one’s social identity –one’s class, one’s institutional position.... Our tear ducts are banks that weep out gold.” (Entrevista con Caleb Beckwith 60; “The Next Big Thing”). En la “social factory”, donde las demandas de trabajo se han extendido a lo largo de la colonización de las 24/7 –una jornada laboral interminable en la que incluso los consumidores tienen tarea de productores– las redes sociales convierten las actividades recreativas del tiempo libre en trabajo gratuito (Terranova 33-34). Sin embargo, ya sea para burlarse o dar “me gusta”, trollear o alentar, cualquier uso de las redes sociales predice disminuciones en el bienestar; independientemente de los estados de ánimo y las actividades de los usuarios, se vuelven menos felices cuanto más tiempo permanecen conectados (Kross et al.).¹¹ El amalgama es desorientador: una comprensión experiencial de los afectos negativos producidos por las redes sociales y un discurso generalizado del sentimiento negativo publicado y proliferado en las redes sociales chocan con la retórica insistente del afecto positivo de las redes sociales propagado por las corporaciones que buscarían mercantilizar cualquier respuesta afectiva rastreable, ya sea positiva o negativa.

9. Para una relación más insidiosa entre capital, afecto y redes sociales, véase el llamado de atención de Mark Coté y Jennifer Pybus. Se podría leer productivamente su artículo junto a *Life and Style* de Marie Buck, en cual pretende “to situate a gendered, lyrical subjectivity within the language of MySpace” porque “its form dictates so overtly as to nearly narrate the continual collapse of all forms of identity into identities of commodification & commodity consumption” (ii).

10. Véase también Maeterlinck.

11. Véase también Tromholt. Además, algunos de los efectos psicológicos negativos de las redes sociales son demográficamente desproporcionados; véase Sax.

Esta mezcla volátil hace que el tema del afecto sea especialmente resonante cuando lo retoma la poesía procedente de redes *online*. Y aquí está un punto en el que la divergencia entre la primera y la segunda ola de la poesía conceptual se puede discernir fácilmente. Como señala Felix Bernstein: ““in distinction to conceptual poetry . . . post-conceptual poetry attempts to explicitly bring affect, emotion, and ego back into the empty networking structures that govern us” (38). *No, Wait. Yep, Definitely Still Hate Myself*, de Robert Fitterman, por ejemplo, contiene cientos de declaraciones en primera persona de soledad exasperada, angustia alienada, autodesprecio abyecto y desesperación aislada, todas aparentemente seleccionadas de foros de mensajes, blogs y flujos de comentarios en línea, y todas reunidas bajo la guía estructurante y vacía de un poema de James Schuyler.¹² Suavizando cuidadosamente las transiciones entre voces, Fitterman fusiona sus textos encontrados en un coro agregado de confesiones *cri-de-coeur* vagamente clasificadas en secciones temáticas y sostenidas por unas ochenta páginas agitadas e implacables, aliviada solo por una ironía autocítica y el ocasional chasquido sarcástico de la sintaxis de los chats y publicaciones de las redes sociales. Ya sea que se lea el resultado como un soliloquio o un monólogo dramático, este es indicativo de la actitud de cada uno hacia el diálogo en línea, pero en cualquier caso sirve como una investigación sociolingüística lineada sobre los modismos públicos de sentimientos privados y el lenguaje de las que podríamos llamar relaciones ambientales (para adaptar la descripción de Leisa Reichelt del “ambient intimacy” de las redes sociales y la tecnología portátil).

En muchos sentidos, el pedigree de *No, Wait* se remonta directamente al conceptualismo anterior, pero su colocación de afecto y redes sociales es instructiva para las preocupaciones poéticas del momento actual. Como dice una estrofa: “In the modern world, where / technology connects us to people we will never meet, / Who may not even exist, it’s easy to feel alone.” (46) Otras secciones continúan el tema:

El mobile phone on the table beside me is also silent. It hasn’t rung, beeped or throbbed, probably since yesterday, maybe

The day before: no calls, no emails, no Facebook notifications, no tweets, no texts, and there’s nothing blinking on

The answering machine, because the landline hasn’t rung since December, except people in call-centers who can’t

Pronounce my name. All of these methods of communication and yet nobody’s communicating with me. (48-49)

12. La estructura del libro de Fitterman mapea sus segmentos lineados incrementalmente más largos en el maniquí de *The Morning of the Poem* de James Schuyler, que en este contexto uno podría escuchar como el luto del poema: el lamento, en lugar del amanecer, del verso. El moldear prosódico de Fitterman de contenido en línea, cuidadosamente pulido y apropiado, en un precedente poético específico recuerda a *Bribery* de Steven Zultanski, que modela sus saltos de párrafo, y en *I Don’t Have Any Paper, So Shut Up (or, Social Romanticism)* de Bruce Andrews. Véase también Champion.

En algunos versos la conexión está implícita: “I always feel lonely and am / always sitting in my room/ On the internet trying to kill the time” (11).¹³ Otros postulan correlaciones explícitas: “I’m pretty sure that a lot / of loneliness today is a result of / Modern technology” (20); “I started reading / someone’s Tumblr about feeling / All lonely and, whatever, it’s totally stupid sounding, / but then I felt exactly / The same way” (4). Y es aquí donde podemos ver por qué *No, Wait*, a diferencia de la mayoría de los poemas que consideraré aquí, se beneficia de ser un libro impreso, con protocolos más intensivos de lectura que la pantalla y una sensación inmediatamente palpable de su duración y número de páginas. Aunque las fuentes discretas se combinan a la perfección en el nivel local, a los lectores se les recuerda continuamente lo absurdo de sostener un sujeto hablante coherente a través de una reiteración tan implacable de una *idée fixe*. El libro, como unidad, establece el marco contra el cual su ironía puede emerger: tantos individuos aislados, sintiéndose como si estuvieran completamente solos y que nadie los entienda, en realidad están bastante unificados y resultan coherentes tanto en sus sentimientos como en el lenguaje con el que expresan esos sentimientos. “If you feel left out from this / Feeling of togetherness, believe me, you are not alone” (45). Haciéndose eco de la broma de Groucho Marx sobre no querer pertenecer a ningún club que lo quisiera como socio, un verso lamenta: “If only there were a match.com for friendship, / But as nobody admits to needing any friends, who would join?” (47).¹⁴

Al recurrir al discurso de Internet en busca de materiales poéticos, *No, Wait* encuentra discusiones de poesía ya en juego y firmemente alineadas con el desaliento del comentario en línea que expropia. Desde la canción insertada de uno de los primeros poemas de William Carlos Williams, “Danse Russe” (“I am lonely, lonely. / I was born to be lonely, / I am best so!”) a versos de aficionados como “The Scorned One,” publicado en el blog webofaloneliness.com, los poemas incorporados en *No, Wait* son, como era de esperar, sobre la desolación, pero también son la idea de la poesía misma, que sirve como tornasol de la verdadera desesperación: “all I do now is sit around writing poetry... I feel so lonely” (51); “I feel so lonely, like I need somebody. I even wrote a poem about these feelings today—fuck, I just need to turn everything around”; “if you think reading poetry is sad, just try writing it!” (3). Al difuminar esa línea, Fitterman escribe su propio poema leyendo a otros, y esa dinámica entre interior y exterior, personal y público, resuena en todo el libro. No solo es el material predominantemente extraído del discurso en un modo privado publicado en foros públicos, sino que a menudo describe escenas de emociones privadas en una tensión dinámica con los entornos públicos: un hablante señala los numerosos hombres de negocios desempleados, de mediana edad, “trying to

13. En términos relevantes para las preocupaciones más amplias aquí, Paul Stephens posiciona un libro anterior de Fitterman en relación a la cultura digital. Ver Stephens a.

14. Véase Johnson.

look inconspicuous” mientras “jabber away at a laptop” en medio de la tarde en Starbucks; otro “wastes an afternoon” charlando con los cajeros de las tiendas locales en un intento de animarse a sí mismo; otros contienen las lágrimas en el autobús, en los cafés o caminando en la calle, hasta que se encuentran “crying right there” en los espacios cívicos de la vida pública comercial (39; 41; 63-64; 66; 68).

Ese tema del llanto público, una dramatización de las estructuras mediante las cuales las redes sociales agregan registros del afecto individual, entra en un enfoque aun más nítido en *Okay, Okay* de Diana Hamilton, que presta atención especial a la intersección del empleo corporativo y el llanto. El llanto constituye la actividad afectiva por excelencia porque a la vez indexa los estados emocionales y es en sí mismo una respuesta fisiológica precognitiva: es *afectivo* tanto en el sentido estricto como en el casual de la palabra. Expresado involuntariamente, el líquido de las glándulas lagrimales también es expresivo. Con su título sugiriendo el despido impaciente o la simpatía reconfortante, *Okay, Okay* retira el separador de cubículos para revelar las restricciones invertidas y las expectativas contradictorias de la economía afectiva. Por un lado, como se dieron cuenta los críticos autonomistas, a los trabajadores se les han asignado cada vez más tareas emocionales, hasta el punto en que ciertas situaciones afectivas –acompañamiento, cuidados paliativos y consejería, por ejemplo– se han convertido en productos en sí mismos. Incluso en otros campos e industrias, sin embargo, a menudo se espera que los empleados vendan no solo productos, sino emociones no necesariamente relacionadas con esos productos, como sentimientos de estima, bienestar, etc. Cuando el empleado de la caja, siguiendo el entrenamiento de servicio al cliente, sonríe y pregunta cómo va tu día, eres testigo de primera mano a la “commercialization of human feeling” mediante la cual los estados son colonizados como una extensión del intercambio comercializable (Hochschild 189-90). Como “the worker’s personality and subjectivity have to be made susceptible to organization and command” (Lazzarato 134), una serie de “[business] organisations are increasingly seeking to suppress, hide or manage an employee’s feelings” con reglas explícitas de “making emotion management another form of paid work” (Bolton 156). Es decir, los empleados pueden encargarse simultáneamente de fomentar respuestas afectivas positivas en los clientes mientras enmascaran sus propias respuestas negativas, como el despliegue performativo de lágrimas. Reprimidas en nombre de la profesionalidad, las lágrimas pueden o no ajustarse a las expectativas culturales de otras esferas sociales, como la familia, el romance, la ceremonia religiosa y más. Como dice una sección pertinente del libro de Hamilton:

Sometimes it’s very hard to separate the work mode from the personal mode and the feeling mode. And sometimes you do get to the point, we’ve all been there, we’ve all done that walk of shame past

our coworkers, from the boss' office to the bathroom. You know, it happens, we cry, we go to the bathroom, we clean ourselves up, we drink a glass of water, um, definitely try to cool down the body, in order to stop the crying. Work is about facts, it's not about feelings. It's about facts, it's not about whether or not someone likes you, it's not about, you know, whether or not you look good that day, it's about the facts, we've all been there, bottom line, we're all human, we all have feelings, we all get upset, it's not the end of the world. But best avoid it if possible. (61)

En el lenguaje apropiado de los artículos de infomerciales y los foros de discusiones en línea, el texto de Hamilton cita aquí de una transcripción elidida, fusionando anfitrión e invitado famoso en una sola y tranquilizadora voz (“okay, okay”).

La entrevista, para que conste, se puede escuchar a través de un video insertado en el agregador de redes sociales Howdini. Como pregunta el título del video, tranquilizadora mente: “Have you ever fought back tears in the office? We've all been there. Melissa Kirsch, author of *The Girl's Guide to Absolutely Everything*, shares advice on how to deal with crying in the office”. El marco-mensaje, con su insistente tercera persona del plural, es la experiencia colectiva: “we've all been there, bottom line, we're all human, we all have feelings, we all get upset”. Otros pasajes del libro de Hamilton, sin embargo, sugieren que el llanto puede ser menos universal y, en cambio, específico del género. Por un lado, las lágrimas pueden considerarse más o menos aceptables dependiendo de factores culturales como el género del llorón; detrás de los párpados, además, esas lágrimas se producen en el “bodily mode” de individuos que pueden estar fisiológicamente predispuestos a un llanto basado en la respuesta afectiva del sistema límbico, estructuralmente y químicamente diferenciado según el sexo, y de su regulación de hormonas.¹⁵

Este modo corporal surge, en el libro de Hamilton, de la interpolación de declaraciones cómicamente cronometradas en el foro de mensajes con un artículo de una página web personal de un entrenador ejecutivo (un tipo obvio de trabajador afectivo) (Picascia y Poverny). Al mezclar expertos acreditados y carteles obstinados como la sección anterior mezclaba entrevistador y entrevistado, el texto de Hamilton continúa:

You find yourself having a natural physiological response to feelings that derive from events. Many women cry easily and unexpectedly, especially around that time. Our socialization includes greater latitude than boys to express emotions through crying. In some ways, this freedom

15. Para estadísticas recientes sobre las actitudes estadounidenses hacia el llanto en público, véase “YouGov”. La dirección del artículo de Howdini tiene un género explícito (el primer consejo es “[to] make a beeline for the ladies' room”) (Kirsch).

serves us well as grown women, especially since September. There is substantial research on “emotional intelligence” saying this ability makes us better, more effective leaders. We are also better friends, family members, and coworkers. You are not alone. In other words, tears make us look bad. (61)

Ya sean debilidades o virtudes, cultural o biológicamente predispuestas, aquí las lágrimas sirven al *mashup* de Hamilton en la forma en que el afecto sirve a la economía de redes sociales: los datos triunfan sobre el contenido semántico y cualquier respuesta, correcta o incorrecta, verdadera o falsa, positiva o negativa, servirá para promover la empresa.

Okay, Okay se abre con el plano arquitectónico de una suite de oficina y varias páginas de un collage de descripciones desorientadoras, espacialmente imposibles, de cubículos y espacios de trabajo abiertos. Estos entornos ejemplifican un área concentrada de lo que Rem Koolhaas ha denominado “junkspace”: estructuras efímeras, livianas, rápidamente anticuadas, abarrotadas de manera insípida, de pronto en mal estado, que atraen renovaciones inconexas o vacantes concedidas desapasionadamente. Para Koolhaas, tales construcciones dividen el espacio en distribuciones adicionales de contenedores subdivididos según una ética de organización uniforme, con aire acondicionado y fronteras desorientadoras. Identifiable por su proliferación de estructuras liminales y transicionales, estos espacios miran, con poco entusiasmo, hacia las zonas personales de comodidad doméstica y, simultáneamente, a las arenas corporativas de la regulación. Como el cubículo, el *junkspace* nunca es ni del todo privado ni del todo público. Además, al asimilar estructuras interiores a los edificios que las contienen, el *junkspace* es obvio y claro en lo que un informe reciente describió como “suburban corporate wastelands”: las decenas de miles de acres de parques de oficinas abandonados de la década de 1980, los campus corporativos y recintos burocráticos que han sido desocupados en los Estados Unidos por empresas como Pfizer, AT&T, Motorola, Amazon, y United Airlines.¹⁶

Según los analistas, esas vacantes se pueden atribuir en gran parte a las redes digitales que han permitido que más empleados trabajen desde casa, para escalar turnos con flexibilidad, y para desacreditar las vastas acumulaciones de archivos de papel en el sitio: dejar la columna vertebral de la infraestructura de información de gestión empresarial burocrática del siglo XX, a favor de archivos digitales recuperados de discos duros remotos, alojados en la nube (Talarski, Ives y Dankosky). Las arquitecturas construidas del *junkspace* tienen sus equivalentes en los dominios del sector inmobiliario en línea que impulsaron las ganancias y la desaparición de empresas que se han movido fuera de

16. Estas propiedades, significativamente, están desocupadas a una tasa de desocupación del 16.6 por ciento, en comparación con las tasas urbanas del 12.4 por ciento; véase CBRE Group.

sus recintos de gran tamaño o se mudaron por completo. La superautopista de la información está llena de todo tipo de sitios de web abandonados, embargados y en ruinas en lo que Joey Yearous-Algozin ha llamado la proliferación de “dead zones”: vastas extensiones de empresas fallidas a gran escala (Friendster, Napster, Altavista, Grooveshark y otros); sitios web personales huérfanos; enlaces rotos y páginas de error 404; archivos de imagen que faltan; foros de comentarios descarrilados; carpetas UNIX codificadas con una contraseña olvidada; páginas web con etiquetas obsoletas y atributos reemplazados, los plug-in inoperantes, protocolos alterados, software que ya no es compatible; la acumulación de residuos de spam bots; y todas las cuentas que los usuarios olvidaron eliminar en MySpace y AOL, o que viven después de la muerte de sus dueños, abortadas, sin actualizar e inerradicables.

Ese doble sentido de *difunto* se encuentra en el fondo del libro *literallydead* (2015), de Sophia Le Fraga, que literaliza la frase del título –jerga virtual que alcanza tener un énfasis más allá de *OMG*– y que se había tomado como el identificador de Instagram para una cuenta supuestamente propiedad de un esqueleto, llamado Skellie, quien aparentemente se toma *selfies* mientras hace de modelo para la cámara durante el *brunch*, en los clubes o en el yoga (“omgliterallydead”). Su pose familiar, en muchas de las publicaciones, del torso girado extendiendo su cíbito y radio paralelos, el antebrazo radicalmente acortado a un punto que termina justo más allá del borde del marco de la imagen, subraya el narcisismo del género, que se ha encarnado en la simbiosis de postura y hardware. El tecno-síntoma lógico de la psicología de las redes sociales es evidente en las ubicuas máquinas diseñadas para acomodar el software de reenvío de las redes sociales: los smartphone, que de otra manera priorizan el peso minimizado y los costos de producción, ceden, sin embargo, a la extravagancia de tener varias y redundantes cámaras, una de las cuales mira siempre con indulgencia al usuario. La faceta comercial de esta lógica, que une las identidades en línea y las desconectadas, refleja la presión de las corporaciones de procesamientos de datos como Google y Facebook de fomentar los requisitos de autenticación de un “real name” que aumentan el valor de la información con la que comercian (Chun 109).

Si bien el humor negro de “omgliterallydead” no permite a Skellie de convertirse completamente en una alegoría, Le Fraga reconoce el lado serio de este meme menor. Al extender el impulso archivístico del conceptualismo *fin-de-siècle* a un mundo de archivo omnipresente e inadvertido, *literallydead* reimprime los mensajes dejados en las paredes de los usuarios fallecidos de Facebook, repletos de abreviaturas de mensajes de texto, errores ortográficos y momentos ocasionales de Spam, terriblemente inapropiados y trágicamente tardíos: “Theres 30 hrs left I’m so close to my goal and I can’t make it without u! / Get these whimsical songs of mine to come to life...i promiSe even 1\$

helps!”; “Do you have someone with mental illness? I am participating in an overnight walk to raise money for suicide prevention. Will you give?” (40; 48). A lo largo, los poemas en *literallydead* exhiben la insistencia excesiva y compensatoria en el afecto positivo que ha llenado el vacío tonal del nuevo lenguaje de la comunicación por Internet: tipografía en mayúsculas, siglas como LOL, emoticones sonrientes, corazones, signos de exclamación repetidos y otras formas de inflexión exagerada. Pero en el libro de Le Fraga, esas florituras retóricas chocan con los estados lacrimosos en exhibición en *Okay Okay*, aquí bajo la apariencia de tristeza, dolor, ira y desesperación genuinamente desgarradores. Además, ambos modos están triangulados por el inefable rechazo señalado por el título del libro, que como “omg”, “idk” y “I can’t even”, afirma un estado pre-cognitivo afectivo de estupor mudo. Estas entregas de análisis cada vez más frecuentes, pueden ser analizadas como indicaciones de intentos de navegar entre las redes sociales Escila del “me gusta” alegre y su Caribdis de trolling. Sea lo que sea que signifique de manera más amplia, el libro de Le Fraga está repleto de articulaciones estancadas del “literallydead” frente a los que están, literalmente, muertos: “I’m still in shock”; “I am speechless”; “I can’t imagine”; “I’ll never know”; “no words can explain”; “I’m lost in words”; “I can’t articulate”; “it blows my mind”; “shocked”; “This is one of the few times I’ve been speechless due to news”; “OMG”; “omg”; “omg”; “omg” (14; 22; 22; 24; 40; 53; 47; 54; 59; 22; 29; 51; 53).

Otros usan cuentas conmemorativas como foros no solo para tributos o testimonio, sino por hablar con los muertos en un discurso directo: suplicar, agradecer, animar, maldecir, pedir, o reconocer signos. Algunos simplemente conversan: “Hey, I’m almost done with a book of poetry. I fell in love recently, too. / I miss you so much, I have so many things to tell you”; “So many thunderstorms lately!”; “Hey, I’m doing good in school”; “saw Thor last night, know you would have loved all that Viking stuff / even though I thought it was a bit goofy” (27; 39; 61). En otras palabras, el libro propone una fusión del sentido espiritualista del siglo XIX del *médium* y el sentido moderno de los *nuevos medios*: “I wasn’t planning on writing anything on Facebook. / It does no justice as a medium”, como afirma indeterminadamente un *post* (16). Al final, de hecho, el tema del libro de Le Fraga en su conjunto trata de lo que no puede pasar por alto, o seguir viviendo, en los términos tecnológicos de los propios medios. Varias publicaciones invocan explícitamente las aplicaciones y herramientas integradas en el sitio web, señalando al pasar su capacidad para mezclar tipos de archivos diferentes en el espacio de una sola página web: “Dude I wish I could pop open a Facebook message and chat for a minute”; “I remember you sent me a long thing on Facebook chat talking about how / you liked my art. No one had ever talked about my work that way before”; “You were just online and we were talking”; “I went through all of your pictures on Facebook today. / Sometimes I laughed and read the comments” (28; 21; 29; 20). *Literallydead*,

a su vez, enfatiza el tipo de contenido que está destinado a integrarse a la perfección en las estructuras interoperables de una página web 2.0 poniendo en primer plano lo torpes que son esas convenciones cuando están trasladadas al sustrato de la página impresa de un libro. Generadas aleatoriamente, las cadenas de nombres de archivos de direcciones web de YouTube parecen anodinas y no son leídas por los usuarios en línea cuando anuncian el enlace en el que se puede hacer clic, el localizador uniforme de recursos de un navegador, o algún archivo escalado y cargado automáticamente, pero se vuelven torpes cuando se leen en voz alta o cuando se escriben en la página, donde su engorrosa indexación de directorios es esencialmente sin sentido:

<http://www.youtube.com/watch?v=zbQjp7kyp7U>

i know you would love this track. (5)

Además, la página impresa en sí está resaltada por la materialidad sobre-diseñada del libro de Le Fraga. En contraste con el formato del libro de bolsillo perfectamente encuadrado de *Okay, Okay* (que también se publicó como PDF), *literallydead* anuncia su estado artesanal: hojas gruesas, sin blanquear, con inserciones decorativas de fibra visibles; cubiertas de cartón en bruto aún más gruesas, impresas con letras móviles y con una ilustración xilográfica, aplicada, de un médico de la peste negra con smartphone; un lomo con bisagras de papel; y guardas de colores, con un estampado de patrones “cursores”. De esta manera, el libro replantea las señales de discordancia de *I Don't Want Anything to Do with the Internet* (2012) de Le Fraga, en el que el lenguaje apropiado pone en primer plano las convenciones idiomáticas de las redes sociales para ser escritas y leídas en un smartphone, mientras que su formato enfatiza la impresión artesanal: el ruido visual de la reproducción fotostática; una tipografía que emula el entintado irregular y las letras dañadas de una máquina de escribir; cartas cortadas a mano y atadas con cordel. En resumen, la forma de estas publicaciones se aleja de la retórica digital de su contenido. En el caso de *literallydead*, Le Fraga enfatiza la dificultad de traducir de la pantalla al libro, a través de la deliberada incomodidad del diseño de página de su volumen, en el que se colocan intencionadamente imágenes de baja resolución con encuadre calculado y recorte descuidado para sugerir navegadores o ventanas de archivos que necesitan ser redimensionadas y escaladas correctamente. Compuesto de capturas de pantalla de videos musicales, incluso varias del cruelmente apto “I Can't See You I'm Dead” de Shlohmo, estas imágenes no caben en la página, ni físicamente ni en términos de idoneidad. Con estas marcadas disparidades entre la animación a través de medios como Flash y videos MP4 transmitidos por “streaming” etiquetados con HTML5, por un lado, y el estado estático de la página impresa por el otro, Le Fraga habla, guiñando, a las transferencias asincrónicas insertadas de datos que definen en parte el estado actual de la Web.

El *Lazarus Project* de Yearous-Algozin también se basa en la confluencia entre sitios de bases de datos que de otro modo no estarían relacionadas. La extensa obra incluye una entrega de tres volúmenes y 1.400 páginas en la que se invocan a unos 20.000 fallecidos en MyDeathSpace.com, un sitio que conecta obituarios con las cuentas de redes sociales de personas que han fallecido. Como La Fraga, Yearous-Algozin implícitamente equipara la mortalidad humana con los espacios web moribundos y difuntos de artefactos digitales sin salida, alojados en sitios con una vida tan corta que deja sin aliento. Su sentido de la relación del trabajo con la dinámica de las multiplataformas es aún más explícito:

What's interesting for me when this material –the description of people's deaths, say– operates in a virtual plane is how it moves. Even long texts are easily transported and stored and their URLs can be shared across multiple platforms. It's not any different than any other piece of data and our phones or laptops don't care about what kind of .doc or .jpg you're downloading. In a sense, this impoverishment reaches a limit point in the digital environment... It becomes nothing more than death infecting information in all its terrifying flatness. ("Poetry Is Not the Final Girl: Joey Yearous-Algozin").

Yearous-Algozin señala aquí la gran paradoja de la Web multimedia y dinámica: la diversidad de sus fuentes se canaliza en el marco, más hegemónico, del portal único, y su diversidad de medios –desde las imágenes fijas a los videos animados, pasando por sonido y texto– comparte el mismo sustrato de códigos numéricos y protocolos globalmente estandarizados. Esta uniformidad homogénea conduce a la "terrifying flatness" que toca la información de Internet en todas sus formas empobrecidas. *Lazarus* hace referencia al código numérico nivelador subyacente a su texto, de origen digital, con la implacable estructura binaria 1/0 de muerte y resurrección que organiza sus estrofas. El poema comienza:

Hanah Puga (20) allegedly took her own life
Hanah Puga (20) comes back to life
Erik Halldorson (40) took his own life after a battle with depression
Erik Halldorson (40) comes back to life
Kameron Jacobsen (14) killed himself and his father Kevin committed
suicide less than a year later
Kameron Jacobsen (14) and his father Kevin come back to life
Danielle Willard (21) was shot by police
Danielle Willard (21) comes back to life
(*MyDeathSpace.com* 4)

El texto continúa con sus pareados parpadeantes, intermitentes y repetitivos, página tras página, volumen tras volumen, de reversiones ingenuas que obviamente fracas-

an en su tarea performativa. El catálogo resultante, por momentos inquietantes y por momentos anestésicos, provoca lo que Sueyeun Juliette Lee ha identificado como el “traumatic stuplume”: la reacción afectiva de un lector al contenido socialmente violento difundido de una manera fríamente monótona y prolongada. El término de Lee es una modulación de la caracterización de Sianne Ngai de los textos vanguardistas que provocan “an aesthetic experience in which astonishment is paradoxically united with boredom” (Ngai 271).¹⁷ De hecho, al leer los volúmenes, uno comienza a sentir el peso de la realización de Rainer Maria Rilke, en su propio poema de Lázaro, del temor de que todos los muertos resuciten: “ihn graute jetzt, es möchten alle / Toten durch die angesaugte gruft wiederkommen” (II 50) [Temía que todos los muertos pudieran regresar a través de la succión de esa tumba.] (tr. Snow 37)”. Donde el libro de Le Fraga todavía podría funcionar como una expresión de dolor personal (aunque una expresión que navega por las nuevas formas públicas de correspondencia personal), el alcance totalizador del proyecto de Yearous-Algozin se siente demasiado impersonal para elaborar el trabajo del luto. No obstante, si el tono de *Lazarus* adopta una pose “cortar y pegar” más laxa, la estructura básica todavía es parecida a lo que Jahan Ramazani ha identificado como la “compensatory economy” de la elegía canónica (71). Recuérdese el “Lycidas” que define al género, de John Milton, que anuncia en su primera estrofa “Lycidas is dead” y luego suplica, en su penúltima estrofa: “Weep no more, woeful shepherds, weep no more, / For Lycidas, your sorrow, is not dead”. De manera similar, Percy Shelley equilibra el comienzo de su “Adonais”, I weep for Adonais—he is dead!,” con la siguiente prestidigitación: “Peace, peace! he is not dead.” Evitar el socorro consolador de Milton y las complicadas inversiones metafóricas al final del poema de Shelley, la monotonía cortada de las reversiones gramaticales rápidas y desnudas de Yearous-Algozin, sugiere una revisión impaciente de las ambiciones elevadas del legado poético de la elegía, que también incluiría la tradición, heredada del Renacimiento, de los intentos de los poetas de imaginar que la lírica podría hacer regresar el mundo natural a una vida armoniosa. A pesar de este augusto pedigree, Trisha Low acusa inexpresivamente a Yearous-Algozin en una entrevista: “you don’t believe in poetry at all, only platforms”.

Esa fe en las plataformas, que podríamos resumir como los dispositivos de redes particulares que procesan datos de manera culturalmente inteligible, marca un último desarrollo notable en la relación de la escritura conceptual con la tecnología digital. Como hemos visto, la intersección de sistemas tecnológicos y prácticas culturales constituye un aspecto esencial de la poesía remediada de Le Fraga y Yearous-Algozin, pero este último alegoriza aún más el apoyo técnico de su libro. *The Lazarus Project* fue publicado por

17. Una sacudida única y sorprendente se produce en medio del volumen 2, donde la amiga y compañera poeta de Yearous-Algozin, Trisha Low, es asesinada y resucitada sin y con ceremonias. El asesinato tiene lugar en el Golden Wok, presumiblemente el restaurante que queda a solo cuatro millas al norte del campus de SUNY Buffalo donde Yearous-Algozin asistió al programa de poesía.

Troll Thread, una imprenta para publicaciones digitales en formato PDF que arrancó en 2010. El nombre de la editorial, que indica un foro de comentarios en línea en el que la discusión ha sido rescindida, desviada o deformada por una intervención provocadora y maliciosa, habla directamente de su conocimiento de los aspectos sociales integrados de la plataforma digital. Fundado el mismo año que Troll Thread, y estructurado de manera similar, Gauss PDF también es indicativo del argumento aquí. Al elidir los acrónimos de “probability density function” y “portable document format,” el nombre de la editorial combina la cuantificación del ruido medio en los tramados gaussianos, algo que fácilmente se podría tomar como una metáfora de las provocaciones literarias de sus publicaciones frente a publicaciones más convencionales, con el formato codificado de esas mismas publicaciones.

Tanto Gauss PDF como Troll Thread publican sus libros en páginas de Tumblr. Aunque la mayoría de los títulos también está disponible a través de la plataforma de autoedición Lulu, ninguna de las editoriales promueve ni privilegia las ediciones impresas. La elección de una red social de microblogging como lugar de publicación literaria señala una generación de poetas que –por primera vez en al menos un siglo– no se preocupa principalmente por la publicación de libros impresos convencionales. Reconociendo la “hospitality for digital textuality” de la poesía conceptual, y las implicaciones de las bases de datos de lo que significa escribir y leer en el siglo XXI, las editoriales como Troll Thread y Gauss PDF amplían ese aspecto de la poesía a la publicación de la poesía misma (Melgard et al.). En el proceso, pasan por alto el ritual de editar un primer delgado volumen, que solía servir como tarjeta personal del escritor, la apuesta de un poeta por entrar en la sociedad de las letras.

Significativamente, estos nuevos medios de publicación reducen radicalmente las inversiones tanto del tiempo como del capital necesarias para imprimir un libro; una obra puede publicarse en Tumblr en minutos en lugar de semanas (y retirarse con la misma rapidez), mientras que la inversión material, a su vez, requiere simplemente acceso a Internet, en lugar de los miles de dólares necesarios para imprimir, encuadrinar y enviar el libro, incluso el de bolsillo, estándar y con encuadernación no cosida. Los poetas, en consecuencia, están tomando nuevos riesgos en las tasas y escalas de producción (Melgard et al.).¹⁸ Las preguntas ya no son las de economías restringidas (*¿Es un trabajo lo suficientemente bueno como para justificar el costo de producción? ¿Es mejor que otro trabajo que podría ser publicado en su lugar?*) *¿Un manuscrito está lo suficientemente re-*

18. Tan Lin señala que los nuevos lugares de *broad-channel* para la producción y publicación de poesía paradójicamente se adaptan y reflejan tanto “sluggish durational lazy aggregation” como el “swift dissemination of found data” (“Poetry Operations, Black Noise, and Versions of Hiatus”). Lin está captando el indicio de Yearous-Algozin de que podríamos considerar la actividad de duración de bajo nivel de la lectura y escritura en red, siempre en línea, a la luz de la epistemología de la pausa de Bruno Latour: “un pas, un saut, une passe qui nous permette de définir les existants aussi comme une manière particulière d’établir une continuité à travers des discontinuités” (94).

visado como para tomar una forma final?) sino más bien del enigma económico general: pues, ¿por qué no? Igualmente, las posibilidades del PDF han modificado los estilos y los confines de la obra producida, permitiendo que los propios textos exploren los límites de escala, sofisticación y espontaneidad.¹⁹ En el proceso, estas publicaciones ponen a prueba el umbral mínimo para el género poesía.

Además, el espacio digital integrado, nivelador y ubicuo del discurso significa que el comentario sobre la nueva obra circula también de nuevas maneras. La primera fase de la escritura conceptual recurrió felizmente al Internet para saquear el texto fuente, pero luego lo transpuso para imprimir y de allí para discusiones en lecturas y reuniones sociales, sin tweets en vivo o futuros de Vimeo, todo con la esperanza de que se pudiera discutir en forma impresa: revistas almacenadas en bibliotecas o fanzines fotocopiadas y distribuidas a través del servicio postal, ocupando espacio en los estantes de Small Press Distribution. Hoy en día, por el contrario, el Internet suele ser completamente coextensivo a la práctica poética: no solo una fuente de material o un modelo a emular o una ética a imitar, sino también la plataforma de publicación, los medios de distribución, y el modo de producción, así como el espacio de la escena de la poesía, y el lugar para el análisis y la discusión tanto casual como profesional de las poéticas. “Nowadays”, como ha reconocido Matthew Kirschenbaum en un estudio de autoría y erudición académica contemporánea,

authors' statements about their work are laid alongside those of critics and fans, all commingling via the same web services and streams, the same platforms and feeds, all discoverable by means of a common interface, the search bar at the top of the browser.

En parte, esta confluencia simplemente se conforma con la práctica vernácula, que tiende hacia actos de refrendo en una red donde los archivos se perpetúan y se derivan en retransmisiones reenviadas a lo largo de sitios propietarios: reblogados, reprogramados, señalados e insertados, compartidos y transmitidos, vinculados al alias, recibiendo “me gusta” o comentados, pero siempre circulando en la Web a la que los usuarios están conectados con una continuidad creciente (en la mano, en el bolsillo, en la muñeca). Estas prácticas son fomentadas por el comercio de procesamiento de datos por empresas de redes sociales, que dependen del análisis de acciones individuales contra agregados estadísticos colectivos y que ven las afiliaciones entre usuarios –independientemente de los mensajes que se transmitan entre ellos– como un bien mismo de información valiosa (Chun 111-26). Al mismo tiempo, la repetición insertada rima de manera precisa con la poética de apropiación de la escritura conceptual. Chris Sylvester, uno de los editores fundadores de Troll Thread, señala un punto común entre las diversas

19. Para una consideración del imaginario cultural de la especificación técnica del formato de documento portátil, véase Gitelman (111-35).

prácticas del colectivo al señalar que los textos conceptuales y sus fuentes son igualmente coextensos: “you don’t leave the site of a previous text as you repeat it” mediante las estrategias de apropiación (Chris Sylvester en Melgard et al.).

En estas condiciones de desborde, mezcla y saturación textual, la red social de poetas amenaza con eclipsar sus poemas, que se han vuelto casi innecesarios para la producción de un discurso sobre la poética. No sólo un poema ya no es una ocasión necesaria para lo que se puede pensar como crítica de poesía, sino que la red social puede asumir el papel del texto poético en sí.²⁰ Un archivo PDF digital de un flujo de comentarios de Facebook, por dar sólo un ejemplo de moraleja, se publicó recientemente como poesía. La descripción de Lulu.com de la colección de impresión bajo demanda dice:

From 2012 to 2014, the poet and artist Vanessa Place regularly reposted other poets’ Facebook status updates as if they were her own. One such appropriated update, reprinted as the cover of this book, prompted a poet to block Place. Thirty-eight poets responded to his announcement “Vanessa Place . . . blocked.” This book reproduces verbatim their Facebook discussion. (38 Poets)

A pesar de la afirmación, la reproducción no se hizo completamente palabra por palabra. En su lugar, nombres propios y registrados han sido redactados. Una página representativa, por ejemplo, se ve así:

Poet ohhhh I see now . . . she has copied my
Entries on Some Other Social Media Site as
Well . . . I think it’s part of a project that she is
working on... I guess it didn’t bother me but I
can see how feelings could be hurt.

9 hours ago • Like • 3 (38 Poets)

A través de la visualización de atributos de formato retenidos por herramientas actualizadas del cortar y pegar, la tipografía del libro –subrayado, negrita y colores variados– divulga artefactos vestigiales de lo que antes indicaban hipervínculos funcionales del HTML. Con nombres individuales reducidos a términos generales (*tweets*, en la fuente del pasaje anterior, por ejemplo, se convierte en “Entries on Some Other Social Media Site”), el texto adaptado sugiere además que el contenido específico importa menos que el hecho de la inscripción participativa dentro de la red. Una cadena de troll desde su inicio, toda la discusión fue provocada por la ventriloquía de Place de una publicación de autopromoción de Dorothea Lasky, que se jactaba:

20. Hay cierta ironía en el hecho de que el poema más comentado de 2015, “The Body of Michael Brown” de Kenneth Goldsmith, un texto inédito que ninguno de los numerosos participantes había leído con sus propios ojos, se basó en el informe de una autopsia (autopsia, del latín posclásico, a través del griego, ἀττός [auto] más ὄψις [visión]: el acto de ver con los propios ojos).

Dear friends, I am so happy to report that I have a new book of poems coming out this fall from W.W. Norton's historic Liveright imprint, The book is called *Rome* and there are four poems from it in the current issue of *The Paris Review*. And here is its cover. (38 Poets)

Para el *détournement* doble del texto “détournado” de Place, la apropiación anónima de Lulu del vocabulario de Lasky es perfecta; una “cover” también es, por supuesto, un disfraz o un encubrimiento, una pantalla o una simulación, un plagio publicado: “the recording of a song, etc., which has already been recorded by someone else” (Oxford English Dictionary). Donde la escritura de Lasky todavía se mueve entre el mundo en línea y el mundo off-line de las editoriales fuera de la red, con sus casas establecidas de Manhattan y sus revistas encuadradas, *Vanessa Place... Blocked* es el epítome del régimen de los medios nuevos: a la vez la encarnación y el punto de fuga de la poesía conceptual.

Si la primera fase de la escritura conceptual desafió abiertamente las ideologías de creatividad y originalidad enfatizadas por la retórica de la escritura creativa institucionalizada, la fase actual a su vez desafía las propias ideologías de valor artístico de la escritura conceptual. Con poemas enteramente hechos de lenguaje reapropiado, estructuras a priori, procedimientos impersonales y modestas intervenciones autorales, el modo actual continúa la trayectoria de la crítica inicial de la escritura conceptual a la subjetividad lírica expresiva única, pero desafía aún más las aspiraciones residuales de lo literario –una catexis antiguada al códice y varios irrenunciables criterios de valores estéticos– que la escritura conceptual nunca pensó en abandonar o combatir por completo. Esta nueva fase de la poesía conceptual toma sin vacilar técnicas conceptualistas, pero lo hace hacia fines fundamentalmente diferentes. Y en el clima cultural actual no podía ser de otra manera. Troll Thread, en otras palabras, puede ser una declaración de intenciones más abiertamente literal que la frase frívolamente caprichosa que podría haber parecido al principio. Yearous-Algozin describe el fenómeno de la cadena de troll como “a disrupted comment stream or message board, such that conversation derails and is ultimately abandoned.” El troll, prosigue, se inserta en un discurso con el fin de “to derail a conversation between sincere and interested users” (Yearous-Algozin, “Everybody’s Obituary” 7-8). Donde el troll en línea rechaza los valores sociales de las normas discursivas, los nuevos conceptualismos rechazan los valores literarios incluso de las ambiciones poéticas de la vanguardia. Los PDF proliferan al amparo del conceptualismo como numerosos actos de vandalismo genérico en un abandonado *terrain vague*.

Una consecuencia de esta nueva dispensación será la transformación del canon naciente de la escritura conceptual. Desde la posición privilegiada de hoy en día, con su nuevo punto de fuga, algunas obras ahora parecen mirar hacia atrás, echando una última mirada a las tradiciones que destilaron o las que se opusieron, mientras otras ahora pare-

cen inesperadamente proféticas. Por dar solo un ejemplo, la nueva perspectiva hace que la escritura de Tan Lin parezca especialmente profética y perspicaz. El proyecto *Heath* de Lin, por ejemplo, que se registró como algo excéntrico en 2007, ahora se erige como un antecedente más central y significativo del discurso poético actual que cualquiera de las obras que formaron el canon de la autodenominada escritura conceptual. El proyecto se compone de varias ediciones, incluidas las versiones digitalizadas en varios formatos de archivo, que explotan paratextos con el fin de confundir los límites del libro al plegar textos auxiliares al centro de un libro como si el códice fuera un espacio imposible, con un interior más grande que la superficie exterior de sus cubiertas podría contener. Vinculando *Plagiarism/Outsource* a *Heath Course Pak Course* a una cantidad de textos en línea, Lin construye lo que Kristen Gallagher ha denominado un “text and image environment” expandido (701).²¹

Ese entorno, como hemos visto, se transforma dinámicamente de acuerdo con las actividades rastreables del navegador en una red algorítmica de bases de datos de marketing, perfiles generados por usuarios y suscripciones registradas. Por lo tanto, aunque el idioma en *Heath* se subcontrata y copia en gran medida de otros, nadie más que Lin podría haberlo compilado. La mayoría de los elementos particulares mezclados en los libros de Lin se generó originalmente por casualidad, a través de scripts de servidor impredecibles, pero su configuración contingente depende de los gestos, transacciones y actividades de lectura únicos realizados a lo largo del tiempo por Lin dentro de una malla corporativa de redes. Para un ejemplo de la circulación de texto en este “reading system driven by the search engine”, se considere el siguiente párrafo: “each morning at the Pickwick was narrowly descriptive and ‘as inert as possible,’ subject to erasure or re-distribution” (*Heath*). La frase citada parecería servir como una adecuada descripción del “ambient poetics” de la relajación de Lin (Scappettone 63); “the stories that I tell,” Lin explains también, “are a bit inert” (“Writing as Metadata Container: An Interview with Tan Lin”).²² Sin embargo, una nota al pie indica que el verso proviene de la sección de decoración del hogar de un viejo sitio web, dirigido a residentes geriátricos de Cleveland (Bond):

Even the natural materials in your bedroom are best if they are as inert as possible.
For example, fresh pine has a smell that could interfere with restful sleep, as can
a houseplant if the soil is a bit mildewed or waterlogged. (*Heath* 84)

21. Parte de la desorientación estratégica de su proyecto incluye títulos desestabilizadores, atribuciones de autoría, cronologías y fechas de publicación. El libro de Lin se titula alternativamente *Heath*, alternativamente *Plagiarism/Outsource, Notes Towards the Definition of Culture, Untitled Heath Ledger Project, A History of the Search Engine, Disco OS*; titulado alternativamente *Untitled Heath Ledger Project; Tan Lin: Heath Course Pak* (Denver, Colorado, 2012), titulado alternativamente *Heath Course PAK RFC*, titulado alternativamente *HeathCoursePack*. Véase Snelson, “Heath, Prelude to Tracing the Actor as Network”.

22. Véase también Bernstein, Charles. Para una consideración de la obra de Lin en términos de trabajo afectivo, con un énfasis importante en la política racial del material no apropiado en *Heath*, véase Stephens b.

El tema del sitio web es la salud, a una sola percusión de tecla del tema de *Heath*. Sea como fuere, el eslabón perdido, por así decirlo, es de hecho otra página dentro del mismo sitio, no anotado en *Heath*, que borra y redistribuye la ruta a un artículo que enumera los “Top Ten Costumes for Halloween” y declara que el segundo “hottest costume for 2008” es el Joker, porque “Heath Ledger’s phenomenal rendition of the Joker has fans flocking to the costume shops in droves to pay homage to the dark character and a beloved, talented actor”.²³ Tales rutas de desvío y distracción, contingencia e investigación determinada, describen los contornos de leer en el jardín de caminos que se bifurcan de Internet, su suelo –por mohoso o empapado que sea– atravesado por madrigueras de conejos. *Heath* materializa una cartografía de ese terreno registrando los itinerarios de consultas interconectadas y hipervinculadas en un texto que registra la lectura en línea, con todas sus huellas inscriptivas, como escritura. Subtitulado un “history of the search engine” en una de sus iteraciones, *Heath* documenta un momento particular en que la flexibilidad algorítmica de las *interfaces* de los buscadores comenzaba a hacer que el aparente error de ortografía de otro de los subtítulos de Lin fuera menos significativo para los usuarios que realizaban consultas: “Untilted Heath Ledger Project” (*Heath* 1).²⁴ Corrigiendo, incluyendo y anticipando, el moderno buscador algorítmico devuelve lo que considera que es el término adecuado –*untitled* para “untitled,” y *Heath Ledger* para “health ledger”– independientemente de la intención humana o la escritura incorrecta.

Heath es una historia no solo del buscador, sino de la Web en general mientras se volvía filtrada, alimentada, integrada y sindicada, estructurando los datos para agregar, actualizar y adaptar automáticamente la difusión de información recién publicada. Específicamente, Lin usa varios formatos y protocolos de Internet –RSS (Rich Site Summary) y RDF (Resource Descripción Framework) modelado en el que se basa, SMS (Short Message Service) y los estándares GSM (Groupe Spéciale Mobile) de que evolucionó, CSS (Cascading Style Sheets) y el entonces recientemente renovado XHTML (Extensible HyperText Markup Language) en el que se integró– como el tema y el modo de su composición.²⁵ A pesar de que no todas son estructuras equivalentes (y no todas se integran fácilmente), son todas indicativas de la estructura de metadatos de la red semántica, y hablan de la creciente automatización del Internet y sus incrementos de transferencia de datos: notificaciones, alertas, clic en tiempo real y comunicación continua de la máquina XHR. Además, reconocer la reconfiguración de escala temporal y ritmo de estas tecnologías ayuda para explicar la inclusión, de otro modo caprichoso, de veinte páginas de renuncias legales, especificaciones técnicas y recursos de *crowdsourcing* de la edición

23. Para otra investigación poética diferente del trabajo literario subcontratado, véase Thurston.

24. La fuente, se asume, fue “(Untitled Heath Ledger Project) de Chris Norris.

25. Véase Snelson b. De acuerdo con el interés de Lin en el protocolo, la ortografía de la portada de *Heath Course Pak* sugiere la extensión de formato de archivo .pak, una nomenclatura no estandarizada que indica paquetes de archivos comprimidos que la mayoría de los sistemas consideran un archivo .zip.

digital del Project Gutenberg de *The Diary of Samuel Pepys*, junto con la introducción del editor a la edición del siglo XVIII y el prefacio de la edición del siglo XIX de la que deriva el texto digitalizado. La *raison d'être* inicial de Lin para recurrir a Samuel Pepys parece ser la inclusión anterior de un aviso de suscripción de un artículo de periódico sobre la precisión de Wikipedia, que presentaba un análisis de la biógrafa Claire Tomalin de la entrada del sitio en Pepys (Barnes et al.). Al reimprimir los textos enmarcados en *The Diary*, pero nada del propio texto de Pepys, Lin continúa su investigación de los paratextos y el encuadre social de los datos. Además, una investigación sobre los datos rápidamente revisados, ampliamente obtenidos y obsesivamente estructurados de Wikipedia está en consonancia con los demás aspectos destacados de la Web por Lin. Pero esas tecnologías destacadas, con sus constantes avisos de codificación, también subrayan el grado en que la crónica taquigráfica codificada y comprimida de Pepys es en sí misma menos una memoria clásica y más un blog moderno: un conjunto de actualizaciones de estado con sello de tiempo del siglo XVII, que registran minucias cotidianas. *Heath* reinicia el diario de Pepys con un giro: el reconocimiento de Lin de que el registro personal de la vida cotidiana es ahora parte de la experiencia de la vida cotidiana. *Heath* es esencialmente la pantalla de actualizaciones sobre la actualización.²⁶

Como en *literallydead*, los elementos deliberadamente mal formateados, sobredimensionados y subresueltos de *Heath* señalan la remediación asimétrica entre pantalla y página, pero a diferencia de la quietud relativamente solemne del primero, en el que los fotogramas de video están congelados, silenciosos e inmóviles, como las cuentas de los difuntos, los elementos visualmente incongruentes de *Heath* producen una superficie discordante y anuncian en voz alta, como el “título” sin movimiento [*untilted*] y no corregido, expresa la voluntad estética de abrazar una apariencia de nerviosismo, impaciencia e indiferencia indolente. En contraste con la sistematicidad obsesiva, implacable y fría de los proyectos conceptuales del cambio de milenio, que mostraban orgullosos superficies uniformes de perfección desodorizada, los proyectos más nuevos alardean de un aire de desvergonzado descuido.

Los rastros reveladores de esta voluntad de admitir madejas imperfectas se repiten en *Epic Lyric Poem: 167121 Songs, 257.8 MB File* de Danny Snelson. Como intima el subtítulo, el libro se para con un pie firmemente plantado en la poética de base de datos exhaustiva de la escritura conceptual de finales del siglo XX y con el otro avanzando hacia las redes sociales actuales de datos distribuidos. Por un lado, el poema está meticulosamente editado para adherirse a la restricción formal de exactamente cincuenta y cinco caracteres por línea (la duración promedia de un verso de una canción pop, según la cubierta del libro); las páginas, en consecuencia, se bloquean con márgenes suavemente justificados en la tipografía monoespaciada Courier utilizada para configurar

26. Respecto a la fuerza cultural de la lógica de la actualización, véase Chun.

el texto. Pero esta conformación es el punto de la cuestión; la fidelidad de Snelson está en el formato más que en el contenido. Una comparación con el material original del poema revela que no tuvo reparos en alterar la materia prima de su “found text”.²⁷ El texto originalmente tomó la forma de un archivo torrent SQL, es decir, uno estructurado por metadatos para extraer flujos de datos relacionales que podrían distribuir el archivo como un todo y organizar jerárquicamente su contenido en el reensamblaje posterior. En este caso, los contenidos incluían letras de canciones populares, probablemente compiladas para facilitar la construcción de uno de los sitios web de origen dudosos, como siteforlyrics.com, multiplicadas en un intento de jugar con los algoritmos de optimización de buscadores, con el objetivo de atraer búsquedas Web y generar ingresos publicitarios. Con una recepción equivocada y patafísica de términos vernáculos (*epic* significa “impresionante” en lugar de indicar el verso narrativo heroico, *lyric* como letra de canción pop en lugar del poema íntimo corto), Snelson luego empleó un script de Python para extraer todas las instancias de frases que contienen la cadena *lyric* de la base de datos, que esculpió en un falso poema, falsamente épico de cincuenta y cinco estrofas de veinte líneas cada una.

Junto con versos de canciones, Snelson también conserva el residuo de datos paratextuales, en palimpsesto fracturado, arrastrados por *streams* de *torrents*: fragmentos de etiquetas HTML; direcciones URL ancladas a callejones sin salida de Internet; fragmentos de código de formato; correos electrónicos y nombres de usuario; apóstrofes en lugar de comillas; y la etiqueta de charla de mensajes de texto de una cultura dependiente del contenido generado por el usuario (como “jthnx!”, “tnx”, “please click” y varias notas editoriales y disculpas por fallas o desviaciones). Una estrofa ejemplar puede ser esta:

Sorry — some of these lyrics have not been transcribed.
Mental seduction, yr sound suction, abduction of lyrics
That perpetratin and takin our lyrics, non-originatin”
Sorry, i have no lyrics of this song, br>would please a
font color=#666699>submit the lyrics for this song /fon
The ocean” & “i believe your sweet love” lyrics from
Recordings of these songs exist. Lyrics taken carefully
Part of the anti-heroin project. Lyrics taken carefully
Married men. The lyrics taken from the japanese single.
Starring charlie sheen. Lyrics from carefully listening
Softens, dilute, poeticize, or commercialize our lyrics,
(Snelson 21)

27. La fuente se publicó junto con un PDF del resultado: Dany_Epic-Lyric-Poem_Troll-Thread_3-2-14.sql.zip

La ironía obvia, por supuesto, es que el “abduction of lyrics” aquí implica apropiaciones múltiples (*el plagio*, podríamos recordar, es originalmente una abducción, con su etimología en el latín clásico *plagiārius* [una ““person who abducts the child or slave of another, kidnapper, seducer””]), y a pesar del descargo de responsabilidad arrepentida, de hecho, han sido transcritos por una serie de máquinas y humanos, incluyendo el propio Snelson, quien convertiría la disculpa no cantada en una forma poética consciente de sí misma, si no bien lírica (Oxford English Dictionary). Además de incluir el material de torrent que acompañaba la letra de la canción misma, Snelson también inserta su propio texto con el fin de cumplir con la restricción de caracteres para cada línea. En la conclusión de la estrofa anterior, por ejemplo, “poetiza” de manera completamente preformativa una frase de la canción “My Philosophy” de Boogie Down Productions, llevándola al diálogo con alardes inéditas de Puff Daddy (“known as the poetical, lyrical, miracle son”) y Canibus (“my specialty is: poetically lyrically energetically this” (“Horse-mentality”)), que aparecen en otras partes de *Epic Lyric Poem*. De la misma forma, con su poetización “poeticize”, las enmiendas y redacciones de Snelson son a menudo guiños recursivamente autoconscientes a los medios y géneros en cuestión. La introducción de “book” (junto con apóstrofes dobles falsificados) en un verso de “Can I Get a Witness” de D. C. Talk, por ejemplo, transforma un sentido metafórico de “spine” a otro: “I don’t water down lyrics or forget the book’s spine” (*Epic Lyric Poem* 24). Inserciones similares incluyen guiños a los programas, archivos y estructuras que hicieron posible el propio libro de Snelson, ya sea en su versión sin encuadrinar en formato PDF o con un “POD spine”: Python, SQL y datos estructurados. Una muestra de las muestras relevantes incluye: “pistol-whippin your body with my python lyrical odyssey” (Kid Capri); “from the SQL lyrics that might actually make you think” (The Offspring); “with a bewildering array a SQL database lyrical display” (Canibus, “Master Thesis”); “I got these lyrics waking up all their database spirits” (Ice Cube);²⁸ “it goes one two threewhen i’mkicking the data lyrics” (Bloodhound Gang);²⁹ etcétera (*Epic Lyric Poem* 20). Sin embargo, la precisión nunca caracterizó la base de datos original, la que está plagada de detritos digitales y fue compilada por taquígrafos novatos quienes, a menudo, escucharon mal o escribieron mal las letras desde el principio. Aquí de nuevo podemos vislumbrar la ecología evolutiva del lenguaje en el entorno algorítmico. Para generar ingresos publicitarios atrayendo usuarios al sitio, los datos del archivo SQL nunca necesitaban ser exacto; simplemente tenían que ser lo suficientemente buenos para dirigir una consulta, algo que ha sido posible gracias a la nueva generación de motores de autocorrección predictiva.

Lo mismo, afirma Snelson implícitamente, también aplica a la poesía. Con sus retenciones de material extraño y sus descarados aumentos y truncamientos editoriales,

28. Véase Ice Cube.

29. Véase Bloodhound Gang.

Epic Lyric Poem reconoce abiertamente los nodos demasiados humanos que todavía operan en las redes discursivas de la inscripción, cada vez más automatizada, y la tensión entre el texto destinado a los lectores humanos y el texto destinado a los lectores automáticos. Al hacerlo, se enfrenta a anteriores modos de apropiación conceptual, que tendían a ofrecer textos bajo una ideología de reproducción inédita. El recurso principal de esa práctica conceptual anterior fue el reencuadre contundente de los textos encontrados con el fin de desfamiliarizar su lenguaje, criticar sus presuposiciones implícitas, o resaltar lo literario inherente e inesperado de la escritura demótica. Para *Epic Lyric Poem* y otros poemas coevos, el interés radica más en la imposibilidad del sueño delimitador del propio marco. Donde antes las obras de escritura conceptual frecuentemente eliminaban los textos basados en la Web de las redes en las que se encontraban para recontextualizarlos, obras como *Lazarus*, *Epic Lyric Poem* y *The Making of the Americans* se mantienen como parte de las redes que las produjeron, continuando sus procedimientos, en lugar de extirpándolos. Si el fracaso de la primera fase de la escritura conceptual fue de imaginar que podía separarse, cuando quería, de la cultura de base de datos que imitaba y minaba [mined], el peligro de la práctica actual es que los lectores aún pueden imaginar que quieren hacerlo.

Bibliografía citada

- 38 Poets. *Vanessa Place... blocked*. www.lulu.com/us/en/shop/38-poets/vanessa-placeblocked/paperback/product-22009514.html
- Andrews, Bruce. *I Don't Have Any Paper, So Shut Up (or, Social Romanticism)*. Sun & Moon Press, Los Angeles, 1992.
- Barnes, Mike, et al. "Can You Trust Wikipedia?" *The Guardian*, 24 oct. 2005, www.theguardian.com/technology/2005/oct/24/comment.newmedia
- Bernstein, Charles. "Poet's Sampler: Tan Lin." *Boston Review*, 1 abr. 1999, bostonreview.net/poetry/tan-lin-poets-sampler-tan-lin.
- Bernstein, Felix. *Notes on Post-Conceptual Poetry*. Insert Blanc Press, Los Angeles, 2015.
- Bloodhound Gang. "Mama Say." *Use Your Fingers* (Cheese Factory CK 27225, 1995).
- Bolton, Sharon C. "Emotion Here, Emotion There, Emotional Organisations Everywhere." *Critical Perspectives on Accounting* 11, 2000, pp. 155-71.
- Bond, Annie B. "Design a Blissful Bedroom." *ClevelandSeniors.Com*, clevelandseniors.com/home/dec-bedroom.htm

Buck, Marie. *Life and Style*. New York, 2007.

Canibus. "Horsementality." *2000 B.C. (Before Can-I-Bus)* (Universal Records 012 159054-2, 2000).

---. "Master Thesis." *Mic Club: The Curriculum* (Mic Club Music MCB 7120, 2002).

CBRE Group. "U.S. Commercial Real Estate Market Continued Steady Recovery." 10 oct. 2013, www.cbre.com/about/media-center/2013/10/10/us-commercial-real-estate-market-continued-steady-recovery

Champion, Miles. *Three Bell Zero*. Roof Books, Nueva York, 2000.

Chun, Wendy Hui Kyong. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. MIT Press, Cambridge, 2016.

Cormode, Graham, y Balachander Krishnamurthy. "Key Differences between Web 1.0 and Web 2.0." *First Monday* 13 (June 2008), firstmonday.org/article/view/2125/1972.

Coté, Mark, y Jennifer Pybus. "Learning to Immaterial Labour 2.0: MySpace and Social Networks." *Ephemera* 7, 2007, pp. 88-106

Dworkin, Craig. "The Imaginary Solution." *Contemporary Literature*, 48, 2007, pp. 29-60.

Fitterman, Robert. *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*. Ugly Duckling Presse, Nueva York, 2014.

Gallagher, Kristen. "The Authorship of Heath Ledger in the New Reading Environment; on Tan Lin's Heath: Plagiarism/Outsource." *Criticism*, 51, 2009, pp. 701-09.

Gill, Rosalind, y Andy Pratt. "Precarity and Cultural Work In the Social Factory?: immaterial Labour, Precariousness, and Cultural Work." *Theory, Culture, and Society* vol. 25, 7-8, 2008, pp. 1-30.

Gitelman, Lisa. *Paper Knowledge: Toward a Media History of Document*. Duke University Press, Durham, 2014.

Goldman, Judith, *Vocoder*. Roof Books, New York, 2001.

Györödi, Cornelia, et al., "Web 2.0 Technologies with JQuery and Ajax." *Computer Technology and Computer Programming: Research and Strategies*. Editado por James L. Antonakos. Boca Raton, Routledge, 2011, pp. 99-110.

Hamilton, Diana. *Okay, Okay*. truckbooks.org/pdfs/Hamilton_OO.pdf

Hardt, Michael. "Affective Labor." *Boundary 2*, 26, 1999, pp. 89-100.

Hardt, Michael, y Antonio Negri. *Empire*. Harvard University Press, Cambridge, 2001.

Heyman, Edward, y Harry Parr Davies. "Bluebird of Happiness." www.musixmatch.com/lyrics/Sandor-Harmati-Edward-Heyman-Harry-Parr-Davies/Bluebird-of-Happiness.

Hochschild, Arlie Russell. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. University of California Press, Berkeley, 1983.

Ice Cube. "Pushin' Weight." *War and Peace* Vol. I (Priority Records P2 50700, 1998).

Johnson, Erskine. "In Hollywood." *Dunkirk Evening Observer*, oct. 20 1949, p. 22.

Kid Capri: "Soundtrack to the Streets." *Soundtrack to the Streets* (Track Masters 491602 2, 1998).

Kirsch, Melissa. "How to Deal with Crying in the Office." *Howdini*, www.howdini.com/video/6649796/how-to-deal-with-crying-in-the-office

Kirschenbaum, Matthew. "What Is an @uthor?" *Los Angeles Review of Books*, 6 feb. 2015, lareviewofbooks.org/article/uthor/

Koolhaas, Rem. "Junkspace." *October*, 100, 2002, pp. 175–90.

Kross, Ethan et al., "Facebook Use Predicts Declines in Subjective Well-Being in Young Adults." *PLoS ONE*, 8, 2013, journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0069841&type=printable.

Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des modernes*. Paris, La Découverte, 2012.

Lazzarato, Maurizio. "Immaterial Labor." *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Editado por Michael Hardt y Paolo Virno. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, pp. 133-147.

Le Fraga, Sophia. *literallydead*. Spork Press, Tucson, 2015.

---. *I Don't Want Anything to Do with the Internet*. s.c., Keep This Bag Away From Children, 2012.

Lee, Sueyeun Juliette. "Shock and Blah: Offensive Postures in 'Conceptual' Poetry and the Traumatic Stupliment." *The Volta*, 41, 2014, www.thevolta.org/ewc41-sj-lee-p1.html

Lin, Tan. "Poetry Operations, Black Noise, and Versions of Hiatus." *Harriet Blog*, 4 mayo 2014, www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/poetry-operations-black-noise-and-versions-of-hiatus/

---. "Writing as Metadata Container: An Interview with Tan Lin." Entr. Chris Alexander et al., *Jacket2*, 20 enero 2012, jacket2.org/interviews/writing-metadata-container.

---. *Heath: Plagiarism/Outsource*. Zaesterle, Tenerife, 2009.

Maeterlinck, Maurice. *L'Oiseau bleue*. Charpentier et Fasquelle, Paris, 1909.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MA, MIT Press, Cambridge, 2002.

Melgard, Holly. *The Making of the Americans*. Troll Thread, Buffalo, 2015.

Melgard, Holly, et. al. "TROLL THREAD poetry collective". Entr. CAConrad et al. *8-Pointed Star*, 8pointedstar.blogspot.com/2012/05/troll-thread-poetry-collec-tive.html

Milton, John. "Lycidas." *Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org/po-ems/44733/lycidas

Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, Harvard University Press, 2009.

Nirvana. "Smells Like Teen Spirit." *Nevermind*. 1991.

Norris, Chris. "(Untitled Heath Ledger Project)." *New York Magazine*, 18 feb. 2008, nymag.com/news/features/44217/

"omgliterallydead". www.instagram.com/omgliterallydead/

Oxford English Dictionary. <https://www.oed.com>.

Picascia, Susan, y Poverny, Linda M. "There's No Crying in Business" (2011), susan-picascia.com/noCrying.html

Puff Daddy. "P.E. 2000." *Forever* (Bad Boy 78612-73033-2, 1999).

Ramanzani, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. The Johns Hopkins University Press, Chicago, 1994.

Read, Jason. *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*. State University of New York Press, Albany, NY, 2003.

Reichelt, Lisa. "Ambient Intimacy." *Disambiguity*. www.disambiguity.com/ambien-inti-macy/

Rilke, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. Insel-Verlag, Frankfurt, 1963.

---. *Uncollected Poems*. Traducido por Edward Snow. North Point Press, Nueva York, 1996.

Rodgers, Richard. *Digital Methods*. MIT Press, Cambridge, MA, 2013.

Sax, Leonard. "Why Do Girls Tend to Have More Anxiety Than Boys?" *The New York Times*, 21 Apr. 2016, well.blogs.nytimes.com/2016/04/21/why-do-girls-have-more-anxiety-than-boys/

Scappettone, Jennifer. "Versus Seamlessness: Architectonics of Pseudocomplicity in Tan Lin's Ambient Poetics." *boundary 2*, 36, 2009, pp. 63-76.

Schuyler, James. *The Morning of the Poem*. Nueva York, Farrar Straus, 1980.

Shelley, Percy Bysshe. "Adonais: An Elegy on the Death of John Keats.". *Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org/poems/45112/adonais-an-elegy-on-the-death-of-john-keats

Shloholmo, "I Can't Véase You I'm Dead." *Bad Vibes*, 2011.

Smith, Dorothy. *The Everyday World as Problematic: A Feminist Sociology*. University of Toronto Press, Toronto, 1987.

Snelson, Daniel Scott (a). *Epic Lyric Poem: 167121 Songs*, 257.8 MB File. Troll Thread, Buffalo, 2015.

--- (b). "Heath, Prelude to Tracing the Actor As Network." dss-edit.com/heath
--- (c). "Heath, Prelude to Tracing the Actor as Network." aphasic-letters.com/heath/

Stephens, Paul (a). "Reading Robert Fitterman's Now We Are Friends through the Lens of Ten Media Theoretical Terms." *Post45*, 21 enero 2015, post45.research.yale.edu/2015/01/reading-robert-fittermans-now-we-are-friends-through-the-lens-of-ten-media-theoretical-terms/

--- (b). "The Poetics of Celebsploitation: Celebrity Culture and Social Media in Recent American Poetry." *Amodern*, Oct. 2015, amodern.net/article/celebsploitation/

--- (c). "Vanguard Total Index: Conceptual Writing, Information Asymmetry, and the Risk Society." *Contemporary Literature*, 54, 2013, pp. 752-84.

Talarski, Catie, Tucker Ives, y John Dankosky, "The Suburban Corporate Wasteland." *Where We Live*, WNPR, 3 dic. 2013, wnpr.org/post/suburban-corporate-waste-land

Terranova, Tiziana. "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy." *Social Text*, 18, 2000), pp. 33-34.

The Offspring: "Disclaimer." *Ixnay on the Hombre* (Columbia Records CK 67810, 1997).

"The Scorned One." *Web of Loneliness Poems*, 13 dic. 2012, poems.webofaloneliness.com/2012/12/13/the-scorned-one/

Thurston, Nick. *Of the Subcontract, or Principles of Poetic Right*. Information as Material, York, 2013.

Tiqqun, *Premiers Matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, Paris, 2001.

"Top Ten Costumes for Halloween." *ClevelandSeniors.Com*, www.clevelandseniors.com/family/halloween-costumes-08b.htm

Tremayne, Mark. "Applying Network Theory to the Use of External Links on News Web Sites." *Internet Newspapers*: Xigen Li, ed. *The Making of a Mainstream Medium*. Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, 2006, pp. 49-64.

- Tromholt, Morton. "The Facebook Experiment: Quitting Facebook Leads to Higher Levels of Well-Being." *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 19, 2016, pp. 661-666.
- Victor, Divya. Entrevista con Caleb Beckwith. Victor et al. *Reconfiliating: Conversations with Conceptual-Affiliated Writers*. Essay Press, Laramie, 2015.
- . "The Next Big Thing." Entrevista con ed., *Les Figues Press*, 7 Feb. 2013, lesfigues.blogspot.com/2013/02/the-next-big-thing-divya-victor.html.
- Wardrip-Fruin, Noah, y Nick Montfort, editores. *The New Media Reader*. The MIT Press, Cambridge, 2003.
- Weeks, Kathi. "Life within and against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics." *Ephemera*, nº 7, 2007, pp. 233-249.
- Williams, William Carlos. "Danse Russe." *Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org/poems/46483/danse-russe
- Yearous-Algozin, Joey. *MyDeathSpace.com*, vol. 1 de *The Lazarus Project: MyDeathSpace.com*, 2013.
- . "Poetry Is Not the Final Girl: Joey Yearous-Algozin." Entr. Trisha Low. *Harriet Blog*, 22 Apr. 2015. www.poetryfoundation.org/harriet/2015/04/poetry-is-not-the-final-girl-joe-yearous-algozin/
- . "Everybody's Obituary." 20 sept. 2013, www.lulu.com/items/volume_78/20644000/20644752/2/print/TT_Canceled_Anthology_Yearous-Algozin_for_lulu.pdf
- "YouGov". d25d2506fb94s.cloudfront.net/cumulus_uploads/document/i2qimxphnu/tabs_OP_Crying_20160623.pdf
- Zultanski, Steve. *Bribery*. Ugly Duckling Presse, Nueva York, 2014.

Contra el inglés: la escritura conceptual y el poema multilingüe¹

Zoë Skoulding
(Bangor University, Gales)²

Resumen: El trasfondo multilingüe de la escritura conceptual se refleja en el trabajo de poetas contemporáneos que utilizan métodos conceptuales, documentales, de investigación o, para citar a Michael Leong, “documentales”³ que crean fricciones y disonancias entre el inglés y otros idiomas. La poesía multilingüe revela la importancia de la lectura como práctica crítica materializada [embodied] ya que en ella la presencia de diferentes idiomas hace menos fácil “asimilar” un texto, provocando una lectura que reconoce la diferencia en lugar de borrarla. Una frontera lingüística dentro del texto puede entenderse a la luz de la respuesta de Lyn Hejinian a Theodor Adorno en la que afirma: “Poetry after Auschwitz must indeed be barbarian; it must be foreign to the cultures that produce atrocities.” Esta afirmación de que la poesía es una zona fronteriza que está “addressed to foreignness” se hace eco de la doble cara de la muy citada declaración de Walter Benjamin: “There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.” Si bien la palabra “documento” tiene una aptitud especial para el uso de textos existentes por parte de la poesía conceptual, “barbarism” es una palabra onomatopéyica relacionada con el sonido de una lengua desconocida o extranjera; está asociada con el habla, la auralidad y el cuerpo. A través de discusiones de poemas de los poetas norteamericanos Harryette Mullen, M. NourbeSe Philip y Don Mee Choi, este artículo muestra cómo el sonido y el multilingüismo se utilizan para poner en primer plano la encarnación estratégica y para afirmar el papel de doble cara del poeta-traductor como elemento central de la documentación y la lucha contra la barbarie, especialmente la barbarie asociada con el idioma inglés y su implicancia en las relaciones coloniales y neocoloniales del pasado y el presente. El artículo considera las formas en que dicho trabajo interrumpe las relaciones de poder y cómo, como ha sugerido Evie Shockley, las formas materializadas de “concebir” (con su implicancia de parir físicamente) podrían reemplazar aproximaciones de “conceptualización” más abstractos para resistir la apropiación extractivista o colonizadora.

1. Traducción del inglés de Rachel Robinson.

2. Zoë Skoulding es una poeta y crítica literaria interesada en la traducción, el sonido y la ecología. Es profesora de Poesía y Escritura creativa en la Universidad de Bangor. Ha publicado seis colecciones de poesía, entre ellas *Footnotes to Water* (2019), que ganó el Premio de poesía - Libro del año de Gales 2020, y *A Revolutionary Calendar* (2020). Traducciones al español de su poesía están incluidas en la antología *Nuestra Tierra de Nadie: Poesía Galesa Contemporánea*, editada y traducida por Víctor Rodríguez Nuñez y Katherine Hedeon (2019). Su trabajo crítico incluye dos monografías, *Contemporary Women's Poetry and Urban Space: Experimental Cities* (2013) y *Poetry & Listening: The Noise of Lyric* (2020). Su proyecto de investigación actual es “Poesía en traducción transatlántica: circulación y práctica en todos los idiomas” (Consejo de Investigación de Artes y Humanidades del Reino Unido, 2020-22).

3. En el inglés original, la autora utiliza la palabra “documentary” y la palabra de Leong, “documental”.

Palabras clave: Poesía multilingüe, Lyn Hejinian, Harryette Mullen, M. NourbeSe Philip, Don Mee Choi.

Abstract: The multilingual background of conceptual writing is reflected in the work of contemporary poets who use conceptual, documentary, investigative, or, to quote Michael Leong, “documental” methods that create friction and dissonance between English and other languages. Multilingual poetry reveals the importance of reading as an embodied critical practice, since the presence of different languages makes it less easy to “assimilate” a text, prompting a reading that recognizes difference rather than erasing it. A linguistic border within the text may be understood in the light of Lyn Hejinian’s response to Theodor Adorno in which she asserts: “Poetry after Auschwitz must indeed be barbarian; it must be foreign to the cultures that produce atrocities.” This claim for poetry as a border zone that is “addressed to foreignness” echoes the double face of Walter Benjamin’s much-quoted statement: “There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.” While the word “document” has a particular aptness to conceptual poetry’s use of existing texts, “barbarism” is an onomatopoeic word relating to the sound of the unknown or foreign language; it is associated with speech, aurality and the body. Through discussion of poems by North American poets Harryette Mullen, M. NourbeSe Philip and Don Mee Choi, this article shows how sound and multilingualism are used to foreground strategic embodiment and assert the double-facing role of the poet-translator as central to the documentation and contesting of barbarism, especially barbarism associated with the English language and its implication in colonial and neocolonial relationships of the past and present. It considers the ways in which such work disrupts power relations, and how, as Evie Shockley has suggested, embodied forms of “conceiving” (with its implication of physically giving birth) might replace more abstract “conceptualizing” approaches in order to resist extractive or colonizing appropriation.

Keywords: Multilingual poetry, Lyn Hejinian, Harryette Mullen, M. NourbeSe Philip, Don Mee Choi.

Recibido: 7 de setiembre. Aceptado: 5 de noviembre.

Si la escritura conceptual del siglo XXI ha sido especialmente visible en inglés, ese también ha sido el idioma más impugnado por sus técnicas apropiadoras o procedimentales. Si bien Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith han enmarcado tal impugnación como un movimiento “contra la expresión”, también podría describirse como “contra el inglés”. El “contra” puede implicar una confrontación con el poder burocrático o institucional en el choque de contextos y registros. Ahora bien, también me interesa explorar en este artículo cómo las técnicas procedimentales o de citación pueden permitir la sonorización de diferentes idiomas entre sí para desterritorializar un idioma colonial dominante. La yuxtaposición de idiomas en un poema se resiste a la asimilación conceptual, haciendo que la lectura sea materializada de manera más consciente; ralentiza la lectura, ya que el significado no se puede absorber rápidamente, y desplaza la atención

hacia el significante, ya sea visual o sonoro, creando interrupción, ruido y encuentro con la alteridad. Esto puede parecer contradictorio con una idea de escritura en la que el texto producido se considera secundario a su concepto originario, pero esta es la tensión que quiero explorar. Tras una breve discusión sobre el trasfondo multilingüe de la escritura conceptual, se pasará a examinar poemas en los que los enfoques multilingües se convierten en un medio para resistir el peso de las historias racistas y coloniales que modifican el idioma inglés y su presencia contemporánea en el mundo. En la poesía que imagina el inglés desde fuera, o desde posiciones fronterizas dentro del inglés, los enfoques conceptuales pueden permitir la opacidad deliberada y estratégica del multilingüismo. Si el multilingüismo de las vanguardias modernistas hizo de la poesía algo ajeno a sí mismo, ¿qué significa esto para el poeta contemporáneo que cuestiona la injusticia colonial o neocolonial? Al trazar algunos puntos en una trayectoria que vincula el conceptualismo con las prácticas multilingües, este artículo considera las formas en que los enfoques experimentales y procedimentales se cruzan con la oralidad y cómo interactúan los textos y los cuerpos.

Los antecedentes de los conceptualismos poéticos recientes no son anglófonos, sino que el resultado de encuentros entre idiomas, continentes y formas de arte a lo largo del siglo XX, desde el dadá y Oulipo hasta el arte postal, la poesía concreta y Fluxus. La antología *Against Expression* de Dworkin y Goldsmith refleja una estrecha relación entre la experimentación poética francesa y estadounidense, pero la antologización anterior y visionaria de Jerome Rothenberg y Pierre Joris en sus *Poems for the Millennium* muestra cómo las técnicas procedimentales que informan la poesía posterior se basan en contextos multilingües aún más amplios. El modernismo inicial, centrado en París, el de Pound, Eliot, Stein y Williams, se basó en la influencia francesa y particularmente en París como el lugar del intercambio internacional de vanguardia a principios del siglo XX. Sin embargo, imaginar París como simplemente francés es una simplificación excesiva, ya que fue el lugar del encuentro lingüístico que moldearía las formas visuales y textuales de la poesía del siglo XX. Guillaume Apollinaire, que hablaba polaco e italiano además de francés, encontró en sus caligramas un medio de liberar al lenguaje como material visual, una posibilidad desarrollada posteriormente por el grupo brasileño Noigandres (Rothenberg y Joris vol. 1 119-131; vol. 2 302-319). Simultáneamente, otras investigaciones fueron realizadas por Vicente Huidobro, quien llegó de Chile en 1916 con su idea del “creacionismo” que enfatizaba la presencia del poema más que su referente (Rothenberg y Joris vol. 1 185-189). La performance dadaísta de Janco, Tzara y Ball “L’admiral cherche une maison à louer” (Rothenberg y Joris vol. 1308-309), presentada en el Cabaret Voltaire de Zúrich el mismo año refleja, desde la neutral Suiza, las múltiples lenguas de países en guerra. La herencia folclórica rumana de Tristan Tzara dejó sus huellas en el dadá; su poema-receta para un periódico recortado, una fuente clave para procedimien-

tos posteriores, es tanto una técnica de traducción, en el sentido de transformar el texto, como una aproximación informada a la dislocación de la experiencia bicultural y multilingüe (Rothenberg y Joris vol. 1 302). “Wreading Experiments” de Charles Bernstein, derivado de la lista similar de Bernadette Mayer, coloca la traducción en el centro de la experimentación del lenguaje al mismo tiempo que afirma las continuidades con el dadá y Oulipo. La lista podría seguir. Las innovaciones del siglo XXI no provienen de una sola tradición anglófona o francesa, sino de múltiples puntos de conexión entre lenguas. La escritura conceptual como movimiento se ha identificado con un período particular en la poesía estadounidense y canadiense que data de finales de la década de 1990, mientras que, como observa Michael Leong en Contested Records, su desaparición se ha anunciado con frecuencia en los últimos años (142). Si algo llamado “escritura conceptual” persiste, es en parte porque su definición siempre estuvo marcada por teorías en conflicto y una variedad de prácticas. A menudo, se le ha relacionado con un contexto en el que predomina el idioma inglés, pero sus raíces en la práctica de vanguardia anterior, en una variedad de formas de arte y vinculadas a través del Atlántico, reflejan largas historias de intercambio multilingüe.

El siglo XXI ha visto la escritura conceptual reconcebida desde varios puntos de vista. Los poemas que se discutirán del poeta estadounidense Harryette Mullen, el poeta canadiense M. NourbeSe Philip y el poeta y traductor coreano-estadounidense Don Mee Choi responden a las posibilidades creadas por las vanguardias anteriores, pero también cuestionan las historias coloniales que unen continentes en relación con el idioma inglés. La colonización postula al cuerpo colonizado como recurso y material, y al colonizador como proveedor de organización conceptual. Es por esta razón que el argumento de Evie Shockley a favor de una visión más materializada del conceptualismo es tan persuasiva. En su discusión de *Zong!*, de M. NourbeSe Philip, ella señala con referencia al OED, que un “concepto” se entiende actualmente como perteneciente a una comprensión mental, pero “a now obsolete definition of ‘concept,’ as a transitive verb, evoked the (female) body’s reproductive capacity –‘to conceive (in the womb)’– which suggests a connection that the related word ‘conceive’ still invites us to make”. Si bien las técnicas de lo que Goldsmith ha llamado “uncreative writing” tienen cierta continuidad con las vanguardias de principios del siglo XX, el siglo XXI revela la urgente necesidad de criticar la división mente / cuerpo que implica hacer al genio desmaterializado, original o no, fundamental para una discusión sobre la escritura. Al escuchar el lenguaje en cuerpos y espacios, y hacer audibles diferentes lenguajes, la poesía conceptual puede ser “reconcebida” en contextos anticoloniales o antineocoloniales.

Quiero considerar los tipos de encuentro y oposición que produce el poema multilingüe que, al combinar diferentes idiomas en una sola forma, plantea una pregunta que

también podría plantearse a mayor escala: ¿cómo se unen los idiomas y las culturas para hacer contacto? Las formas y enfoques poéticos migran a través de idiomas y continentes; también lo hacen las preguntas sobre la relación de la poesía con la cultura y la historia, por ejemplo, la declaración a menudo mal citada de Theodor Adorno: “Cultural criticism finds itself today faced with the final state of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today” (182). Este momento es calificado por el poeta y crítico chileno Felipe Cussen como un “communicative crossroads”, que conduce, por un lado, a la sintaxis torturada de Paul Celan, en la que la violencia se vuelve contra el lenguaje de la atrocidad; pero una respuesta diferente a este trauma, y lo que más preocupa a Cussen, es el uso de estrategias de distanciamiento y la reelaboración de documentos oficiales. Él toma el ejemplo del poeta estadounidense Charles Reznikoff, cuyo trabajo forma un precedente importante para las aproximaciones de apropiación y citación que siguieron. Esta crisis del lenguaje es un comienzo (pero no el único) de la escritura conceptual, que también se remonta al dadá, otra época de guerra catastrófica en la que se rompieron los vínculos entre significante y significado. Sin embargo, Celan y Reznikoff, en diferentes idiomas, responden al horror particular del Holocausto a través de una poética de extrañamiento, de construcción de lo foráneo. Si bien conserva un poderoso papel histórico de testigo complejo, su trabajo también apunta a encuadres posteriores de la poesía como trabajo fronterizo, como en la reflexión de Lyn Hejinian sobre el mismo pasaje de Adorno:

Poetry after Auschwitz must indeed be barbarian; it must be foreign to the cultures that produce atrocities... Poetry at this time, I believe, has the capacity and perhaps the obligation to enter those specific zones known as borders, since borders are by definition addressed to foreignness, and in a complex sense, best captured in another Greek word, *xenos*.... The *xenos* figure is one of contradiction and confluence. The stranger it names is both guest and host.... Every encounter produces, even if only for the flash of an instant, a *xenia* – the occurrence of co-existence which is also an occurrence of strangeness or foreignness. It is a strange occurrence that, nonetheless, happens constantly; we have no other experience of living than through encounters. We have no other use for language than to have them. (Hejinian 326)

Hejinian reivindica la poesía como práctica y política del encuentro; es una afirmación que resuena con los momentos de ruptura y crisis que han moldeado la poesía modernista y las poesías que la han sucedido.

Hejinian llama la atención sobre el origen de la palabra griega *barbaros* como “an onomatopoeic imitation of babbling”, la lengua hablada por los extranjeros, ya que el encuentro principal con lo extranjero sucede en la sonorización. Uno está cara a cara con el otro; hay tanto reconocimiento como distancia. “Barbarie” es un término lingüís-

tico obsoleto para las lenguas mixtas y la mala pronunciación; se asocia con el habla y la oralidad, sugiriendo un encuentro materializado en el que el sonido es desorganizado y rebelde, superando el sistema significante de una sola lengua y sus límites territoriales. La extrañeza y ambigüedad resultante es un modo de sociabilidad, pero también de resistencia, de volverse ajeno a la propia cultura en el proceso o de abrirse hacia otra. Si bien Auschwitz se ha convertido en un punto de referencia para atrocidades irrepetibles, su horror provocó un reexamen radical de la cultura de la que forma parte el comentario de Adorno, al igual que las dislocaciones y renovaciones de la lengua alemana por parte de Celan. El inglés está vinculado con diferentes atrocidades en su capacidad de absorber y apropiarse de otros idiomas, que es tanto un legado de la historia colonial como un elemento del ejercicio del poder neocolonial. Mientras que la escritura conceptual circula en una zona literaria transatlántica, la imaginación de ese espacio como puramente o incluso predominantemente, anglófona implica exclusiones problemáticas. Requiere atención a la dinámica del colonialismo, en la cual la “frontera” a menudo se internaliza, la guerra con frecuencia no se declara y la “figura de xenos” es intensamente contradictoria. Walter Mignolo sostiene que la tarea descolonial no es aceptar los valores occidentales, sino “plac[e] yourself in the space that imperial discourse gave to lesser humans, uncivilized and barbarians,’ and ‘argue for radical interventions from the perspective of those who have been made barbarians, abnormal and uncivilized” (10-11). El poema multilingüe ofrece esta posibilidad, que a su vez revela la barbarie del discurso imperial.

Junto a la invitación de Hejinian a una poética del encuentro, el “poetics of relation” de Édouard Glissant ofrece una perspectiva complementaria. Escribiendo en el contexto del Caribe francés, Glissant recuerda el trauma de los barcos de esclavos como el espacio de que deben emergir nuevas relaciones, un “womb abyss” que conduce al conocimiento compartido del mundo en su diversidad. Su alusiva proliferación de imágenes, que no siempre puede reducirse a conceptos resumidos, sugiere, en lugar de conceptualizar, un modo de concebir. Sin embargo, la siguiente observación es fundamental:

African languages became deterritorialized, thus contributing to creolization in the West. This is the most completely known confrontation between the powers of the written word and the impulses of orality. The only written thing on slave ships was the account book listing the exchange value of slaves. Within the ship’s space the cry of those deported was stifled, as it would be in the realm of the Plantations. This confrontation still reverberates to this day. (Glissant 5)

Es la confrontación reverberante entre texto y cuerpo, más que uno u otro, lo que permite comprender y responder a la opresión colonial. La poesía es un medio que puede movilizar tanto la escritura como el sonido, al impugnar la deshumanización del libro de cuentas mientras libera los gritos ahogados o al crear silencios en los que llama la atención del lector hacia ellos.

La afirmación de Hejinian de que la poesía es una zona fronteriza que está “addressed to foreignness” se hace eco de la doble cara de la muy citada declaración de Walter Benjamin: “There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism” (248). Para Michael Leong, esto hace que lo que él denomina poesía “documental”, o aquello que utiliza textos existentes, sea un medio importante para reelaborar la memoria cultural (84). Los documentos marcan tanto el espacio como la historia; los documentos a ambos lados de una frontera pueden estar en diferentes idiomas; un idioma colonial traspasa sus fronteras ya que trae la “civilización” y representa atrocidades. El compromiso de la poesía documental con los materiales históricos es crucial, pero también abre a un lenguaje un encuentro consigo mismo que se ve acentuado por contextos multilingües que pueden no necesariamente estar en primer plano en un texto macarónico. Relevante tanto para Hejinian como para Adorno es el *Holocaust* de Reznikoff, que se basa en transcripciones de los juicios de los nazis, como en este extracto de “Research”:

We are the civilized
Aryans
and do not always kill those condemned to death
merely because they are Jews
as the less civilized might:
we use them to benefit science
like rats or mice:
(Reznikoff 9)

Cussen, al comentar estas líneas, advierte: “Aquí se produce un choque entre la crudeza de estas declaraciones y su traspaso al formato de un libro y la disposición gráfica de un poema”. Esto es obviamente cierto, y el impacto se ve acentuado por la técnica de verso libre a través de la cual cada verso opera como un socavamiento irónico del último. Los efectos son tanto tonales como visuales, como en la construcción pasiva de “los condenados a muerte”, con su alejamiento de la culpabilidad. Sin embargo, estos efectos también están mediados por los procesos de traducción que dan forma al material de origen. Los Juicios de Nuremberg en 1945-6 fueron un ejercicio temprano de traducción simultánea, y al escribir sobre el juicio de Eichmann de 1961, Hannah Arendt comenta que todos los extranjeros tenían que seguir los procedimientos, en hebreo, a través de interpretación simultánea, “which is excellent in French, bearable in English, and sheer comedy –frequently incomprehensible– in German”. Estos ensayos fueron inmensos proyectos de interpretación y traducción, y las reescrituras cuidadosamente medidas de Reznikoff son una capa adicional de traducción. El texto se deriva de informes traducidos y los relatos en primera persona con frecuencia se cambian a tercera persona. En los

versos citados anteriormente, el uso de la primera persona en plural crea un impacto adicional en inglés, ya que la posición ocupada por el hablante nazi se convierte en un “nosotros” inclusivo que involucra al lector estadounidense de la década de 1970 en la espantosa comparación del pueblo judío con los animales de laboratorio. Es el trabajo de traducción, así como el reencuadre textual, que permite a Reznikoff hacer que el poema sea a la vez extraño e incómodamente cercano.

De la obra de Reznikoff es *Testimony: the United States, 1885-1915: Recitative* que ha tenido la influencia de mayor alcance en la poesía conceptual posterior. Aquí, las fuentes del texto hallado fueron registros judiciales históricos en inglés, pero aún son informados por un contexto multilingüe. Ian Davidson ha explorado la forma en que Reznikoff habitó el inglés como uno de varios idiomas posibles, habiendo crecido con padres rusos que hablaban yiddish. Basándose en *Monolingualism of the Other* de Derrida, Davidson muestra cómo Reznikoff usó el inglés como un idioma que “no era el suyo” para revelar sus estructuras de poder, y también para crear distancia con ellas, observando cómo *Testimony* se enfoca en “the way recent immigrants, often from non-English-speaking countries, are physically abused and killed by those with power over them” (Davidson 362). Como texto fundamental de la escritura conceptual, *Testimony* se preocupa por el exterior del inglés que muestra las operaciones de poder dentro de él. Su poética también es traducible a otros idiomas, como ha demostrado Abigail Lang al discutir su influencia en la poesía francesa. Para Emmanuel Hocquard, a quien Lang cita, se trata de una obra que opone la literatura con la literalidad, abriendo distancia y extrañeza en el uso del texto apropiado: “Au travers de la repetition, dans cet écart, cette distance qui est la théâtre même de la mimesis, on voit soudain autre chose dans le modèle qui perd dès lors toute valeur d'original, d'origine. Ce sont les mêmes mots, les mêmes phrases et pourtant ce ne sont pas les mêmes énoncés”. [A través de la repetición, en esta brecha, esta distancia que es el teatro mismo de la mimesis, de repente vemos algo más en el modelo, que luego pierde todo valor de original, de origen. Son las mismas palabras, las mismas oraciones y, sin embargo, no son las mismas declaraciones.] (Lang 77). Si bien el enfoque de Hocquard está en el texto escrito y en una experiencia de lectura del mismo, su poder del testimonio también proviene de que es un “recitative”, un texto derivado de un discurso arreglado para una interpretación musical. Su origen es el habla, y está dispuesto para el oído en un contexto musical, como al comienzo de la sección titulada “Property”, donde el ritmo alterno de los versos revela la relación de poder coercitivo; “They” son colocados sonoramente en primer plano mientras que “he” está disminuido, y los versos cortos enfatizan su debilidad física:

They held the light very close to him,

but he could not see.

They asked him to sign the paper,

and someone put a pencil in his hand
to make his mark.

He could not take hold of it –
even feel it.

(Reznikoff 24-25)

De cada viñeta fragmentaria, poco se sugiere sobre el contexto, aunque aquí implica una relación irónica con el título. ¿Qué propiedad “they” quieren que le ceda esta persona que ya no está en posesión ni siquiera de su propio cuerpo y sentidos, ni de su propio nombre? El poder del “paper” legal sobre la fragilidad del cuerpo es distinto y dramatizado. El poema hace un juego de adoptar el tono distante y burocrático del proceso judicial, pero también está lleno de canciones que lloran la violencia y la brutalidad ejercida sobre los cuerpos individuales. Es un encuentro con los efectos de la desigualdad tal como se viven en el lenguaje, sin embargo, es la capacidad de Reznikoff para mantenerse fuera del inglés lo que hace audibles a dichos efectos en su escritura.

En la poesía conceptual, se ha prestado mucha atención al proceso de escritura, al borrado, copia y distribución del texto. La circulación masiva de textos en inglés ha hecho que el idioma inglés sea central para ciertos modos de escritura conceptual, como lo describen Place y Fitterman:

Pure conceptualism negates the need for reading in the traditional textual sense—one does not need to ‘read’ the work as much as think about the idea of the work. In this sense, pure conceptualism’s readymade properties capitulate to and mirror the easy consumption/generation of text and the devaluation of reading in the larger culture. (Place and Fitterman 27)

Sin embargo, la supuesta negación de la lectura es también una negación de la distancia que describe Hocquard, que es el efecto del desplazamiento sobre el lenguaje, experimentado en su caso a través de la intensidad de la lectura en una segunda lengua, que es, en efecto, la traducción. También es la negación de formas de lenguaje menos “consumibles”. En los procedimientos que ponen en primer plano el concepto sobre el texto resultante, se borra el sonido de extrañeza. En la lectura silenciosa de un texto, se activa el oído interno, pero en un texto que no está destinado a ser leído, como Goldsmith ha sugerido en relación con sus propias obras, incluso esta voz interna se silencia. Sin embargo, aunque ha negado la necesidad de lectores de sus obras, afirmando en cambio que tiene un “thinkership” (que no necesariamente necesita haber leído toda la obra), fue, irónicamente, el dramático fracaso de una lectura en vivo lo que terminó este capítulo de escritura conceptual. La larga polémica suscitada en 2015 por su lectura del informe de la autopsia de Michael Brown, un joven negro asesinado por la policía, marcó el fin de la poesía conceptual como él la había definido, como un conjunto de procedimientos predicados en la escritura y en su rápida circulación. La “asimilación”

de un texto escaneado rápidamente supone una similitud, una conformidad forzada o una incorporación biológica, mientras que la “apropiación” se apropiá de él, y ambos términos tienen resonancias inquietantes. Una lectura en vivo, por el contrario, es un encuentro impredecible en el que entran en juego múltiples elementos, incluido el sonido, la presencia materializada y el encuentro con otros. Importa quién está hablando y de dónde; las zonas fronterizas de la poesía se vuelven audibles.

Una poética “bárbara” es aquella que se hace ajena a la violencia estatal a través de la sonorización del lenguaje, y especialmente de los lenguajes de aquellos que el Estado intenta excluir. Para Glissant, el sonido sugiere una relación que no requiere la conformidad visual de la mismidad: “In Relation analytic thought is led to construct unities whose interdependent variances jointly piece together the interactive totality. These unities are not models but revealing échos-monde. Thought makes music” (Glissant 93). Si bien el estado está unido por modelos de unidad, la relación interactiva que describe depende de la complejidad y varianza de una onda sonora más que de la asimilación de conceptos, y la música pensante de la poesía es un modo en el que esto puede suceder. El conceptualismo, reformulado por Leong como poesía “documental” (34-70), no está reñido con la sonorización o la materialización. Los documentos son parte del mismo mundo material que los cuerpos, y los procedimientos pueden estar materializados, acciones generativas. En la parte restante de este artículo se considerará la obra de tres poetas para quienes el sonido del multilingüismo se alía con aproximaciones conceptuales.

La poeta estadounidense Harryette Mullen creció en Fort Worth, Texas, y describe escuchar español tan pronto como salió de su vecindario. En una entrevista de la década de 1990 con Calvin Bedient, Mullen explica la conexión en su trabajo entre raza y multilingüismo:

One of my elementary school teachers when I was still in a little segregated black school was a man from Panama, who was a native Spanish speaker, bilingual, so I identified Spanish also with black people as well as Mexican Americans. The Spanish is there partly because I think it's a beautiful language and partly because I associate it with people who were a part of my life. I use it in a political way, because I think we should all have more than one language. People in Africa routinely speak three or more languages.

[M]y text is deliberately a multi-voiced text, a text that tries to express the actual diversity of my own experience living here, exposed to different cultures. ‘Mongrel’ comes from ‘among’. Among others. We are among; we are not alone. We are all mongrels. (652)

Esta sensación de estar entre otros resuena en el largo poema, *Muse and Drudge*, de Mullen de 1995, que es densamente físico en sus juegos de palabras y performativo en sus citas de letras de canciones. La cita de la canción es una forma de uso “documental” que referencia y reutiliza el texto, pero también opera en el oído, como

siempre lo ha hecho la poesía y, lo que es más importante, como las palabras a menudo no atribuidas de los cantantes negros han circulado a través del blues. Reconocer estos múltiples canales es importante, como observa Shockley: “Mullen’s experimentation is sometimes portrayed as indebted to Stein, Oulipo, and Language poetry in ways that downplay or distort important legacies of African American innovation upon which she draws.” Reproducir con sonido le permite a Mullen explorar los sonidos de diferentes idiomas a medida que conviven en la página, por ejemplo, con una primera estrofa en español, antes de continuar en inglés: “mulatos en el mole / me gusto mi posole / hijita del pueblo moreno / ya baila la conquista” (67). El español no está en cursiva, pero ingresa al poema sin marcar, para coexistir con el inglés. La comida es el punto de conexión entre las personas que habitan el mismo espacio, por lo que este es el vocabulario que viaja en el poema. “La conquista” es una hibridación de formas rituales tradicionales para contar la historia de la colonización violenta: el uso del español no es una expresión de la identidad “propia” de Mullen, un sonido de lo que significa estar entre múltiples voces. Estas incluyen referencias a la letra de “Baby Won’t You Please Come Home”, una canción de blues que Bessie Smith hizo famosa por primera vez, pero también interpretada por Billie Holiday y Ella Fitzgerald, entre otros. Para Mullen, la circulación de la letra se convierte en un paralelo a la articulación de múltiples identidades en el poema: “yes I’ve tried in vain / never no more to call your name / and in spite of all reminders / misremembered who I am” (67). El método alusivo de Mullen trabaja contra cualquier identidad monolítica, un medio de situar el encuentro a través del empuje de registros en un “estado de flujo”. Si bien Mullen se basa en una tradición de vanguardia europea, esta obra interactúa con modos performativos de música y lenguaje hablado que lo reubican dentro de un contexto no europeo de experimentación negra.

La colección de Mullen de 2002, *Sleeping With the Dictionary*, influenciada por las técnicas de Oulipo, está más obviamente relacionada con la escritura conceptual. Si bien las preocupaciones de este último libro pueden parecer más congruentes con los intereses de una vanguardia principalmente blanca, debe leerse en relación con su trabajo anterior y su resonancia en espacios públicos multilingües. También debe leerse en voz alta, en parte por el humor disruptivo de sus versiones de Shakespeare, que desestabilizan la noción del inglés como un solo idioma coherente al usar variantes de la técnica de Oulipo N + 7 para sustituir sustantivos del diccionario. “Bilingual Instructions”, antologizado en Dworkin y Goldsmith’s *Against Expression*, debe leerse en voz alta por un motivo diferente, que es por la forma en que comenta la política del lenguaje en el espacio público invitando a la participación del lector. Aunque aparentemente se construye a partir del texto hallado, se construye con una elegancia retórica formal en dos listas de tres. En la primera parte, leemos que los californianos “say No” al bilingüismo en las escuelas o en las papeletas de votación, pero “Yes” al español en los “curbside

waste receptacles”, un circunloquio eufemístico que realza la mordaz ironía del poema. En la segunda parte, se dan tres instrucciones en español con su traducción al inglés a continuación: “Coloque el recipiente con las flechas hacia la calle [...] No ruede el recipiente con la tapa abierta [...] Recortes de jardín solamente” (Mullen 10). Escribiendo en Gales, un país oficialmente bilingüe, encuentro este poema a través de una política diaria completamente diferente de espacio compartido y traducción, una donde los idiomas están a menudo en tensión, pero ninguno está relegado, como aquí, al desperdicio o su eliminación. Uno puede ver de un vistazo cómo el poema comenta sobre el estado del español en relación con formas particulares de trabajo, pero leerlo en voz alta es lo que revela la apreciación de Mullen de vivir junto al idioma y escucharlo. Como siempre en su obra, el uso del sonido está finamente modulado, no solo a través de los patrones de asonancia y aliteración que le dan al texto su musicalidad, sino también a través del efecto que tiene el español junto al inglés, que corresponde a registros latinos acentuados en inglés que históricamente se deriva de las clases dominantes de habla latina y francófona. El final, “Yard clippings only” (tres palabras en inglés de derivación germánica realista), es plano y lleno de bathos, en una inversión de las relaciones lingüísticas de poder. Para cualquiera que no esté acostumbrado al cambio de códigos, los idiomas alternos del poema son un desafío físico, que probablemente causará un tropiezo. Este es un poema que se anuncia como un texto en inglés, pero para leerlo, el lector anglófono debe habitar físicamente el ritmo y el sonido del español, convirtiéndose así en “bárbaro” de las formas complacientes de racismo en su intersección con las estructuras de clase.

Las citas multilingües posicionan al lector en diferentes momentos y en diferentes idiomas. La poeta canadiense M. NourbeSe Philip, nacida en Tobago, refleja el sentido de Glissant de las relaciones archipelágicas del Caribe en *Zong!*, que recuerda a los muertos de una infame masacre en el mar. Aquí, el texto citado es un documento legal en inglés, que se descompone para soltar los múltiples sonidos de los idiomas que se habrían hablado en el barco de esclavos desde el que fueron arrojados por la borda 150 africanos asesinados en un intento fraudulento de reclamar una indemnización. Leong comenta que “rather than treating death as a personal, subjective point of concern –the lyric tradition is rife with such poems– late conceptual poetry employs extreme citation to engage with historically specific, and often wrongful, deaths within the political public sphere” (143). *Zong!* se convierte en un lamento colectivo, que excede no solo la subjetividad personal sino también los límites de cualquier idioma. En su comentario sobre el texto, Philip describe su proceso de cortar y procesar el lenguaje (191-194). Dice que es posible encontrar un universo en el alfabeto, pero su proyecto no es tanto hacer un todo con fragmentos, como hacer fragmentos de un todo, resistirse a la afirmación del documento legal de contar toda la historia y resistirse al poder del inglés para mediar en la historia. Al destruir el idioma inglés, lanza sus sonorizaciones que, en algunos lugares, se reforman en los múltiples idiomas que se escuchan a bordo del *Zong*.

Es una obra que plantea problemas muy concretos al lector a través de su invitación a un espacio plurilingüe encontrado a través del inglés, el idioma a través del cual se planificó el delito y en el que se buscó la justificación legal. Puede considerarse a la luz de la demanda de Glissant por el derecho a la opacidad (191), ya que el poema no ofrece una experiencia voyeurista de la atrocidad, rechazando la representación. El aspecto visual atrae al lector al interior del texto fragmentado, palabras y frases espaciadas a lo largo de la página de tal manera que se resiste la lectura lineal, ya que el ojo se mueve vertical y horizontalmente a través de asociaciones parpadeantes e inestables. Los patrones de sonido y la homofonía a través de los idiomas crean una estructura que Philip ha descrito como “una no-narrativa contrapuntada en fuga” (207), en el que los hilos temáticos están abiertos a múltiples interpretaciones.

<i>le sang le</i>	<i>sing le song</i>
<i>le son el</i>	<i>son oh god no</i>

hug

(Philip 75)

El juego de palabras con “sang” como la palabra francesa para sangre y el tiempo pasado de “sing” es uno que se repite en varias ocasiones, descomponiéndose en “el son” en español. Aquí, el sonido de “song” se refracta a través de las frases posteriores “are gone done” y “dogs hide the gods”. “Song” aparece más de 30 veces en el poema, y en otras partes del texto esta repetición provoca riffs homofónicos que conectan fragmentos de lenguaje con notación solfeo, por ejemplo “so la / fa so” (107). Si bien los idiomas europeos pueden ser etimológicamente descifrables a través de raíces latinas en inglés, los fragmentos de idiomas africanos son más resistentes para el lector que no los conoce. El glosario brinda traducciones de varias palabras yoruba, incluyendo *iyá* para “madre”; *iyà* para “sufrimiento, tribulación”; *omo* para “niño” y *omi* para “agua”; esta cadena de referencias al dolor, el agua y el parentesco roto resuena a través del sonido y de la repetición ritual. La densidad del sonido, que hace que la lectura en voz alta del texto sea tan incierta como la interpretación legible, es fundamental para las formas de encuentro que articula.

Si bien el proceso de escritura está influenciado en parte por el trasfondo legal analítico de Philip, esto es más que una deconstrucción de un texto legal para revelar sus implicancias humanas; su actuación en la página y en la voz lo ubica a través del cuerpo. Mandy Bloomfield describe cómo “exploited African bodies constitute a material foundation of imperialist modernity and their traces are palpable within its documents,

even if only as the unwritten underside of the text” (183). Al llamar la atención sobre los lenguajes vividos del barco y la conexión física entre el texto y el cuerpo destruidos, esto es, como observa Bloomfield, una reconstrucción de una historia oceánica que a menudo se ha representado como un espacio en blanco. El poema de Philip, a través de sus vocablos entrecortados, deja aflorar lo no escrito. El Océano Atlántico surge como un espacio en el que el inglés no solo está difractado multilingüe, sino que también está cargado de las implicancias asesinas del capitalismo. El multilingüismo puede darse por sentado como una condición normal de estar en el mundo, pero también es un medio de visibilizar las presiones que existen en la unión de lenguas dentro de un espacio que se comparte en términos violentamente desiguales.

Este texto escrito es una partitura no solo para la navegación del lector en la página, sino también para las actuaciones de Philip, que ponen en primer plano los aspectos rituales de la canción como un medio para hablar y escuchar las presencias reverberantes de los muertos. Philip lee con fuerza la secuencia inicial de “Zongs” o “songs”, como obras solas de 2010, y el texto ha reunido muchas interpretaciones nuevas junto con su constante aclamación de la crítica durante la última década. Una actuación colaborativa en línea, *Zong! Global 2020*, hace uso de Zoom para crear un espacio ritual virtual con un grupo de oradores leyendo simultáneamente. El texto ha acumulado nuevas resonancias a través de Black Lives Matter y de las muertes en el Mediterráneo, por lo que esta posterior interpretación colectiva de *Zong!* tiene varias capas: leemos u oímos lo que flota en la superficie, pero el poema también contiene profundidades ilegibles. Los idiomas aquí son ilimitados, habitando una a otro en el punto del horror y la pérdida. Contienen la experiencia humana, en el canto de la sangre o el grito por una madre, que es compartida y única. *Zong!* puede entenderse como un proyecto conceptual, pero como señala Shockley, esto disminuye el sentido en el que está profundamente en sintonía con el espacio ritual de las culturas africanas. La meditación de Philip sobre el poema, “Wor(l)ds Interrupted”, se interrumpe formalmente mediante el uso de saltos de línea en prosa y la vitalidad lingüística de ““a talking back anywhichway byanymeansnecessary”. En este ensayo, Philip comenta sobre los antecedentes de la música y la escritura en el Caribe: “enslaved africans did not have to prove their personhood through music indeed europeans often dismissed their music as noise proof of their subhuman qualities it was in language and through language that they would have to prove *english is my mother tongue/is my father tongue*⁴ if they could control the language speak it write it”. En el momento en que el inglés se descompone en otros idiomas, la música se convierte en una posibilidad a través de las formas rituales que se conservan a través de la diáspora africana. El rendimiento de Zoom grabado ahora hace que este aspecto del texto sea completamente audible en cualquier parte del mundo; los hablantes se leen entre sí y el

4. La frase en cursiva aquí viene de *She Tries Her Tongue* de Philip (26).

espacio virtual desmaterializado se convierte en un canal para las voces ancestrales de la práctica ritual. En este momento de encuentro entre historia y tecnología, el poema multilingüe es un imperativo para escuchar no solo a los muertos, sino a un futuro que se encuentra más allá del dominio del inglés.

Una historia diferente surge en la frontera armada de *DMZ Colony* de Don Mee Choi, que toma su nombre de la Zona Desmilitarizada que separa Corea del Norte y Corea del Sur. Esta línea divisoria política, parte integral de la política estadounidense, aunque geográficamente alejada de ella, se refleja en la forma fracturada del libro, del cual *Dictée* de Theresa Hak Kyung Cha es un precursor significativo. Visto en este contexto, la problematización del idioma no es solo un problema para el hablante de coreano en los Estados Unidos, sino que también se carga con la historia anterior de la ocupación japonesa, en la que se suprimió el idioma coreano. La familia de Choi huyó de Corea del Sur desesperada por la dictadura militar respaldada por Estados Unidos bajo la cual ella había crecido, y Choi se mudó a los Estados Unidos para obtener títulos en arte. Su experiencia como artista y traductora es clave para un enfoque en el que la palabra y la imagen a menudo se mantienen en la cúspide de la significación. *DMZ Colony* explora las circunstancias de la salida de Corea del Sur y su posterior regreso a Seúl, su forma comprometida no solo con la extrañeza que produce la experiencia migratoria de estar entre estados, sino también una extrañeza específica y deliberada hacia formas de represión estatal que construyen la nacionalidad, y que unen a Estados Unidos y Corea del Sur. Su folleto *Translation is a mode = translation is an anti-neocolonial mode* se basa en el uso de espejos de Ingmar Bergman para describir la traducción como una zona de duplicación y reflejo. Si bien este es en muchos aspectos un trabajo conceptual, Choi, como las otras dos poetas que se han discutido, pone en primer plano el carácter físico de una experiencia de lectura, colocando al lector en la posición de la traductora.

Las entrevistas con sobrevivientes de la violencia estatal forman un elemento central de la poética documental de Choi, pero en lugar de ofrecer evidencia “objetiva” en un modo legal, llaman la atención sobre procesos parciales de comprensión y la complejidad del lenguaje codificado. Los recuerdos de Ahn Hak-sop, un preso político de 1953 a 1995, se relatan en fragmentos, separados por puntos suspensivos. La nota introductoria explica que la entrevista fue grabada, pero que la poeta también escribió en su cuaderno. Esa nota usa una tipografía gruesa en negrita para separar la transcripción y traducción de las palabras del Sr. Ahn de la propia interpretación, comentario y eco de Choi. El efecto de los espacios en el discurso es tanto sugerir el discurso vacilante de un sobreviviente anciano como poner en primer plano el proceso de escuchar y grabar en un contexto físico localizado. Hay un recuerdo detallado de las brutalidades, pero también un espacio para apartarse de lo que no se puede representar completamente en

el lenguaje: “... I won’t say what they did to me... I’ll leave it up to your imagination...” [puntos suspensivos en original] Choi regresa a Corea del Sur “in the guise of a translator, which is to say, I returned as a foreigner” (18), pero, según el relato del Sr. Ahn, la Corea dividida es un país ajeno a sí mismo. Describe su resistencia a aprender inglés como una resistencia a la ocupación estadounidense a partir de la década de 1940 y, sin embargo, este es el idioma en el que aparece su relato. El tratamiento que Choi da al texto revela un proceso en el que el idioma coreano se mantiene como un lugar de resistencia. El Sr. Ahn relata que una de las razones por las que los presos pueden ser golpeados es la sospecha de que pueden estar comunicándose entre ellos, los guardias exigen: “What’s that signal?... What’s that code?” (24) El “impossibly coded”, se convierte, en la notación visual de la traductora, en un “anti-neocolonial code” de signos indeterminados que no se asentarán en una lengua u otra (25). En “Ahn Hak-sop # 3”, una transliteración de la palabra coreana para “terror”, el “messy handwriting” de la traductora, el rastro de su escucha materializada, la lleva a las iniciales de las que deriva “Toward Global Humanity” en inglés. (29). A esto le sigue en “# 4” un breve texto que describe a un teniente del ejército que, a pesar de la tortura, “refused to change his political view” (30). La presión sobre el cuerpo se produce onomatopéicamente a través de una reelaboración de las palabras “convert”, “change” y “view” en grupos de consonantes como un poema visual / sonoro que sugiere palabras chisporroteadas o ahogo:

water torture

? ? ?

C N C

N V H

V R N

R T G

T ? ?

C H V

H N W

N G ?

G ?

(31)

Tras una descripción más detallada de la tortura, el texto cambia de la fuente en negrita utilizada para Ahn Hak-sop a la fuente utilizada para el comentario de la traductora: “then I heard the vowels from my own mouth” (32). ¿De quién es esta boca? Las vocales que siguen, todavía derivadas de las mismas tres palabras, sugieren tanto el llanto del preso despertado de la inconsciencia como la respuesta afectiva de la traductora, pero quedan fuera del lenguaje de ambos. La posición de Choi como “una hija de

la neocolonia” es una que ella contrarresta a través de una articulación de la extrañeza del estado militarizado: “The language of capture, torture, and massacre is difficult to decipher. It’s practically a foreign language. What a nightmare! But as a foreigner myself, I am able to detect the slightest flicker of palpitations and pain. Difficult syntax!” (43).

Las notas de Choi sobre el texto afirman el papel específico de la poesía, a pesar del escepticismo sobre su eficacia: “Even though his friends hoped that I would write an article about Mr Ahn for prominent newspapers, I believe poetry is more effective as a language of resistance. Poetry can defy erasure” (132). Lo que no se borra aquí es la fuerza de la poesía para exponer la extrañeza bárbara de la opresión estatal, y la traducción puede ser un “modo anti-neocolonial” solo entrando en su fricción. La poesía de Choi no describe el sufrimiento, colocándolo a una distancia contenida del lector, sino que utiliza la traducción para representar las complejas relaciones de la frontera.

La poesía como “resistencia” puede entenderse en términos de su ruido más que de su transmisión de información, como he argumentado anteriormente en relación con la obra de Greg Hainge (Skoulding 46). Él define el ruido como la resistencia dentro de un sistema, una relación como la resistencia en un circuito eléctrico (Hainge 17). En una línea relacionada, el comentario de Cole Swensen sobre el ruido muestra cómo esta perspectiva se relaciona con la frontera y la poética de la frontera descrita por Hejinian:

If poetry can be an ‘effective part of civic life’ and ‘bring the news in a way that no other form can,’ then ‘its ability to do so must be bound up with poeticity (defined here as the poetic function in Jakobson’s sense – putting the focus on the message for its own sake – along with figurative language, image, ambiguity, and juxtaposition). This amounts to bringing language as art into the heart of the language of information. This tension alone accomplishes something by positing an incommensurability at the centre of the work, an irritant that demands attention and refuses complacency. (Swensen 55)

Es decir, el poema bárbaro es uno que tiene fronteras en su centro: la tensión entre el arte y la información es habilitadora crítica, porque crea un espacio y un papel para la poesía, así como una fricción dentro de ella. La declaración matizada de Swensen hace uso de Jakobson para evitar enfrentar el texto “no creativo” con la expresividad lírica. Más bien, la función poética es lo que nos hace ver el lenguaje, en lugar de ver a través de él, y este es a menudo literalmente el caso en la obra de Choi.

El trabajo de Choi es sorprendente por el espectro de diferentes aproximaciones que ella aporta a esta dinámica, y amplía las definiciones de la poética documental y conceptual. “The Orphans” parece, a primera vista, una poesía textual de un testimonio, acompañada de textos infantiles escritos a mano en coreano. El pasaje introductorio informa al lector: “I decided to translate the stories of eight girls who survived the Sanchez-Hamyang massacre”, y los relatos de esta atrocidad de 1951 tienen la crudeza

de Reznikoff: “They set fire to our house. It burned fast because the roof was made of straw. The soldiers herded us into a ravine and shot us” (53). Al leer más de cerca, surgen patrones de sueños: “Months later I saw Mommy and my sister in a dream. Water. I couldn’t stop the water.” Este cambio de registro, junto con una serie de referencias a la Vía Láctea, crea un trasfondo en el texto y revela sus medios de construcción. Las historias, si bien se basan en la investigación de Ahn Kim y los testimonios orales transcritos de los sobrevivientes, son “poetry of the unconscious” (126), en la que el material documental ha sido procesado, afirma Choi, a través del inconsciente colectivo del lenguaje:

My decision to translate the girls’ stories wasn’t entirely mine alone. It can take billions of years for light to reach us through the galaxies, which is to say, History is ever arriving. So it’s most likely that the decision, seemingly all mine, was already made years ago by someone else, which is to say, language –that is to say, translation– already always arises from collective consciousness. Be factual, you say? As I mentioned, foreigners simply know. (49)

Las páginas escritas a mano, escritas por la propia Choi, llaman la atención sobre la función poética, pero también sobre la expectativa de autenticidad inmediata que impugnan. Al igual que los poemas de testimonio de Reznikoff, están moldeados por los efectos conscientes e inconscientes del lenguaje, que habitan a ambos lados de la frontera entre la información y la poesía. Los extranjeros que “simplemente saben” son aquellos que son capaces de crear la distancia necesaria para replicar desde las galaxias contra el lenguaje cerrado y mentiroso del estado.

La apertura del inglés a otros idiomas en el texto crea un espacio en el que el significado semántico no puede ser contenido, y donde la fuerza de lo desconocido lo resiste como sonido o como ruido visual. Los poemas de los que he hablado están estratégicamente dirigidos a la extrañeza del inglés, haciéndolo extranjero para revelar las bárbaras estructuras de poder. Las técnicas procesales equilibran el control del autor con otras posibilidades de agencia en la materialidad de la señalización en el espacio público, el texto legal o la transcripción de la entrevista; estos también se convierten en puntos en los que múltiples voces y perspectivas fluyen a través del canto, el ritual o las voces de los muertos. A partir de una serie de innovaciones que van más allá de la escritura conceptual anglófona, esta es una poesía en la que cuerpos y textos se conciben entre sí, resistiendo la apropiación extractivista o colonizadora. Es una poesía que invita a una apertura recíproca por parte del lector para encontrar la extrañeza del inglés y la cercanía de otros idiomas como intrínsecos al poema, que a su vez es un “thinking music” a través del cual otros mundos pueden hacerse audibles.

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor W. *Prisms*. Traducido por Samuel and Shierry Weber. MIT Press, Cambridge MA, 1983.
- Arendt, Hannah, "Eichmann in Jerusalem." *The New Yorker*, 8 febrero 1963.
- Bedient, Calvin y Haryette Mullen. "The Solo Mysterioso Blues: An Interview with Haryette Mullen." *Callaloo*, 19.3, 1996, pp. 651-669.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Traducido por Harry Zorn. Random House, London, 1999.
- Bernstein, Charles. "Wreading Experiments." <http://writing.upenn.edu/bernstein/wreading-experiments.html>
- Bloomfield, Mandy. *Archaeopoetics: Word, Image, History*. University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2016.
- Davidson, Ian. "The Languages of Charles Reznikoff." *Journal of American Studies*, 45.2, 2011, pp. 355-369.
- Cha, Theresa Hak Kyung. *Dictée*. University of California Press, Berkeley, 1982.
- Choi, Don Mee. *DMZ Colony*. Wave Books, Seattle, 2020.
- . *Translation is a Mode = Translation is an Anti-Neocolonial Mode*. Ugly Duckling Presse, New York, 2020.
- Cussen, Felipe. "Escritura conceptual y catástrofe." *Taller de Letras*, 64, 2019, pp. 61-75.
- Derrida, Jacques. *Monolingualism of the Other; or, The Prostheses of Origin*. Trad. Patrick Mensah. Stanford University Press, Stanford, 1998.
- Dworkin, Craig y Kenneth Goldsmith. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Traducido por Betsy Wing. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Columbia University Press, New York, 2011.
- . "Conceptual Poetics." <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2008/06/conceptual-poetics-kenneth-goldsmith>
- Hainge, Greg. *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. Bloomsbury, London, 2013.
- Hejinian, Lyn. *The Language of Enquiry*. University of California Press, Berkeley, 2001.

Lang, Abigail. *La conversation transatlantique: Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*. Les presses de réel, Dijon, 2021.

Leong, Michael. *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. University of Iowa Press, Iowa, 2020.

Mayer, Bernadette. "List of Journal Ideas." http://www.writing.upenn.edu/library/Mayer-Bernadette_Experiments.html

Mignolo, Walter D. "Who Speaks for the 'Human' in Human Rights?" *Hispanic Issues Online*, 5.1, 2009, pp. 7-24.

Mullen, Harryette, *Muse and Drudge*. Singing Horse Press, Philadelphia, 1995.
---. *Sleeping with the Dictionary*. California University Press, Berkeley, 2002.

Philip, M. NourbeSe. *Zong!* Wesleyan University Press, Middletown, 2011.
---. *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*. Wesleyan University Press, Middletown, 2015.
---. *Zong! Global 2020* <https://fb.watch/8iVLMOeM7T/>
---. "Wor(l)ds Interrupted." <https://jacket2.org/article/worlds-interrupted>

Place, Vanessa y Robert Fitterman. *Notes on Conceptualisms*. Ugly Duckling Presse, New York, 2009.

Reznikoff, Charles. *Holocaust*. Black Sparrow, Boston, 2007.
---. *Testimony: the United States, 1885-1915: Recitative*. Black Sparrow, Boston, 2015.

Rothenberg, Jerome y Pierre Joris, eds. *Poems for the Millennium, vol 1*. University of California Press, Berkeley, 1995.
---. *Poems for the Millennium, vol 2*. University of California Press, Berkeley, 1998.

Shockley, Evie. "Is 'Zong!' conceptual poetry? Yes, it isn't." <https://jacket2.org/article/zong-conceptual-poetry-yes-it-isn-t>

Skoulding, Zoë. *Poetry and Listening: The Noise of Lyric*. Liverpool University Press, Liverpool, 2020.

Swensen, Cole. *Noise That Stays Noise: Essays*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2011.

Conceptualismo literario-digital. En busca de una irresolución

Claudia Kozak

(Universidad de Buenos Aires / Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG)
Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET, Argentina)¹

Resumen: En el marco de prácticas literarias conceptualistas en las que la literatura misma es el primer concepto, el artículo se ocupa de analizar un corpus de piezas de conceptualismo literario-digital latinoamericano en el que se da una tensión irresuelta –de hecho, en busca de su propia irresolución– entre el privilegio del concepto y el de su realización. En estas piezas literarias digitales el concepto es, en primer término, la relación misma entre lo literario y lo digital, pero, al mismo tiempo, con mayor o menor despliegue según los casos, se trata de piezas que pueden también producir efectos estéticos debido a la exposición y desnaturalización de su propia materialidad digital. Se da así una literatura en la que el concepto es la capacidad y disponibilidad técnica digital para hacerse literatura, esto es, el dispositivo digital-literario cuya inscripción, siendo tecnológica, hace necesario a la vez no sólo el concepto sino la realización material y sensible.

Palabras clave: Literatura digital, Conceptualismo, Latinoamérica.

Abstract: Within conceptualist literary practices in which literature itself is the first concept, the article analyzes a corpus of Latin American literary-digital conceptualist pieces in which there is an unresolved tension—in fact, a tension in search of its own irresolution— between the privilege of the concept and that of its realization. In these digital literary pieces, the concept is, first of all, the very relationship between the literary and the digital, but, at the same time, with greater or lesser deployment depending on the case, these are pieces that can also produce aesthetic effects due to the exposure and defamiliarization of their own digital materiality. This is thus a literature in which the concept is the capacity and digital availability to become literature, that is, the digital-literary device whose inscription, being technological, makes necessary not only the concept but also the material and sensitive realization.

1. Doctora en Letras (UBA), Investigadora Principal CONICET. Profesora Titular en la Carrera de Comunicación y Adjunta en la Carrera de Letras, Universidad de Buenos Aires. Coordina *Ludión. Exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas* y la *Red de Literatura Electrónica Latinoamericana*. Integra el Consejo de Directores de la Electronic Literature Organization. Es directora de la Maestría en Cruces de Narrativas Culturales (UNTREF) parte del Erasmus + Masters Crossways in Cultural Narratives. Algunos de sus libros como autora y compiladora son: *Antología Lit(e)Lat Vol. 1 (Antología de Literatura Electrónica Latinoamericana y Caribeña)*, coeditado con Leonardo Flores y Rodolfo Mata, 2020, <http://antologia.litelat.net/>; *Fobias - fonias - fagias. Escritas experimentais e eletrônicas ibero-afro-latinoamericanas* (coeditado con Rui Torres, 2019); *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina. 1910-2010* (2014); *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2012, reedición 2015); *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (2006); *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas* (2004).

Keywords: Digital Literature, Conceptualism, Latin America.

Recibido: 25 de setiembre. Aceptado: 1 de diciembre.

Apertura

El conceptualismo literario puede reconocerse, en primer lugar, en prácticas artístico-verbales en las que la literatura misma –su delimitación; su materialidad; su modo de intervención en el mundo; sus modos y nociones de producción y autoría, de circulación y recepción– es el concepto mismo a poner en debate, sin establecer o, dicho menos tajantemente, sin enfatizar, las maneras que se elijan para que el concepto emerja o para habilitar el pensamiento sobre el concepto.

En tal sentido, conceptualismo literario sería sinónimo de *literatura como concepto*. A esto se suman, además, otros conceptos más variables –ya no sólo el concepto literatura– pero siempre en vinculación con el primero: para el caso que me ocupará en este ensayo, ese otro concepto variable es el de *dispositivo digital*, propio de los procesos de informatización de las sociedades contemporáneas globalizadas y, correlativamente, tanto la capacidad y disponibilidad técnica digital para hacerse literatura como los modos de politizarla sea siguiéndole la corriente (una política del *statu quo*), dialogando con ella o –para utilizar una noción cara a Giorgio Agamben (31)– profanándola.

De hecho, una parte considerable de la literatura digital, quizá la que más me interesa, se deja entender como conceptualismo literario profanador del dispositivo digital del cual forma parte. En relación con ello, se da muchas veces en esta región de transformaciones de lo literario en el marco de las culturas digitales contemporáneas un raro conceptualismo tecnológico. Raro, porque lo digital es a la vez concepto y realización material-formal; raro, porque concepto y materia a la vez que se exhiben se ponen en entredicho. El concepto es la capacidad y disponibilidad técnica digital, el *dispositivo digital*, como lo piensa por ejemplo el poeta, teórico y crítico de literatura digital Philippe Bootz cuando afirma desde el título mismo de uno de sus ensayos que la poesía digital es una poesía “del dispositivo” (1). Un dispositivo cuya inscripción, sin embargo, siendo tecnológica, hace necesario no sólo el concepto sino la realización material y sensible. Raro, como encendido, el conceptualismo literario digital es así bifronte. Esa tensión irresuelta entre el privilegio del concepto y su realización, tensión siempre alerta que no busca en realidad resolverse, es una instancia que vale la pena explorar, como pretendo hacer en este ensayo, en relación con un recorte vinculado a prácticas literarias digita-

les, en las que el concepto es, en primer término, la relación misma entre lo literario y lo digital, pero que, al mismo tiempo, con mayor o menor despliegue pueden producir también efectos estéticos.

Para aclarar sintéticamente de qué hablo defino, por un lado, *literatura digital* como arte textual de y en medios programables computacionales, adaptando una fórmula de John Cayley en la que refiere a estas prácticas como “literal art in programmable media” (2). Por otro lado, defino *dispositivo digital* como un conjunto de tecnologías, discursos, instituciones y prácticas que dan lugar a procesos de subjetivación atravesados por relaciones de poder/saber, surgidas de un momento histórico datado aproximadamente hacia mediados del siglo XX y vinculado a estrategias de gubernamentalidad basadas en la gestión computada de grandes masas de información. Más adelante discutiré estas cuestiones que, como seguramente ya se ha advertido, retoman desarrollos de Michel Foucault.

Si bien el conceptualismo literario-digital da cuenta, entonces, de una literatura que importa más por hacer pensar en la literatura y en el dispositivo digital que por su producto o resultado, como sucede siempre con el conceptualismo vinculado con cualquier zona de las artes –no solo textuales o verbales sino también visuales, sonoras, performáticas, etcétera– algo del orden de la realización suele colarse por los intersticios del concepto, salvo en casos que llamaré *extremos* –ni mejores ni peores, simplemente extremos-. Como sostenía Marchán Fiz al referirse a las vertientes conceptualistas vinculadas con las artes “plásticas”: “El arte «conceptual» enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. Pero, salvo en casos extremos de la vertiente lingüística, existe menos una eliminación que un replanteamiento y crisis del objeto tradicional” (251).

Por otra parte, como en muchas zonas de las artes contemporáneas desde los años sesenta del siglo XX en adelante, la literatura digital, al poner en juego la materialidad digital, replantea y pone en crisis la materialidad literaria, no sólo porque se incorpora al “lenguaje de los nuevos medios”, de acuerdo al título de un muy conocido libro de Lev Manovich (1), sino porque al hacerlo mezcla y explora distintos lenguajes visuales, sonoros, performáticos y computacionales (el propio código de programación digital). Se trata, en efecto, de una práctica intermedial y multimodal. Lo que lleva a que la diferenciación entre distintas disciplinas y lenguajes artísticos, delimitadas en una especificidad fuerte, sea con frecuencia el concepto mismo que estas prácticas artísticas contemporáneas ponen en discusión. El conceptualismo literario entra dentro de aquellas prácticas que pueden entenderse más bien a partir de una *especificidad* que suelo llamar *débil* o *blanda* (en vez de fuerte) y que saca todo el provecho de ese estado de deslimitación: se dice de estas prácticas que son, aún, literarias, pero no necesariamente entran dentro

de los límites de lo que la literatura ha sido durante una buena cantidad de siglos. La literatura digital en general, y no sólo sus tendencias más conceptualistas, es parte de ese estado de *especificidad blanda*, bastante propio de los tiempos que corren –aunque su genealogía pueda rastrearse, como mínimo, hasta las vanguardias históricas–, debido a que cuestiona los límites entre lenguajes artísticos y entre literatura y no literatura.

Bordes y desbordes del conceptualismo extremo

Como decía, solo en casos muy extremos las maneras que tienden hacia una dimensión estética dejan de importar por completo en los conceptualismos artísticos o se difuminan al punto de casi dejar de importar. No es que no exista esa posibilidad, sólo que el conceptualismo extremo, para no caer en un gesto vaciado en el tiempo, suele quedar suspendido de modo tal de no repetirse en vano. En las prácticas literarias conceptualistas latinoamericanas, valdría la pena mencionar como uno de esos casos tempranos y extremos a la *Poesía para y/o a realizar* propuesta por Edgardo Antonio Vigo a fines de los años sesenta. Su libro *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar* que, de acuerdo al subtítulo, es un ensayo escrito en 1969, fue autoeditado por Vigo en Ediciones Diagonal Cero en 1970. Allí, Vigo pasa revista a distintas propuestas llevadas adelante por artistas experimentales en las que el concepto relevante es poner en entredicho la idea de autoría y de distinción entre quienes producen literatura y quienes la leen, buscando que la realización del poema sea dada no tanto por personas consideradas como poetas sino por quienes experimentan poemas creándolos a partir de elementos predeterminados por quienes se decían antes poetas. Se trata, por ejemplo, del movimiento del *Poema/Proceso* en Brasil, llevado adelante por Vladimir Días-Pino, Álvaro de Sá y Neide Dias, o la propuesta del *Poema para armar* del francés Julian Blaine. Más adelante en el texto, considerando que esas propuestas no alcanzan por completo a dar cuenta del cambio hacia una “novísima” poesía “programada” (0’8),² Vigo adelanta su propia propuesta que extrema la idea de poema como concepto a partir de ser solamente una instrucción para poemas en potencia o, incluso, para situaciones poemáticas sin poema. Su “Poema a realizar basado en un plebiscito gratuito”, publicado por primera vez en la revista Ritmo n° 3 en 1969 y reproducido en el ensayo de 1970, sería en efecto uno de esos casos en los que el conceptualismo resulta extremo. Solo una instrucción para que potenciales lectorxs sean quienes produzcan el poema o, más bien, la situación poemática conceptual:

2. El libro de Vigo lleva, como muchas de sus publicaciones, una paginación heterodoxa: así como las páginas no están unidas, sin ningún tipo de encuadernación, están numeradas de acuerdo a un sistema que incluye un primer número para la parte del libro (0, 1, 2) y un apóstrofe seguido del número de página.

Instrucciones: Plantéese el interrogante que Ud. quiera. Posteriormente, escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como en su color) el “SÍ” o el “NO” (dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo. ELIJA UD. SU CASILLERO. (Vigo 2’7)

Pero, como decía, ese conceptualismo extremo en el que las maneras del poema dejan de importar, sin técnica preestablecida ni atributos sensibles, no es la única opción a la hora de hacer de la literatura su propio concepto. Por una parte, toda la literatura que privilegie la noción de autorreferencialidad, hace pensar en la misma literatura sin resignar el resultado. Y existen innumerables ejemplos de literatura con un alto grado de formalismo –y que caen por tanto fuera del conceptualismo– que al tiempo que privilegian las maneras –de componer un poema, de narrar una historia, etcétera– también hablan de la misma literatura haciendo de ella un concepto. Por establecer una periodización que de todos modos podría fácilmente ampliarse hacia atrás y hacia adelante, esto se verifica en el arco que va, por ejemplo, desde el *Tristram Shandy* (1760-1767) de Laurence Sterne hasta *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Italo Calvino, esto es, desde la puesta en cuestión en el mismo siglo que vio nacer la novela moderna en lengua inglesa del género novela como relato secuencial y progresivo y, hasta cierto punto, de los roles de autor y lectora –señalados con esas marcas genéricas en ese texto de Sterne– al posmodernismo de las últimas décadas del siglo XX, pasando por la fuerte autorreferencialidad del alto modernismo literario.

Por otra parte, mucha literatura contemporánea ya decididamente conceptualista, más centrada en poner de relieve ideas o conceptos –como los de apropiacionismo, texto encontrado, texto negado o borrado, reescritura, reordenamiento, etcétera– en algún punto deja lugar también, como anticipé, a que el resultado sea de algún modo experimentado estéticamente y no sólo “pensado”. Daré aquí solo dos ejemplos propios del conceptualismo literario latinoamericano del siglo XXI, todavía sin entrar en el conceptualismo literario-digital. Si consideramos el caso de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian, es claro que su punto de partida y hasta cierto punto también de llegada, es una idea/pregunta/concepto, del tipo de “qué pasaría si...”, en este caso, “qué pasaría si ordenáramos los versos del Martín Fierro alfabéticamente”. El “qué pasaría si” es, de hecho, el concepto que anida en todo arte experimental, donde el experimento es el concepto mismo. Pero al mismo tiempo, el punto de llegada puede ofrecer efectos estéticos inesperados, o quizás intuidos, aunque no siempre evidentes antes de que el experimento se realice. La fuerte y sugestiva alteración que adquiere la versión del Martín Fierro conceptualizada, pero también publicada materialmente por Katchadjian, es prueba de ello. Se puede leer el texto solamente pensando en el experimento, pero se puede también leer deteniéndonos en las sugerencias sonoras que disparan renovadas asociaciones de sentido.

Si pensamos ahora en *Cuaderno de composición*, de Martín Gubbins (2014), un cuaderno de hojas rayadas, en blanco, aún no escrito, con su lápiz y goma de borrar adosados, podemos leerlo como libro objeto que encierra todos los libros en potencia, todas las escrituras y todas las composiciones porvenir. La idea misma de composición, literaria y musical, como concepto que se basta a sí mismo. Sin embargo, en tanto objeto, el cuaderno aún no escrito presenta una materialidad específica que permite otro tipo de asociaciones más sensibles: el blanco rayado, cuyos renglones se van espaciando en forma irregular a medida que pasamos las hojas es, a la vez, silencio y promesa; la gráfica de tapa, contratapa y solapas junto con el lápiz negro, la goma de borrar y la etiqueta al frente, que incluye el título en letras molde y, debajo, el nombre manuscrito del autor, permiten asociar a esta obra con los cuadernos de infancia y, de allí, con diversas asociaciones que podrían remitir al origen de una escritura. La tensión entre la idea de una escritura en potencia y la materialidad sensible de los materiales de escritura se vincula a conceptos muy caros al conceptualismo como las nociones de inscripción y sustracción sin intervenciones subjetivas, pero sin resolverse en conceptualismo o formalismo puro.

Así las cosas, en todo o casi todo conceptualismo literario acechan fantasmas de efectuación sensible. Lo que hace del conceptualismo una práctica más compleja que su propio gesto.

Dispositivo digital, cultura algorítmica y conceptualismo literario

Para dar cuenta de todo lo ya planteado, ahora de un modo más específico, pondré el foco aquí en un recorte de algunas pocas piezas de literatura digital argentina que ponen en evidencia esa tensión en busca de su irresolución. Pienso en piezas ya bastante conocidas de Belén Gache (“Escribe tu propio Quijote” y *Word Market*), Leonardo Solaas (*Variaciones Google*) o Milton Läufer (*El Aleph a dieta*, *El Aleph autocorregido* y las distintas piezas incluidas en sus *Writer Tools*). Hay por supuesto muchas otras. Destacan ciertamente en Latinoamérica las piezas que Eugenio Tisselli ubica bajo la etiqueta de “política algorítmica” de las que me he ocupado en ensayos previos. Al momento se encuentran publicadas en su sitio web las siguientes: *El 27/The 27th, Institute for the Advancement of Popular Algorithm* (en coproducción con la artista catalana Joana Moll), *Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de América del Norte y Amazon*. El corpus que recorto aquí es solo un disparador para seguir pensando los problemas que el conceptualismo literario-digital enfrenta o desafía en nuestra región del planeta. Como anticipé, las piezas a las que me refiero a la vez que son parte del dispositivo digital, hacen de él su concepto con vistas tanto a discutir la propia cultura digital hegemónica en la actualidad como las ideas de literatura que convoca.

En cuanto a la noción misma de dispositivo, tal como puede desarrollarse en la estela de Foucault, resulta una noción productiva puesto que suma dimensiones sociales, económicas y políticas a las evidentes resonancias tecnológicas del término cuando se lo piensa sólo como máquina o aparato, acepción que, por supuesto, también está presente sobre todo si pensamos en la cultura digital. De hecho, de acuerdo a Agamben, el significado tecnológico del término dispositivo aparece como uno de los significados posibles en los diccionarios franceses (14). Pero un dispositivo es no tanto un instrumento técnico sino, parafraseando a Foucault, una red de elementos heterogéneos, discursivos y no discursivos, con una función estratégica dominante nacida de un momento histórico dado para responder a una *urgencia* (184-185). Esa urgencia, como sostuve al inicio de este ensayo, se vincula con la gubernamentalidad informacional desde mediados del siglo XX, devenida en nuestros días gubernamentalidad algorítmica (Rouvroy y Berns, Rodríguez). Como comenté también, todo dispositivo cruza procesos de subjetivación. Con todo, en el estadio actual del desarrollo del dispositivo digital, esos procesos de subjetivación son extrañamente desubjetivantes. Mencionaré brevemente sólo dos versiones de esta cuestión, algo divergentes entre sí, de entre mucha bibliografía contemporánea que se ocupa de esto:

Lo que define los dispositivos en la fase actual del capitalismo es que ellos no actúan tanto a través de la producción de un sujeto sino a través de procesos que podemos llamar de desubjetivación... lo que sucede ahora es que los procesos de subjetivación y los procesos de desubjetivación parecen volverse recíprocamente indiferentes y sólo dar lugar a la recomposición de un nuevo sujeto de forma larvada, y por así decir, espectral... Aquel que se deja capturar por el dispositivo “teléfono celular”, cualquiera sea la intensidad del deseo que lo ha movilizado, no adquiere por ello una nueva subjetividad, sino sólo un número a través del cual puede ser controlado... (Agamben 28)

Por gobernabilidad algorítmica, pues, designamos globalmente cierto tipo de racionalidad (a)normativa o (a)política, que descansa en la cosecha, agregación y análisis automatizado de datos en cantidades masivas a fin de modelizar, anticipar y afectar por adelantado los comportamientos posibles... de lo que se trata aquí es de la adhesión por defecto a una normatividad tan inmanente como aquella de la vida misma; la práctica estadística contemporánea incluiría, pues, en sí-misma, la expresión de la adhesión tácita de los individuos. De ahí un posible declive de la reflexividad subjetivante, y el apartamiento de las ocasiones de poner a prueba las producciones de “saber” fundadas en el *data mining* y el perfilaje. La gobernabilidad algorítmica no produce subjetivación alguna, rodea y evita a los sujetos humanos reflexivos, se alimenta de datos infra individuales insignificantes en sí para plasmar modelos de comportamientos o perfiles supra individuales, sin jamás interpelar al sujeto... El momento de reflexividad, de crítica, de renuencia necesario para que haya subjetivación, parece complicarse o posponerse incesantemente. (Rouvroy y Berns 130)

Así, el dispositivo digital devenido cultura algorítmica (Striphias 395), atraviesa la vida cotidiana, la vida misma, de una amplia población del mundo globalizado, considerándola básicamente como “perfiles” o “sustitutos de sujetos” o “dobles estadísticos” con vistas a predecir comportamientos. Aunque Rovroy y Berns sostienen primero que la “gobernabilidad algorítmica no produce subjetivación alguna” (130), en realidad pivotan en su argumentación entre paradójicas formas de enrarecimiento de los procesos de subjetivación y desubjetivación: “el problema –sostienen– tendría que ver con un enrarecimiento de los procesos y ocasiones de subjetivación, con una dificultad en devenir en sujetos, antes que [con] un fenómeno de ‘de-subjetivación’ o de puesta en peligro del individuo” (135). Por eso su propuesta es reconocer la distancia entre las “representaciones estadísticas y lo que constituye los individuos mediante los procesos de individuación propios de cada uno, con sus momentos de espontaneidad, sus acontecimientos, sus pasos a un lado respecto de posibles anticipados que prevalecen en tales procesos.” (136). Rovroy y Berns abrevan en parte en el pensamiento Deleuze al proponer pensar esos “pasos a un lado” como nuevas formas de vida. De hecho, el propio Deleuze, al interpretar el concepto de dispositivo utilizado por Foucault, sostenía que

...por todas partes hay marañas que es menester desmezclar: producciones de subjetividad se escapan de los poderes y de los saberes de un dispositivo para colocarse en los poderes y saberes de otro, en otras formas por nacer... Las diferentes líneas de un dispositivo se reparten en dos grupos, líneas de estratificación o de sedimentación y líneas de actualización o de creatividad. (Deleuze 157-161)

¿Será entonces posible leer en clave de esos raros procesos de subjetivación/desubjetivación al interior del dispositivo digital/algorítmico las piezas del corpus de literatura digital que aquí propongo explorar?

Las piezas del corpus seleccionado se ubican en un espacio complejo tensionado entre la disponibilidad tecnológica digital –con sus promesas de apertura creativa en cuanto a los modos de hacer y experimentar la literatura debido justamente a esas capacidades tecnológicas digitales– y la autorreflexividad respecto de lo que el dispositivo digital tiene de máquina social reguladora de comportamientos. Por un lado, por ejemplo, promesas como las de generación algorítmica, automática, de textos que borrarían todo vestigio de una literatura de la interioridad expresiva, para hacer hablar al lenguaje mismo, o promesas de una interactividad co-creadora que desplazaría la supremacía de la figura autoral. Por otro lado, las rutas de sentido preestablecidas acopladas a nuestras interacciones digitales cotidianas, con sus opacidades a cuestas, esto es, con todo lo que no vemos cotidianamente en esas interacciones digitales y que hace posible el funcionamiento mismo del dispositivo digital: desde los códigos de programación de cada mínima parte hasta las enormes infraestructuras que sostienen todo el complejo digital globalizado –alojamiento de grandes servidores, fibra óptica transoceánica, satélites,

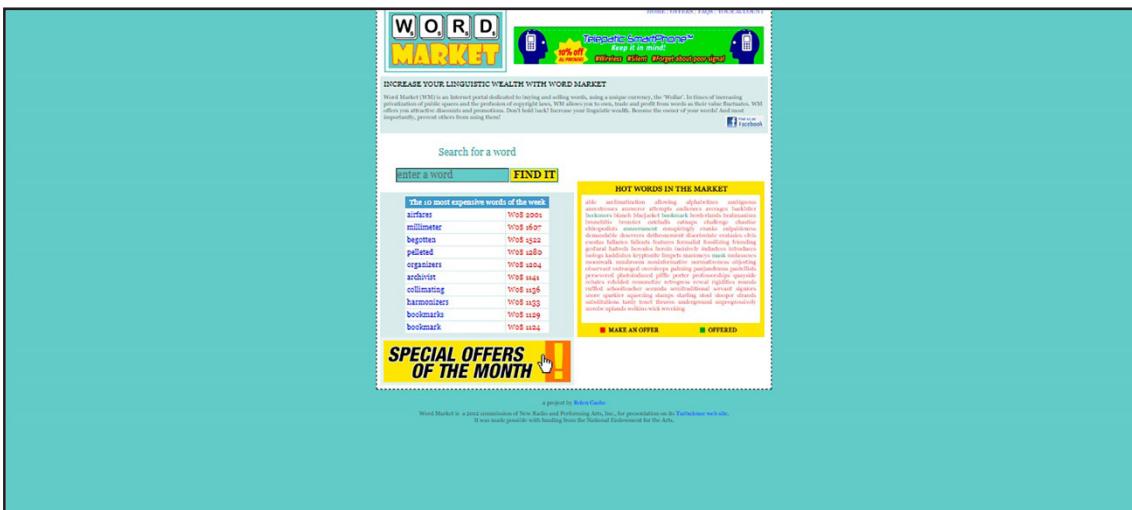
etcétera- pasando por el funcionamiento completo de la caja negra digital que es un teléfono inteligente o una computadora personal para toda persona que no sea más que usuaria.

En “Escribe tu propio Quijote”, una pieza temprana de la escritora experimental argentino-española Belén Gache, incluida en sus *Wordtoys* (1995-2006), un “simple” procesador de textos online, que reproduce la típica interfaz de la versión de Word del momento en que fue producida la pieza, nos ofrece la posibilidad de escribir nuestro propio *Quijote* a la manera del Pierre Menard de Borges. Sin embargo, aunque el personaje imaginado por Borges en su cuento pudo lograr en forma bastante “apropiada” su gran empresa de darse a sí mismo, replicándola, la experiencia misma de Cervantes, al punto de lograr escribir sin copiar, pero al pie de la letra, partes del *Quijote*, el procesador de textos en la pieza de Gache toma el control de nuestra escritura escribiendo siempre en forma exacta el *Quijote* aun si en nuestra interacción escribimos cualquier otra cosa. Cualquiera sea la tecla que digitemos en la computadora, siempre escribiremos el *Quijote*. El dispositivo digital supuestamente interactivo y liberador de nuestra co-creación literaria, toma el control para, paradójicamente, permitirnos ser Pierre Menard. Como en mucha literatura conceptual, la pieza hace esbozar una sonrisa para dar paso luego a una serie posible de reflexiones acerca de qué es la autoría en literatura, qué la copia y reproducción y qué el dispositivo literario-digital mismo.

Otro proyecto de Gache, que sube la apuesta conceptual, es *Word Market* (2012), una pieza creada con subvención del National Endowment for the Arts de Estados Unidos y alojada en el sitio web Turbulence de la New Radio and Performing Arts, Inc., iniciativa que entre 1996 y 2016 promovió el net art internacional. En la actualidad, Turbulence ha sido preservado online por la Electronic Literature Organization (ELO) y por el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo Art (MEIAC) en Badajoz, España.

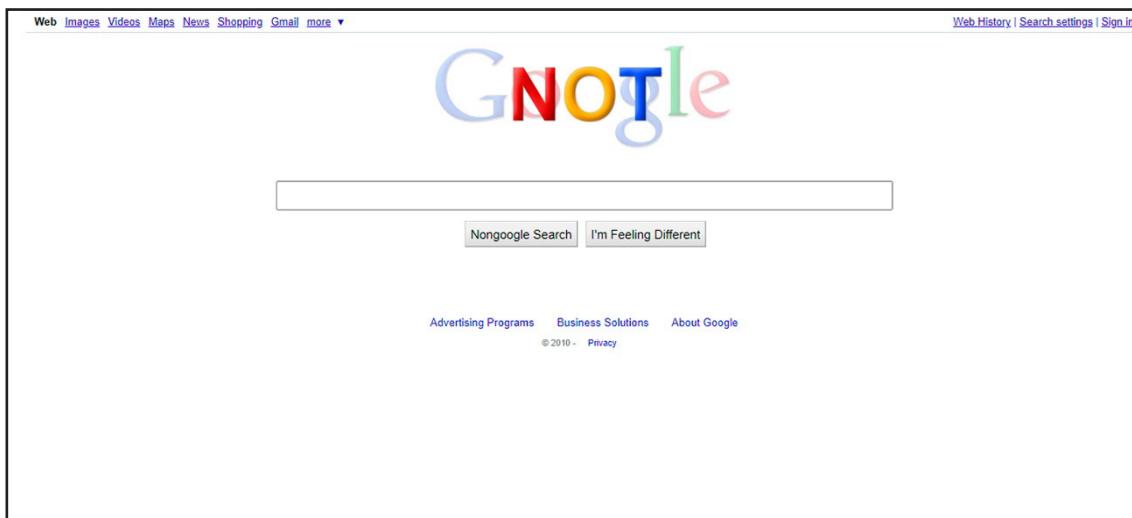
En un mundo donde todo se compra y se vende, Gache imagina un mercado de palabras que busca irónicamente ponerlas en valor. En este mercado podremos adquirirlas, aprovechar las ofertas del mes, atesorarlas, venderlas con ganancia, enviarlas como regalo a terceras personas y hasta demandar “legalmente” a quienes se atrevan a utilizar las palabras que nos pertenecen. La moneda de cambio es el “Wollar” y de entrada podemos hacernos de un capital para comenzar a operar en el mercado lingüístico con sólo crear una cuenta. Cuando adquirimos una palabra, recibimos un certificado de pertenencia vigente por el tiempo en que seamos sus poseedores. Si vendemos la palabra, quien la compre recibirá un nuevo certificado de propiedad. El concepto convocado por *Word Market* tiene múltiples resonancias. Lenguaje, escritura, literatura son todas cosas hechas con palabras y quien logre poseerlas logaría quizá acceder al secreto de toda literatura y de toda comunicación. Incluso, más allá de que la obra haya sido realizada en

inglés debido a la institución comisionante, no deja de resultar interesante que sea una artista hispanoparlante quien se arroga el derecho de gestionar un mercado de palabras en inglés y hasta de reservarse algunas para sí que no están a la venta. Hay allí también una política de las lenguas en contextos de hegemonías lingüísticas globalizantes. Una cuestión que una parte considerable de la literatura digital latinoamericana suele poner en debate. Y si bien la obra podría ser sólo el concepto de un mercado de palabras, de por sí rico en reflexividad, al mismo tiempo permite otras asociaciones realizativas tanto en lo que hace a su réplica de interfaces gráficas propias de los sitios web de compra-venta de mercancías como en lo que hace a las consecuencias de la participación activa de quienes han “jugado” en este mercado. En este sentido, no es ocioso notar que *Word Market* no es solo el concepto de un mercado de palabras, sin importar cuáles sean, sino que, a juzgar por algunas de las documentaciones que aparecen en la obra preservada, ciertas personas han elegido muy cuidadosa y poéticamente las palabras que han “comprado”. Por ejemplo, Jo-Anne Green, co-directora de *Turbulence*, es dueña de la palabra *Time*, Ayelen Florvag –aparentemente un personaje de la saga/blog, titulada *El comandante Aukan*, publicada online por el artista Gustavo Romano– compró la palabra *Chaos* y Milton Läufer declara ser dueño de la palabra *God*. Decididamente, la comunidad lectora cercana a Gache no escatima el precio de las grandes palabras para hacer con ellas literatura.



Otro proyecto de conceptualismo literario-digital, también comisionado y alojado por *Turbulence*, es *Google Variations* (2010) del artista/programador argentino Leonardo Solaas. Al ingresar en cada una de las piezas de esta “colección de micro-experimentos formales y conceptuales” –de acuerdo a la explicación de inicio en la página de *Turbulence*– se producen distintos tipos de alteraciones gráficas o de reenvíos hipertextuales de modo de que Google mismo como gran productor “universal” de contenidos y rutas de sentido se torna el concepto a debatir. Se trata de catorce variaciones, una de las cuá-

les, “Google by others” abre variaciones –hackeos, reinterpretaciones y experimentos– realizadas previamente por otras personas. Las *Variaciones Google* de Solaas presentan diversas modulaciones que desnaturalizan el dispositivo Google convirtiendo la pieza en una serie de *détournements* textuales y gráficos. Así, por ejemplo, “The Dark Side” (el lado oscuro) abre la típica interfaz del buscador con fondo negro en vez del habitual blanco bajo la premisa de que, en esta versión negativa de Google, tal vez el slogan no oficial del buscador –*do no evil* (no hagas el mal)– muestre su lado oculto descubriendo por debajo que su lema es en cambio *do no Good* (no hagas el Bien). Esta pieza se vincula en forma estrecha con otra, “Google is Good”, donde se pone en cuestión el lema no oficial, habida cuenta de la gran complejidad que implica ser, en palabras del texto introductorio de la pieza, “una enorme y poderosa corporación que maneja gran parte del acceso a los datos del mundo entero” (mi traducción). Así siguiendo, cada uno de los micro-experimentos modulan algún concepto haciendo, nuevamente, que esbozemos una sonrisa para adentrarnos luego en la reflexión. “Googlo” ofrece una versión del buscador en un mundo alternativo en el que sólo una única vocal, la “o” por supuesto, está disponible; “The Nongoogles” abre a una interfaz desviada del buscador habitual, negando todo lo que dice ser; y “The Future” pone fin a la serie conduciendo a un 404 Not Found en el que se lee una colorida utopía de un mundo sin Google: “The requested URL /some/day/google/will/not/be/there was not found on this server”. Como queda ya dicho, estos micro-experimentos son, a la vez, formales y conceptuales sin exclusión de una y otra cosa.



Para terminar este recorrido por el acotado corpus seleccionado para esta ocasión, vuelvo a Milton Läufer quien ya apareciera jugando al mercado de palabras propuesto por Gache. *El Aleph a dieta (hasta la ininteligibilidad)* (2015) y *El Aleph autocorregido* (2016) se plantean como piezas de conceptualismo literario-digital que comentan la literatura conceptual misma, a partir de ser un comentario de *El Aleph engordado*, un

libro de Pablo Katchadjian –en sí mismo, como toda la obra de Katchadjian, conceptual-formal, aunque esto podría sonar extraño– y que ha superado la barrera que cierra en general a la literatura experimental y conceptual en torno de públicos reducidos debido a la, finalmente fallida, demanda legal de María Kodama. Más allá de la sonrisa, de nuevo, que despiertan los procedimientos inversos de engordar un texto ajeno o ponerlo a dieta, la versión de Läufer comenta además el dispositivo algorítmico que toma el control de la dieta o la autocorrección, según el caso. Por supuesto, es Läufer mismo quien ha programado la pieza y no una supra-entidad omnipresente y controladora de nuestras interacciones digitales. Pero la experiencia de lectura de ambas piezas siempre está dirigida a que vaya tomando estado reflexivo el poco control de nuestras interacciones. En la primera, la elección de qué palabras se van coloreando en rojo para luego desaparecer, la velocidad misma de las sustracciones y la simultaneidad o no de las mismas, no dependen de interacción por nuestra parte. Más allá de intentar leer el texto que se va adelgazando, lo que resulta hasta cierto punto posible, y de scrollear para seguir viendo otras partes del texto, la pieza provee una especie de falsa sensación de interactividad. *El Aleph autocorregido*, por su parte, ofrece más opciones de interacción según sus distintas variantes de autocorrección automática del texto o corrección manual y de la elección del idioma español, inglés o ambos. Con todo, las posibilidades de interacción son orientadas en gran medida por las “mañas” del algoritmo escrito por Läufer. De ese modo, en la versión automática en español es posible cliquear en las palabras que el algoritmo va tachando y acto seguido borrando de la pantalla y que a su vez hipervinculan con entradas del diccionario de la RAE. Pero en la versión manual en español, al cliquear una palabra que pretendemos de ese modo corregir, la misma es reemplazada por otra que el algoritmo selecciona. Y así sucesivamente, las palabras pueden corregirse con mayor o menor fortuna sin que podamos realmente hacer nada para seleccionar esas u otras. A lo sumo, podemos dejar de cliquear una vez que alcanzamos una palabra que nos resulte mejor. De tal modo, “infinita” deviene infinito, infinta, infinidad, infinito, infinitivo; pero en otra efectuación podría ser infintoso, incursaron, incursaría; “universo” deviene souvenir, supervino, superviví, supervenís, supervenido, supervendría, supervendremos; pero en otra efectuación solo cambia de universo a souvenir, y “miedo” deviene solamente medio. Si en cambio pasamos a la opción automática en inglés, se mantiene la posibilidad de cliquear en palabras en español que vinculan al diccionario de la RAE, pero aparecen también sustituciones de palabras en inglés que en tal caso hipervinculan con The Free Dictionary. Muchas veces, las palabras terminan siendo inexistentes por los que los diccionarios no las reconocen. En la versión manual en inglés, las palabras que elegimos corregir primero se traducen libremente del español al inglés para luego seguir sus derivas de desplazamientos fonéticos a medida que cliqueamos: “frágil” puede devenir fragile, finagler, refinage, refinger, fingerer; “erótico” puede devenir primero

eroticize y luego pterotic, Pteromys, Pterocles, Pteroceras, Procreative. Sin embargo, si volvemos a arrancar, podría devenir homoerotic, hemosporic, hemospasia...

De allí que, en estas piezas de Läufer, el concepto sea el de la programación algorítmica de variantes lexicales, existentes o no, sin que importen mucho cuáles serán efectuadas en pantalla y sin que tampoco el algoritmo nos ceda gran capacidad de co-creación. Frente a un proceso tal, y en comparación con nuestras interacciones más habituales al interior del dispositivo digital, en general naturalizadas y ocultadoras de la propia materialidad digital, estas piezas de algún modo adhieren a una estética experimental de lo “difícil” o de la “dificultad” (Torres y Tisselli 1) y hasta a una estética “del fracaso” (Bootz 1) que permite diversos grados de reflexividad. Al mismo tiempo, es preciso notar también que en *El Aleph autocorregido* la interfaz gráfica diferencia las palabras que pueden ser corregidas de aquellas que siempre quedan fijas, en función del tamaño de fuente, lo que le da a toda la pieza cierta cualidad sensible vinculada a la poesía visual tipográfica:

Beatriz **era** alta, frágil, **muy** ligeramente inclinada;

Beatriz **era** atal, sufragio, **muy** aligaremos intercambie;

En cuanto al conceptualismo literario-digital que Läufer viene desplegando, y más allá de otras piezas combinatorias menos enfáticamente conceptuales que vinculadas con genealogías experimentales de la poesía visual –como *La ruta del remordimiento* (2019) o *Nada, Cosmos, Caos* (2018)–, destacan también las piezas combinatorias construidas bajo restricción de una cantidad limitada de bytes y caracteres. Siguiendo la tradición oulipiana, se trata de literatura en potencia y bajo restricción; al mismo tiempo ese conceptualismo se hace digital y no lo oculta ya que, más allá de que en cualquier obra digital online se pueda inspeccionar con mayor o menor experticia –o ninguna– el código fuente de la página web en la que se presenta, las piezas a las que me refiero al mismo tiempo publican en la interfaz gráfica el código que las va “haciendo”, de modo tal de dar cuenta del proceso algorítmico combinatorio, desnaturizando la transparencia de lo que experimentamos habitualmente en pantalla. Podría alegarse que la restricción de bytes y caracteres es, justamente, lo que facilita la posibilidad de publicar el código corriendo en tiempo real, y que quizás programas más extensos harían de esa posibilidad algo menos viable. Sea. Pero de allí la potencia misma de la restricción. *Presente, Procesos Personales, Emociones Artificiales*, todas del año 2017, o *Escenas de un matrimonio* (2018), por mencionar algunas de las escritas en español –en algunos casos traducidas también al inglés– ponen de relieve cuánto se puede hacer con poco en el arte combinatorio. Ya que, aunque la combinación algorítmica sea el concepto mismo que exploran las piezas, al mismo tiempo su condición discursiva las acerca a hallazgos poéticos vinculados a relaciones de repetición y diferencia, y frecuentes retóricas de la ironía. Como se observa, por ejemplo, en *Escenas de un matrimonio*:



Cierre

La producción actual de Belén Gache, Leonardo Solaas y Milton Läufer es prolífica. Dentro de un marco general de experimentación, se despliega sin embargo en distintas direcciones. Solaas se reconocería seguramente más como artista/programador con énfasis en las artes digitales generativas y no necesariamente “literarias” –aunque varias de sus piezas se elaboran a partir de una importante experimentación textual– mientras que Gache y Läufer se reconocen más fuertemente al interior del campo de la experimentación literaria-digital, si bien también han publicado libros impresos, en varios casos, producto de algún tipo de procedimiento previamente algorítmico-digital. Al mismo tiempo, no toda la obra digital de Gache, Solaas y Läufer enfatiza el aspecto conceptual por sobre el formal. Se dan más bien flujos y reflujo donde el conceptualismo literario-digital ocupa un lugar importante siempre en tensión con búsquedas de realización material y sensible. Debido a esto, las he analizado en este ensayo como piezas que no se orientan a resolver esa tensión sino, por el contrario, que van en busca de una irresolución. En tanto piezas tecnológicas, quizá no podría ser de otro modo a menos que, directamente, apaguemos por completo los aparatos que nos conectan al dispositivo digital globalizado.

Frente a la opción del apagón total, sin embargo, una línea que se instala con cierta prevalencia en el campo de la literatura digital latinoamericana es la de un conceptualismo digital que contesta la fascinación tecnológica a la que suelen orientar nuestros gadgets cotidianos, haciendo del dispositivo digital un concepto a explorar, des-ocultar y desnaturalizar.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio. *Qué es un dispositivo*. Traducido por Mercedes Ruvituso. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2016.
- Bootz, Philippe. “La poesía digital programada: una poesía del dispositivo.” *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. Traducido por Pablo Rodríguez. *Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*, compilado por Claudia Kozak, Exploratorio Ludión Ediciones, Buenos Aires, 2011, pp. 31-40, ludion.org/articulos.php?articulo_id=54.
- . “Une poétique fondée sur l'échec”. *Passage d'encre*, n° 33, 2008, pp. 119–122.
- Cayley, John. “The Code is not the Text (Unless It Is the Text).” *Electronic Book Review*, September 10, 2002, electronicbookreview.com/essay/the-code-is-not-the-text-unless-it-is-the-text/
- Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?” *Michel Foucault, filósofo*. Traducido por Alberto L. Bixio. Etienne Balibar, Gilles Deleuze et al., Gedisa, Barcelona, 1990, pp. 155-163.
- Foucault, Michel. “El juego de Michel Foucault.” Entrevistado por Alain Grosrichard. *El discurso del poder*, editado por Oscar Terán. Folios Ediciones, Buenos Aires, 1983, pp. 183-215.
- Gache, Belén. “Escribe tu propio Quijote.” *Wordtoys*, 1995-2006. belengache.net/wordtoys/
- . Word Market. 2012. meiac.es/turbulence/archive/Works/word-market/index.php
- Gubbins, Martín. *Cuaderno de composición*. Libros del Pez Espiral, Santiago de Chile, 2014.
- Katchadjian, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. IAP, Buenos Aires, 2007.
- . *El Aleph engordado*. IAP, Buenos Aires, 2009.
- Läufer, Milton. *El Aleph a dieta (hasta la ininteligibilidad)*. 2015. www.miltonlaufer.com.ar/aleph/
- . *El Aleph autocorregido*. 2016. www.miltonlaufer.com.ar/alephautocorrect/
- . *Emociones artificiales*. 2017. www.miltonlaufer.com.ar/size/emociones/
- . *Escenas de un matrimonio*, 2019. www.miltonlaufer.com.ar/256nano/escenas-deunmatrimonio.php
- . *La ruta del remordimiento*, 2019. www.miltonlaufer.com.ar/rutadelremordimiento/
- . *Nada, Cosmos, Caos*. 2018. www.miltonlaufer.com.ar/nadacosmoscaos/
- . *Presente*. 2017. www.miltonlaufer.com.ar/size/present/?lang=es
- . *Procesos personales*. 2017. www.miltonlaufer.com.ar/size/procesos/
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Traducido por Oscar Fontrodona, Paidós, 2006.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Akal, Madrid, 1994.

Rouvroy, Antoinette y Thomas Berns. “Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación?” Traducido por Marie Lourties. *Ecuador Debate*, n°104, 2018, pp. 123-147.

Solaas, Leonardo. *Google Variations*. 2010, turbulence.org/project/google-variations/

Striphas, Ted. “Algorithm Culture.” *European Journal of Cultural Studies*, vol.18, n° 4-5, 2015, pp. 395-412.

Tisselli, Eugenio. *The 27th / El 27*. 2014, motorhueso.net/27/
---. *Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de América del Norte*, 2018, motorhueso.net/himno/
---. *Amazon*. 2019, motorhueso.net/amazon/es/

Tisselli, Eugenio y Joana Moll. *Institute for the advancement of popular automatisms*. 2015, <http://ifapa.me/>

Torres, Rui y Eugenio Tisselli. “In Defense of the Difficult”, *Electronic Book Review*, May 3, 2020, doi.org/10.7273/y2vs-1949

Vigo, Edgardo Antonio. *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. Diagonal Cero Editora, La Plata, 1970.

Interfaces e dados como fontes de escrita conceitual e a questão da subjetividade quantificada

Leonardo Villa-Forte
(Investigador independente, Brasil)¹

Resumo: Cada vez mais lidamos com arquivos, coleções, inventários, listas, pastas, bancos de dados e interfaces digitais com suas próprias modulações –e representações– do humano. Cada vez mais produzimos passado e vivemos uma enxurrada de informações no presente, encontrando desafios para construir sentido. A estruturação da experiência, propiciadora de sentidos, geradora de relações de causa e consequência, tradicionalmente se dá pela construção de narrativas. Para Lev Manovich, o romance e o cinema privilegiaram a narrativa como forma-chave de expressão cultural da era moderna, mas agora a era do computador introduziria seu correlato – o banco de dados, fruto de um incessante monitoramento de nossas ações e de uma infindável acumulação de seus registros. Que soluções formais a escrita têm apresentado para essa inclinação arquivista? O artigo investiga tensões entre as noções de contar e de expor, ou, ainda, entre os gestos de narrar, associar eventos e os de reunir e exibir elementos. Testamos fricções entre a forma narrativa e a forma do banco de dados, e, na expressão poética, entre o lírico e conceitual, por meio de algumas obras como as de Alex Hamburgoer, André Sant'Anna, Kenneth Goldsmith, Nicholas Feltron e Raphael Sasaki, entre outros.

Palavras chave: Escrita conceitual, Banco de dados, Sujeito quantificado, Tecnologia, Narrativa.

Abstract: We increasingly deal with files, archives, collections, inventories, lists, folders, databases and digital interfaces with their own modulations – and representations – of humanity. We increasingly produce the past and live a flood of information in the present, and we find ourselves in difficulties to make sense of it. Traditionally, narrative construction is the form through how we shaped experience, producing meanings and building relations of causes and consequences. For Lev Manovich, the novel and the cinema privileged narrative as a key form of cultural expression of the modern era, but now the computer era would introduce its correlate – the database, which is the result of an incessant monitoring of our actions as well as of a endlessly accumulation of our records. What formal solutions have writing presented to this archival expansion? This

1. Leonardo Villa-Forte é escritor e professor. É autor de *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, ensaio que recebeu Menção Honrosa no Prêmio Casa de Las Américas 2020. Publicou também *O princípio de ver histórias em todo lugar* (romance); *O explicador* (contos), *Agenda, Hotel* (contos avulsos). Tem obras no campo da literatura expandida e da escrita artística, como o *Paginário*, série de intervenções coletivas com 70 murais em Brasil, Portugal e Espanha, e *MixLit –O DJ da Literatura*, plataforma de literatura remix online. Formado em Psicologia pela UFRJ, com passagem pela Facultat de Filología da Universidad de Salamanca, é Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RJ.

article investigates tensions between the notions of telling and exposing, or even between the gestures of narrating, associating events and those of gathering and displaying elements. The investigation goes through frictions between the narrative form and the form of the database, and, in poetic expression, between the lyrical and the conceptual, engaging with works by Alex Hamburuer, André Sant'Anna, Kenneth Goldsmith, Nicholas Feltron and Raphael Sasaki, among others.

Keywords: Conceptual writing, Database, Quantified self, Technology, Narrative.

Recibido: 22 de setiembre. Aceptado: 28 de noviembre.

Em função da expansão da Web Social e da popularização das tecnologias pessoais como a telefonia móvel, todos os cidadãos se transformaram em grandes produtores de dados. Hoje em dia, pelo simples fato de compartilhar fotos na internet, atualizar nosso status no Facebook ou no Twitter, subir vídeos no YouTube ou qualificar um restaurante em um site de indicações gastronômicas, estamos contribuindo para a construção coletiva de conjuntos de dados que alimentam uma potencial mina de conhecimento a ser explorada (Vicente 5322).

1.

Transformamo-nos em grandes produtores de dados. Dados estes que, em conjunto, podem ser utilizados para produzir conhecimento. Essa é uma premissa da nossa época, premissa que pode ser entendida como um movimento para rastrear, coletar, contabilizar, quantificar os gestos, os movimentos do eu, documentando-o e medindo-o sempre que possível. Nesta era digital, produzir dados, unindo a lógica quantificadora da máquina à própria vida, parecer ser a ação “tangível” possível. Como se por meio da capacidade captadora da tecnologia pudéssemos restaurar a corporeidade que se dissolveu com a própria tecnologia. Como se ela, depois de nos estimular a reflexões sobre a vida virtual, pudesse nos ajudar a comprovarmos para nós mesmos que temos um corpo e que ele age no mundo, não somente desliza dedos entre telas. Nós estamos lá, visíveis, por meio dos nossos dados, que são os rastros de nossas ações. De que maneira esses dados e rastros devolvem para nós uma visão sobre o humano? Neste artigo, tratarei de alguma escrita conceitual que vem sendo feita a partir de provocações e exacerbações dessa pergunta. Escavações dos registros que o ambiente digital armazena sobre nós mesmos.

O filósofo Byung Chul-Han vem desenvolvendo a ideia de um Quantified Self ou “sujeito quantificado” (Chul-Han 201 98). A expressão tem origem em uma comunida-

de originalmente estadunidense que promove estudos, pesquisas, artigos, publicações e encontros entre pessoas interessadas em monitorar e contabilizar suas ações, seus gestos e produzir conhecimento ou autoconhecimento a partir desses pacotes de dados gerados por si mesmos. A comunidade Quantified Self apresenta sua missão como sendo o “autoconhecimento por meio de números” (Wolf DE Groot 2020). Os líderes da comunidade, os primeiros encontros de um grupo interessado em ferramentas digitais de automonitoramento com finalidades de melhor autoconhecimento para motivos de saúde aconteceu em Pacifica, Califórnia, em 2008 e cresceu ao longo de 2009. Nesses encontros, as três questões endereçadas ao grupo eram: O que você fez? Como você fez? O que você aprendeu?

De 2009 a 2019 a comunidade, segundo eles, cresceu para totalizar 110 encontros presenciais em 30 países. A motivação principal da comunidade, ou ao menos a motivação original dessas práticas, se encontra no campo da saúde. No site da comunidade, podemos encontrar alguns casos do que também chamam de *personal science*, como o de Sara Riggare, que usou um aplicativo de smartphone que captura o número de toques do dedo para medir as variações e efeitos de determinados medicamentos para Mal de Parkinson, ou o caso de Thomas Blomseth Christiansen que fez uso de dispositivo com um único botão para registrar quantas vezes ele sentia uma coceira no nariz, informação que, combinada a fotos de câmera GoPro, auxiliou-o a identificar quais plantas lhe causavam alergia. Mas esta é, digamos assim, uma formulação social, empresarial e operacional, direcionada à saúde, de um movimento que cresceu aos poucos com as tecnologias de monitoramento, as quais, para Byung Chul-Han, transformavam o indivíduo contemporâneo em um pan-óptico de si mesmo.

Um dos maiores representantes desse movimento, demonstrando que não se trata de algo apenas vinculado ao campo da saúde, mas do campo da cultura, é Nicholas Feltron, um designer de infográficos que auxiliou na criação da interface do Facebook e era amigo de Aaron Schwartz, ativista por uma internet livre que foi homenageado por Kenneth Goldsmith com *Printing out the internet*. Feltron não se coloca tanto como artista ligado ao texto e à escrita, mas como artista designer de dados. Entre 2005 e 2014, ou seja, ao longo de dez anos, ele gravou minúcias da sua vida cotidiana e publicou dez relatórios, os tais Feltron Reports, que são marcos para o que hoje é pensado como Design Thinking e Data Design. Assim é como Feltron apresenta o último relatório, cobrindo 2014 e publicado em 2015 com três mil cópias impressas (mas todas as páginas de todos os relatórios podem ser vistas no site feltron.com):

O décimo e último Relatório Anual Feltron examina o estado do automonitoramento por meio de aplicativos e dispositivos largamente disponíveis. Quando o projeto começou em 2005, o site de rastreamento de músicas Last.fm era o único mecanismo capaz de capturar automaticamente categorias definidas de dados

pessoais. Dez anos depois, os hábitos de audição musical podem ser acrescendidos de confiáveis dados locais, categorias e volumes de atividade física, sono, peso, ritmo cardíaco, níveis de álcool no sangue, padrões de direção e uso de computador. Esse relatório tenta combinar todas essas informações em um formato que revela conexões, fornece contextos e sugere correlações. (Feltron)

O Relatório Anual Feltron de 2014 é um trabalho extenuante em termos de quantidade de informação. Essa lógica da captura de si mesmo a partir de registros verificáveis está em trabalhos como, por exemplo, *Soliloquy*, de Kenneth Goldsmith, que gravou sua voz ao longo de uma semana e publicou tais registros como texto tanto em um livro quanto em uma página de website. Em que medida as práticas de automonitoramento e produção de dados sobre si mesmo podem ser pensadas como uma forma de expressão?

2.

Uma hipótese: o regime de visibilidade praticado nas plataformas digitais, orientado por algoritmos e bancos de dados, vem influenciando na subjetividade de seus usuários. A subjetividade moderna era calcada na interioridade e hoje, a contemporânea, encontra-se na exterioridade, na superfície. Achille Mbembe afirma que

A era computacional – a era do Facebook, Instagram, Twitter – é dominada pela ideia de que há quadros negros limpos no inconsciente. As formas dos novos meios não só levantaram a tampa que as eras culturais anteriores colocaram sobre o inconsciente, mas se converteram nas novas infraestruturas do inconsciente. Ontem, a sociabilidade humana consistia em manter os limites sobre o inconsciente. Pois produzir o social significava exercer vigilância sobre nós mesmos, ou delegar a autoridades específicas o direito de fazer cumprir tal vigilância. A isto se chamava de repressão.

A principal função da repressão era estabelecer as condições para a sublimação. Nem todos os desejos podem ser realizados. Nem tudo pode ser dito ou feito. A capacidade de limitar-se a si mesmo era a essência da própria liberdade e da liberdade de todos. Em parte graças às formas dos novos meios e à era pós-repressiva que desencadearam, o inconsciente pode agora vagar livremente. A sublimação já não é mais necessária. A linguagem se deslocou. O conteúdo está na forma e a forma está além, ou excedendo o conteúdo. Agora somos levados a acreditar que a mediação já não é necessária. (Mbembe)

Mbembe chega a dizer que a nova subjetividade exteriorizada tem a *infraestrutura* das formas dos novos meios da era computacional. A infraestrutura, como sabemos, é uma espécie de base fundamental e indispensável para o funcionamento de algo. Segundo ele os meios digitais romperam a repressão que nos levava a vigiarmos a nós mesmos ou a acreditar em mediações e autoridades, repressão essa que nos obrigava a sublimações. Tal falta de sublimação nos leva a uma gama ampla de novas situações políticas e sociais. Será que obras de poesia conceitual feitas de deslocamento da lingua-

gem digital, como *Doctypes*, de Alex Hamburguer e *Minha consciência*, de Raphael Sasaki², apresentam exatamente esta falta de sublimação? Minha poesia não será nada além daquilo que está no meu computador, nada além daquilo que o computador me mostra que sou, elas parecem dizer. É o ponto de vista da máquina que eu assumo para expor a mim mesmo. Não modulo minhas paixões, não sublimo, apenas recolho e exponho, apenas mostro o que um outro –o outro da linguagem digital– diz de mim.

Se os dispositivos de visibilidade modernos escavavam uma subjetividade interiorizada que, a partir do olhar do outro, instaurava a autovigilância, hoje parece estar se constituindo uma subjetividade exteriorizada, em que as esferas de cuidado e controle de si se fazem na exposição pública, no alcance do olhar, escrutínio ou conhecimento do outro. O decisivo aqui é compreender essa subjetividade que se modula como exterioridade, no movimento mesmo de se fazer visível ao outro. (Bruno 67)

Aqui Fernanda Bruno parece mais cautelosa do que Mbembe. Mesmo que concordem em pensar uma subjetividade exteriorizada, para Mbembe não há mais mediação, e para Bruno ainda há a repressão do olhar dos outros que modula essa subjetividade. Parece-nos, no entanto, que Mbembe já não está mais considerando este outro como o olhar de seres humanos que promovem vigilância em outros seres humanos. Quando ele diz que “o conteúdo está na forma e a forma está além, excedendo o conteúdo”, Mbembe indica que a modulação desta subjetividade exteriorizada já se faz numa instância que independe do olhar de uma pessoa sobre nós. Então quem é este outro? Se sou um poeta e minha obra é uma imensa lista dos meus arquivos ou transcrições de links, quem é este outro para quem o meu texto é legível? Visível ele é para todos os seres humanos. Legível, em sua camada textual material (não simbólica), talvez apenas para a máquina. Nesse sentido, fazemos poesia não adequada aos nossos olhos? Assumimos a máquina como nossos leitores? Leitores em ambos sentidos – leitores de quem somos e leitores dos nossos textos. E ainda caberia perguntar: nossos textos? É claro que a linguagem digital foi criada por humanos. E a poesia conceitual que se apropria de linguagem digital propõe uma outra visada sobre o que é humano, o que é poético, o que nos constitui. Então este outro que nos constitui como subjetividades exteriorizadas é, para além do coletivo de humanos, o próprio ambiente digital. Como diz Mbembe, é este que se converte na infraestrutura de nossa subjetividade (Mbembe).

Foucault diz que a literatura moderna tomou a seu cargo a colocação em discurso do campo do escândalo, da transgressão, do inconfessável, da revolta. Então nos perguntamos: pode uma forma expressiva de bancos de dados operar, artisticamente,

2. *Minha consciência*, do jovem poeta Raphael Sasaki, é um livro de poesia conceitual lançado em 2017 pela editora paulista Shiva Press. Ele é feito de uma gigantesca lista de nomes de arquivos encontrados no computador do poeta num certo dia. Já a obra *Doctypes*, de Alex Hamburguer, foi lançada pela editora carioca Circuito em 2015, e é um livro feito inteiramente da transcrição completa em linguagem HTML das postagens do poeta Alex Hamburguer no facebook.

o escândalo, a transgressão, o inconfessável ou a revolta? Ou será esta uma forma inábil para tal tipo de mobilização discursiva? Será esta a forma que, tendo sua origem na coleção, ou seja, uma forma ligada ao acúmulo e ao excesso, a capacidade de nos causar espantos, sustos, suspiros, encantamentos? Ou nos dessensibilizariamos frente a um volume enorme do qual não conseguimos dar conta emocionalmente, nem mesmo discernir onde está o que tem relevância e o que não tem? E, se esta forma não pode ser artisticamente a revolta ou a transgressão, será que, tendo ela se convertido em parte de nossa infraestrutura inconsciente, no fim das contas o que está indicado é que perdemos a capacidade de nos revoltar e transgredir? Diante de sua falta de hierarquia, à sua planificação e achatamento, como considerar um elemento mais importante do que outro e sentir o drama, ou a trama, o próprio efeito, o espanto poético, das partes do texto ou de seus eventos?

O banco de dados, ao armazenar, destaca. Mas não cria relações entre os dados capturados. Ele adiciona um dado ao outro dentro de certo escopo, dentro de certo critério. Mas, neste vasto conteúdo de dados, não há hierarquia, relações causais e consequentes entre os dados. Ao nos depararmos com coleções de dados, a situação soa caótica. No que devemos nos concentrar?

As.Bellas.da.Billings.1987.XviD.MP3.MKOff.avi

Bangiku (1954)

Beware.of.a.Holy.Whore.1971.DVDrip.x264-HANDJOB.mkv

Bitter Victory - Nicholas Ray - 1957

Brasil SA.2014.720p.HDTVrip.AVC-gooz.mkv

Breathless (Jean-Luc Godard, 1960)

Chikamatsu.monogatari.1954.MoC.DVDrip.x264

Die.Bitteren.Tranen.Der.Petra.von.Kant.1972.DvDRip.xvid.VisualArt

Festa (Ugo Giorgetti, 1989) HDTVrip 720p.mkv

Fox.And.His.Friends.1975.DVDrip.x264-HANDJOB.mkv (Sassaki 73)

Este é um trecho da obra *Minha consciência*, de Raphael Sassaki. Um poemista-arquivo. Um poema cuja imagem todos nós conhecemos das nossas próprias telas e pastas de arquivos. Não há interioridade como a conhecemos. Há, pelo contrário, uma busca pela coleção, pelo acúmulo, uma consciência da exterioridade, como se não fizesse mais sentido pensar em interioridade. É uma espécie de *print screen* gigantesco dessa coleção. Vera Follain Figueiredo diz que

a sociedade na qual vivemos, que leva a domicílio tanto as guerras sangrentas como as pequenas preocupações cotidianas, isto é, a ficção similar à realidade, não seria, para Rancière, a sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord, mas a da antifantasia, a que diz, junto com os governantes, que só existem a rea-

lidade, as mercadorias, as pessoas que as produzem, as vendem e as consomem. A mensagem da sociedade da negação das aparências seria: “Deixem de fazer teatro. Já não estamos em tempos de teatro” (Figueiredo 98).

O que a tela nos devolve sobre nós talvez seja este espelho desagradável: dados de consumo e de produção. Rastros do nosso comportamento. Arquivos de livros, filmes e músicas que baixamos. Em que medida *Minha consciência* nos representa? Ou não se trata disso? O que os bancos de dados nos permitem imaginar? Partindo das informações que apresentam, qual será o alcance dessa imaginação? Ao ler um trecho de *Minha consciência*, o que posso eu imaginar, fabular, inventar para mim além de relações de gosto, relações de estética entre os arquivos relacionados, e, a partir disso, algo sobre a personalidade do autor? E que relações de tempo e espaço eu, como leitor, posso tecer a partir da forma banco de dados? No limite, podemos nos perguntar, é o banco de dados uma forma humanista? Que tipo de sujeito é o sujeito quantificado? O que ele expõe e o que ele torna invisível? O que fica de fora?

Para o curador e pesquisador espanhol José Luis de Vicente, coordenador do programa Visualizar do Data Culture do Medialab.Prado, em Madri,

Muitos artistas e designers estão concebendo dispositivos e mecanismos e desenvolvendo estratégias de todo o tipo para explorar o fascínio provocado pela imersão nesse oceano de dados que codificam a experiência e as emoções. Acessar esses grandes conjuntos de dados da experiência, porém, não costuma ser uma forma de ressaltar ou descobrir o que é excepcional, mas sim de frisar o que é comum; em circunstâncias parecidas, nossas respostas e expressões também tendem a se assemelhar. Esses exercícios poderiam ser denominados como uma “prática cultural da agregação de dados” (Vicente 5392).

3.

O arquivo não é apenas um lugar de memória, um lugar de depósito de algo que, segundo certos critérios, têm valor para ser guardado. O arquivo é um regulador de discurso. No momento em que ele se materializa, seja como livro físico ou PDF armazenado no computador, ele estabelece uma condição de possibilidade de se enunciar. Que tipo de enunciação produz essas obras? E a partir de quais condições?

Obras como as de Hambuguer e Sassaki são feitas de curadorias de linguagens. Hambuguer, em *Doctypes*, seleciona links de suas postagens no facebook e coloca esses links – não os posts, mas os links – em um livro. São códigos alfanuméricos que remetem ao código alfabetico e o ocultam. São uma presença da ausência de texto legível, e ao mesmo tempo exposição de código decifrável. No caso, decifrável porque é legível para as máquinas. Como devemos nos relacionar com esta coleção de links?

```
<code class = "hidden_elem" id = "u_0_2o"> <!-- <div> <div class = "rhcFooterBorder"> </div> <div class = "rhcFooterWrap" role = "contentinfo"> <div class = "fsm fwn fcg"> <a rel = "dialog" ajaxify = "/settings/language/language/?uri = https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2F&source = TOP_LOCALES_DIALOG" title = "Use o Facebook em outro idioma." href = "#" role = "button"> Português (Brasil)</a> · <a href = "https://www.facebook.com/privacy/explanation" title = "Saiba mais sobre sua privacidade e o Facebook."> Privacidade</a> · <a href = "https://www.facebook.com/policies?ref = pf" title = "Consulte nossos termos e políticas." accesskey = "9"> Termos</a> · <a href = "https://www.facebook.com/help/cookies?ref_type = site-footer" title = "Cookies"> Cookies</a> · <a href = "https://www.facebook.com/campaign/landing.php?placement = pf_rhc_more&campaign_id = 136808916455473&extra_1 = auto" title = "Anuncie no Facebook."> Anúncios</a> · <a class = "_41uf" href = "https://www.facebook.com/help/568137493302217" title = "Saiba mais sobre as Opções de anúncio"> Opcões de anúncio<i class = "img sp_z2wx4OCAiv7 sx_ad-8f0f"> </i> </a> · <div class = "_6a uiPopover" id = "rhc_footer_selector"> <a class = "rhcFooterSelectorButton _p" href = "#" ariahaspopup = "true" aria-expanded = "false" rel = "toggle" id = "u_0_1i" role = "button"> Mais<i class = "img sp_z2wx4OCAiv7 sx_d48887"> </i> </a> </div> <div class = "rhcFooterCopyright"> <span> Facebook © 2015</span> </div> </div> </div> --> </code> <script> bigPipe.beforePageletArrive("pagelet_rhc_footer")</script> <script> require("TimeSlice").guard(function() {bigPipe.onPageletArrive({ "content": { "pagelet_rhc_footer": { "container_id": "u_0_2o" } }, "js mods": { "instances": [ [ "m_0_3z", { "Menu", "MenuItem", "m_0_40", "m_0_41", "m_0_42", "m_0_43", "m_0_44", "XUIMenuWithSquareCorner", "XUIMenuItemTheme" }, [ { "href": "\/about\/", "title": "", "accesskey": "8", "ctor": { "m": "MenuItem" }, "markup": { "m": "m_0_40" }, "label": "Sobre", "className": null }, { "href": "https://www.facebook.com/careers/?ref = pf", "title": "", "accesskey": null, "ctor": { "m": "MenuItem" }, "markup": { "m": "m_0_41" }, "label": "Carreiras", "className": null }, { "href": "https://www.facebook.com/pages/create/?ref_type = site_footer", "title": "", "accesskey": null, "ctor": { "m": "MenuItem" }, "markup": { "m": "m_0_42" }, "label": "Criar Página", "className": null }, { "href": "https://www.facebook.com/developers.facebook.com/?ref = pf", "title": "", "accesskey": null, "ctor": { "m": "MenuItem" }, "markup": { "m": "m_0_43" }, "label": "Desenvolvedores", "className": null }, { "href": "https://www.facebook.com/help/?ref = pf", "title": "", "accesskey": "0", "ctor": { "m": "MenuItem" }, "markup": { "m": "m_0_44" }, "label": "Ajuda", "className": null } ], { "id": "u_0_1h", "behaviors": [ { "m": "XUIMenuWithSquareCorner" } ], "theme": { "m": "XUIMenuItemTheme" } } ], 3 ], [ "m_0_46", [ "PopoverMenu", "m_0_47", "m_0_45", "m_0_3z" ], [ { "m": "m_0_47" }, { "m": "m_0_45" }, { "m": "m_0_3z" }, [] ], 1 ], [ "m_0_47", [ "Popover", "m_0_48", "m_0_45", "ContextualLayerAutoFlip", "ContextualLayerUpdateOnScroll" ], [ { "m": "m_0_48" }, { "m": "m_0_45" }, [ { "m": "ContextualLayerAutoFlip" }, { "m": "ContextualLayerUpdateOnScroll" } ], { "alignh": "right", "position": "below" } ], 3 ], "markup": [ [ "m_0_40", { "html": "Sobre" } ], [ "m_0_41", { "html": "Carreiras" } ], [ "m_0_42", { "html": "Criar Página" } ], [ "m_0_43", { "html": "Desenvolvedores" } ], [ "m_0_44", { "html": "Ajuda" } ] ], "elements": [ [ "m_0_48", "rhc_footer_selector" ], 2 ] ] }) })
```

[“m_0_45”, “u_0_1i”, 4]], “require”: [{"Arbiter”, “inform”, [], [“footerLoaded”, “”, “persistent”]}, [“m_0_3z”], [“m_0_46”], [“m_0_47”]]}, “css”: [“pG6Dc”, “7bx0r”, “54ets”], “js”: [“g6UAy”, “6c6AD”, “TcQfo”, “t6Ml8”], “id”: “pagelet_rhc_footer”, “phase”: 4, “categories”: [“right_column”]}], “onPageletArrive pagelet_rhc_footer”) ()</script>. (Hamburguer 129-130)

Trata-se de poesia conceitual, mas, diferente da maioria das obras de poesia conceitual, aqui a linguagem não é alfabetica. Há não só um gesto de deslocamento, executado pela função copiar e colar do computador, pois certamente não foi transcrita, mas uma intensificação das relações do autor com a máquina e do texto literário ou artístico com a linguagem digital. Não são apropriações de linguagem alfabetica, mas apropriações de códigos digitais: espécie de cifra que remete ao acesso às postagens, sem que nunca possamos de fato acessar essas postagens se não por sua, digamos assim, encarnação subcutânea, pensando o texto alfabetico das postagens como superfície e a linguagem alfanumérica uma nativa digital, aquilo que está por debaixo da superfície alfabetica, sua expressão e registro na máquina que a permite existir. O livro é composto de cento e oitenta e nove páginas de códigos alfanuméricos, links que remeteriam, caso pudéssemos clicar nas páginas do livro, a postagens em linguagem alfabetica, feitas pelo autor. De modo que há uma inclinação arquivista no livro de Hamburguer e um pensamento sobre o espaço da linguagem alfabetica, sua escrita e localização em sua codificação alfanumérica, quando se transforma em dado, em referência. Ou, seria melhor dizer, um pensamento sobre a linguagem alfanumérica em si, que é a inscrição digital original de qualquer registro feito em ambiente digital. Assim, o gesto de Hamburguer nos leva a pensar em temas como ocultamento e exposição, profundidade e superfície, filtros e reproduções, alfabeto e código alfanumérico, humano e máquina.

Já a obra de Sassaki se inspira no modelo da pasta de arquivos digital. São cento e sessenta páginas com títulos de arquivos .pdf, .epub, .avi, .doc, entre outras terminações, um abaixo do outro, como uma imensa lista. E o próprio livro é um arquivo que se apresenta como livro. Não há versão física de *Minha consciência*, apenas digital. O arquivo .pdf, tornado público e baixável pelo site da editora Shiva Press desde 2017. Um arquivo-livro que lista arquivos, assim indica o autor –em conversa por email– gravados na memória de seu computador no dia 27 de maio de 2017. Como se o computador e o conteúdo hospedado nele –do qual vemos apenas os registros– fossem uma espécie de consciência do autor para além de seu crânio. Uma consciência filtrada pela linguagem do computador. Um longo banco de dados (arquivos e seus registros) se torna a consciência –em eterna atualização, mas violentamente seccionada se quisermos fixá-la para apresentá-la ao outro. Espécie de museu digital: um arquivo de arquivos. E aqui pode haver a pergunta: mas por quê chamar essa lista de arquivos de consciência? A lista que guardo na minha máquina representa aquilo que guardo em minha mente? Poderíamos

então responder: não, mas justamente aqui falamos do olhar que a máquina dirige para nós (o olhar que construímos para a máquina e que, por meio dela, nós nos olhamos). E, para este olhar, não importa o que guardamos na mente. Importa o que executamos, com performamos nossa consciência, importa, enfim, esta espécie de consciência prática –aquilo que pode ser rastreado e que forma não o nosso inconsciente, mas o inconsciente possível na memória da máquina, pois ele nunca está em primeiro plano.

Em sua lógica, mas em nada em seu método e expressão, lembra o livro *Amor*, de André Sant'Anna, publicado pela editora 7Letras em 1998 e reeditado em 2014 pela editora Oito e Meio. *Amor* não apresenta lógica da intriga, enredo, eventos encadeados, mas uma série de imagens e personagens e coisas num fluxo de mudança constante que remete ao método da associação livre da psicanálise, no qual o sujeito fala livremente e o terapeuta escuta a fim de tentar identificar o que há de importante para o tratamento e para as questões principais do sujeito nesta sua fala livre.

O George Harrison lá na televisão. A imagem do Brian Jones lá na televisão e o Brian Jones, lá, com os olhos inchados e aquelas roupas coloridas e o Brian Jones morto, no caixão, liberando carbonos e produzindo dinheiro e todos aqueles índios que viviam cantando e dançando aqueles rios e aquelas florestas cheias de passarinhos devorando todos aqueles insetos.

Aquela rua escura e aquelas pessoas cruzando.

Uma rodoviária lá na Europa e todos aqueles europeus com seus problemas europeus naqueles filmes europeus. Franceses.

Todos aqueles poetas se suicidando por causa daquelas bocetas.

Estas sensações.

Toda essa angústia.

Todas aquelas palavras daquele cara divertido lá na televisão.

O limite.

Aquele cantor cantando.

Todas aquelas coisas e essa angústia toda.

Diálogos passageiros.

Quase nada.

Todas aquelas palavras daqueles caras todos se explicando e todas as rodoviárias do mundo cheias daqueles caras que sempre estão numa rodoviária onde sempre estiveram. Eles todos há muito tempo, sempre sem parar, girando rapidamente como todas aquelas palavras daquele cara lá na televisão. Deus e todos nós o tempo todo naquele desespero todo. (Sant'anna)

Título do livro, a ideia de amor se torna uma espécie de critério, ou princípio disparador da coleção de imagens e personagens e coisas. Na própria orelha do livro, o escritor Bernardo Carvalho diz: “*Amor* é uma descrição panorâmica e simultânea do mundo...” e “...não seria de todo inverossímil aludir a algo próximo às obras do Museu do Inconsciente” (Sant'Anna). Se *Amor* explora o inconsciente humano em suas

imagens relacionados ao amor, *Minha consciência* explora o que podemos chamar de inconsciente digital, em seus registros de arquivos acumulados, apresentado pelo filtro da linguagem digital por onde, em termos de arquivos, a consciência humana do autor já passou. Talvez a única forma de fazer essa escavação seja a recuperação, numa longa lista, do histórico da máquina pessoal do autor, que assim se constitui em um novo banco de dados.

É essa insinuação, cada vez mais intensa, do banco de dados, da quantificação, do automonitoramento e do acúmulo como forma, como lógica da estruturação da experiência, que nos parece se insinuar, por meio de obras apresentadas e mencionadas aqui, como forma poética, artística e literária.

É também dentro deste contexto que nascem alguns dos trabalhos de Kenneth Goldsmith. Antes de trabalhar na Trilogia de Nova York (2005-2008), apropriando-se de materiais sonoros (emissões radiofônicas) e transcrevendo-os para serem publicados em livros, Goldsmith produziu obras como *Fidget*, de 2000, e *Soliloquy*, de 2001. *Fidget*, traduzido por Caetano Galindo e publicado no Brasil em 2016 pela editora Parêntesis como *Freme*, é a transcrição de cada movimento corporal feito por Goldsmith durante 13 horas ao longo do que ficou conhecido como Bloomsday (16 de junho) em 1997. O trabalho foi feito para ser lido, vocalizado, o que aconteceu no Whtiney Museu, em Nova York, com performance vocal-visual realizada por Theo Bleckmann. Segundo o texto no site da editora original, Coach House Books, o livro pretende “reduzir o corpo a um catálogo mecânico de movimentos por um rigoroso método de observação”. Um trecho do original:

Thumb and forefinger grasp. Pull toward floor. Right hand moves palm upward. Back of hand holds as thumb and forefingers grab. Forefinger moves away. Thumb and middle finger grasp. Palm of hand receives. Thumb and middle finger grasp. Palm of hand opens. Holds bottom side of thumb. Left hand releases and moves to top. Hand retreats. Right hand lifts. Left hand grabs. Turns over. Tips of left fingers dig into scalp. Left hand, grasping with left thumb and two fingers, thrust into palm. Fingers grasp as body swings left. Head turns. Left thumb, middle and forefinger grab. Left finger lifts and releases. Body moves, arching forward. Knees straighten. Body erect. Step right. Step left foot. Step right foot. Step left foot. Hips swing to right. Right hand grasps, moving away from body. Using thumb and forefinger, muscles in thumb twist counterclockwise. Body weight on left foot. Right foot poised away from body. Ball of foot touches ground. Heel raises. Thumb and forefinger of right hand twist clockwise. Hand outstretches. From underneath, forefingers wrap. Right arm lifts and moves to top. Hand releases. Palms down. Elbows out. Twisting hand pushes thumb and forefinger left forcing body left. Finger and thumb move to right. Hand returns to side. Body turns. Walks. Left foot. Head raises. Walk. Forward. Forward. Forward. Bend at knees. Forward. Right foot. Left foot. Right foot. Stop. Left hand tucks at pubic area. (Goldsmith 2000 14)

Trata-se de um exercício de monitoramento de si e de nomeação dos movimentos

e do corpo. Acontece que, como toda arte, é desfuncionalizado, no sentido de não ter a funcionalidade que o automonitoramento tem para os membros da comunidade Quantified Self direcionada à saúde. *Soliloquy* vai no mesmo sentido, mas com uma proposta diferente: ao invés de nomear os movimentos do corpo, Goldsmith deixou sua fala correr livre. Ele gravou, por meio de um dispositivo escondido em suas roupas, tudo que falou ao longo da semana entre 15 e 21 de abril de 1996. Primeiro, o trabalho foi impresso como texto em muitas folhas e essas folhas ocuparam as paredes de uma sala da galeria Bravin Post Lee, em Nova York, em 1997. Depois houve uma publicação de 281 páginas com a transcrição das falas de Goldsmith.³ Nesses dois trabalhos, Goldsmith usa do automonitoramento para produzir sua poesia conceitual. O processo passa pelo seguinte: os movimentos físicos se tornam fala, a fala se torna texto, o texto se torna exposição/livro/site. São alguns passos de captura de si e exibição daquilo que foi capturado. Ainda em linguagem integralmente alfabética, diferente dos códigos usados em *Doctypes*, de Alex Hamburguer, embora seja inegável que as obras partilham um mesmo espírito em relação ao seu gesto, apesar da obra de Hamburguer e a de Sassaki nos trazerem questões sobre o sujeito quantificado, digitalizado, codificado que a de Goldsmith não traz.

Diferente de outras obras de escrita conceitual que mobilizam linguagem pré-existente e independente de quem as desloca, *Soliloquy*, *Fidget*, *Doctypes* e *Minha consciência* dependem de gestos dos autores (físico e verbal, postagens e movimentos de arquivar em computador pessoal). São textos cuja existência primeira é provocada por eles. Não existiriam sem suas ações. *Soliloquy* e *Fidget*, de Goldsmith, são umbilicalmente ligadas ao corpo, à boca, à voz, senda elas capturas de falas do próprio autor. Em *Doctypes* e *Minha consciência*, a relação com o corpo some, o local de emissão da voz –quero dizer, do olhar– é delegado à máquina. Ainda assim, mais em *Doctypes* do que *Minha consciência*, há uma relação com um gesto ativo que modula a autoria dos autores: os códigos em *Doctypes* não seriam os mesmos códigos sem as postagens realizadas por Alex Hamburguer em seu perfil no Facebook. São as postagens dele que a arquitetura da rede lê e fornece a ele em linguagem em códigos que compõem imensos links. Sem essas postagens, não só não haveria livro, como não existiria, em lugar algum, o próprio material de que é feito o livro. De maneira que a linguagem que vemos em *Doctypes* se torna uma tradução da escrita de Alex Hamburguer, uma tradução cuja linguagem de partida é a postagem que pode ser texto ou imagem ou audiovisual ou texto e imagem ou audiovisual e a linguagem de chegada (da tradução) são os links, os endereços codificados. Já os arquivos reunidos na memória do computador de Sassaki, e seus títulos, sim, têm uma existência independente do autor do livro, mas para figurarem em um mesmo local precisam da ação do autor. A reunião específica de arquivos – in-

3. A versão deste trabalho para internet pode ser vista aqui: collection.eliterature.org/1/works/goldsmith_soliloquy/days.html

dexados por seus títulos, por sua vez apresentados no livro – não existiria sem a ação ativa de Sassaki em baixá-los ou criá-los e acumulá-los em sua máquina. É uma reunião que não existe fora da máquina do autor. Ao discutir a estética da recepção de Hans Robert Jauss, Flávio Carneiro diz que, para essa corrente, o leitor “é um provocador do texto” (Carneiro 36), no sentido de que é a sua bagagem de leitura e sua inclinação interpretativa que irá movimentar o texto, ou seja, que irá estabelecer, numa relação dialogada, um sentido que não está dado de início, mas que é produzido na conversa entre texto e leitor. Podemos pensar tais gestos de autoria como gestos de um “provocador de textos”. Hamburguer, ao escrever postagens e tê-las traduzidas na linguagem dos links, provoca a existência do texto de *Doctypes*. Enquanto, ao baixar determinados arquivos e criar outros, reunindo-os em uma memória digital, Sassaki provoca o texto de *Minha consciência*. Se o leitor de Jauss provoca poemas e romances, os leitores contemporâneos provocam a tela de seus computadores. Eles provocam a interface, as plataformas utilizadas, e não só a interpretam, como pedem que elas os interpretem. Suas obras, tendo origem nessas provocações, entre leituras da tela e pedidos de leitura por ela, são registros de tais gestos performáticos.

Minha Consciência, de Raphael Sassaki, tem como subtítulo “A parte visível da minha consciência”. Essa obra pode ser pensada como um desvelamento do inconsciente digital. O inconsciente, aquilo ao qual não temos acesso com facilidade, poderia se tornar consciente por meio da coleta e da amostra de seus elementos. A ideia aqui seria dar visibilidade ao que fica escondido em meio à massa digital, permitindo-nos ter a noção da quantidade de arquivos e documentos que guardamos em nossa memória digital. *Minha consciência* é acompanhado de uma espécie de posfácio em que o autor Raphael Sassaki relata um encontro com o filósofo australiano, professor da Universidade Nacional da Austrália e especialista em filosofia da mente, David Chalmers. Ele fala a Sassaki sobre sua ideia de celulares e amigos como “extensões da nossa mente” e usa a expressão “consciência fora do crânio” (Sassaki 156). É nesse sentido que Sassaki aponta a lista-coleção de arquivos e documentos como uma consciência. Ou seja, Sassaki propõe a lista-coleção de arquivos e documentos, uma espécie de fotografia expandida do seu Hard Drive tirada em 27 de junho de 2017, como uma representação da consciência, uma representação de parte da sua mente. Uma representação da mente humana pelo que seria sua extensão –os arquivos e documentos na máquina da pessoa onde está alojada aquela consciência. Então, se por meio da psicanálise, em conversar com meu analista, eu escavo as minhas memórias, sonhos, traumas e reminiscências, e daí eu consigo acessar algo sobre como se compôs o meu olhar e meus movimentos no mundo, seria por meio de uma escavação na memória virtual que podemos ter um vislumbre da consciência digital que estendemos à consciência não digital.

Para Roland Barthes, a fotografia é insuperavelmente ligada ao seu referente, o objeto real de referência, o qual é visível, capturado na fotografia, que assim constitui sua verdade. A fotografia emana o referente. Como seria uma fotografia do ambiente digital? Uma separação da representação do referente real? Sim e não. O que um trabalho como o de Sasaki opera é, mais do que separar representação e referente real –até porque a mente, a consciência, no caso, não é visível como uma pessoa em uma fotografia–, a proposição de um outro referente é a própria representação como referente para uma representação. Se os computadores podem ser pensados como extensões da nossa consciência, isso é uma coisa, mas a forma de organização padrão deles, a interface, é outra coisa, e isso é uma representação. Feita em si mesma de títulos de arquivos, que são índices do que eles de fato são. A existência digital, porém, não física, de *Minha consciência*, completa seu circuito autorreferente. Na obra, o único segredo é o que está por trás, como já dissemos, a linguagem da programação. Como diz Byung Chul-Han, “a topologia do digital consiste de espaços planos, lisos e abertos. O segredo, em contrapartida, dá preferência a espaços que, com seus entalhes, masmorras, esconderijos, cavidades e oscilações, dificultam a disseminação de informações” (Chul-Han 2018a 42).

No entanto, a própria ocultação da pele do digital, aquilo que está abaixo da sua superfície, os algoritmos, os critérios da vigilância, nos estimulam a fabricação de narrativas, nos estimulam a paranoia, porque o fluxo de informação nunca para, sempre estamos perdendo algo. Embora a captura de um fluxo, o recorte de um fluxo, e sua foto, como é *Minha consciência*, de Raphael Sasaki, tenha toda a aparência de um registro exemplar da sociedade da transparência. Se o mundo me vigia, eu me autovigio e vigio a minha máquina –encontramos aqui um eco de *Vigiar e Punir* de Michel Foucault. Mas não há mais utopia de uma vida alternativa fora da vigilância, e sim uma admissão de que dentro dela estamos, e já que é assim, eu mesmo me vigiarei e controlarei a minha máquina, não mais como punição, mas como arte, como poesia. Não seria um sonho, para o oficial de polícia que pode ou não estar no alto do panóptico, que os próprios prisioneiros se vigiassem em grau tão extremo? Expondo inclusive o que está em seus computadores? Talvez seja um sinal de que, em relação ao conteúdo (isso quer dizer: os títulos dos arquivos) não há nada muito transgressor ou constrangedor para o autor, mas que, exatamente, o interessante estaria mais no gesto operado. De certa forma, poderíamos também dizer, a apresentação de mais de 150 páginas com títulos de diretórios, arquivos, pastas e documentos configura-se num excesso de informação que nubla nossa capacidade de leitura das unidades –e portanto a avaliação de algo que poderia ou não ser constrangedor (avaliação essa que teria de se dar apenas pelo título do arquivo, o que, por si só, já é bastante problemático e nos leva novamente a pensar em falta de profundidade) fica bastante prejudicada, pois simplesmente não há forma fácil de distinguir o que é o essencial e o que não é.

4.

Apesar de não coletarem informação como um gesto auxiliar de melhoria de performance, como faz o movimento Quantified Self, a obra de Sasaki guarda alguma semelhança com o movimento –mesmo se fosse uma absoluta ironia, o que não é de todo, e isso fica claro ao trazer a posição de David Chalmers para dentro do livro– ao propor que essa coleta se relaciona com uma espécie de conhecimento de uma extensão de sua consciência. É claro que é um gesto performático, e uma das forças da performance é justamente essa sugestão. Ainda que o autor provavelmente não espere que ninguém vá ler todos os itens elencados em livro-arquivo. Ainda que o autor saiba, e jogue com isso, que a partir de um determinado ponto, a informação não é mais informativa, mas sim deformadora, e a comunicação não é mais comunicativa, mas sim cumulativa. Essa questão embutida no trabalho e é uma das suas linhas mestras, justamente porque não se trata de informar, mas de produzir um gesto e um objeto (virtual) poéticos.

- WOOD, James. Como funciona a ficção.pdf
XAVIER, I. O cinema brasileiro moderno.pdf
XAVIER, Ismail (org). A Experiência do Cinema.pdf
XAVIER, Valêncio. O mez da gripe.pdf
Xenofonte - Banquete e Apologia de Sócrates.pdf
Xenofonte - Econômico.pdf
ZittrainTheFutureoftheInternet.pdf
100selectedpoems030398mbp.epub
241835546-Erofeev-Moscow-Circles-epub.epub
0525953590 ParticleEndUniverse.epub
A Colher que Desaparece - Sam Kean.epub
A Casa das Belas Adormecidas - Yasunari Kawabata.epub
A Conjura - Jose Eduardo Agualusa.epub
A Danca Do Universo - Marcelo Gleiser.epub
A Ditadura Derrotada - Elio Gaspari.epub
A Ditadura Envergonhada I- Elio Gaspari.epub
A Historia de Amor de Fernando e Isaura - Ariano Suassuna.epub
A Lua vem da Ásia - Walter Campos de Carvalho.epub
A Mentalidade Anticapitalista - Ludwig Von Mises.epub
A obscena senhora D - Hilda Hilst.epub
A Patria de Chuteiras - Nelson Rodrigues.epub
A People's History of the World - Chris Harman.epub
A Primeira História do Mundo - Alberto Mussa.epub
A questao dos livros - Darnton Robert.epub
A Rale Brasileira - Jesse Souza.epub
A servico Del-Rey - Autran Dourado.epub

A Sonata de Kreutzer - Lev Tolstói.epub
AA. VV. - Relatos del alma rusa [2090] (r1.4).epub
Adélia Prado - Antologia.epub
Adorno, Theodor W. - Teoria estetica [15022] (r1.0 EPL).epub
Água Viva - Clarice Lispector.epub
Agueiev, M. - Novela con cocaína [17844] (r1.0).epub
Alcorao - O livro sagrado do Isla - Maome Muhammad.epub
Alejandro Zambra - Formas de Voltar para Casa.epub
Alice Munro Best Selected Stories.epub
Almas Mortas - Nikolai Gogol.epub
Amilcar Bettega - Deixe o Quarto Como Está.epub
Amin Maalouf - Los desorientados [espanhol].epub
Amós Oz • De Repente nas Profundezas do Bosque.epub
Ana Maria Machado - Contos.epub
Ana Paula Maia - Entre Rinhos de Cachorros e Porcos Abatidos.epub
Andrea Camiller • Água na Boca.epub
Andrea Camiller • O Cão de Terracota.epub
Andrew Newberg, M. D. & Mark Robert Waldman - How God Changes Your Brain (v5.0).epub
Antes do Baile Verde - Lygia Fagundes Telles.epub
Antonia Fraser - Love and Louis XIV_ The Women _ing (v5.0).epub
Antonio Lobo Antunes - Que Farei Quando Tudo Arde.epub
Antony Beevor - Stalingrad (v5.0).epub
Antony Beevor & Artemis Cooper - Paris After the Liberation_ 19_949 (v5.0).epub
apollinaire_alcools.epub
apollinaire_onze_mille_verges.epub
As Cariocas - Sergio Porto.epub
Assim Falava Zaratustra - Nietzsche.epub
Auto da Compadecida - Suassuna, Ariano.epub
Autran Dourado - As Imaginações Pecaminosas.epub
Babel, Isaak - Cuentos de Odesa y otros relatos [18227] (r1.1).epub
balzac_20_le_contrat_de_mariage/plain.epub
balzac_27_eugenie_grandet/plain.epub
balzac_29_le_cure_de_tours/plain.epub
balzac_35_le_lyc_dans_la_vallee/plain.epub
balzac_36_les_deux_poetes/plain.epub balzac_37_un_grand_homme_de_province_a_paris/plain.epub. (Sassaki 143-145)

Como falamos, trata-se de um trabalho que existe apenas digitalmente e, diferente, por exemplo, de uma foto digital de um animal em uma paisagem, ou de um filme que representa a vida de personagens, os referentes de *Minha consciência* são os próprios

arquivos digitais listados. Trata-se de um meta-arquivo. Um arquivo que se remete a arquivos e à representação dos arquivos: seus títulos que se tornam índices. Temos aqui os títulos dos arquivos, que se referem, por sua vez, aos livros, mas quando esses livros são arquivos digitais, e os títulos que lemos são, por exemplo, “100selectedpoems030398mbp.epub” (Sassaki 143), fica claro que estamos nos referindo a arquivos. Nesse caso, nós nem sabemos quem seria o autor. Será uma antologia de cem poemas de quem? Ou de vários autores? O acesso a essa informação nos é vedado. É curioso até que no exato momento em que copiei o título desses arquivos e coleei no documento Word em que trabalho me ocorreu a dúvida quanto a como grafar um título de arquivo –se eu deveria usar itálico, aspas ou nenhum dos dois, e optei pelas aspas sem ter tanta certeza disso, pois os manuais não se referem a citação de título de arquivo digital. Essa possibilidade não está prevista nas normas da ABNT, como está prevista a citação de um verso de poema ou o título de um livro. É algo que ainda não encontrou seu lugar fora do ambiente digital de uso funcional do arquivo, provavelmente justamente porque título de arquivo é linguagem nativa do ambiente digital, diferente de título de obra. É curioso notar que, assim como certos espaços ainda não criaram padrões ou mecanismos de “ler” determinado conteúdo –como o título de um arquivo digital em uma tese–, como diz Boris Groys, e isso também está tematizado em *Minha consciência*,

...o destino dos dados digitais na internet é essencialmente dependente da qualidade de equipamentos específicos, servidor, software, navegador e assim por diante. Arquivos individuais podem ficar distorcidos, ser interpretados de forma diferente ou até mesmo tornar-se ilegíveis. Podem também ser atacados por vírus de computador, ser acidentalmente deletados ou podem simplesmente ficar velhos e perecer. Assim, arquivos na internet tornam-se heróis de sua própria história, que, como qualquer história, é primariamente uma perda possível ou real. De fato, essas histórias são constantemente contadas: como certos arquivos não podem mais ser lidos, como certos websites desaparecem e assim por diante. (Groys 112)

De certa forma, a transferência dos links de Hamburguer para o livro *Doctypes* e a cópia de todas as pastas, arquivos e documentos do computador de Sassaki para um livro digital (um arquivo .pdf) operam também uma conservação da memória digital, produzindo uma outra vida para aquilo que permaneceria invisível ou seria trocado, alterado numa próxima atualização do sistema, numa próxima troca de computador, ou abandonado numa próxima mudança de uma rede social para a outra – onde estão afinal os textos/links que produzimos no Orkut? Ao mesmo tempo, tomando *Minha consciência* como objeto, nos perguntamos: que memória é essa pela qual eu não consigo estabelecer associações entre os itens? Que memória é essa onde eu não consigo compreender o que é relevante e o que não é? Que memória é essa que não me emociona? Será que a forma da coleção é realmente produtora de memórias? E que consciência é essa proposta pelo livro de Sassaki, uma consciência plana, sem profundidade, que não

consegue distinguir entre o que lhe importa e o que não? Podemos mesmo chamá-la de consciência?

Thomas Hardy dizia que a arte não era realista porque arte é “desproporcionar” (isto é, distorcer, tirar das proporções) as realidades, para mostrar mais claramente os traços que importam nessas realidades, os quais, se fossem meramente copiados ou registrados como num inventário, até poderiam ser observados, mas provavelmente passariam despercebidos (Wood 193).

Serão as obras de Sasaki e Hamburguer representantes de um outro realismo? Um *show, don't tell* exacerbado? Seriam essas obras um sintoma do que Vera Follain Figueiredo chama de “medo da ficcionalização de tudo”, um medo “... de que uma grande bolha de mentira criada pelos poderes instituídos com o auxílio das mídias impeça o acesso aos acontecimentos ocorridos no mundo exterior, vem, no entanto, contribuindo para a mudança no estatuto das narrativas ficcionais, inclusive no território da arte” (Figueiredo 62).

A inclinação aos dados e aos arquivos viria, assim, como consequência de uma busca por ancoragem no real. Vera nos lembra que, para Marc Augé, o regime da ficção teria sofrido uma alteração significativa com a evolução das tecnologias produtoras e distribuidoras de imagens. Isso teria tido seu início com o cinema, mas principalmente após o surgimento da televisão, quando uma nova cadeia de imagens, com imagens que remetem a outras imagens passam a circular, levando a certa confusão em relação à existência e à identificação de seus referentes –e à própria necessidade de referentes fora das próprias imagens. Assim, podemos compreender essa busca pelo real. Arquivos e dados, capturas, estatísticas e porcentagens, seriam esta espécie de tábua de salvação para desconfiança em relação às imagens e à ficcionalização de tudo. Desconfiança essa que deriva também da crescente descrença na possibilidade de se falar pelo outro. Como diz Vera, hoje, “a ideia é que cada um seja o narrador de sua própria história, já que a interposição de um narrador em terceira pessoa, a existência de um roteiro a impor um ponto de vista prévio, afastaria ainda mais o leitor/espectador das experiências humanas a serem captadas” (Figueiredo 62).

Para Vera, “a visada etnográfica ganha, então, proeminência, valorizando-se os testemunhos orais, realizados no eixo da presença, os relatos do passado individual, os pormenores do cotidiano” (Figueiredo 62), e, acrescentaria eu, a exposição dos bancos de dados, a apresentação de coleções ou arquivos íntimos. O que altera um pouco a figura dessa desconfiança, radicalizando-a, pois, se não posso falar pela experiência dos outros, também não vou nem falar por mim usando da minha capacidade narrativa ou fabuladora. Eu deixo que os dados, as coisas, os objetos, falem –pois já não confio nem na minha própria fala para dizer algo novo de mim mesmo. Pois, a princípio, dados são neutros, não há um narrador se interpõendo entre mim e os dados que estou conhecendo

enquanto os leio. E aqui proponho que a exposição de dados – totalmente avessa ao modo de representação literário tradicional da experiência humana –, curiosamente, e até espantosamente, atua hoje como uma radicalização exatamente de um dos maiores preceitos das aulas de “escrita criativa” onde se ensina e pensa e se debate a escrita de romances, contos e poemas. Eis o preceito, que é das pedras angulares dessa recente disciplina: *show, don't tell*. Ou seja, mostre, não conte. Ora, se não é exatamente mostrar o que fazemos quando expomos dados? A questão é que, para a ficção tradicional, o que é valorizado é criar a vida do personagem por meio dos seus gestos, suas ações, suas falas, os lugares que frequenta –fazer com que por meio dessa mostra o leitor comprehendesse quem é esse personagem, e não simplesmente por dizer quem ele é. Ou seja, fazer com que o personagem tenha vida própria, ao invés de ser uma marionete de um narrador. Agora, valorizamos outro tipo de mostra. Mostrar os dados, os objetos, os rastros digitais –são esses índices que, à luz do dataísmo, importam para pensarmos uma pessoa, um grupo, uma população. Ao invés de personagens, nos importam mais perfis. Dessa maneira, a escrita artística traz para dentro de si a maneira como o indivíduo é capturado pelas interfaces que ele utiliza. É proposto uma espécie de espelho extremamente identificado com o indivíduo autor. Uma espécie de forma para sair de si mesmo e adentrar o olhar da máquina, mas da máquina pessoal, o que, estranhamente, se configura em uma maneira de não sair tanto de si mesmo. É um outro eu. O eu sob a ótica de seu parceiro digital. Se eu posso expor um catálogo de todas as músicas que eu ouvi / um personagem / um narrador ouviu durante um ano, e o leitor poderá conferir que gênero de música predomina na lista, por que eu vou criar uma cena em uma festa na qual um personagem esteja desanimado enquanto toca sertanejo e de repente ele levante e comece a dançar quando toca samba?

5.

A exposição desse catálogo pessoal seria uma espécie de radicalização do mostrar, que deixa de ser um mostrar alguém atuando e se torna o gesto de expor os registros da atuação de alguém. Assim, para além das célebres discussões em torno de narrar ou descrever, a contemporaneidade, principalmente dos anos 1960 para cá, teria trazido uma outra opção, que se vê como poética e, possivelmente, como narrativa: expor. Narrar, descrever ou expor. Isso porque a coleta e a organização do coletado ganharam status e validação no meio artístico, e assim a exposição de objetos estaria hoje em pé de igualdade, como gesto artístico, com os gestos de narrar ou descrever – se pensarmos na arte textual. A questão é que os registros só podem expor aquilo que é registrável. E o que é registrável por meio um sistema tecnológico construído. E isso, em si, já aglutina

uma série de critérios. É como se o humano fosse reduzido, encalacrado, miniaturizado em suas possibilidades, por registros que só capturam a sua exterioridade. E uma pequena porção da sua exterioridade.

Referências bibliográficas

- Barthes, Roland. *O grau zero da escrita*. Martins Fontes, São Paulo, 2004.
- Bruno, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser. Vigilância, tecnologia e subjetividade*. Sulina, Porto Alegre, 2013.
- Carneiro, Flávio. *O leitor fingido*. Rocco, Rio de Janeiro, 2010.
- Foucault, Michel. *O que é um autor?* Vega, Lisboa, 1992.
---. *O governo de si e dos outros*. Martins Fontes, São Paulo, 2010.
- Feltron, Nicholas. *Feltron relatorys*. 2005. feltron.com/FAR14.html.
- Figueiredo, Vera Follain de. “Além dos limites do possível”. *Políticas da Ficção*. UFMG, Belo Horizonte, 2015, pp.89-106.
---. “Ficção e resistência na cultura de arquivo.” *Revista MATRIZes*, v.11, n.3, set-dez 2017, pp.57-70.
- Goldsmith, Kenneth. *Fidget*. Coach House Books, Nova York, 2000.
---. *Soliloquy*. Granary Books, Nova York, 2001.
- Groys, Boris. *Arte Poder*. UFMG, Belo Horizonte, 2015.
- Hamburguer, Alex. *Doctypes*. Circuito, Rio de Janeiro, 2015.
- Han, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Vozes, Rio de Janeiro, 2016.
---. *No enxame – perspectivas do digital*. Vozes, Rio de Janeiro, 2018a.
---. *Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Ayine, São Paulo, 2018b.
- Manovich, Lev. *The language of new media*. MIT Press, Cambridge, Mass., 2001.
- Mbembe, A. “A era do humanismo está terminando.” Instituto Humanitas Unisinos, Rio Grande do Sul, 2017. www.ihu.unisinos.br/eventos/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando
- Sassaki, Raphael. *Minha consciência*. Shiva Press, São Paulo, Shiva Press, 2017.
- Sant’anna, André. *Amor*. Oito e meio, Rio de Janeiro, 2014.

Vicente, J. L., “Armazenando o eu: sobre a produção social de dados.” *Futuros possíveis: Arte, museus e arquivos digitais*. Peirópolis, São Paulo, 2014, 5321-5331. Ebook.

Wolf, Gary; De Groot, Martijn. “A Conceptual Framework for Personal Science.” *Front. Comput. Sci.* 2:21. Suíça, 2020. www.frontiersin.org/articles/10.3389/fcomp.2020.00021/full#h12.

Wood, James. *Como funciona a ficção*. Cosac Naify, São Paulo, 2012.

Publicación de manifiestos de publicación¹

Michalis Pichler
(Investigador independiente, Alemania)²

Resumen: *Publishing Publishing Manifestos* es un ensayo que sirve para contextualizar *Publishing Manifestos* (MIT Press & Miss Read, 2019), una antología internacional de artistas y escritores, presentada por el editor Michalis Pichler. Compuesto por 10 capítulos cortos, *Publishing Publishing Manifestos* proporciona un trasfondo histórico de los manifiestos reunidos. Aboga por una práctica editorial contra la alienación, en la cual los artistas y autores afirman el valor estético de sus propias preocupaciones informadas sociopolíticamente y se comprometen, a menudo en condiciones precarias, con actividades culturales plenamente alineadas con sus valores políticos. Pichler aboga por la *Materialzärtlichkeit* (ternura material) para incluir la orquestación y el uso consciente de elementos materiales, estructurales y sociales, dentro del proceso de producción de libros. Explica que *libros de artistas* es un término problemático, porque crea guetos, refuerza la separación de las prácticas cotidianas más amplias y limita el potencial subversivo de los libros al ponerles una etiqueta de arte. Él considera el Giro Post-Digital como un cambio de Paradigma, cómo la reproducción digital desestabiliza la jerarquía entre una copia física y un archivo de datos, y las repercusiones que esta ha tenido en la publicación, especialmente en el POD. Por último, pero no menos importante, el ensayo investiga las ferias de libros de arte como esferas públicas y como un foro central para constituir y nutrir una comunidad en torno a la publicación como práctica artística. El ensayo se publica junto con una bibliografía de los 77 manifiestos.

Palabras clave: Publicación como práctica artística, Libros de artistas, Autoedición, Publicación independiente, Distribución, Feminismo, Contexto social, Activismo, División del trabajo, Economías del regalo, Poética conceptual, Arte conceptual, Escritura conceptual, Materialzärtlichkeit, Reproducibilidad, Apropiación, Lectura, Post-digital, POD (Print on Demand), Decolonial, Economías (no) corruptas, Lo cotidiano, Comunidad, Miss Read, Ferias de libros de arte.

1. Este artículo es la traducción en español de una versión ligeramente modificada de Pichler, Michalis. "Publishing Publishing Manifestos." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 12-19. Traducción de Rachel Robinson.

2. Michalis Pichler nació en Berlín Occidental. Pasó doce años de *derivé* académica en varias universidades y escuelas de arte en Berlín, Atenas y Nueva York, cambiando a menudo de curso de estudios. En el medio, se graduó como arquitecto en la Technische Universität de Berlín y pasó dos años como aprendiz de escultura en el Sitio de Preservación de la Acrópolis de Atenas. Artista, escritor y bibliófago, opera a ambos lados de la frontera imaginaria entre el arte visual y la literatura, de forma mayoritariamente independiente, fuera del sistema de las galerías comerciales. También es un comprometido constructor de comunidades, fundó y mantuvo instituciones dirigidas por artistas como Conceptual Poetics Day (desde 2013) y Miss Read (desde 2009). Entre 2002 y 2003 inventó el Recto-Verso-Collage y el *objet perdu*.

Abstract: Publishing Publishing Manifestos is an essay that served to contextualize Publishing Manifestos (MIT Press & Miss Read, 2019) an international anthology from artists and writers, introduced by editor Michalis Pichler. Comprised of 10 short chapters, Publishing Publishing Manifestos provides a historical background to the gathered manifestos. It argues for a publishing practice against alienation, where artists and authors assert the aesthetic value of their own socio-politically informed concerns and to engage, often under precarious conditions, in cultural activities fully aligned with their political values. Pichler argues for Materialzärtlichkeit (material tenderness), to include the conscious orchestration and use of material, structural and social elements, within the process of producing books. He addresses how *Artists books* is a problematic term, because it ghettoizes, enforces the separation from broader everyday practices and limits the subversive potential of books by putting an art tag on them. He considers the Post-digital Turn as a Paradigm shift, how digital reproduction destabilizes the hierarchy between a physical copy and a data file, and the repercussions this has had on publishing, especially POD. Last but not least, the essay investigates Art Book Fairs as Public Spheres, and as a central forum for constituting and nurturing a community around publishing as artistic practice. The essay is printed along a bibliography of the 77 manifestos.

Keywords: Publishing as Artistic Practice, Artists Books, Self-Publishing, Independent Publishing, Distribution, Feminism, Social Context, Activism, Division of Labor, Gift economies, Conceptual Poetics, Conceptual Art, Conceptual Writing, Materialzärtlichkeit, Reproducibility, Appropriation, Reading, Post-digital, POD (Print on Demand), Decolonial, (Un)corrupted economies, Everyday, Community, Miss Read, Art Book Fair.

Publicación de manifiestos de publicación Contra la alienación

En *Power Relations within Existing Art Institutions*, Adrian Piper analiza “the process by which individuals are recruited into the ranks of art practitioners as artists (and also, secondarily, as critics, dealers, etc.) within existing art institutions and thereby abdicate their social, intellectual, economic, and creative autonomy” (Piper 63). Ella llama a este proceso la aculturación estética. Piper analiza cómo la división del trabajo entre artistas y otros profesionales del arte a menudo relega la articulación, evaluación y validación conceptual de las obras de arte a los críticos de arte, promoviendo así una hegemonía crítica de los valores del arte formalista eurocentrífugo que, a su vez, conduce a la invisibilidad de gran parte del arte no formalista. Además, el control legal sobre la distribución, exhibición e intercambio de obras de arte a menudo se deja únicamente a los marchantes de arte.

En la edición radical, especialmente en la autoedición y la cultura fanzine, se invierte esta división del trabajo, con artistas y autores que se involucran en todo tipo de roles diferentes e independientes: creadores, diseñadores, productores, impresores, editores y distribuidores. Estas prácticas responden al llamado de Riot Grrrl: “We must

take over the means of production in order to create our own meanings [...] because we are interested in non-hierarchical ways of being" (83). Veinticinco años después, Temporary Services describen "crafting a variegated approach to how you create, publish, distribute, and build a social ecosystem around your efforts" y fomentan la exploración "of the ways it can build up and strengthen the community around these printed forms" (243, 246), mientras Joachim Schmid elogia "the flexibility of being able to make a book within one week if necessary, instead of waiting years for a publisher's approval" (182).

De hecho, uno se siente tentado a decir que al publicar como práctica, quizás más que en cualquier otro campo del arte, los artistas han podido afirmar el valor estético de sus propias preocupaciones informadas sociopolíticamente y participar, a menudo en condiciones precarias, en actividades culturales plenamente alineadas con sus valores políticos.

La economía de la publicación es una preocupación, tanto en términos de producción como de sustento. ¿Se puede pagar para imprimir? ¿Se puede pagar el alquiler, no solo de un estudio, sino también de una vivienda? Al hacer libros y / o arte, ¿se vive para ello o de ello? ¿Por qué todo el mundo quiere siempre demostrar que la propia actividad editorial se paga sola, que a uno le alcanza (al menos teóricamente) para cubrir los costos? ¿Este deseo surge del mero optimismo, o de la ingenuidad? O es que delata un impulso más emancipador? Como dice Tauba Auerbach: "It's not a priority to make it work financially, other than the fact that I would like to prove to myself that it's possible to have a viable business that isn't compromised" (17).

"Seriosity Dummies"

Cuando Ulises Carrión advirtió que "the only trouble with artists' books is that they have gained the attention of museums and collectors" (56), se refería principalmente al creciente valor de cambio de los libros de artista como mercancías. Hoy en día, la situación se ha intensificado, ya que el mundo del arte se ha vuelto muy consciente del capital simbólico y el valor distintivo de la publicación de arte. Concebir el escenario de la publicación independiente como un nicho protegido, en consecuencia, se ha vuelto cada vez más difícil. Cuando yo crecía en Berlín Occidental en la década de 1980, una calcomanía popular en un parachoques decía: "Stell Dir vor, es ist Krieg und keiner geht hin" (Supongamos que dieron una guerra y nadie vino). El lema pareció tener un tono engreído e irónico. Solo años después me di cuenta de que la frase provenía de un poema, donde el verso en realidad continúa: "dann kommt der Krieg zu Dir" (entonces la guerra vendrá a ti).³

3. En realidad, la frase se ha atribuido a varios autores; la primera parte proviene de un poema de Carl Sandburg; este último parece provenir de un autor anónimo.

El mundo del arte y la prensa artística realmente solo expresan interés en los nombres establecidos, que generalmente son representados y comercializados por galerías comerciales, como si la supremacía de las obras de pared y el “arte de galería” sobre el “arte del libro” fuera más que un malentendido. Cuando solo se canonizan nombres comercialmente exitosos, se distorsiona nuestra perspectiva de la gama de obras realmente producidas, como cuando se recupera una escena culturalmente diversa solo para que las fuerzas del mercado y el sistema de celebridades caigan sobre ella. Algunos de los artistas más interesantes están involucrados con la publicación en la actualidad y operan sin estar afiliados a las galerías.

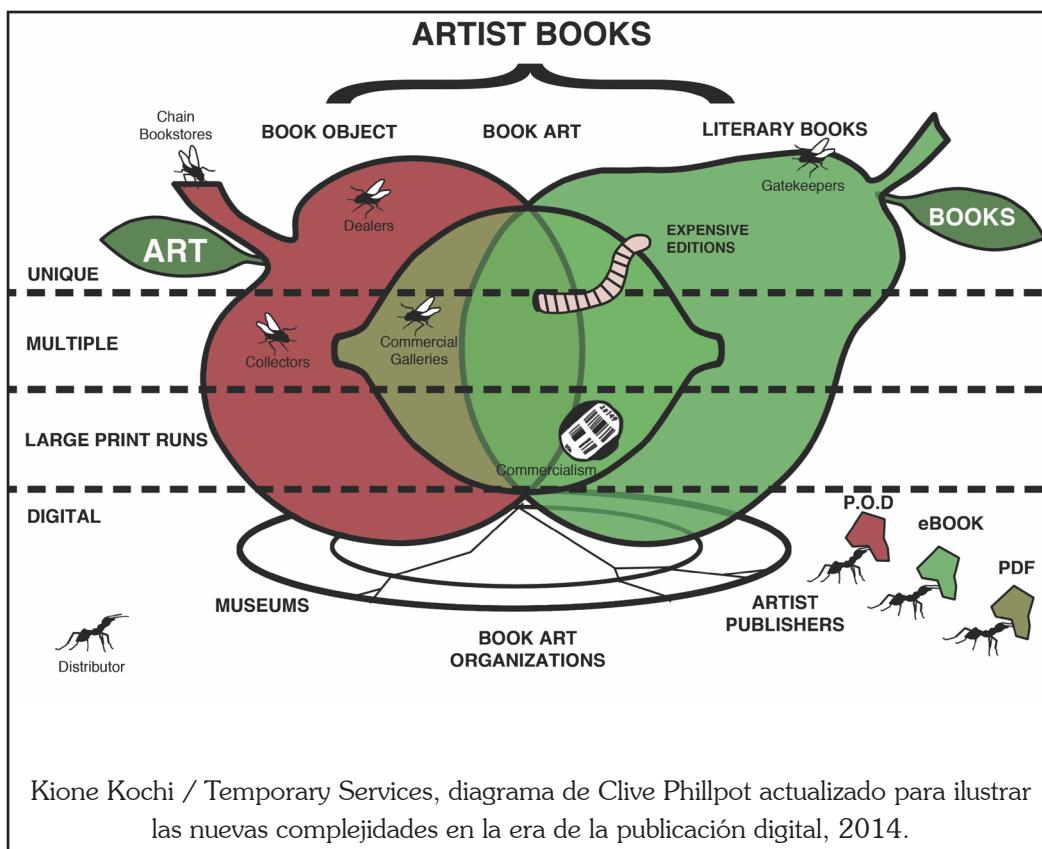
Por esta razón, los artistas y autores no deben dejar el campo de contextualizar y teorizar la práctica editorial a los académicos u otros actores interesados del mundo del arte (marchantes, coleccionistas, curadores, etc.). Si uno duda en participar en el proceso bastante cuestionable de canonización, podría recordar el argumento de Mike Kelley a favor de las historias y cánones radicalmente subjetivos en “Artist/Critic”: “Most of the artists that influence *me* are absent from these accounts. Historical writing becomes a duty for the artist at this point” (32).

El libro para mesa ratona *Artists Who Make Books*, editado por un importante coleccionista, un crítico de arte y un comerciante de artículos antiguos, hace muchas cosas bien: aboga por una perspectiva que perciba los libros como obras de arte por derecho propio. Además, argumenta en contra de la supremacía de las obras de pared sobre las publicaciones. Aún así, debería haberse llamado *Blue Chip Gallery Artists Who Make Books*, ya que parece haber sido parte de los criterios de selección (y exclusión) editorial. Para revertir y expandir Baldessari, y expresar esta crítica de manera diferente: ningún artista debería necesitar tener una línea costosa, como “seriosity dummies”, solo para ser considerado serio, importante o ser considerado en absoluto, ya que eso mantendría el arte exagerado y lejos de ser normal.

También hay otras formas de exclusión, y llegan con la insidiosa y “natural” facilidad de lo ideológico. Las mejores ferias de libros de arte abogan por un enfoque igualitario e inclusivo, pero solo lo logran en parte. Por ejemplo, las dos ferias de libros de arte más importantes, la New York Art Book Fair y Miss Read, con 363 y 267 expositores en 2018 respectivamente, no incluyeron ni un solo editor de África en sus ediciones más recientes. Incluso esta observación, sin embargo, delata complejidades, ya que hubo expositores con antecedentes africanos. “Due to slavery, colonialism and their resultant mass displacements and diaspora of African peoples and cultures, it is no longer possible to speak of Africa or African as a mere geographic entity” (Hassan 130). Bibi Bakare-Yusuf reconoce implícitamente esta diáspora cuando afirma que “the time has come to build a new body of African writing that links writers and readers from Benin to

Bahia" (313). Marina Fokidis hace un punto similar cuando defiende "the concept of the South as a 'state of mind' rather than a set of fixed places on the map" (227).

Aún así, uno pregunta por qué tantas cosas se escabullen. ¿Se debe esto al dominio de las perspectivas anglo y eurocéntrica? "Which references? The English people have their own references –that certainly exclude ours, somehow," dice Ricardo Basbaum, y, en las palabras de Alex Hamburger, aborda "problems related to the Third World artist (of course, in this particular case, Brazilian), and the tribulations faced in the so-called civilized world (Basbaum y Hamburger 91; 94) ¿Qué podemos hacer al respecto? Un primer paso sería admitir las propias limitaciones y escuchar a las personas familiarizadas con contextos "no occidentales".⁴



Un breve paseo por un arco histórico de tensión

Publishing Manifestos abarca más de un siglo de declaraciones, comenzando con Gertrude Stein y El Lissitzky, quienes sirven como paradigmas de la vanguardia.

4. Para *Publishing Manifestos*, se recibieron valiosos consejos de numerosas personas, especialmente de Tau Tavengwa, académico del African Centre for Cities en Ciudad del Cabo; Chiara Figone, Archive Books, Berlín; Regina Melim, par(ent)esis, Florianópolis; John Tain, jefe de investigación de la Asia Art Foundation en Hong Kong; Sneha Ragavan, investigadora de la Asia Art Foundation en Delhi; y Siddhartha Lokanandi, librero en Berlín.

dia modernista inicial, y el último del constructivismo ruso también. La atención se desplaza hacia Oswald de Andrade, un protagonista del modernismo brasileño, pero también uno de los primeros defensores de lo que hoy llamaríamos *apropiación*; el concepto, relacionado con las prácticas editoriales marginales, surge del argumento de Andrade de que el aspecto más fuerte de la cultura brasileña es su historia de “canibalización” de otras culturas, que a su vez sirve como un medio de afirmación contra el modelo europeo de dominación cultural. Como plantea su “Manifiesto Antropofágico”, en resumen: “Tupi or not Tupi, that is the question.” (De Andrade 28). En inglés, en el original, el verso representa el argumento central del manifiesto: haciendo referencia simultáneamente al pueblo indígena Tupi del sur de la Amazonía, al mismo tiempo que canibaliza *Hamlet* de Shakespeare. El bibliomaniaco Jorge-Luis Borges podría no parecer, a primera vista, una opción obvia para los manifiestos de publicación; sin embargo, cuando se les preguntó a los participantes de la serie anual de entrevistas Miss Read de Berlín⁵ sobre su biblioteca utópica ideal, con frecuencia citaban su “Biblioteca de Babel”, a menudo enmarcando la pregunta: “Borges” o “no Borges”.

“The bourgeoisie, [...] by the immensely facilitated means of communication, draws all, even the most barbarian nations into civilization. The cheap prices of commodities are the heavy artillery with which it batters down all Chinese walls” (28), pronuncian Karl Marx y Friedrich Engels en el *Manifiesto comunista*. Al interpretar su propio argumento sobre la apropiación y la reutilización, Debord y Wolman retoman esto en “A User’s Guide to Détournement”, desviando el texto anterior al reemplazar “bourgeoisie” con *détournement*: “The cheapness of its products,” en su revisión, “is the heavy artillery that breaks through all the Chinese walls of understanding” (38). La baratura, como estrategia, será una clave frecuente de las batallas culturales libradas por las prácticas editoriales aquí documentadas.

“The New Art of Making Books” de Ulises Carrión, ha llegado a servir como piedra angular del discurso crítico en torno a los libros (de artistas), y acompañó su apertura de Other Books and So en Ámsterdam en 1975. Other Books, la primera librería, proyecto espacio y, posteriormente, archivo dedicado íntegramente a la investigación y difusión de libros de artista, precedió a Printed Matter, Inc. (Nueva York),

5. Véase el sitio de web de Miss Read en missread.com/interviews/. Hedieh Ahmadi (Bongah, Tehran), Derek Beaulieu (no press, Calgary), AA Bronson (Berlín), Eleanor Vonne Brown (X Marks the Bokship, Londres), Mariana Castillo Deball (Berlín), Jesper Fabricius (Space Poetry, Copenhagen), Chiara Figone and Paolo Caffone (Archive Books, Berlín), Eugen Gomringer (Rehau), Marc Herbst (Journal of Aesthetics & Protest, Leipzig y Los Ángeles), Takashi Homma (Tokyo), Miyuki Kawabe (commune Press, Tokyo), Sharon Kivland (MA BIBLIOTHEQUE, Sheffield), Son Ni (nos:books, Taipei), Lexi Miller (Undertone Collective, San Francisco), Jonathan Monk (Berlín), León Muñoz Santini (gato negro, Ciudad de México), Paul Soulellis (Nueva York), and Tony White (Watson Library, Nueva York).

Zona Archives (Florencia) y Art Metropole (Toronto). Hasta hace poco, Carrión, que nunca trabajó con una galería comercial, estaba en gran parte olvidado. De hecho, en 2009, cuando el Museum of Modern Art (MoMA) montó una exposición titulada *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976*, omitió a Carrión por completo, a pesar de que era un protagonista absoluto en Ámsterdam durante el período. Ausente tanto en la exposición como en el catálogo adjunto, la omisión fue aún más evidente dado que el nombre de la editorial de Carrión en Ámsterdam, fundada en 1972, era In-Out Productions. Supongo que el MoMA ahora nos debe una exposición de Carrión.

Al mismo tiempo, Carrión podría servir de modelo no solo para el poeta-artista, sino también –a diferencia de Marcel Broodthaers, que también viene a la mente cuando se considera esta figura– del artista independiente: uno que opera fuera del sistema de galerías comerciales. Aunque tenía pocas ilusiones sobre las trampas de esta (in)dependencia, insistió en que “there will always remain a surplus of unsalable beauty” (Carrión 56).

En 1976, la revista *Art-Rite*, de producción económica, llevó a cabo una IDEA POLL y recopiló *Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals* relacionados con el medio, gracias a Walter Robinson (cuya actitud hacia la libertad de la distribución, un sello distintivo de *Art-Rite*, continúa hasta el día de hoy, como lo demuestra incluso en su permiso: “Sure go ahead And good luck, W Sent from my iPhone”). Llevadas a cabo en un momento en que la exageración en torno al arte conceptual y las obras de libros había alcanzado su clímax, las respuestas de la encuesta incluyen muchas ideas y lemas concisos; o podría decirse mejor que John Baldessari: “Every artist should have a cheap line.” En consecuencia, Adrian Piper examina a fondo las condiciones sociales y económicas que supondría una utopía del arte barato, entre ellas personas que “would be able to discriminate value in art without the trappings of preciousness, such as the gilt frame, the six-figure price tag, the plexiglass-case, the roped-off area around the work, etc” (63).

En el presente volumen, las declaraciones de *Art-Rite*, junto con textos de Ray Johnson, Stephen Willats, Ulises Carrión, General Idea, Rasheed Araeen, Allen Ruppersberg, Lawrence Weiner y un diagrama de Clive Phillpot, representan la fase, alrededor de 1967–82, que ahora nos parece el apogeo de los libros de artista. En parte, vio una apertura del arte hacia no solo el mundo del arte, sino hacia un mundo más amplio, y en parte vio la abolición del mundo del arte.



Artist's Book as a Term Is Problematic (pedestal problem), Michalis Pichler, 2019.

El libro de artista como término es problemático

Según Stefan Klima, tres cuestiones dominaron el debate en torno a los libros de artista (aproximadamente entre 1973 y 1998): “publishing as an explicitly political act and the desire to challenge an art establishment; publishing as an implicitly political act and its challenge to imagine a new kind of reading; and finally, the very definition of what an ‘artist’s book’ might be” (7). Si bien los dos primeros asuntos siguen siendo urgentes hoy en día, el término “libro de artista” ahora suena obsoleto.

Hablar del libro de artista en singular (en contraposición a los libros de artistas como plural colectivo) siempre fue paradójico, porque el campo siempre ha sido extremadamente heterogéneo. Esa heterogeneidad podría describirse acertadamente con el término *bibliodiversidad*. Con una alusión al concepto (post) darwinista de biodiversidad, François Benhamou ha descrito un trabajo editorial en el que se encuentran ““several species, but some are present in huge numbers while others are very scarce, and the ones with many copies are likely to eat or prevail over the others. This is what is happening in the book world” (28-29). En contraste con la publicación comercial, convencional y del público general de libros y publicaciones normales y normativas, la *bibliodiversidad*

es mucho mayor en el ámbito de la publicación como práctica artística, libros de artista, publicaciones conceptuales, parasitismo [cuckoo's eggs], **lobo** disfrazado de **cordero**, corderos disfrazados de lobo, arte como libro, libros como arte, libros como otra cosa, información primaria, trabajo en libro [bookworks], exposiciones como catálogos y casos híbridos y totalmente inclasificables.

El término “libro de artista” es problemático porque crea guetos, refuerza la separación de las prácticas cotidianas más amplias y limita el potencial subversivo de los libros al ponerles una etiqueta de arte. Robert Smithson discute este proceso de confinamiento cultural cuando critica el “portable object or surface disengaged from the outside world [...] Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized, it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise” (154-155). Incluso cuando los libros se encuentran alojados (sepultados) en bibliotecas institucionales, su secuestro en “colecciones especiales” y colecciones de “libros raros” significa que el acceso a ellos suele ser más complicado, por lo general imponiendo restricciones, reglas, límites y protocolos de las burocracias institucionales entre los lectores interesados y los libros que deseen experimentar. Cualquier institución (incluidos los espacios de exhibición, las bibliotecas de arte, y las escuelas) que se tome en serio dicho material debe adquirir al menos dos copias de cada artículo y mantener una de ellas en un estante abierto sin restricciones.

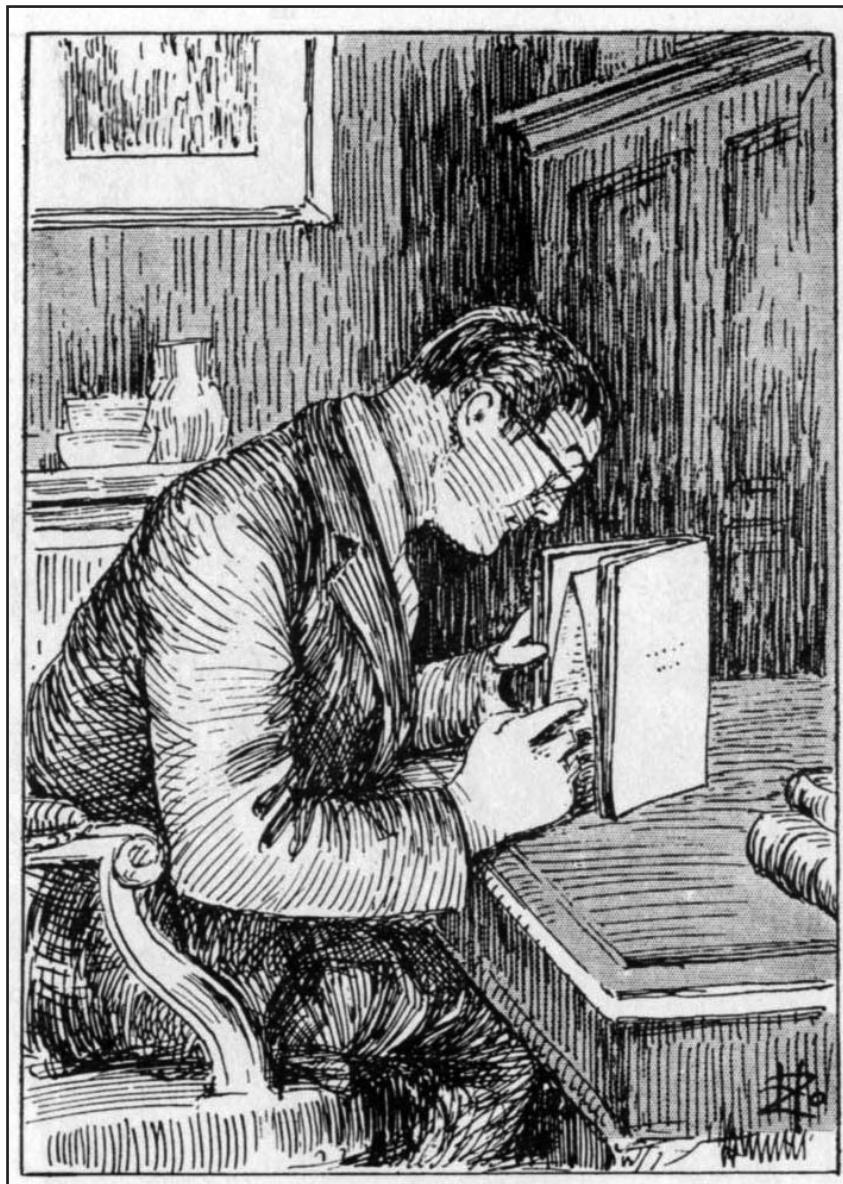
Si bien se han llevado a cabo extensas discusiones sobre el término, incluido un acalorado debate sobre si y dónde colocar el apóstrofe en el libro de artista, Lawrence Weiner una vez cortó el nudo gordiano al concluir: “Don’t call it an artist’s book, just call it a book”.⁶

Un libro es una colección secuencial de páginas, sueltas o encuadradas, y está circulando en múltiples reproducciones. Pero hoy en día, ya no hablamos solo de libros; más amplio que *libro*, el término *publicación* es mejor porque puede abarcar archivos digitales, medios híbridos y formas que aún no hemos imaginado.

La publicación o *publicaciones* como término general incluiría cualquier forma de información circulante, incluidos libros, fanzines, colecciones de hojas sueltas, folletos, libros electrónicos, publicaciones de blogs, redes sociales e híbridos, siempre que sean (o estén destinados a ser) vistas o leídas por múltiples audiencias. Además, la belleza de las publicaciones en contraste con las exposiciones en galerías como cubos blancos radica en su capacidad para circular de formas menos controladas y potencialmente incontrolables: “Words on paper seem to be not such a bad historical recording mechanism, because I know my books have gone all over the world, and they can’t kill them all” (Vale 326).

6. Lawrence Weiner, en conversación con el autor, entrevista inédita, 25 de noviembre de 2013.

La otra belleza de la *publicación* es que permite un alto grado de eficiencia o, mejor aún, suficiencia, si el trabajo de vida cabe en una bolsa de plástico y si uno está orgulloso de ello.



Raymond Roussel, "A man sitting by a table on which a book is positioned vertically; he is prising apart two uncut pages to read a passage" de *New Impressions of Africa*, 1932.

Materialzärtlichkeit

Carrión, bpNichol y McCaffery cuestionan la noción del libro como un contenedor neutral de lenguaje (o imágenes), y elaboran sobre las maneras en que la forma material del texto –incluida, en la mayoría de los casos, la forma del libro en sí mismo–

puede y debe ser comprometida conscientemente y considerada explícitamente como una parte integral de la obra de arte en general. En esta tradición, Zenon Fajfer⁷ inventa el término “liberature”, un *portmanteau/Wolpertinger*⁸ que combina “liber” y “literature” para señalar una práctica literaria que hace un uso consciente del libro como entidad compositiva.

Las debilidades del “libro” –su precario ensamblaje de materiales– son, a la vez, sus fortalezas. Todos los aspectos de su materialidad contribuyen al valor del libro, desde el papel, la tinta y la tipografía hasta su formato y encuadernación, y más allá de varios elementos estructurales (paginación, portada, guardas, margines interiores, etc.), hasta sus modos de distribución. Idealmente, si uno trata conscientemente estos elementos como un conjunto, puede comenzar a articular el libro en términos de *Materialzärtlichkeit* (ternura material). Anke te Heesen (18) ha acuñado el término en el contexto de la práctica cotidiana de recopilar recortes de periódicos realizada por varias agencias a principios del siglo XX y ha argumentado que la operación del recorte de periódico constituía una re-singularización del objeto producido industrialmente. Yo abogaría aquí por una noción ampliada del término *Materialzärtlichkeit* para incluir la orquestación consciente y el uso de elementos materiales, estructurales y sociales, dentro del proceso de producción de múltiples libros.

Cabe señalar que *Materialzärtlichkeit* puede, en consecuencia, existir en el ámbito de la publicación digital, que implica su propio conjunto de elementos estructurales únicos. Nuestra conciencia de eso es todavía rara y vaga, en parte porque aún tenemos que establecer un vocabulario crítico para describir sus fenómenos. En un paso hacia la construcción de ese vocabulario, Alessandro Ludovico intenta juxtaponer dialógicamente cien diferencias y similitudes entre publicaciones digitales y analógicas en un índice de *Post-Digital Print* (213). Por el momento, la mayoría de los libros electrónicos son archivos digitales que buscan imitar un libro, aunque son fundamentalmente diferentes. La publicación digital aún no ha florecido, como un patito feo cuyo potencial y belleza aún no se han descubierto.

Cambio de paradigma y giro posdigital

En *Words to Be Looked At* Liz Kotz argumenta que hubo un cambio paradigmático en la producción de arte a fines de la década de 1960 que puede resumirse como un “giro lingüístico” que condujo a la formación del arte conceptual.⁹ ¿Experimentamos

7. Ver Fajfer 100-103.

8. En el folclore alemán, un Wolpertinger es un animal de fantasía que se dice que habita en los bosques alpinos de Baviera. En taxidermia, la palabra significa un cuerpo que comprende partes del cuerpo de varios animales.

9. Ver Kotz.

también otro cambio de paradigma, alrededor del cambio de milenio? Con el advenimiento de Internet y el mundo digital y posdigital que marcó el comienzo, la publicación como práctica artística ha sido desafiada e impulsada hacia una nueva era de proliferación.

En 1935, Walter Benjamin declaró que “to an ever-increasing degree the work reproduced becomes the work designed for reproducibility” (256). Como sostiene Benjamin, si la reproducción mecánica (en contraste con la reproducción manual) desestabiliza la jerarquía entre original y reproducción, entonces la reproducción digital (en contraste con la reproducción mecánica) desestabiliza la jerarquía entre una copia física (lo que Benjamin llama “reproducción”) y un archivo de datos.

Esta dinámica encuentra una expresión clara en el Print on Demand (POD), en el que la publicación se ubica en la interfaz. Con el POD, el texto como archivo de datos ya se publica una vez que se ha cargado en una plataforma de distribución; sin duda, se puede imprimir, pero no es necesario. Puede leerse en una pantalla sin tener que poner tinta en el papel. Durante su disponibilidad (lo que para los modos de publicación anteriores hubiéramos pensado que estaban “en forma impresa”), estos archivos se pueden cambiar, sin que se marquen como una nueva edición o “tirada de impresión”. Por lo tanto, a través de la desestabilización de la jerarquía entre el archivo de datos y la reproducción (física), el estado de la obra se vuelve más fluido e indeterminado. Lo mismo es válido no solo para los libros POD, sino para cualquier artefacto digital: existe una desestabilización de la jerarquía entre los archivos de datos y sus reproducciones o alteraciones (digitales). Como señala Hito Steyerl: “You can keep the files, watch them again, even reedit and improve them if you think it necessary. And the results circulate” (Steyerl 176).

La lucha por el éxito casi siempre va junta a la lucha por la seriedad. Peter Sloterdijk llama a esto “serio-ism” y gravedad de la normalización. Un libro con lomo es más serio que uno con grampas. Un gran editor es más serio que un pequeño editor. Luchando contra esa gravedad, ciertas comunidades han adoptado una estética que anuncia su postura anti-serioista, como la autoedición en plataformas POD, la circulación del PDF de forma gratuita y la elección de un diseño genérico incluso en la producción de copias impresas, con materiales baratos y ejecución técnicamente no exquisita. En el proceso, esas comunidades reconocen en la lógica del régimen post-benjaminiano, según la cual la “digital –and of course not only digital– reproducibility eludes the whole sphere of limitation” (Pichler 269).

La difusión del POD ha tenido efectos contradictorios: se publica mucho más, pero se imprime mucho menos. A pesar de que los textos todavía están diseñados para ser libros impresos y formateados según la estructura del códice, cada vez más se leen solo en la pantalla. Esta economía de circulación y consumo del POD tiene efectos secundarios no deseados; el intercambio de libros entre autores, por ejemplo, se ha vuelto cada vez más raro, en parte porque los costos unitarios de producción son mucho más altos que los de una publicación “offset”.

En *A History of Reading*, Alberto Manguel señala que la revolución de Gutenberg que siguió a la invención de la imprenta en realidad no borró la escritura a mano, sino que, por el contrario, despertó el interés por la escritura manual y llevó el arte de la caligrafía a nuevas alturas en las décadas sucesivas. Como observa Tan Lin, parafraseando a Marshall McLuhan, “An era is defined not so much by the medium it gains as by the medium it gives up” (Lin 145). En consecuencia, la publicación electrónica está lejos de reemplazar a los libros impresos, y, como dice Alessandro Ludovico, “still has a long way to go before it reaches the level of sophistication which printed pages have achieved over the course of a few centurias” (209). Ludovico continúa prediciendo que los libros impresos pueden convertirse pronto en valiosos objetos *vintage*, ya que “the real power of digital publishing lies not so much in its integration of multiple media, but in its superior networking capabilities”. De acuerdo con esta lógica, las publicaciones digitales más interesantes serán aquellas que involucren formación comunitaria, actividad en red, o que abran nuevas prácticas editoriales “procesuales”. Simon Worthington imagina las publicaciones digitales con referencias en línea, donde “any media cited or referenced should be available in full for transmedia publication,” y atestigua “the most high profile impediment to the transmedia publication has been copyright” (23).



Conceptual Poetics Day en MISS READ:
The Berlin Art Book Fair 2013, fotografía: Michalis Pichler.

Ferias de libros de arte como esferas públicas

Incluso si el interés por la publicación como práctica artística a principios del siglo XXI se asemeja al entusiasmo en torno al “libro de artista” en la década de 1970, el fenómeno de las ferias de libros de arte en esta cantidad e intensidad es algo nuevo. Desde 2006, aproximadamente, las ferias de libros de arte independientes se han extendido como hongos. Cada vez que te das la vuelta, se funda una nueva feria del libro. La forma en que funcionan estas ferias es significativamente diferente de las instituciones (inicialmente librerías y luego, a menudo, archivos) que surgieron en la década de 1970, como Other Books and So, Printed Matter, Inc., Art Metropole, Zona Archive, Franklin Furnace, Archive for Small Press and Communication, Artpool Archive y otros.

Las ferias de libros de arte de hoy no son solo un lugar para representar una escena editorial previa separada, sino que también son un foro central para constituir y nutrir una comunidad en torno a la publicación como práctica artística. Como un fenómeno global, estas comunidades toman la forma de redes ágiles, adaptables y de amplio espectro. Miss Read en Berlín y otros eventos similares en Nueva York, Tokio, Ciudad de México, Teherán, Moscú, Londres, Leipzig y otros lugares del mundo son puntos culminantes de actividades dispersas: lugares de encuentro periódicamente recurrentes en tiempo real y en el espacio real, a los cuales la gente viaja para reunirse. Se podría decir que las ferias de libros de arte cumplen hoy la función de mercados, pero no principalmente en el sentido económico; más bien, son mercados en el sentido del ágora antiguo: un lugar físico accesible al público común y una esfera pública para la negociación y el intercambio.

Sigue siendo cuestionable hasta qué punto estos eventos van más allá de su propio grupo demográfico primario para involucrar a comunidades diferentes a las de las clases media y alta. Sin embargo, las barreras de entrada son relativamente bajas. No se necesita el respaldo de la galería. Hay artistas que han participado en numerosas ferias del libro y cuyas obras e ideas circulan sin haber trabajado nunca con galerías comerciales y, por tanto, no habiendo expuesto nunca en ferias de arte.

Las ferias de libros de arte constituyen su propio circuito de arte global, aunque no son tan sostenibles económicamente como las ferias de arte comunes, más rentables. Cuando los expositores de la feria del libro hablan de “cubrir los gastos”, por lo general se refieren a que cubrieron el cobro de mesa, tal vez los gastos de viaje y, si salió bien, los gastos de alojamiento; pero a menudo se olvidan de tener en cuenta el costo de producción de las publicaciones expuestas, y mucho menos el tiempo y la mano de obra dedicados a trabajar en la feria. Las economías, de hecho, son bastante precarias y, a menudo, se llaman eufemísticamente economías del don.

“Otra precaución”, como advierte Michael Baers, “would concern the way critical art’s resistance to cooptation has been eroded. [...] In fact, the culture industry has

proved quite adept at assimilating any insurgent notions artists might entertain.” (136-137). El rol de las ferias del libro es, por tanto, paradójico: oscila entre, por un lado, la creación de espacios abiertos para debates críticos y, por otro lado, como ejemplo de una cultura neoliberal impulsada por la lógica del “evento”. Al mismo tiempo, las ferias de arte más grandes han estado cada vez más ansiosas por abrazar las secciones de ferias del libro bajo sus techos como una especie de hoja de parra intelectual, mientras que los museos han llegado a recibir a los visitantes y a la energía que estas ferias traen consigo.

Miss Read surgió inicialmente cuando el KW Institute for Contemporary Art, Ar gobooks y yo (una institución, una editorial y un artista, respectivamente) unimos fuerzas en 2009. KW permaneció involucrado como anfitrión durante tres años. La feria creció rápidamente y, o eso parece, la escena a su alrededor también. En 2014 dibujamos un Caucasian Chalk Circle, y desde 2015, cuando Yaiza Camps y Moritz Grünke se unieron al equipo central, Miss Read está dirigida por artistas.

Sin embargo, desde sus inicios en 2009, tuvo un enfoque igualitario e inclusivo. Para nosotros era importante que todo el mundo tuviera el mismo tamaño de mesa, tanto si se trataba de un fanzine de microimpresión como de una gran editorial establecida como Verlag der Buchhandlung, Walther König o, incluso, la MIT Press. Además, mantuvimos el costo de la mesa casi nulo. Este enfoque inclusivo se extendió también a la audiencia, lo que significa que las barreras de entrada estaban ausentes tanto en términos económicos (entrada gratuita) como arquitectónicos (sin vallas y accesible para sillas de ruedas). Sin duda, un incentivo impulsor fue crear y co-crear un contexto para el propio trabajo, pero también para otras personas. Tomó algunos años darnos cuenta de que esto era necesario y posible. Algo parecido se podría decir de este libro.

Marcel Broodthaers una vez dijo, lamentando el potencial perdido para buscar otros tipos de publicaciones, que “Once you busy yourself with art, you will always fall from one catalogue to the next”.¹⁰ Lo mismo es cierto, por desgracia, para las ferias del libro. *Publishing Manifestos*, en una especie de versión beta, surgió por primera vez en 2018 cuando el equipo de Miss Read se aburría cada vez más con los catálogos habituales de las ferias del libro que nosotros, como la mayoría de las otras ferias, seguíamos produciendo cada año. Había intentos de jugar con el género del “catálogo”, por ejemplo, ejecutando textos artísticos o literarios, o lo que Seth Siegelaub llamaría información primaria, a través de catálogos de Miss Read.¹¹ Las notas al pie de página parecían ser

10. Ver Broodthaers.

11. En 2011, el artista alemán Achim Lengerer ya había creado títulos de columnas como intervención en el catálogo, que estaban compuestos por extractos de *Ästhetik des Widerstands* (Estética de la resistencia) de Peter Weiss. En 2016, Cia Rinne insertó notas a pie de página compuestas por su *missing notes from notes for soloists*, y en 2017 Simon Morris proporcionó notas a pie de página de su libro *Re-Writing Freud*; en 2018, Elisabeth Tonnard incluyó *The Bird*, un capítulo adaptado de su libro *They Were Like Poetry*.

una opción obvia para crear un subtexto. Estas intervenciones parecen haber pasado desapercibidas, pero nos parece bien; fueron una forma de subvertir un poco el estatus de la publicación, y un intento de convertirla en un híbrido entre catálogo expositivo y *exhibición del catálogo*, proporcionando una plataforma para una obra literaria parásitaria, un canal B clandestino, un eco.

Posibles rutas a través de la publicación de manifiestos

La siguiente lista proporciona temas, etiquetas y categorías recurrentes, con referencia a textos (de la lista de manifiestos) para lectura adicional. La mayoría de los textos pueden aparecer en más categorías de las que realmente se enumeran. La categoría “política” no aparece; sería un término apto para todos.

Structural Analysis of the Book →El Lissitzky, →Ulises Carrión, →bpNichol, McCaffery, →Zenon Fajfer, →Erik van der Weijde, →Alessandro Ludovico

(Artists') Books and the Book as Alternative Mise-en-scene →Ulises Carrión, →IDEA POLL, →Clive Phillpot →Lawrence Weiner, →Erik van der Weijde, →Paul Soulellis, →Kione Kochi, →Sara MacKillop

Appropriation →Oswald de Andrade, →Guy Debord, Gil J Wolman, →Seth Price, →Anita Di Bianco, →Michalis Pichler, →Hito Steyerl, →AND Publishing, →Lisa Holzer, David Jourdan, →Tan Lin, →Aurélie Noury, →Mariana Castillo Deball

Conceptual Writing →Anita Di Bianco, →Tan Lin, →Riccardo Boglione, →Robert Fitterman, Vanessa Place, →Michalis Pichler, →Derek Beaulieu, →Aurélie Noury, →Paul Stephens, →Elisabeth Tonnard

Reading →Jorge Louis Borges, →Ulises Carrión, →Anita Di Bianco, →Lisa Holzer, David Jourdan, →Tan Lin, →ed. Ntone Edjabe, →Matthew Stadler, →Aurélie Noury

Distribution →Ray Johnson, →BIMBOX, →TIQQUN, →Riot Grrrl →Seth Price, →Matthew Stadler, →Mosireen, →Eleanor Vonne Brown, →Jan Wenzel

Self-publishing →General Idea, →Tom Jennings, Deke Nihilson, →Riot Grrrl, →Joa-chim Schmid, →Boglione, Dworkin, Gilbert et al., →Temporary Services, →Tauba Auerbach, →Gloria Glitzer, →Sara MacKillop, →Bombay Underground, →V. Vale

Feminist →Riot Grrrl, →AND Publishing, →Girls Like Us, →Urvashi Butalia, zubaan, →Bibi Bakare-Yusuf, →Arpita Das, →Queeres Verlegen

(Queer) Identities →General Idea →BIMBOX, →Tom Jennings, Deke Nihilson, →Bruce LaBruce, →Karl Holmqvist, →Girls Like Us, →Arpita Das, →Queeres Verlegen

Social Context, Publishing, and Public Space →Stephen Willats, →IDEA POLL, →Rasheed Araeen, Mahmood Jamal, →Riot Grrrl, →TIQQUN, →Anita Di Bianco, →Seth Price, →Kwani?, →Bernadette Corporation, →Hito Steyerl, →Matthew Stadler, →Chimurenga, →Eva Weinmayr, →Temporary Services, →Girls Like Us, →Jan Wenzel, →Sara MacKillop, →Bombay Underground

Tackling Western-Centrism →Oswald de Andrade, →Rasheed Araeen, Mahmood Jamal, →Ricardo Basbaum, Alex Hamburger, →Mladen Stilinović, →Kwani?, →Marina Fokidis, →ed. Ntone Edjabe, →Bibi Bakare-Yusuf, →Urvashi Butalia, zubaan

(Not-)Corrupted Economies →IDEA POLL (Adrian Piper, Ulises Carrión), →BIMBOX, →Riot Grrrl, →Mladen Stilinović, →Michael Baers, →Karl Holmqvist, →Taubá Auerbach, →Broken Dimanche Press, →Temporary Services, →Matthew Stadler, →Paul Chan

POD →Joachim Schmid, →Paul Soulellis, →Alessandro Ludovico, →Mathew Stadler, →Tauba Auerbach

Internet and (Post-)Digital Publishing →Seth Price, →Joachim Schmid, →Alessandro Ludovico, →Riccardo Boglione, →Constant Dullaart, →Paul Soulellis, →Derek Beaulieu, →Michalis Pichler, →Hito Steyerl, →Katja Stuke, Oliver Sieber, →Eric Watier

Poetics of the Everyday →Gertrude Stein, →Guy Debord, Gil J Wolman, →Ray Johnson, →Allan Ruppertsberg, →Hito Steyerl, →Elisabeth Tonnard

Condiciones materiales para producir este libro

En 1961, Robert Morris produjo una caja con el sonido de su propia creación. La caja de madera, por lo demás normal, incluía altavoces internos con una grabación de audio del sonido de la propia construcción de la caja. En 1979, Seth Siegelaub produjo la antología *Communication and Class Struggle* como una especie de libro con el sonido de su propia creación, discutiendo explícitamente las condiciones de su producción material. El prefacio concede que el libro “in its ‘editorial’ and in its ‘material’ production, [...] does not escape the ruling economic laws of monopoly capitalism” (20). Continuó enumerando gastos generales, administración, autores, traductores, permisos como “editorial”, composición tipográfica, impresión, encuadernación, entrega y almacenamiento como ““production costs proper”, y amplió el

sentido de producción para incluir el costo significativo de distribución (reembolsos de minoristas, acciones de distribuidores, etc.), que asciende a sí mismo hasta el 50% del coste. Como bromeó con ironía Johanna Drucker, “The ‘democratic’ multiple has to be highly subsidized to be affordable (39).

En su “Reproduction Pricing Guideline for Artists,” especie de crítica institucional, Paul Chan y Badlands Unlimited discuten la economía política de la publicación de arte existente y argumentan que “publishing in the artworld echoes exploitative aspects of social media. Institutional and commercial publishing in contemporary art largely rely on –and sometimes demand– artists release the rights of their images for free. The ‘acclaimative’ value of being published is assumed to be enough” (295).

El fenómeno no es nuevo y difícilmente se limita al mundo del arte. Siegelaub continúa escribiendo en su prefacio de 1979 que “normally the problem is solved [...] by decreasing, as much as socially possible, all the labor costs attached,” lo que significa que el “subsídio” ha llegado directamente desde muy poco o ningún pago a los autores, contribuyentes y editores. Lo mismo ocurre con *Publishing Manifestos*, que ha sido financiado por la generosidad de los autores con sus permisos de reproducción. Más allá de ese subsidio, este libro (su versión beta en 2018) fue financiado en parte por un Interdisciplinary Grant por Senatsverwaltung für Kultur Berlin y por un equipo de producción que fue igualmente generoso con su tiempo y energía: en el MIT Press, la editora de adquisiciones Victoria Hindley; en el equipo principal de Miss Read, Yaiza Camps y Moritz Grünke, junto con Natalia Saburova, Olivia Lynch, Alexander Zondervan y Raül Fernandez Gil como pasantes. Se pagó algo de dinero, pero fue más un gesto simbólico que un salario.

Esta conjunta de publicación entre Miss Read y el MIT Press es un intento de construir una alianza entre diferentes instituciones editoriales: Miss Read paga el costo de producción del libro, incluidos los gastos generales, la administración, la edición, la corrección de estilo, la revisión, el diseño, la impresión y la encuadernación, y la distribución de copias de los contribuyentes, y recibirá el 30% de las ganancias netas. El libro está sujeto a un descuento estándar de la industria del 40% al 50%, lo que significa que, una vez deducidos los gastos, es probable que cualquier margen de beneficio potencial se reduzca al 15% al 17% del precio minorista de Miss Read, y no mucho más para el MIT Press. Este último está pagando por (su) gestión de proyectos, los costos de envío, almacenamiento en depósitos, cumplimiento de pedidos, distribución global y publicidad. El marketing será realizado por el MIT Press a través de representantes de ventas, catálogos, participación en ferias del libro y distribución de copias de reseñas, y por Miss Read y, presumiblemente, por todos los colaboradores dentro de sus respectivas redes.

Con una tirada de 2000 copias (más 200 copias de referencia) impresas en Varsovia, y un precio de venta al público de \$30, si la edición impresa se agota, ambos coeditores esperan alcanzar el punto de equilibrio, en lo que respecta a los costos propiamente dichos.

Existe un conflicto entre el deseo de producir un libro económico –si, en todo caso, se logra producir– y el pago real por el trabajo real de todas las personas involucradas.

¿Hemos ganado?

Para muchas personas, su práctica editorial es parte de un intento de averiguarlo. “We need a pool of ideas, concrete attempts and experiences. A new system cannot be designed on a drawing board”, dice Fabian Scheidler,¹² y afirma que necesitamos *topías* en lugar de utopías, es decir, visiones concretas de lugares y condiciones reales.

Hemos llegado a un momento histórico privilegiado en el que dirigir una editorial –o una feria del libro– puede ser una obra de arte. Al mismo tiempo, es *Sozialarbeit* (trabajo social), “a mode of production analogous not to the creation of material goods but to the production of social contexts” (Price 119).

Continuará.¹³

Lista de los manifiestos

Book | Gertrude Stein 1914

The Future of the Book | El Lissitzky 1926

Anthropophagic Manifesto | Oswald de Andrade 1928

On the Cult of Books | Jorge Luis Borges 1946

A User’s Guide to Détournement | Guy Debord, Gil J Wolman 1956

Many years ago I drew snakes | Ray Johnson 1967

Notice | Stephen Willats 1967

File Magazine Editorials | General Idea 1972

The New Art of Making Books | Ulises Carrión 1975

12. Ver Scheidler.

13. Nota del autor: este texto está construido de manera algo modular, el orden de sus capítulos es flexible. Si se lee en un orden diferente, también debería funcionar (de manera diferente). Durante el proceso de redacción, se benefició enormemente de las discusiones con Eleanor Vonne Brown, Craig Dworkin, Martin Ebner, Annette Gilbert, Victoria Hindley, Olivia Lynch y Malte Fabian Rauch.

Idea Poll | Art-Rite, no. 14 1976 with Kathy Acker, Roberta Allen, John Baldessari, Luciano Bartolini, Ulises Carrión, Daniel Buren, Robert Delford Brown, Robert Cumming, Ted Castle, Agnes Denes, Peter Downsborough, Mary Fish, Peter Grass, George Grifn, Judith A. Hoferg, Douglas Huebler, Allan Kaprow, Richard Kostelanetz, Sharon Kulik, Robert Leverant, Sol LeWitt, Christof Kohlhofer, Jane Logemann, Paul McMahon, Robert Morgan, Maurizio Nannucci, Richard Nonas, Adrian Piper, Lucio Pozzi, Marcia Resnick, The Roseprint Detective Club, Carolee Schneemann, John Shaw, Bob Smith, Pat Steir, Ellen Sragow, Ted Stamm, Peter Stansbury, Richard Tuttle, Fred Truck, Lawrence Weiner, Robin Winters, Rachel Youdeman

Black Phoenix | Rasheed Araeen, Mahmood Jamal 1978

Artists' Books Fruit Diagram | Clive Phillpot 1982

Fifty Helpful Hints on the Art of the Everyday | Allen Ruppersberg 1985

What the fuck is HOMOCORE? | Tom Jennings, Deke Nihilson, eds. 1988

BOOKS/CATALOGS/DESIGNED BOOKS | Lawrence Weiner 1989

Welcome to BIMBOX | Johnny Noxzema 1990

Riot Grrrl Manifesto | Riot Grrrl (Kathleen Hanna et al.), eds. 1991

The Book as Machine | Steve McCafery, bpNichol 1992

Take Away Manifestos/Flying Letters Manifestos | Ricardo Basbaum, Alex Hamburger 1995

The Praise of Laziness | Mladen Stilinović 1998

Liberature: Appendix to a Dictionary of Literary Terms | Zenon Fajfer 1999

Memento | TIQQUN 1999

The Super Flat Manifesto | Takashi Murakami 2000

Corrections and Clarifications | Anita Di Bianco 2001

Dispersion | Seth Price 2002

Michael Baers Reads A Statement Regarding Meta-Art | Michael Baers 2004

Kwani? | Binyavanga Wainaina 2004

Reena Spaulings | Bernadette Corporation 2005

Introduction | Bruce LaBruce 2008

Disco as Operating System, Part One | Tan Lin 2008

Notes on Conceptualisms | Vanessa Place, Robert Fitterman 2009

YOU BLEW UP MY HOUSE | Karl Holmqvist 2009

Statements on Appropriation | Michalis Pichler 2009

In Defense of the Poor Image | Hito Steyerl 2009

From My Skull | Joachim Schmid 2010

Chronicling the Chimurenga Chronicle: A speculative, future-forward newspaper that travels back in time to re-imagine the present | Ntone Edjabe, ed. 2011

The Ends of the Book: Reading, Economies, and Publics | Matthew Stadler 2011

Manifeste monotone/Monotone manifesto | Eric Watier 2011

Crux Desperationis | Riccardo Boglione 2012

RR, Relaxed Reading or The Ambient Stylistics of Tan Lin | Lisa Holzer, David Jourdan 2012

- Post-digital print: a future scenario | Alessandro Ludovico 2012
ANT!FOTO | Katja Stuke, Oliver Sieber 2012
4478ZINE publishing manifesto | Erik van der Weijde 2012
Diagonal Press Mission | Tauba Auerbach 2013
That's not writing | Derek Beaulieu 2013
Manifesto: 2013 Year of The BDP Avant Garde | Broken Dimanche Press (John Holten, Ida Bencke) 2013
A letter from Chimurenga | Ntone Edjabe, ed. 2013
South as a State of Mind | Marina Fokidis 2013
Search, compile, publish. | Paul Soulellis 2013
X Marks the Bökship | Eleanor Vonne Brown 2014
Balconism | Constant Dullaart 2014
Revolution Triptych | Mosireen 2014
Half Letter Press and Our Reasons for Running It | Temporary Services and Kione Kochi 2014
One Publishes to Find Comrades | Eva Weinmayr 2014
The Twelve Tasks of the Publisher | Jan Wenzel 2014
Do or DIY | Riccardo Boglione, Kate Briggs, Craig Dworkin, Annette Gilbert, Marianne Groulez, Simon Morris, Carlos Soto Román, Nick Turston 2015
The book as future of the past | Gloria Glitzer 2015
The Work of Art in the Age of Its Digital Reproducibility | Michalis Pichler 2015
We Strive to Build an Art & Publishing Practice That: | Temporary Services 2015
and the name of our publishing activity is | AND Publishing 2016
Girls Like Us is more or less female | Girls Like Us (Jessica Gysel et al.), eds. 2016
How I Didn't Write Any of My Books | Aurélie Noury 201
Image Reproduction Pricing Guideline for Artists | Paul Chan (Badlands Unlimited) 2017
MA BIBLIOTHÈQUE | Sharon Kivland 2018
The publication is the artwork. | Sara MacKillop 2018
Untitled | Jonathan Monk 2018
:ria eht tsniaga dedaeH | León Muñoz Santini 2018
Convolution | Paul Stephens 2018
Re: publishing manifestos | Elisabeth Tonnard 2018
Notes Toward a Publishing Practice | Archive Books 2019
Cassava Republic | Bibi Bakare-Yusuf 2019
Bombay Underground | Bombay Underground 2019
Yoda Press: A Manifesto | Arpita Das 2019
Ixiptla | Mariana Castillo Deball 2019
Queeres Verlegen | Queer-Feminist Book Fair 2019
Humor über alles | V. Vale 2019
zubaan manifesto | zubaan (Urvashi Butalia), ed. 2019

Bibliografía citada

- Auerbach, Tauba. "A Conversation with Tauba Auerbach." *Artists Who Make Books*. Editado por Roth Andrew, Philip E. Aarons y Claire Lehmann. Phaidon, Londres, 2017.
- Baers, Michael. "Michael Baers Reads A Statement Regarding Meta-Art." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp 124-137.
- Bakare-Yusuf, Bibi. "Cassava Republic." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 312-313.
- Basbaum, Ricardo, y Alex Hamburger. "Take Away Manifestos Flying Letters Manifestos." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 90-97.
- Benhamou, Françoise. "L'économie de la bibliodiversité." *Les assises et leurs suites. Comptes rendus des assises internationales de l'édition indépendante et programme prévisionnel d'action 2008–2009 de l'Alliance des éditeurs indépendants*. International Alliance of Independent Publishers, Paris, 2009, pp. 27–31.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility." *Walter Benjamin: Selected Writings, 3: 1935-1938*. Editado por Michael Jennings. Harvard University Press, Cambridge, MA, 2006, pp. 101-133.
- Carrión, Ulises. Respuesta a "Idea Poll", *Art-Rite*, 14, 1976. *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 56-65.
- Chan, Paul. "Reproduction Pricing Guideline for Artists." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 294-295.
- de Andrade, Oswald. "Anthropophagic Manifesto." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 28-31.
- Debord, Guy, y Wolman Gil J. "A User's Guide to Detournement." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 36-41.
- Drucker, Johanna. "Artists' Books and the Cultural Status of the Book." *Journal of Communication*, 44, 1, 1994, pp. 12-42.
- Fajfer, Zenon. "Liberature: Appendix to a Dictionary of Literary Terms." *Publishing Manifestos*. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 100-103.
- Fokidis, Marina. "The South as a State of Mind." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 226-227.

- Hassan, Salah M. "The Darkest Africa Syndrome and the Idea of Africa: Notes Toward a Global Vision of Africa and Its Modernist Practice." *Diaspora Memory Place*. Editado por Cheryl Finley. Prestel Verlag, Munich, 2008, pp. 130-136.
- Kelley, Mike. "Artist/Critic." *Social Medium: Artists Writing, 2000-2015*. Editado por Jennifer Liese. Paper Monument, Nueva York, 2016.
- Klima, Stefan. *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. Granary Books, Nueva York, 1998.
- Kotz, Liz. *Words to Be Looked At*. MIT Press, Cambridge, MA, 2007.
- Lin, Tan. "Disco as Operating System." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp 144-151.
- Ludovico, Alessandro. "Post-digital print: a future scenario." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 208-213.
- Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité*, 1972. Programa.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. *Manifesto of the Communist Party*. National Executive Committee of the Socialist Labor Party, Nueva York, 1898.
- Pichler, Michalis. "The Work of Art in the Age of Its Digital Reproducibility." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 268-275.
- Piper, Adrian. "Power Relations within Existing Art Institutions." *Out of Order, Out of Sight*, vol. 2. MIT Press, Cambridge, MA, 1996, pp. 63-89.
- Price, Seth. "Dispersion." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 110-123.
- Riot Grrrl, "Riot Grrrl Manifesto." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 82-83.
- Scheidler, Fabian. *Chaos: Das Neue Zeitalter der Revolutionen*. Promedia Verlag, Viena, 2017.
- Schmid, Joachim. "From My Skull." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 180-183.
- Siegelaub, Seth. "Preface: A Communication on Communication." *Communication and Class Struggle. Vol. 1: Capitalism, Imperialism*. Editado por Armand Mattelart y Seth Siegelaub. International General, Nueva York-Bagnolet, 1979, pp. 11-21.

- Smithson, Robert. "Cultural Confinement." *Robert Smithson: The Collected Writing*. Editado por Jack Flam. University of California Press, Berkeley, CA-Los Angeles, CA-Londres, 1996, pp. 154-156.
- Steyerl, Hito. "In Defense of the Poor Image." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 174-179.
- te Heesen, Anke. *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*. Fischer Taschenbuch Verlag, Fráncfort, 2006.
- Temporary Services. "Half Letter Press and Our Reasons For Running It." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 242-247.
- Vale, V. "Humor über alles." *Publishing Manifestos*. Editado por Michalis Pichler. MIT Press/Miss Read, Cambridge, MA-Berlín, 2019, pp. 324-327.
- Worthington, Simon. *Book to the Future: A Manifesto for Book Liberation*. S. l., Hybrid Publishing Consortium, 2012.

Condiciones de uso: Felipe Cussen

José Ignacio Padilla
(Investigador independiente, Perú)¹

Resumen: Felipe Cussen ha producido una obra paradójica, que pone en cuestión las distinciones entre forma y contenido; entre consumo y condiciones de uso. Discute el lugar de la poesía y la literatura entre otros géneros discursivos. Este ensayo afirma que la obra de Cussen, catalogada como “conceptual”, pone en evidencia y discute las condiciones de producción y uso del lenguaje como tal, más allá de las prácticas artísticas, en el amplio marco de la vida social capitalista.

Palabras clave: Felipe Cussen, Poesía conceptual, Arte conceptual, Condiciones de producción, Lenguaje y capitalismo.

Abstract: Felipe Cussen has created a paradoxical piece of art which questions the distinction between form and content, use and conditions of use. It elaborates on the position of poetry and literature among other discursive genres. This essay affirms that Cussen's work, characterized as “conceptual”, shows and discusses the use and production of language as such, beyond the artistic field, along the wide frame of social life in capitalism.

Keywords: Felipe Cussen, Conceptual poetry, Conceptual art, Conditions of production, Language and capitalism.

Recibido: 16 de setiembre. Aceptado: 19 de noviembre.

Quiero empezar describiendo una obra reciente del Poeta Felipe Cussen: se trata de un video casero, doméstico, grabado con un teléfono. El video empieza con la imagen

1. José Ignacio Padilla (Lima, 1975) estudió en la Universidad de San Marcos y se doctoró en Literatura Latinoamericana en Princeton University (2008). Editó la revista *more ferarum* (1998-2002), además de volúmenes de homenaje a César Moro y Jorge Eduardo Eielson. Ha publicado ensayos de crítica de poesía en revistas como *Hueso húmero* y *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. En 2014 publicó *El terreno en disputa es el lenguaje. Ensayos sobre poesía latinoamericana en Iberoamericana / Vervuert*. Recientemente publicó dos libros con la editorial Meier Ramírez: *Se dicen cosas: conversaciones sobre poesía* y *El poema se derrite: charlas y notas sobre poesía*. Vive en Madrid, donde se desempeña como librero.

impasible del Poeta Felipe Cussen y un cartel escrito a mano con el título “Condiciones de uso”. Después de 5 segundos el Poeta Felipe Cussen retira el cartel y continúa mirando a la cámara; mientras una voz en off empieza a leer el siguiente texto:

Condiciones de uso

Las presentes condiciones regulan el uso de este poema. Las condiciones de uso de este poema pueden actualizarse periódicamente y sin previo aviso. Todo usuario que acceda a este poema acepta someterse a estas condiciones de uso. El usuario conoce y acepta la condición poética de este poema. Es posible que algunas secciones de este poema no correspondan a su condición poética. La información contenida en este poema tiene únicamente fines poéticos. La información contenida en este poema ha sido obtenida a partir de fuentes que se consideran fiables. Aunque se han tomado todas las medidas razonables para asegurar que la información contenida en este poema es correcta, no se garantiza que sea exacta, completa o actualizada. La información contenida en este poema se facilita en la medida en que esté disponible. Este poema puede contener incorrecciones o errores tipográficos. Este poema no está dirigido a curar, tratar o prevenir alguna enfermedad. Si sufre de alguna enfermedad consulte con su médico. Este poema no puede ser utilizado para comprar o vender ningún tipo de valores o instrumentos financieros. Infórmese sobre el límite de garantía estatal a los depósitos. Este poema admite comentarios. No se admiten comentarios que no estén relacionados directamente con este poema. Tampoco se admiten comentarios difamatorios, inexactos, falsos, abusivos, injuriosos, obscenos, irreverentes, ofensivos, insultantes, tácita o expresamente sexuales, amenazantes, acosadores, racistas, sexistas, discriminatorios, que atenten contra la moral, el orden público, los derechos fundamentales, las libertades públicas, el honor, la intimidad o la imagen de terceros. La totalidad de este poema está protegido por derechos de propiedad intelectual. En el caso que el usuario o un tercero considere que se ha producido una violación de sus legítimos derechos de propiedad intelectual, se deberá notificar dicha circunstancia. Quedan expresamente prohibidas la reproducción, la distribución y la comunicación pública, incluida su modalidad de puesta a disposición, de la totalidad o parte de este poema, en cualquier soporte y por cualquier medio técnico, sin la autorización por escrito del poeta Felipe Cussen. El poeta Felipe Cussen no se hace responsable del contenido de este poema. El poeta Felipe Cussen no se hace responsable de cualquier error u omisión en este poema. El poeta Felipe Cussen no se hace responsable de los efectos negativos de este poema. El poeta Felipe Cussen no se hace responsable del uso negligente de este poema. El poeta Felipe Cussen se reserva el derecho de no leer este poema si no están dadas las condiciones. Si no se comprenden las condiciones de uso de este poema, no están dadas las condiciones. No están dadas las condiciones para leer este poema. (Cussen 832-833)



El Poeta Felipe Cussen se mantiene inmóvil, en pijama, muy serio, sólo parpadea, siempre en silencio. La pieza dura 1 minuto y 34 segundos; y la voz del “locutor” está, evidentemente, acelerada –como en los anuncios de la televisión y la radio que oímos desde hace décadas. De hecho, la voz del locutor está sintetizada, aunque a mí me gusta pensar que el autor contrató para esta tarea a un profesional en una de tantas webs y aplicaciones donde se ofrece mano de obra para tareas de corta duración. Cussen utiliza un software text-to-speech que tiene voces en distintos idiomas y acentos, *text2speech-PRO*.

Desde el primer segundo, la obra está exhibiendo sus condiciones de producción:

- La grabación es casera: el poeta es un trabajador autónomo, o un empresario de sí mismo, se autoexplota.
- El poeta no es un trabajador; el trabajo poético no es remunerado. El poeta se ocupa de la poesía en su tiempo de ocio, en pijama. Aquí chocan dos visiones de la modernidad: el arte como diletantismo, fuera del mercado y el arte como intervención vanguardista en las condiciones de producción.
- La grabación tiene la forma de las interfaces y redes sociales que utilizamos a diario: el Poeta Feilpe Cussen aparece con una cartela, un gesto habitual desde el famosísimo video de Bob Dylan, y ahora muy común en la comunicación en redes.
- La locución acelerada remite a una forma narrativa propia de la publicidad: el

tiempo se vende al segundo en los medios de comunicación.

- El Poeta Felipe Cussen –que no es Felipe Cussen– simula, mimetiza, una propaganda. Hace propaganda y exhibición de sí mismo.
- La locución implica la sustitución del trabajo humano por el maquinico, desplazando la contratación de un locutor-trabajador precario, también autónomo, para una micro-tarea, un mini-job, por la compra, alquiler o uso de un software.

Ahora, un par de particularidades:

Si bien el Poeta Felipe Cussen parecería hacer propaganda, publicidad de sí mismo, esta forma-publicidad está vaciada de contenido: no hay un mensaje de estilo de vida, de calidad poética, de sabiduría, de brillo y esplendor; ni tampoco un producto (el poema) a la vista o a la venta. En ese sentido, como promoción de sí, esta forma-publicidad sólo sería un deíctico, un señalamiento: el Poeta Felipe Cussen señala al Poeta Felipe Cussen. La forma queda vacía.

Desde otro punto de vista, podríamos decir que el contenido de la obra (el “poema”) son las condiciones de uso de este producto, enunciadas como “Condiciones de uso” y leídas rápidamente por un locutor profesional. Pero las *condiciones de uso* son normalmente un paratexto, un contrato que rige el uso de la obra adquirida o alquilada o usada –valga la redundancia. Es decir, las *condiciones de uso* no suelen ser la obra; habitualmente están fuera de la obra, como una de sus condiciones de posibilidad, existencia, circulación.

Así que esta pieza mezcla el adentro y el afuera. La pre-condición, lo anterior, entra en la obra, constituye su presente y su interior, vaciándola de contenido. Nuevamente, la obra funciona como un deíctico, un gesto sin contenido que sólo apunta. ¿Y adónde apunta? A sí misma.

Dados estos dos aspectos, diría que la forma publicidad queda vacía, vuelta de re-vés, como un guante cuyo interior se nos expone.

Revisemos algunas de las condiciones de uso:

- Las presentes condiciones regulan el uso de este poema.
- Todo usuario que acceda a este poema acepta someterse a estas condiciones de uso.
- El usuario conoce y acepta la condición poética de este poema.
- La información contenida en este poema tiene solamente fines poéticos.

Me viene a la memoria un viejo concepto de mi época de estudiante, de los cursos de Teoría Literaria: el contrato de lectura. Era una tremenda metáfora, aquella. El lec-

tor aceptaba un contrato de lectura, aceptaba deponer su escepticismo y respetar unas reglas de género y verosimilitud. Según aquellos “contratos”, en las novelas de ciencia ficción era verosímil que aparecieran ovnis y extraterrestres, pero en las policiales no podían aparecer elfos ni Godzilla. Según esas mismas reglas un cuento es un cuento, una novela es una novela y un poema es un poema –aunque nadie tenga del todo claro qué es un cuento, una novela, un poema.

Pues, bien, aquí, el lector-usuario-espectador acepta que este poema es un poema y que este objeto (“objeto”: texto, video, lectura, performance) tiene fines poéticos. Y, efectivamente, algo así sucede con el arte conceptual y con la literatura en general: uno acepta o no acepta que son arte y literatura; y una serie de críticos e instituciones sancionan o no sancionan que son o no son arte y literatura.

Otras condiciones interesantes:

- Si sufre de alguna enfermedad consulte con su médico.
- Este poema no admite comentarios.
- La totalidad de este poema está protegida por derechos de propiedad intelectual.
- El poeta Felipe Cussen no se hace responsable del contenido de este poema.
- El poeta Felipe Cussen no se hace responsable de los efectos negativos de este poema.
- El poeta Felipe Cussen se reserva el derecho de no leer este poema si no están dadas las condiciones.
- Si no se comprenden las condiciones de uso de este poema, no están dadas las condiciones.
- No están dadas las condiciones para leer este poema.

Más allá de lo divertido del poema –*¡consulte con su médico!, ¡el poeta Felipe Cussen no se hace responsable!*–, la ironía consigue vaciar otras formas, además de la forma-publicidad: la forma-contrato, que es destrozada en este pastiche, y, lo que es más importante, la forma-poema que, puesta de revés, yace, como otro guante abandonado, con la piel hacia adentro y las costuras y el relleno hacia afuera. Literalmente: “No están dadas las condiciones para leer este poema”.

Vamos, el poeta no va a leer el poema. No hay poema. Esa sería otra posible interpretación: no hay nada, sólo paratexto, silencio. Una suerte de 4'33" (John Cage), donde sólo se leen las instrucciones, las reglas.

Dicho de otro modo: las condiciones de uso ¿son las condiciones de uso o el poema? ¿hay poema? La pieza juega con esa indecidibilidad, oscila entre ambos extremos.

La pregunta “¿es esta pieza un poema?” es poco productiva, parece descartada por las mismas condiciones de uso. La pregunta: “¿cuál es el contenido del poema?” tiene una respuesta tan fácil como improductiva: las condiciones de uso del poema. Pero todavía nos quedan dos preguntas por hacer: ¿quién escribe el poema? y ¿quién habla en el poema?

Podríamos decir que Felipe Cussen ha escrito este texto, a la manera de un guión, para un video en el que aparece, silencioso, el Poeta Felipe Cussen, mientras la voz en off de un locutor lee dicho guion, con las condiciones de uso del objeto. Más adelante matizaremos lo dicho.

Podríamos hablar de una ficción, también, en la que un director o guionista ha dispuesto esta pequeña broma: un corto en el que el poeta va a leer su poema, pero nunca lo lee, solo nos quedamos en los preliminares –título, condiciones de uso– y el poeta protesta en silencio, con su silencio, porque no están dadas las condiciones para su lectura. No lee. Fin.

La pregunta por la voz quizás sea más compleja: ¿quién habla en el poema? Tenemos tres voces que se superponen:

- la del autor del pastiche –que no es voz en sentido literal– es una “voz textual”;
- la del protagonista del video –en silencio;
- la del locutor –voz en off– que, literalmente, viene desde fuera y que da voz a esas otras dos voces.

Esto nos lleva a una pregunta mucho más grave, una pregunta que siempre nos hacemos frente a la poesía, la poesía en general y la poesía lírica en particular: ¿quién habla en un poema?

Al desinflar la forma-publicidad y la forma-poema, Cussen señala un punto al que publicidad y poema parecen dirigirse, como si fueran a converger; se acercan, se están acercando, se diría, aunque nunca lleguen. Este es un viejo, viejísimo problema: el de las relaciones entre poesía y publicidad, entre alta cultura y cultura de masas.

Detengámonos en una cita, algo extensa, en la que la cuestión se expone con claridad. Se trata de una entrevista al poeta Gonzalo Muñoz, aparecida en *La viga maestra. Conversaciones con poetas chilenos 1973-1989*. Los entrevistadores le dicen: “Varios poetas han trabajado también en publicidad: Huidobro, Antonio Gil, Eduardo Anguita, Manuel Silva Acevedo, Maquieira. ¿Cuánto de poesía hay en la publicidad y cuánto de publicidad hay en la poesía?” Y él responde:

En ambos casos se trata de un trabajo con el lenguaje y con el sentido, aunque tengo clarísimo que no tienen absolutamente nada que ver. La publicidad trabaja con una convencionalidad del sentido, reafirmando las estructuras de sentido común, o

haciéndolas sorprendentes o espectaculares, pero siempre generando conexiones funcionales al servicio de una estrategia de comercialización. Es comercio, es mercancía. Es el antiguo arte de vender. Y, sobre todo, es ganancia. La poesía, por otra parte, es pura interrogación al sentido. Es ponerlo en crisis, llevarlo a los extremos y hacerlo brillar en su más pura fragilidad, es deletrear su ambigüedad y exhibirla. Es experimentar, es desgarrar. Es abrir fronteras y perder ese mismo sentido, para recuperarlo nuevo y casi desconocido. Es arte, con lo que conlleva de pérdida y amplificación de la experiencia humana. Es todo lo contrario. O algo así. (Labarthe y Rau 220)

Esta distinción, a primera vista tan clara, hace tiempo que fue puesta en entredicho, por la sofisticación del espectáculo, por la industrialización de la literatura y por las condiciones que imponen los nuevos canales de comunicación y socialización.

El poema tiene un lugar entre otros productos culturales, nos guste o no. Y funciona en el mercado bajo contratos, derechos. Alguien tiene que dar una garantía para limitar su explotación y ganancia. Es verdad que en general los poetas no cobran, no ganan con sus libros, no firman contratos... Pero en mercados más desarrollados la poesía puede figurar entre los libros más vendidos del año. En cierto sentido, la cuestión es la misma: grandes zonas del lenguaje –o el lenguaje entero– han entrado en una dinámica publicitaria, expositiva, incluyendo –en una mínima dimensión– a la poesía –la mascota rabiosa del mercado literario.

Quiero continuar con una idea que Carlos Cociña articula muy bien:

Los que trabajamos con la lengua, con las palabras, los que estamos atentos al código lingüístico finalmente, el habla en general siempre da cuenta de lo que está pasando, sin que necesariamente sea consciente que están apareciendo esas cosas. No hay vaticinio, siempre hay presente. Los poetas, a mi entender, no son vates, no ven nada, lo que ven es el presente y el presente se manifiesta en cómo tú utilizas el lenguaje y cómo se comienzan a quebrar las palabras. (Labarthe y Rau 123)

Entonces, convengamos en que la poesía puede poner de manifiesto el presente del lenguaje. Los lenguajes que antes estaba separados ya no lo están.

¿Qué dice la obra?

Dice que la publicidad, los textos, los videos, y otros productos tienen condiciones de uso.

Dice que el poema tiene condiciones de uso.

Dice que el lenguaje tiene condiciones de uso.

Y que ninguno de nosotros se sustrae a esas condiciones.

Nuestros actos de lenguaje están regulados por condiciones de uso –cada vez lo están más. Y no solo porque estén mediados –cada vez más– por interfaces digitales. Todo lo que digas, incluso en la intimidad del hogar –especialmente al calor del hogar–,

puede ser usado en tu contra. Nunca sabremos cuándo una ex-pareja, un ex-amigo, un ex-novio o ex-socio, un ex-colega o un competidor en un concurso literario, va a llamar a la policía. Nos gusta pensar que somos libres.

Si bien el lenguaje en su conjunto no es propiedad de nadie, bajo ciertas condiciones algunos subconjuntos de lenguaje están protegidos por leyes de propiedad y su usufructo queda regulado. En *Condiciones de uso* la ironía enmarca una forma de lenguaje semi-pública, impersonal, burocrática, y simula el gesto de privatizarla: ¿quién escribe las condiciones de uso? ¿Felipe Cussen? ¿Quién escribe los contratos que firmamos año a año y quién tiene el copyright de esos textos, de las condiciones de uso?

Estamos ante una *obra conceptual*, típicamente meta-literaria, meta-artística: la mimesis del lenguaje legal –cotidiano, ya– llega al punto de la tautología. En toda obra conceptual el contenido no está hecho de significados señalados, sino más bien del señalamiento mismo, de la práctica de enmarcar, torcer, hacer un gesto. El contenido es la forma, que es el lenguaje señalándose a sí mismo.

En este vaciamiento del contrato, la propaganda y el poema, en esta anulación o superposición de géneros se pone en evidencia la gravedad del presente: la existencia de poderes fácticos que se apropián del lenguaje y de condiciones que regulan nuestro uso de este en las múltiples formas de vida –de allí la gran disputa por la privacidad en las redes.

La torsión, el gesto conceptual, deja un *residuo material*. No tengo un mejor nombre para ello.

Este residuo es todo lo que parece “paratextual” y luego resulta ser central a la obra: la imagen animada, el silencio del Poeta Felipe Cussen, la voz acelerada de la máquina. Inmaterial, también, en la medida en que está codificado digitalmente. Material, otra vez: luz, color, sonido, imagen vertical. Como si la obra estuviera en otra parte, como si la obra fuera un texto virtual, inmaterial, puro, registrado en otro lugar; potencial, anterior; y del que este video, esta performance fuera solo una entre múltiples actualizaciones posibles.

Pero el texto lo puedo citar por cortesía de Cussen, que me lo mandó. La obra no es el texto, es la performance. La obra invierte interior y exterior, como dije antes; invierte centro y borde, continente y contenido. La obra es el marco, vacío.

Y para hablar de ese marco material vacío quiero traer a cuenta unas reflexiones de Rodrigo Vera (2017) sobre la práctica artística de Jorge Eduardo Eielson, en el contexto de los *no-objetualismos latinoamericanos*. Sus conclusiones pueden echar luz sobre estas *Condiciones de uso*.

Lo primero que quiero destacar es que estamos ante *prácticas*, antes que *obras*. Es cierto que siempre queda un registro: sea bajo la forma de un proyecto, plan, instrucciones; o sea bajo la forma de grabaciones, documentos, transcripciones, registros visuales o auditivos.

vos; o sea bajo la forma de documentación de gestión institucional. Aunque la obra en sí sea elusiva, por su propia naturaleza o por su contexto, dejará una huella. La práctica implica o quiere ser un gesto crítico que visibiliza aquello que es invisible: la dimensión material, la propia obra, la misma invisibilización, las condiciones de producción, existencia y uso.

Estos gestos o prácticas suponen una desorganización y reorganización del campo a través de la puesta en circulación marginal de piezas sin género ni soporte claro. ¿Por qué canales “extraliterarios” circulará el video de Cussen? Atención: para que una pieza tenga existencia institucional y comercial tiene que tener un género claro, un vocabulario que le dé lugar. Así, muchas prácticas se sitúan voluntaria o involuntariamente en los intersticios, en la invisibilidad y en la inexistencia institucional. Es nuestro caso.

Lo que buscamos es un plano donde se plieguen materia, lenguaje e institucionalidad: una práctica conceptual. Las *Condiciones de uso* muestran algo que siempre sucede: se activan o no se activan un conjunto de mediaciones que posibilitan o imposibilitan la emergencia de un objeto que ha sido *reconducido a un plano potencial* por el artista.

En la obra de Cussen el contenido de la obra es el gesto; el objeto es la práctica. La obra “trata sobre” y enuncia las condiciones de uso, sus propias condiciones de uso; se muerde la cola; la obra condiciona su propio uso; reifica, materializa esas condiciones. Diría Vera: “...no se trata de un proceso de desmaterialización al que aquí se asiste, sino más bien de acciones (sobre la materia) para des-objetualizar la materia, energizarla, revitalizando de este modo el carácter radicalmente potencial (y por ello efímero, en desplazamiento continuo) del arte” (Vera 49).

Es decir, el gesto crítico implica una des-objetualización del arte antes que la desmaterialización del objeto. El *residuo material* de Cussen sería tanto materia organizada como *organización materializada*. Cussen encuentra la forma material de la mediación burocrática de la obra artística en el contrato, las condiciones de uso.

Una antropóloga viaja a la luna. Un ángel. Buen viaje.

Bibliografía citada

Cussen, Felipe. “Condiciones de uso.” *Caracol*, n° 21, 2021, pp. 832-33.

Labarthe, José Tomás, y Cristián Rau. *La viga maestra: conversaciones con poetas chilenos, 1973-1989*. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2019.

Vera, Rodrigo. *Un lugar para ningún objeto: las Esculturas subterráneas de J.E. Eielson*. Meier Ramirez, Lima, 2017.

Perdón¹

Robert Fitterman
(New York University, Estados Unidos)²

Resumen: “Sorry” tiene como objetivo difuminar la frontera entre la poesía y el ensayo. Forma parte de la tradición del ensayo “creativo” o no convencional. El ensayo tiene la intención de disculparse por no estar conectado con los demás. Este sentimiento de culpa, o sentimiento de vergüenza, se plasma como una serie de respuestas de correo electrónico. La presentación de disculpas tiene una doble intención porque claramente está escrita, en clave irónica, durante la pandemia cuando ninguno de nosotros podía contactarse con sus amigos y comunidades y, sin embargo, realmente trata de llegar al otro y se siente mal por no poder llegar. En otro nivel, “Sorry” pretende involucrar otras disculpas, en literatura, que han tomado un papel central en los diálogos poéticos de hoy: por ejemplo, se disculpa por la exclusividad del canon literario occidental. Varios de los puntos en “Sorry” dialogan con ideas nuevas y consolidadas en la poesía contemporánea; como tal, el tono de disculpa mencionado anteriormente afecta a esos pasajes.

Palabras clave: Disculpas, Poesía contemporánea, Poesía conceptual, Arte textual, Pandemia, Vergüenza/culpa.

Abstract: “Sorry” aims to blur the boundary between poetry and the essay. It is in the tradition of the “creative” or unconventional essay. The essay intends to apologize for not being connected to others. This guilty feeling, or feeling of shame, is realized as a series in the form of email responses. The presentation of apologies is intended to be double-edged because it is clearly written, ironically, during the pandemic when none of us were able to be in touch with our friends and communities and, yet, it is truly trying to reach out and feels badly about not reaching out. On another level, Sorry intends to implicate other apologies in literature that have taken a more central role in today’s poetics dialogues: for instance, an apology for the exclusivity of the Western literary canon. Several of the entries in Sorry speak to new and continuing ideas in contemporary poetry –as such, the aforementioned apologetic tone affects those passages.

1. Traducción del inglés de Rachel Robinson.

2. Robert Fitterman es autor de 14 libros de poesía, entre ellos *Rob's Word Shop* (Ugly Duckling Presse, 2019), *This Window Makes Me Feel* (Ugly Duckling Presse, 2018), *Nevermind* (Wonder Books, 2016), *No Wait, Yep. Definitely Still Hate Myself* (Ugly Duckling Presse, 2014), *now we are friends* (Truck Books, 2010), *Rob the Plagiarist* (Roof Books, 2009), *war, the musical* (Subpress, 2006) y *Metropolis*, un poema largo en cuatro volúmenes. Colaboró con varios artistas visuales, entre ellos: Serkan Ozkaya, Sabine Herrmann, Nayland Blake, Natalie Czech, Tim Davis y Klaus Killisch. Es miembro fundador del colectivo de artistas-poetas *Collective Task*. Enseña escritura y poesía en la Universidad de Nueva York y en el Bard College, Milton Avery School of Graduate Studies. www.robertfitterman.com

Keywords: Apologies, Contemporary poetry, Conceptual poetry, Text art, Pandemic, Shame/guilt.

Recibido: 8 de setiembre. Aceptado: 26 de noviembre.

Perdón por mi atraso con esto, ha sido un momento loco para todos. Avísame cualquier cosa.

Perdón por ser tan lento, estoy realmente abrumado (y tú también, me imagino). Me senté a escribirte cuando recibí tu segundo correo electrónico; me hace feliz recibirlo, incluso si me da un poco de vergüenza estar rezagado. Me encanta este bello pensamiento tuyo: “Me recuerda que siempre me han atraído aquellos artistas y fenómenos que admiten la arbitrariedad posmoderna del signo, pero que, sin embargo, creen que hay una manera de abrirse paso a lo real.” Me gusta la forma en que lo dijiste directamente. Sí, ahora que hemos tenido tiempo de absorber las dificultades, los encantos y los profundos reajustes del posmodernismo, nos encontramos con que lo “real” y la subjetividad no se han alejado mucho. ¿Qué sucede en este espacio entre absorción y resistencia? El despido se siente falso.

Perdón por demorarme tanto en contestarte, pero sí, estoy de acuerdo con cualquiera de esas opciones para el observador de mi clase. ¿Será presencial? Si es así, ¿existe un plan de contingencia?

Perdón por demorarme tanto en responder. Pero, sí, parece que muchos poetas en este momento son cautelosos acerca de ser más directos con la poesía formalmente extraña. Lo entiendo. Y es impactante, definitivamente, reexaminar la historia de lo no convencional en la forma y el fetichismo potencial, como escribes, con la innovación formal. El privilegio que legisla ese diálogo, históricamente, requiere una estimación desde hace mucho tiempo. Creo que sé lo que quieras decir con cómo esa estimación siempre parece “ceder automáticamente en la dirección de las memorias y la confesión”, pero cuéntame más. ¿Quieres decir que la estimación en la poesía contemporánea no se encuentra con opciones formales más innovadoras? Otros podrían decir que esas innovaciones son una especie de nostalgia: representan un futuro, una fantasía de un futuro en el que estas nuevas formas pueden hablar a los lectores de nuevas formas. Otros

argumentan que ese futuro se ha aplanado. No llegamos al futuro de la forma en que podríamos haberlo hecho, culturalmente, incluso hace 50 años ... esa visión utópica *anguardista* se ha intercambiado por un ciclo interminable de recombinación y reciclaje.

Perdón por ser tan lento en esto. No creo que tengas que decir nada sobre la renovación de algún contrato de arrendamiento. Esperaría y vería si el propietario te contacta. Obviamente, eres un excelente arrendatario, así que no me preocuparía. Quiero decir, especialmente en este momento con la moratoria de desalojos y todo.

Perdón por enfocarme en un punto tan pequeño, pero me intriga lo que escribes sobre el *aburrimiento* y cómo el término se malinterpreta o se usa incorrectamente como un valor en la poesía. Exhuma una vieja dialéctica, como dices. Creo que la idea de *aburrimiento* a veces se confunde con la idea de exceso. El exceso siempre ha tenido un lugar interesante en la poesía: mucha repetición, rima, listas, etc. Los efectos del absurdo o la exaltación están en todas partes en la poesía y no quisiera juzgar esos parámetros... como cuándo es demasiado... ¿Quién sabe? Aprecio la tendencia en la poesía reciente de llegar a lo absurdo; aunque creo que ese término está desactualizado... ¿se puede revisar? Leo muchos textos estos días que mezclan lo absurdo con lo grotesco o lo gótico. A mi no me queda muy bien, pero me gusta mucho cuando lo hacen los demás. Entiendo que el “*aburrimiento*” puede apuntar a prácticas más conceptuales, pero el “exceso” podría ser una forma más útil de pensar por qué el poeta busca algo aburrido, excesivo o simplemente repetitivo.

Perdón por ser tan lento, ¿puedo culpar a la pandemia de por qué, de repente, soy tan malo devolviendo correos electrónicos? Pero bueno, gracias por un mensaje tan dulce. Lo aprecio enormemente incluso si mi lenta respuesta dice lo contrario.

Perdón por arrastrar los pies aquí, obviamente ha sido un momento loco. No me explico con mucha claridad. Ya en la década de 1830, Emerson abogó por la “lectura creativa” con la afirmación de que cada línea que leemos es “doblemente significativa” porque tenemos la intención del autor y tenemos la experiencia de vida del lector que aportan al texto. Para mí, un compromiso con la forma ayuda a que estos portales sean más abiertos porque lo inesperado en forma y estructura es menos directo, pero no menos relevante emocionalmente; esto es especialmente cierto en la música. La dificultad es que la forma, especialmente la nueva invención formal, no es arbitraria. No es simplemente una elección de una carta, sino que refleja algo relevante en nuestro momento. A

lo que me refiero es a esto: me atrae especialmente la poesía que me guía a pensar y sentir las cosas por mi cuenta, como llevarme al portal abierto pero dejarme atravesarlo por mi cuenta –con mis propias cosas– así que puedo hacer mis propios descubrimientos. Vaya, eso suena tan sencillo. Pero para mí es donde todas estas intersecciones cobran vida para el lector. No como testigo sino como participante.

Perdóname mucho por tomar tanto tiempo en responderte acerca de la solicitud de la subvención. Creo que es perfecta... elocuente y bien escrita. Creo que está lista para empezar. Mis dedos están cruzados.

Perdón, pensé que había respondido a esto, pero aparentemente no lo había hecho. Estoy de acuerdo, “la vanguardia” se ha convertido en un término cada vez más problemático para describir la nueva escritura no convencional. Es un término histórico, pero uno de los problemas es que no ha habido un término genial para reemplazarlo. “Experimental” es casi tan anticuado como “vanguardista”. Pero lo que sigue siendo convincente para mí, personalmente, es que me gustan los grupos. Me gusta producir entre lo que siento que es un grupo y la producción creativa defendida por la “vanguardia” como grupo –esa cualidad ha sido tan idealizada que es difícil dejar de lado el término. Pero ¡sí a los grupos!– los diálogos, las discusiones, la sensación de que la escritura está aterrizando en alguna parte. Por lo general, hay varias conversaciones importantes que ocurren a la vez y eso debe ser apoyado. Nos necesitamos el uno al otro. Incluso cuando peleamos, necesitamos amarnos unos a otros. No para ser todo *kumbaya*, pero ya estamos alienados de una sociedad que le da poco valor a lo que hacemos. Cuando nos volvemos unos contra otros, el dolor se duplica.

Perdón, solo estoy viendo esto ahora. Sí, encantado de escribir esa recomendación para ti. ¿Es una carta que envío directamente o debería estar esperando un formulario? ¿Cuándo es la fecha de entrega?

Perdón, una cosa más, olvidé agregar esta cita de Henry James relacionada al tema sobre la producción de trabajo entre grupos: “The best things come, as a general thing, from the talents that are members of a group; every man works better when he has companions working in the same line, and yielding to the stimulus of suggestion, comparison, emulation. Great things of course have been done by solitary workers; but they usually have been done with double the pains they would have cost if they had been produced in more genial circumstances. The solitary worker loses the profit of example

and discussion; he is apt to make awkward experiments; he is in the nature of the case more or less of an empiric...”.

Ay, perdóname mucho por no haber cumplido nuestro plan de almuerzo. Estoy libre el próximo miércoles. El jueves también es posible, pero tendría que ser más tarde, como después de las 14hrs. ¿Tú? ¿Afuera está todo bien?

Perdón si se siente que te estoy evitando, no lo estoy. No he podido concentrarme en nada durante mucho tiempo estos días, pero esto es solo para decir que básicamente estoy de acuerdo con tu posición de “el arte está en todas partes”. Supongo que siempre es una cuestión de poner entre corchetes o enmarcar eso “en todas partes” para que pueda ser “visto” o realizado de una manera que lo saque de lo cotidiano y al mismo tiempo acentúe lo cotidiano. Se podría pensar que es tan simple de hacer pero, de hecho, requiere mucha habilidad e inteligencia para hacerlo bien... hacerlo de una manera que aliente al lector-espectador a hacer una pausa y comprometerse con el por qué se puso entre corchetes esta cosa cotidiana o momento particular. Es un equilibrio complicado de elevar el día a día mientras se hace un esfuerzo consciente de no elevar. El espacio mediado en ese pliegue requiere mucha perspicacia, conocimiento o algo que otro podría llamar ingenio. Pero gracias por dedicarme a mí ese ensayo, me gusta su posición en relación con lo que escribes... cómo podemos pensar en ver el arte como una de las *muchas* cosas que el espectador está haciendo en un momento dado. Entonces, leí su argumento así: no se trata tanto de *enmarcar* lo cotidiano como de *incluir* lo cotidiano. Entonces, cuando entro en una galería o leo un poema, lo llevo todo conmigo y no trato de priorizar mi concentración en el arte. Menos énfasis en el enfoque. Estoy de acuerdo en que esto desafía la posición elevada del arte y la literatura... es solo parte de todo lo demás, como el café que tomaste en tu camino a la lectura de poesía.

Ay, realmente te pido perdón por haberme perdido esto, como todos en estos días de semicuarentena, estoy distraído y no estoy bien al tanto de las cosas.

Perdón por quejarme, pero me lesioné la espalda por primera vez, apenas pude levantarme de la cama durante algunas semanas. Ahora está mejor, así que me pregunto por qué lo menciono. Es una buena excusa para el futuro, jajaja.

«Pie de página»

Megumi Andrade Kobayashi
(Universidad Finis Terrae, Chile)*

Resumen: En diez páginas y diez notas a pie de página, el ensayo propone un breve recorrido en torno los usos creativos y no-creativos de estos paratextos.

Palabras clave: Pie de página, Paratexto, Literatura, Arte contemporáneo.

Abstract: In ten pages and ten footnotes, the essay proposes a brief journey through the creative and uncreative uses of these paratexts.

Keywords: Footnote, Paratext, Literature, Contemporary art.

* Megumi Andrade Kobayashi. Doctora en Estudios Americanos IDEA-USACH. Magíster en Literatura de la Universidad de Chile y Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado. Profesora de las carreras de Literatura en la Universidad Finis Terrae y de Teoría e Historia del Arte en la Universidad Alberto Hurtado. Fundó, junto a Felipe Cussen y Marcela Labraña, La Oficina de la Nada, grupo de investigación enfocado en los vínculos entre literatura, artes visuales y música, y en la curaduría de exposiciones vinculadas, principalmente, al libro y al arte impreso.

Este ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular n° 1191593: “Ejercicios de estilo: procedimientos y potencialidades en la literatura contemporánea” .

PÁGINA 1¹

-
1. Una nota a pie de página es un comentario o referencia que se ubica en el margen inferior de un texto o al final de este.

Discretas, marginales, secundarias, mantienen una correlación numérica con la palabra o la idea de la cual se desprenden.

Véase, confróntese.

Georges Perec en *Especies de Espacio*: «Remito a una nota a pie de página»*

* Me gustan mucho los reenvíos a pie de página, incluso si no tengo nada particular que precisar» (31).

PÁGINA 2²

2. El tamaño de la tipografía suele ser menor que la del texto que comenta.

Se anticipan a las necesidades del lector, responden a sus eventuales preguntas.

Permiten que un texto se vuelva una conversación.

Si la idea interrumpe y desvía en exceso, se recomienda crear una.

La digresión, el comentario.

«Dada esta información, la definición de “nota al pie de página” es de particular interés para el entendimiento general de “alboroto”» (Bouilly 19).

PÁGINA 3³

3. Legitimidad, erudición.

Noventa y siete notas en apenas diecinueve páginas. Primer tomo de la *Historiarum (Britanniæ)* (1597) del jurista inglés Richard White of Basingstoke.

Una nota que se extiende por doscientas sesenta y cuatro páginas en *History of Northumberland* (1820) del Reverendo John Hodgson.

En el capítulo IV de su monumental *Mundus subterraneus* (1665), el sabio jesuita Athanasius Kircher escribe sobre las «*Tempestates horrendæ inter Japoniam & Chinam, & causa harum*». A pie de página revela que su fuente es el Libro VI de *Hydrographia* de P. Furnerio.

No hay consenso respecto de quién las inventó. La historiografía sugiere al monje benedictino San Beda (c.672-735), al pintor e impresor británico Richard Jugge (1514-1577), al historiador inglés Richard White de Basingstoke (1539-1611), al historiador y político inglés Edward Gibbon (1737-1784), al padre de la historiografía científica Leopold von Ranke (1795-1886), al filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff (1848-1931), y al mismo Athanasius Kircher (Grafton 1-61).

La posibilidad de burlarse de quienes abusan de ellas.

PÁGINA 4⁴

4. Precisan, aclaran, delimitan.

«Entiéndase: ni Ártemis dañará a las mujeres en sus partos, ni la Tritogenia (Atenea) dejará que el mar se hiele» (Rodríguez 87n83).

«*Blue is blue*: téngase en cuenta que en inglés la palabra *blue* cubre los campos semánticos de las palabras españolas “azul” y “triste”» (Salas 173n6).

«Un *mahout* es la persona que maneja y conoce a un elefante. En hindi, la palabra significa, de hecho, “montador de elefantes”» (Cohen 51n1).

«Gonta es un personaje salvaje y loco en las obras teatrales de *Kabuki* y de *Joruri*. El término se aplica universalmente a los irascibles, a los malcriados, a quienes les gusta pelear» (Sasagawa y Kazumi 66n13).

5. Interrogan, interpelan.

«¿Podría ser que a Fust le resultase atractiva la experiencia de Schoeffer no solo como impresor sino como creador de tipos?» (Clayton 121n90).

«¿Mitilena? ¿O es la ciudad de Ira, también en Lesbos?» (Rodríguez 310n54).

«Tardieu, cuando uno se observa observar, ¡¿Qué observa?!» (Martínez 47n).

La posibilidad de confundir en lugar de aclarar.

PÁGINA 6⁶

6. Autoconscientes, argumentativas, defensivas, juguetonas, ingeniosas, irónicas.

Notas que extienden la voz narrativa: *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding y *The Egghead Republic* (1957) de Arno Schmidt.

Notas que dan forma al mundo interior del protagonista: «Notes Towards a Mental Breakdown» (1989) de J.G. Ballard y *House of Leaves* (2000) de Mark Danielewski.

Notas que ponen en tela de juicio al narrador: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759) de Laurence Sterne y *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce.

Notas sospechosas o derechamente apócrifas: *Jane and the Unpleasantness at Scargrave Manor* (1996) de Stephanie Barron. Disfrazado de diario de vida, el libro narra las aventuras detectivescas de Jane Austen.

-
7. *Moby-Dick* (1851) de Herman Melville.
Memorias del subsuelo (1864) de Fyodor Dostoevsky.
Le tour du monde en quatre-vingts jours (1872) de Jules Verne.
The Adventures of Tom Sawyer (1876) de Mark Twain.
The Dark Frontier (1936) de Eric Ambler.
Ficciones (1944) de Jorge Luis Borges.
Foundation (1951), *Foundation and Empire* (1952), *Second Foundation* (1953) de Isaac Asimov.
Pale fire (1962) de Vladimir Nabokov.
«Nota al pie» (1964) de Rodolfo Walsh.
Watt (1953) de Samuel Beckett.
«Zooey» (1961) de J.D. Salinger.
El beso de la mujer araña (1976) de Manuel Puig.
The Hitchhiker's Guide to the Galaxy (1979) de Douglas Adams.
Il nome della rosa (1980) de Umberto Eco.
The Mezzanine (1988) de Nicholson Baker.
Gospel (1993) de Wilton Barnhardt.
The Unusual Life of Tristan Smith (1994) de Peter Carey.
Infinite Jest (1996) de David Foster Wallace.
Literatura nazi en América (1996) de Roberto Bolaño.
The Amazing Adventures of Kavalier & Clay (2000) de Michael Chabon.
Bartleby y compañía (2000) de Enrique Vila-Matas.
Caramelo (2002) de Alejandra Cisneros.
The Curious Incident of the Dog in the Night-Time (2003) de Mark Haddon.
Oracle Night (2003) de Paul Auster.
The Brief Wondrous Life of Oscar Wao (2007) de Junot Díaz.
S. (2013) de J.J. Abrams y Doug Dorst.
etcétera.

PÁGINA 8⁸

8. Notas sin papel.

«Para mí, este siempre ha sido el origen del misterio»*.

«Una hoja, un zapallo, una red, un sombrero, un saco, una botella, una olla, una piñata, una caja. Una cacerola. Un recipiente, un contenedor» **.

* Alejandro Cesarco, *Nota de rodapé* (2006). En lugar de las páginas de un libro, sus notas ocupan las paredes de una galería. La cédula indica: «plotter de corte que puede acompañar (informar) otras obras. Dimensiones variables».

** Martín La Roche, *Pie de página* (2018). En esta instalación, el orden se invierte. La frase es pintada en el muro exterior de la galería. Un asterisco indica que, al interior, se encuentran las notas. Estas asumen la forma de colecciones de diapositivas, acuarelas, crucigramas, calcetines huachos y objetos pertenecientes al *Musée Légitime*.

PÁGINA 9^o

9. Notas sin numeración en libros de páginas no numeradas.

«Esta vertical celeste proviene de alfa de centauro» (Eielson).

«(El cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco)» (Martínez).

«Papel blanco donde probablemente se escriba algo» (Alvarado).

PÁGINA 10¹⁰

10. Notas sin texto.

«Ahora estoy dando el primer paso hacia el mundo aprendido» (Rabener 109)

«Nada definitivo debería aparecer aquí» (Rubinsten 2)

«De la nada, he creado un nuevo y extraño universo» (Bouilly 69)

«Una voz me interrumpe, y me desorienta» (Cesarco)

Bibliografía

- Alvarado, Luis. *Inventario*. Ediciones de Yuggoth, Lima, 2010.
- Ballard, J. G. "Notes Towards a Mental Breakdown." *War Fever*. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1991.
- Barron, Stephanie. *Jane and the Unpleasantness at Scargrave Manor*. Bsantam Books, Nueva York, 2000.
- Bouilly, Jenny. *El cuerpo: un ensayo*. Zindo & Gafuri, Buenos Aires, 2017.
- Cesarco, Alejandro. *Nota de rodapé. Tarefas infinitas*, 9 ago.-27 oct. 2018, Centro de Pesquisa e Formação, São Paulo.
- Clayton, Ewan. *La historia de la escritura*. Siruela, Madrid, 2016.
- Cohen, Marcelo, traductor. *La liebre con ojos de ámbar*, de Edmund De Waal, Acantilado, Barcelona, 2012.
- Danielewski, Mark. *House of Leaves*. Pantheon, Nueva York, 2000.
- Eielson, Jorge Eduardo. *Canto visible*. Gli Ori, Pistoia, 2001.
- Grafton, Anthony. *The Footnote: A Curious History*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1999.
- Hodgson, John. *A History of Northumberland*. E. Walker, Northumberland, 1840
- Jones, Tom. *Henry Fielding*. Wordsworth Editions, Londres, 1999.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. Wordsworth Editions, Londres, 2002.
- Kircher, Athanasius. *Mundus Subterraneus*. Joannem Janssonium, Amsterdam, 1665.
- La Roche, Martín. *Pie de página*. Galería Die Ecke, Santiago de Chile, 2018
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. D21, Santiago de Chile, 2016.
- Perec, Georges. *Especies de espacios*. Montesinos, Barcelona, 2003.
- Rabener, Gottlieb Wilhelm. "Hinkmars von Repkow. Noten ohne Text." *Sammlung satyrischer Schriften*. Dyck, Leipzig, 1751.
- Rodríguez Adrados, Francisco, traductor. *Lírica, de Safo y Poetas arcaicos*. Gredos, Madrid, 2006.
- Rubinstein, Lev. *Thirty-five new pages*. Ugly Ducling Presse, Nueva York, 2011.

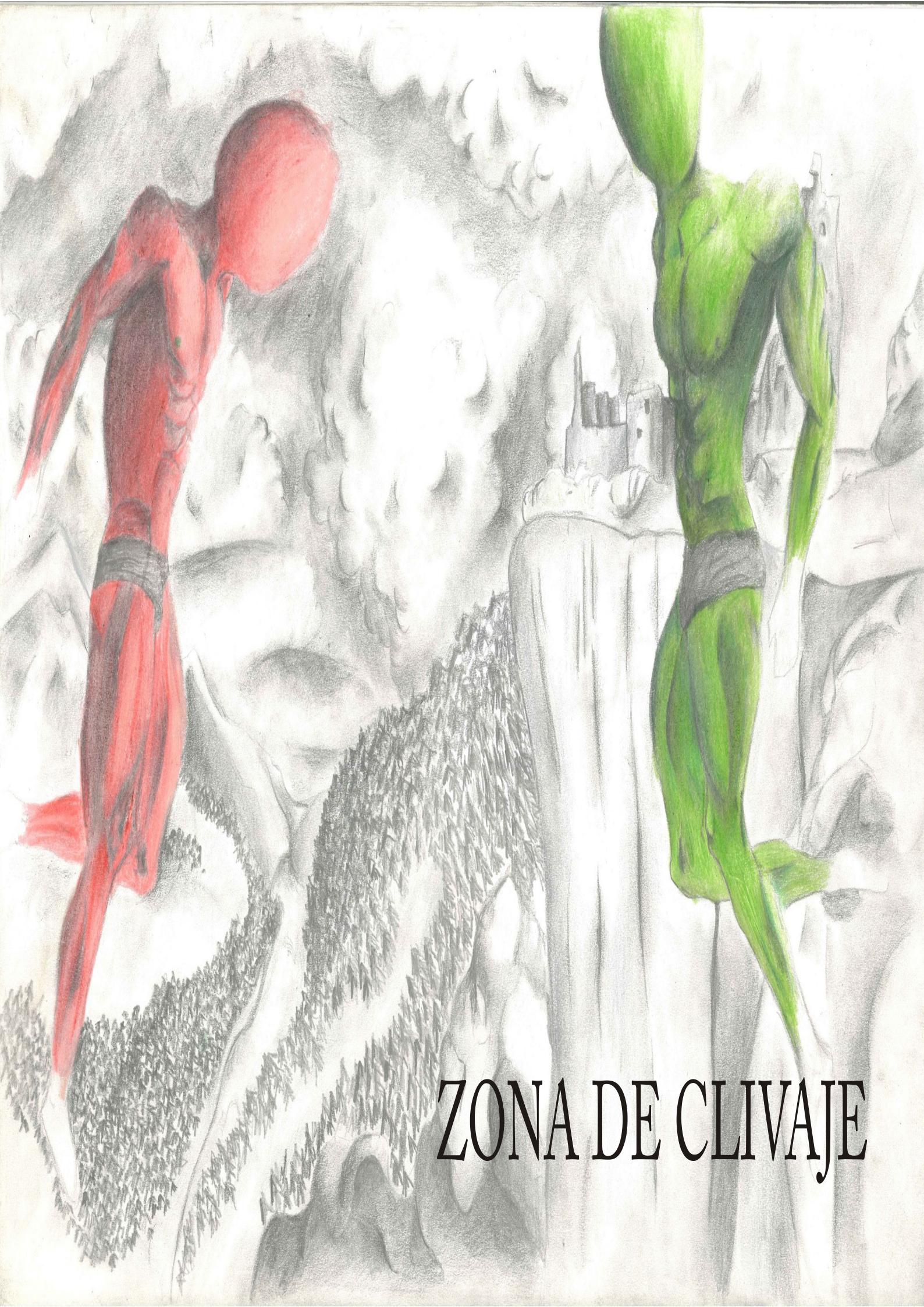
Salas, Hugo, traductor. *Croma*, de Derek Jarman. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2017.

Sasagawa, Tomiko, y Anna Kazumi, traductoras. *Gestualidad japonesa*, de Michitarō Tada. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.

Schmidt, Arno. *The Egghead Republic*. Marion Boyars Publishers, Londres, 2000.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Penguin, Londres, 2003.

White of Basingstoke, Richard. *Historiarum (Britanniæ), Libri I.* Arras and Douay, Londres, 1597.

A surreal landscape painting featuring a large, weathered face of a man looking down. On the left, a figure in a red suit and mask stands with arms crossed. On the right, a figure in a green suit and mask holds a long staff. In the background, a stone castle sits atop a hill. The foreground is filled with dark, textured vegetation.

ZONA DE CLIVAJE

Audífonos de la memoria: música, canciones y archivos en *Trelew. La fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2004)

María Aimaretti

(CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina)¹

Resumen: Articulando la historia cultural, los estudios de música popular y los de cine, este trabajo aborda el documental *Trelew. La fuga que fue masacre*, de la directora argentina Mariana Arruti, estrenado en 2004, problematizando la producción semántica y mnémica que emana del cruce entre música, canciones y archivos. Interesados en el análisis de sus usos expresivos y narrativos, y su relación discursiva y afectiva con el pasado político –polémica, melancolía, duelo, nostalgia, entusiasmo, cólera, indignación, tristeza–, nuestra hipótesis de lectura es que en *Trelew...* esa triangulación funciona como un procedimiento acústico e intertextual capaz de mediatizar el horizonte de sentido, el clima de época de ayer y traerlo al presente. El film combina y fusiona los cantos de barricada, una pieza culta y otra popular rioplatense: desde la interpelación al background de referencia –reelaborado a partir del trabajo sonoro y de montaje– música y canciones –en diálogo con los archivos– funcionan como una condensación acústica del tiempo y la historia que nos vuelve sensibles a cierto pasado. Más aún, nos vuelve sensibles a un fragmento de la vida de los pueblos –a algo de su vitalidad y de su memoria.

Palabras clave: Cine documental, Pasado reciente, Memoria, Música, Archivos.

Abstract: Articulating cultural history, popular music studies and film studies, this work addresses the documentary *Trelew. La fuga que fue masacre*, by argentine director Mariana Arruti, released in 2004, problematizing the semantic and mnemonic production that emanates from the crossing of music, songs and archives.

Interested in the analysis of its expressive and narrative uses, and its discursive and affective relationship with the political past –controversy, melancholy, mourning, nostalgia,

1. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y profesora en Artes Combinadas, diploma de honor 2009. Fue becaria doctoral del CONICET (2010-2014) y becaria postdoctoral (2015-2017). Actualmente es investigadora adjunta por el mismo organismo. Es docente concursada en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (2013 a la actualidad), y ha brindado seminarios en universidades nacionales y el Instituto Mora de México. Actualmente participa del grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” coordinado por Ana Longoni y Cora Garnarnik. Es autora del libro *Video boliviano de los 80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (Buenos Aires, Milena Caserola, 2020). Es investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Sus áreas de reflexión son, por un lado, las relaciones entre arte y política en América Latina, a propósito de las representaciones de la violencia, la historia y la memoria; y por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva en el cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones de lo femenino.

enthusiasm, anger, indignation, sadness–, our reading hypothesis is that in *Trelew* ... this triangulation it works as an acoustic and intertextual procedure capable of mediating the horizon of meaning, the climate of yesterday and bringing it to the present. The film combines and fuses barricade songs, a cultured piece and another popular: from the interpellation of the referential background –reformulated from the sound and montage work–, music and songs –in dialogue with the archives– function as an acoustic condensation of time and history that makes us sensitive to a certain past. Even more, it makes us sensitive to a fragment of the life of peoples –to something of their vitality and memory.

Key words: Documentary film, Recent past, Memory, Music, Archives.

Recibido: 7 de agosto. Aceptado: 25 de noviembre.

I. Presentación

El pasado reciente ha sido un nodo recurrente tanto en la producción visual, como en la investigación artística y social, sedimentándose una batería de herramientas historiográficas, críticas y metodológicas, un vocabulario en común, un corpus canónico de obras y también una serie de zonas-problema ampliamente visitadas. Y sin embargo, es fundamental para la vitalidad crítica de la historia de la cultura y específicamente del audiovisual latinoamericano, arriesgar nuevos enfoques, hipótesis de lectura y entradas analíticas, procurando des-montar escrituras, ojos y oídos.

Con ese horizonte, en estas páginas volvemos sobre un documental de mediados de la década del 2000 –*Trelew. La fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2004)– con el desafío de hacerle algunas preguntas que, articulando la historia cultural, los estudios de música popular y los de cine no fueron, quizás, de las más exploradas. ¿Cuáles son los vínculos que *Trelew*... construye entre canción y utopía, canción y duelo, y canción y Revolución? ¿Cómo representa este documental la relación entre música, espacio público, vida pública y voz popular/vox populi? ¿Qué efectos y afectos –melancolía, duelo, nostalgia, afecto, entusiasmo, cólera, indignación, tristeza– precipita la sinergia entre archivo, sonidos y memorias políticas? A partir de estos interrogantes, nos interesa examinar los usos expresivos y narrativos de distintas formas musicales y del artefacto canción, problematizar su productividad específica, y advertir la potencia semántica, mnémica y afectiva de su entrelazado, aprovechando los contrastes y diversidades entre piezas que van desde el ámbito sacro y culto al popular, desde la tradición folklórica a la protesta callejera.

II. Afinar el oído

Primeramente, hagamos una serie de señalamientos conceptuales relativos tanto a la relevancia social y cultural de la música y la canción, como a su presencia en los relatos audiovisuales. Tomando en cuenta las funciones de la música popular que Simon Frith ha sistematizado, y extendiéndolas a nuestra reflexión sobre la canción, diríamos que ambas nos permiten imaginar y darnos-hacernos un lugar o posicionamiento en el espacio social: en su adhesión intelectual y sentimental, eso implica ciertas formas de inclusión y exclusión, asociación y distancia, respecto de otros sujetos y grupos, la delimitación potencial de espacios socio-culturales y regímenes epocales. Seguidamente, podemos pensar que nos ofrecen una vía para gestionar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada: las canciones de amor, por caso, “no reemplazan nuestras conversaciones [...] pero logran que nuestros sentimientos parezcan más ricos y más convincentes, incluso para nosotros mismos, que si los expresáramos en nuestras propias palabras” (2001 424). La música y la canción, y esto es especialmente productivo para nuestra línea de análisis, contribuyen a organizar el sentido del tiempo y dar forma a una memoria compartida: esto es, su presencia se relaciona con la capacidad para intensificar el presente, y a la vez ayudarnos a recordar el pasado. Por último, es frecuente experimentarlas intensamente como posesión o pertenencia incorporándolas a la percepción que se tiene de sí. En suma: música y canciones son *relevantes socialmente* porque permiten hacer cosas con ellas, “no sólo bailar, o entretenerse, sino también inspirarse, asumir actitudes diversas, gestionar [...] emociones y comunicarse con un colectivo” (Hernández, 2012 41).

Si en los relatos cinematográficos, sus efectos tienen que ver tanto con la alusión cultural, como con la capacidad de volver común y cercano un pasado no experimentado (Dufays y Piedras, 2018 9); las canciones reclaman un tipo de atención analítica capaz de advertir cómo la interdependencia conflictiva entre imagen y sonido produce atmósfera, espacio, distancia espectatorial, punto de vista y regímenes de temporalidad (Gorbman, 1987). Más aún, es fundamental captar cómo el sonido dota a las imágenes de consistencia, madurez y corporalidad. Es decir: “No hay separación entre el *veo* en la imagen y el *escucho* en la banda de sonido. En su lugar está el *siento, experimento*, a través de la totalidad de la imagen y el sonido combinados” (Van Dongen en Henley, 2019 168).

Además, la potencia significante y experiencial de la canción es de carácter intertextual, y se encuentra social e históricamente marcada: su presencia imanta una red o *background musical* y sonoro específico (Kassabian, 2002) que habilita y promueve la elaboración de ciertos sentidos de la identidad, el mundo afectivo y la memoria. En efecto, según Pablo Vila y Carlos Molinero las experiencias, temporalidades, espacios,

objetos y sujetos referidos en las canciones, están ligados desde el inicio a los afectos, ya que dependen de cómo son incitados a ser sentidos. Así, la dinámica de experimentar música y canciones “(...) está siempre envuelta en una red de fuerzas, intensidades y encuentros que producen subjetividades, capacidades corporales y, al mismo tiempo, identificaciones” (2017 12).

Ahora bien: ¿cuál es el recorte acústico predilecto para dar a la escucha los largos sesenta en el cine documental? ¿Cuáles son los lugares comunes para representarlo, y cómo es que ello impacta en nuestro pensamiento? Si se invocan los coros en lucha que, a voz en cuello, incardinan la época: ¿qué cantos se relegan y cuáles se privilegian?, ¿cómo es que hablan, carean o ensordecen al presente? Nuestra hipótesis de lectura es que en *Trelew...* el cruce o triangulación de música instrumental, canciones y archivos funciona como un dispositivo intertextual capaz de mediatizar el horizonte de sentido, el clima de época de ayer y traerlo al presente. Funciona como una *figura sonora*, una condensación acústica del tiempo y la historia que nos vuelve sensibles a cierto pasado (Didi-Huberman, 2017)

A partir de la interpelación al *background* de referencia –histórica y culturalmente construido–, cantos y músicas nos permitirían –en su interacción con los archivos– devenir *sensibles* a un *fragmento* de la vida de los pueblos –a algo de su vitalidad histórica y de su memoria– que hasta ahora era inadvertido, pero que con la intempestividad del relámpago “nos mira” cantando al oído, constituyéndose intensa aunque evanescentemente en una “imagen de época” –inquietante, melancólica, e incluso, por qué no, inspiradora. Entre esos sonidos, *Trelew...* presenta una especialísima forma de *performance cantante colectiva*: los cantos de protesta/ de barricada que interactúan de diverso modo con otros artefactos sonoros y, a nivel visual, con material de archivo, testimonios, recreaciones y escenas sensoriales.

Canto de guerra, consigna en voz alta, panfleto con melodía, slogan popular y pegadizo para entusiasmarse y contagiar; canción militante o, apenas, militantes cantando. Sean creaciones más o menos originales, o contrahechuras que recuperan una melodía previamente popularizada, a las canciones de barricada o cánticos de protesta les caben todas las acepciones enunciadas. Y es que, poco afecta a las etiquetas, de modo libre, a veces anárquica, insumisa y juguetona, la praxis política en el espacio público tiene una de sus venas expresivas preferidas en la vocalización: la militancia es cantada, con todo el gozo y la rabia, la contundencia y, a la vez, condición efímera que ello implica. El “coreo” de ciertos cánticos construye y modela articulaciones identitarias (Vila y Molinero, 2016) y, al narrativizarlas, permite cierta presencia en el imaginario social compartido, estabilidad, durabilidad, posibilidad de cambio, y virtual adhesión (ideológica y sentimental).

En efecto, la potencia política –y sensible– de las multitudes que marchan y toman estado público está dada no sólo por su visibilidad sino por su audibilidad: esos muchos cuerpos que se desplazan juntos, coreográficamente, lo hacen también desplegando su voz en coro, cantando afectos y utopías en pos de motivarse, reconocerse en una lucha común, agitando estados de ánimo, provocándose, ovacionando a sus referentes y manteniendo diálogos operísticos con ellos. Congregados, esos muchos entonan su presencia y su identidad:

¿Qué clase de “nosotros” es este que se reúne en la calle y que se afirma a sí mismo a veces por medio del discurso, de actos o de gestos, pero más a menudo al reunirse en el espacio público como aglutinamiento de cuerpos visibles, audibles, tangibles, expuestos, obstinados e interdependientes? [...] la asamblea ya está hablando y realizando la soberanía popular. El “nosotros” pronunciado en el lenguaje ya se encuentra realizado por el encuentro de cuerpos, por sus gestos y movimientos, por su vocalización y sus modos de actuar en común. (Butler, 2014 47-48)

Así, para Judith Butler la soberanía popular es un ejercicio performativo. Un acto de habla auto-designante y auto-constituyente que comienza en la asamblea y continúa –diríamos, se expande, se fortalece, adquiere autoconsciencia y consistencia– cuando al unísono dice –o canta– “nosotros”:

Incluso cuando una multitud de personas hablan todas juntas, deben estar lo suficientemente cerca para escuchar la voz de los demás, para adecuar la propia vocalización, alcanzar un grado suficiente de ritmo y armonía y lograr así una relación auditiva y corporal con aquellos con quienes se está realizando una acción significante o un acto de habla [...] Secuencia temporal y coordinación, proximidad física, rango auditivo, vocalización coordinada constituyen las dimensiones esenciales de una asamblea y una marcha, y están presupuestadas por el acto de habla que enuncia “nosotros, el pueblo”; son los elementos complejos del acontecimiento de su enunciación. (56-57)

Si, en la estela de Robert Bresson, Paul Henley ha señalado que el sonido “puede tener un impacto que es de algún modo más visceral que la visión”, pues “define el espacio en una película... Le da profundidad a la pantalla, hace que los personajes parezcan tangibles. *Hace sentir que uno podría caminar entre ellos*” (Bresson en Henley, 2019 167, 177-178),² en el análisis que sigue, estaremos atentos a los desplazamientos, expansiones y cortocircuitos de sentido que provocan estos cantos soberanos cuando se incorporan a un relato cinematográfico y se tornan “memorias auditivas de lucha”, donde retumban voces a la vez pretéritas-desaparecidas y presentes.

2. El subrayado es nuestro.

III. Entre el réquiem y la barricada, del duelo a la lucha (y viceversa)

Trelew. La fuga que fue masacre, de Mariana Arruti, combina y fusiona los cantos de barricada, la música culta –a partir de la incorporación de un réquiem laico– y la música popular rioplatense –la canción “Aquellos” interpretada por José Carbajal con autoría de Jaime Ross, presente en su tercer disco homónimo editado en 1981. Con esta serie procura dar a la escucha parte del sistema de sentidos y afectos políticos de comienzos de la década del setenta en Argentina. En palabras de su directora:

Cuando empezamos, en el año 2000, Trelew era mala palabra, el horror, algo maldito [...] No me preocupaba hacer un film estrictamente político, sí contarla desde un lugar cinematográfico que fuera contundente [...] Por eso trabajé muchos meses en el guion y le di mucha bola a la edición, al montaje, a la banda sonora. Quise construir un relato que fuera atractivo desde el cine para que los pibes empezaran a acercarse [...] Desde mi mirada, lo que llama la atención es la unidad, la intrepidez de los pibes, su entrega, lo jóvenes que eran. Por eso quise mostrar sus pequeñas anécdotas de la vida cotidiana en el penal, el fútbol, la alegría, las bromas. Decir que había algo más que la muerte, algo más que las discusiones, decir que estaban vivos. (Arruti en Pastoriza, 2004)

Se trata de un documental que retoma el contexto general de la lucha armada, para concentrarse en un espacio concreto y geográficamente descentrado de Buenos Aires donde tuvo lugar un acontecimiento que al momento del estreno aún permanecía impune. Un episodio del que se quiso borrar toda marca de ocurrencia: la masacre de 16 militantes de distintas agrupaciones de izquierda que, habiéndose fugado del penal de máxima seguridad de Rawson, y no pudiendo tomar el avión que les transportaría a Chile y luego a Cuba, se rindieron sin violencia y, recapturados, fueron enviados a la Base Aeronaval Almirante Zar donde finalmente se les asesinó.³ Sin embargo, ese hecho, como se encarga de enfatizar la película, no amedrentó la lucha contra la dictadura de Agustín Lanusse, sino que la acicateó aún más y la indignación que provocó sirvió como punta de lanza para que muchos militantes optaran por volcarse a las armas. El film reivindica la creatividad, el coraje y la solidaridad practicada entre aquellos jóvenes, y construye su figura asociada no a la fantasía romántica sino a una consciente opción de lucha social: por eso, si circunstancialmente resultaron ser presos políticos, queda claro que, lejos de un idealismo inocente, se trataba de militantes que situaban su experiencia, sus proyectos y su voz en el marco de distintos movimientos de masas.

La columna vertebral del relato son los testimonios que, en su conjunto, no presentan una elaboración temática ni formal: se trata de un fresco coral de bustos parlantes, cuyas voces funcionan en armonía y entre las que no hay ningún contrapunto o disonancia ideológico-política –incorporando, incluso, los recuerdos de carceleros y

3. El grupo total era de 19 personas: 3 sobrevivieron, y contaron lo sucedido.

vecinos de la localidad de Trelew–: gracias al montaje, esas voces se empalman y relevan en un único sentido, que es dar entidad, visibilidad y audibilidad a este episodio, aunque eludiendo la victimización y el dramatismo.⁴ Si los archivos completan los testimonios, las imágenes actuales del penal tomadas en registros directos buscan evocar visualmente lo relatado por los testigos.

La película es también un artefacto de memorias, pues trae al presente (y dialoga intertextualmente con) el primer documental que denunció la masacre: *Ni olvido ni perdón* (1973), que el cineasta detenido-desaparecido Raymundo Gleizer realizó en el marco del Grupo Cine de la Base. Como en aquel mediometraje, la directora recupera la conferencia de prensa televisiva que los militantes dieran en el aeropuerto, y reelabora dos escenas especialmente significativas que, nada azarosamente, son aquellas estructuradas a partir de música y canciones: la del duelo a los asesinados, y la que da cuenta, a través del montaje visual de manifestaciones y cánticos de barricada, de la impugnación a la dictadura.

Iniciemos nuestro análisis examinando la presencia de un ritmo de chacarera que, sin letra y especialmente compuesto para el documental por Bernardo Baraj (como el resto de la música incidental), aparece durante la secuencia de apertura del film. Mientras en banda imagen se alternan los créditos y material de archivo televisivo, un montaje sincrónico establece una relación de dependencia entre el patrón rítmico de la chacarera, con los movimientos internos al cuadro, coincidiendo intervalos y acentos musicales.⁵ Esta manifestación ya está trayendo al presente un eco cultural de los largos '60 con la presencia dominante y fuerte adhesión afectiva que el cancionero de raíz folklórica tenía entre los jóvenes: con este ritmo y melodía se “sintoniza” la frecuencia sonora del período, pero además se adelanta algo del imaginario y de las prácticas de los protagonistas del documental, al cifrar en clave musical los modos de resistencia y saboteo

4. Al respecto Arruti señaló: “Todo el esqueleto narrativo de las entrevistas lo monté sola, y en ese momento yo tenía ganas de ser fiel a las diferencias entre las distintas organizaciones, puntualmente por el tema Rawson. Porque la fuga del penal implicaba miradas bien distintas en relación a si era oportuno o no. Yo intenté construir esa parte, y la película se me caía. Entonces lo llamé a Miguel Pérez y le dije: ‘Sentate a mirar esto conmigo, porque no sé qué está pasando’. Y él entonces me dijo: ‘Es que tenés un gran enemigo, y estás haciendo pelear entre sí a la otra parte’. Entonces fue una decisión narrativa, pero que tiene que ver con que la clave de lo ocurrido en la fuga es la unidad: lo más importante ahí era narrar y construir ese enemigo que era, en ese momento, el ejército, el servicio penitenciario, el encierro, que era la dictadura militar (...)” (entrevista telefónica, marzo 2020).

5. Baraj ya había trabajado en cine previamente: con María Pilotti –madre de la directora de *Trelew...*– musicalizando *1977: casa tomada* (1997) y con la propia Arruti, haciendo la música de sus mediometrajes *Los presos de Bragado* (1995) y *La huelga de los locos* (2002). En aquellos años era, además, pareja de la realizadora por lo que el proyecto *Trelew...* y su proceso de creación fueron parte de su cotidianeidad personal-profesional durante un tiempo prolongado. Tomando en cuenta ese contexto, Baraj evocó: “Yo iba viendo pequeños cortes. Mariana me iba mostrando su trabajo, cómo iba progresando, y yo de a poco iba pergeñando, pensando en atmósferas y climas que me sugerían las imágenes. Yo conocía la historia a priori, una historia muy dolorosa, de muerte, y fuimos transitándola simultáneamente” (entrevista telefónica, marzo 2020).

al poder –las tretas del débil.

Según uno de los testigos, Carlos Asturdillo (uno de los 16 militantes asesinados, perteneciente a las Fuerzas Armadas Revolucionarias) cantaba frecuentemente dentro del penal la zamba “Luis Burela” mientras el resto de sus compañeros lo seguía y coreaba con entusiasmo. Compuesta por Ricardo Heredia y con letra de José Adolfo Gaillardou (el “Indio Apachaca”), esta canción, registrada oficialmente en septiembre de 1967 y perteneciente al repertorio de Roberto Rimoldi Fraga, recordaba la historia de un caudillo salteño que atacó a españoles para quitarles sus armas –el método usado para la fuga–: “De alguna manera las estrictas diferencias ideológicas que existían fuera de la prisión, eran borradas dentro de ella y una canción folklórica era altamente instrumental para ello, unificando y llamando a una lucha [...] para enfrentar al enemigo y ganar la batalla, sin armas” (Molinero y Vila, 2016 103). En efecto, tal como evoca en el film Pedro Cazes Camarero (*Ejército Revolucionario del Pueblo*), comenzar a cantar la “Luis Burela” fue la “señal de ataque”, el guiño sonoro para iniciar la toma del penal. La directora elude el recurso fácil de utilizar esta canción de modo literal e ilustrativo en la banda sonora, y opta por una vía oblicua: retiene la poderosa significación y resonancia del cancionero folklórico, que operó cual “cifra táctica secreta”, pero cambiando de género –de zamba a chacarera–, produciendo una atmósfera vital y vibrante, más acorde al sentido de lucha y reivindicación histórica que busca construir en su relato cinematográfico.

El ritmo de chacarera del inicio, con repiqueteante bombo leguero, pezuñas, violines y palmas, también adelanta una escena entrañable referida por varios testigos, donde se da cuenta cómo pese a la vigilancia carcelaria, y aún en un contexto de encierro brutal, los militantes buscaban y conseguían hacer contacto entre sí.⁶ Gracias a unos huecos que lograron hacer en las celdas, esos contactos redundaban en diálogos y también caricias, besos y danzas: se cantaba y se bailaba como expresión de amor, y como un modo de mantener alto el estado de ánimo. Y es que no sólo, siguiendo a Asturdillo, entonaban la “Luis Burela”, sino otros ritmos folklóricos, especialmente chacareras que, por ejemplo, Roberto Santucho –cuadro de conducción del Partido Revolucionario de los Trabajadores– solía bailar con fruición, deleitando a sus compañeros “–¡Era una maravilla cómo bailaba!” advierte Alicia Sanguinetti (*Ejército Revolucionario del Pueblo*). Precisamente, la secuencia folklórica tiene protagonismo en la escena de créditos y cuando distintos militantes refieren el espíritu de fiesta, de cercanía fraterna que se generaba gracias a las canciones que los reclusos entonaban tan cerca de las rejas de sus celdas que daba la impresión de estar juntos en un “fogón”: “Era una especie de gran guitarreada. No nos veíamos, pero nos podíamos escuchar bien”, como evoca San-

6. El bombo leguero y las pezuñas corresponden a la hija del compositor, Mariana Baraj, mientras que las palmas fueron grabadas por el propio músico.

guinetti. En este momento, de la secuencia musical que ya oímos cuando los créditos, los violines trocan por la guitarra, se omite el bombo y las pezuñas, se mantienen las palmas y se agrega un tarareo en voz masculina.⁷

Por último, este ritmo aparece también coincidiendo con testimonios que refieren las acciones concretas para planificar y preparar la fuga –en esta oportunidad con una variante instrumental y de arreglo: sin palmas y únicamente con piano en un solo de improvisación que fusiona el folklore y el jazz–: es decir que con esta secuencia melódica también se evoca la fuerza y la astucia conjuntas. De hecho, hay testimonios que cuentan cómo la recurrencia de cantar juntos en voz alta y generar movimientos que no eran frecuentes hasta ese momento en el penal, fue una de las tretas utilizadas para que los guardias externos no sospecharan nada respecto del bullicio cuando se desencadenara la toma.⁸

Dos son los bloques narrativos donde la presencia de la música y la canción son fundamentales a los efectos de sustanciar una memoria política y afectiva respecto de los sucesos de Trelew, y en ambos el sonido establece el tono de lectura respecto de la banda imagen compuesta exclusivamente con material de archivo.

Promediando el segundo tercio del metraje, el documental repone la desgarradora escena del funeral de los militantes en un local del Partido Justicialista de Capital Federal. Con acierto, la directora da comienzo a este momento evocando la “escena original” de duelo entre los presos al enterarse del asesinato de los compañeros en la base Almirante Zar: para ello, Arruti utiliza apenas dos recursos, como son los registros directos del presidio, con trávellings perimetrales alrededor del edificio en la actualidad; y la voz espectral de Agustín Tosco, que invade el canal sonoro por medio de un material de archivo.⁹ Gracias a éste se oye cómo el líder cordobés –que también estaba preso en

7. La guitarra y la voz corresponden a quien fuera compañero de Bernardo en el trío Vitale-Baraj-González: Lucho González. El trío funcionó algunos años en la segunda mitad de los ochenta, pero entre 2001 y 2004, período que coincide con la puesta a punto del proyecto audiovisual y su estreno, habían vuelto a tener un acercamiento profesional ofreciendo conciertos juntos. De ahí que sea comprensible que, por afinidad artística y cercanía laboral, González fuera el intérprete elegido.

8. Según cuenta Silvia Hodgers (miembro del Ejército Revolucionario del Pueblo) una de sus estrategias para distraer y luego reducir a su carcelera fue cantarle boleros. Complementariamente, apuntemos que durante buena parte del metraje se escucha una secuencia musical repetitiva que, con cuerdas frotadas (violines) y sintetizador, remeda el acompañamiento sonoro típico del *thriller* construyendo –a fuerza de repetición– un clima o atmósfera de suspense y tensión dramática. Más allá de que esta elección formal responda a potenciar el “interrogante” del título –esto es, cómo fue posible que la fuga se haya convertido en masacre–, bien vale traer a colación el modo en que Arruti ideó el planteo general de la película: “La clave fue reponer esa historia como si estuviese siendo en el presente [...] como si eso fuese casi una película de ficción reconstruida. La música y la banda sonora contribuyen a eso” (entrevista telefónica, marzo 2020).

9. Mariana Arruti explicó que, a pedido suyo, el material fue cedido por el cineasta Federico Urioste, quien había trabajado con archivos sobre el Cordobazo, el Sindicato de Luz y Fuerza y gremios en Córdoba. El archivo con la voz de Tosco está grabado en un cassette de cinta, y corresponde al primer aniversario de la masacre en un acto el 22 de agosto de 1973. Arruti desconoce si además hay un registro filmico, aunque aseguró: “Y aunque hubiera tenido la imagen, a mí me resultaba mucho más potente su voz que la imagen. Cuando uno lo escucha parece que él estuviera narrando desde allí [la cárcel]” (entrevista telefónica, marzo 2020).

Rawson en aquellos días— recuerda el momento donde tuvo la responsabilidad “como obrero” de despedir a los militantes: a la suave reverberación de su voz, se le suma el diálogo coreado con una multitud “invisible” pero presente, que contesta algunas de sus frases emblemáticas, produciendo una intensificación dramática en la escena y preparando el clímax del momento siguiente. Conmovido, dice:

Todos los compañeros estaban en la ventana de su celda: sus rostros endurecidos, *llorando de bronca*, gritando el nombre de cada compañero, viviendo a cada organización revolucionaria. Y en medio de *las lágrimas de solidaridad*, planteábamos la continuidad de la revolución (aplausos). A cada nombre de cada compañero y de cada compañera gritábamos: ¡Presente, hasta la victoria siempre! (gritos al unísono). Eso fortaleció nuestro espíritu para superar las dificultades y para *marchar unidos*, construyendo esta revolución históricamente necesaria para nuestra patria y para nuestro pueblo.

Casi inmediatamente después, y retomando la imagen de las lágrimas, uno de los militantes confiesa: “No fue fácil olvidar… *ni dejar de llorar todo ese tiempo*”, tras lo cual se da paso a la larga escena del velatorio. El motivo melódico central de este momento ya había aparecido dos veces en el relato: la primera, cuando se narra que –contrariando el acuerdo– trasladaron a los presos desde el aeropuerto a la base militar en lugar de al penal; la segunda vez, cuando se evoca el momento de los fusilamientos. En ambas oportunidades, la diferencia con el réquiem es el arreglo y la instrumentación que en el primer caso incluye sonidos de sintetizador y golpes con efectos de reverberación (*in crescendo*); y en el segundo, cuerdas frotadas (primero un cello y luego un violín), graznidos de gaviotas, silbido del viento, tronar de ametralladora y hasta el llanto de un niño, en una composición que, aunque no obtura el tema, lo vuelve más difuso. Es decir, el relato coloca la melodía en la órbita de atención/información del perceptor sin descubrirla por completo. Justamente, ella hará aparición de modo franco cuando se reponga la escena de duelo y la feroz represión sobre los asistentes.

Así como en su momento para Gleizer había sido fundamental colocar en toda su extensión el archivo con la conferencia de prensa, Arruti hace lo propio con el velorio: utiliza fotografías fijas e imágenes de archivo para reponer lo más abarcativamente y desde distintos puntos de vista, la secuencia temporal compuesta por reunión-duelo-amedrentamiento-represión-dispersión-retiro de cuerpos.¹⁰ En la escena actúan como un

10. Justamente, respecto de los “orígenes” de ambos materiales de archivo, la directora señaló: “Yo no sabía que esos archivos existían: yo estaba buscando, en realidad, la conferencia de prensa en el aeropuerto. Yo sabía que una copia de esa conferencia la tenía Humberto Ríos en 16 mm., pero no lo conocía. Un día en un evento de cine me lo presentan y yo le pido el material: y me dice ‘Sí yo tengo ese material... pero tengo algo mejor. Tengo los velatorios en Av. La Plata’. A lo cual yo casi muero, porque lo que había eran imágenes de muy mala calidad. A partir de ahí se enlazó una relación muy cercana con Humberto [...] Y el material de la conferencia también tiene una historia muy interesante: es un registro en 16 mm. que hace un trabajador de canal 13 a pedido de Gleyzer cuando ya no trabajaba ahí, y entonces filman con un 16 mm. un monitor de la época y entregan ese material a Raymundo para que pueda hacer su película. Y ese material lo tuvo Humberto durante muchísimo tiempo y se lo llevó al exilio. Y el de Humberto lo filmó él mismo desde una terraza que estaba frente a la sede el Partido Justicialista” (entrevista telefónica, marzo 2020).

todo indisociable imágenes de archivo y fotografías, junto a un réquiem laico, sin letra, que por su austerdad melódica e instrumental (sólo está acompañado de piano) remeda, conmovedoramente, un gemido: en la voz femenina que lo interpreta (Mirta Braylan), en sus modulaciones, creciente tensión y dramatismo, parecen converger las múltiples voces que aquella tarde se congregaron para despedir a sus compañeros en un acto donde, como en la cárcel, no había división alguna, pues eran despedidos en el mismo sitio militantes de distintas agrupaciones.¹¹

Parte de la liturgia sacra católica, la misa de réquiem estaba dedicada a los fallecidos y sólo tenía algunas variantes respecto de la misa latina normal: tradicionalmente, los cantos eran sobrios, aunque con el tiempo en algunos casos los compositores volvieron a las piezas más complejas y operísticas. Esta forma musical fue inspiradora fuera de la Iglesia y existen en la actualidad composiciones ateas y de otras tradiciones religiosas: y es que, esencialmente, el réquiem ha sido durante cientos de años en occidente, el sonido privilegiado para recordar y despedir a los difuntos/ausentes, siendo una pieza musical conmemorativa de alto valor dramático, un homenaje y una forma de profundizar el respeto hacia ellos, a la vez que expresar el sufrimiento por la muerte y la pérdida insustituible de seres queridos.

A medida que la secuencia se desarrolla, la intensidad de la voz se acrecienta en paralelo a una escala de alturas ascendentes que coincide con el aumento de la violencia represiva: esa voz enlutada, gimiente, en su despliegue vocal cada vez más dramático expresa, como un grito, el dolor por y la impugnación hacia la desproporcionada violencia dictatorial ejercida contra los militantes de Trelew, y contra aquellos que junto a los familiares, estaban despidiendo a sus muertos, sobre quienes cayeron balas, gases, perros y hasta tanques que irrumpieron en el local, destrozando todo a su paso y generando la dispersión. Frente a la represión, que de modo impune y brutal expresara “Aquí no hay derecho a lágrimas”, el gemido-canción es su réplica, su conjuro tardío, una forma de respuesta acústica a la injusticia.¹²

11. Dijo Baraj respecto de la composición del réquiem: “Para mí lo más significativo en relación a la composición musical para la película es ese momento: yo, como realizador de esa música, siento que es el momento más alto de lo que compuse [...] un momento inspirado. Y ahí se da una conjunción de logros con Mariana y toda su búsqueda de materiales de archivo inéditos. Y hay un contenido dramático que se suma, que es el de Mirta Braylan [...] así yo lo pensé... con esa voz profunda” (entrevista telefónica, marzo 2020).

12. Sobre esta secuencia Arruti señaló: “Puede sonar hasta extraño que haya un réquiem allí, en ése velatorio. Pero creo que, de alguna manera, es darle un sentido más universal, más eterno digamos” (entrevista telefónica, marzo 2020). Asimismo, vale recordar que si el motivo melódico del réquiem aparece de modo difuso, solapado o como atmósfera antes de la escena del duelo (aunque en momentos específicos y deliberadamente elegidos); así también lo hace en la clausura del relato: en efecto, el réquiem vuelve a oírse durante los créditos ya no en la voz de Braylan, sino en la de Mariana Baraj. Aunque su interpretación “tarareada” es menos trágica que la de la mezzo, y su estilo responde a un registro más popular y contemporáneo, la pieza y su significación no se edulcoran ni degradan. Sospechamos que esta otra voz femenina, cuya performance remite además a otra generación (más joven), podría presentificar la transferencia y continuidad intergeneracional en prácticas de memoria y, por ende, otra escena de duelo: no solo por los militantes de Trelew, sino –justamente tras las placas demoledoras que dan cuenta de la diacronía de terror post-masacre– por los muertos y desaparecidos por la Triple A y por la última dictadura militar.

La secuencia expone a los pueblos en pleno ejercicio de memoria doliente: pueblos en lágrimas e indignación, invocación y denuncia. Nótese que la directora, sin opacar la canción-lamento sino apenas llevándola a un segundo plano, aborda otro material de archivo al incorporar sonido ambiente de manifestaciones y, especialmente, un cántico de barricada que luego habrá de reiterarse varias veces en la secuencia de cierre y que es la entonación de una bandera política, identitaria y afectiva, que expresa aquel presente de unidad: “¡Todos los guerrilleros, son nuestros compañeros! ¡Todos los guerrilleros, son nuestros compañeros!”. Ese cántico había emergido con fuerza cuando, en medio de vacilaciones, dudas y cierta negatividad, la militancia misma pidiera a las conducciones que todos fueran velados en la sede del Partido Justicialista (Arruti en entrevista telefónica). Se trata, pues, de una canción-pronunciamiento que es la respuesta popular a las diferencias partidarias, se hace eco y continúa la lucha común que comenzó en el penal, y es también un modo de acción política asamblearia performativa.

“Los pueblos están en lágrimas cuando su manifestación –[...] declaración de sus rechazos o de sus deseos– se torna indignante. Es entonces una *declamación de impoder* la que se ofrece a la vista de todos, recordándonos esa *potencia de reclamación* inherente a las grandes denuncias, a las grandes protestas colectivas” (Didi-Huberman, 2017 435). En la propuesta de Georges Didi-Huberman, los pueblos en lágrimas, como en la escena de duelo descrita, pueden convertir su llanto en invocación, llamamiento, convocatoria: hacer un presente de praxis cuya carga afectiva tenga re-tensiones de memoria (pena, cólera) y pro-tensiones de deseo (proyecto de futuro). Se trata de un movimiento por el que dolores y deseos no se conjugan en singular sino en lo trans-individual, donde “lo uno” afecta a la comunidad, y lo actual a duraciones más hondas.

Esa expresión sollozante, ese lamento por la injusticia, ese gemido, esa voz de impoder ante la historia de los vencedores, puede transmutar en insubordinación y entonces precipitarse las pugnas, de modo tal que los pueblos de la invocación se transforman en pueblos en conflicto, dos instancias que la escena del duelo de la película de Arruti solapa. La commoción es, según Didi-Huberman, la torsión siguiente: la viva emoción del nosotros, la comunidad, el sentirse afectado y puesto en movimiento de modo colectivo. Es desde esta clave que queremos leer la última aparición musical de la película donde se fusionan una canción popular y los cantos de barricada.

Tras una serie de fundidos encadenados donde uno a uno van sucediéndose, como gratifis, los nombres de los militantes asesinados, aparece, primero débil y luego con mayor contundencia, el mismo cántico que cuando el funeral, “¡Todos los guerrilleros...!”. Inmediatamente, coincidiendo con la inserción de archivos, se escucha en coreo encrespado: “¡Ya van a ver, ya van a ver cuando venguemos los muertos de Trelew!”, que a su vez se concatena, luego de su máximo punto de saturación acústica,

con la introducción en guitarra de la canción “Aquellos”, del músico uruguayo Jaime Ross, en la que se combinan el ritmo y la instrumentación del candombe, con fraseos en bandoneón que remiten al tango.

Justamente, explorando fusiones e intercambios entre ritmicas y tradiciones sonoras, desde The Beatles al folklore andino y rioplatense, Ross

diseñó una psicodelia de mostrador, abundó en la utilización del coro griego como trágico testigo del paso del tiempo y la muerte, tomó [...] el fútbol como metáfora y profesionalizó la bohemia oriental a través de un obsesivo tratamiento sonoro, de rigurosos niveles de producción y de una claridad de objetivos encomiable [...] A su vez tuvo el tino de no caer en el costumbrismo extremo [...] Ni en letras políticas maniqueas [...] su compromiso político fue estético, no dogmático. De ese modo, partiendo desde un punto de vista libre, digamos “beatle”, pudo componer letras existenciales, inteligentes y elípticas. (Del Mazo 2012)

Como al comienzo del relato, imagen y sonido mantienen relaciones de interdependencia semántica, rítmica y matérica: en la banda imagen se suceden columnas interminables de manifestantes, cuerpos saltando —casi bailando—, mientras se agitan estandartes y, fundamentalmente, pancartas y banderas, sobre cuyas superficies se advierte la presencia dominante de la referencia a “los mártires de Trelew”. Esos “16” nombres y rostros interpelan y son dispositivos de memoria, y además, gracias a la lucha y en la lucha común, se han multiplicado: sus nombres se han levantado como bandera (a la victoria), pues no han muerto para que se los cuelgue en una pared.

En este contexto: ¿a quién/quiénes refiere el estribillo al rezar “Dicen que se fue/ dicen que está acá/ dicen que se ha muerto/ dicen que volverá”? Sospechamos que a los pueblos militantes, a los pueblos en lucha, aquellos mismos cuya presencia sonora (como rumor) es constante durante toda la pieza de Ross, casi como un bajo continuo, como “sosteniendo” la canción “desde abajo”.¹³ Notemos que, como si fueran ráfagas, a veces esas voces de la multitud llegan hasta el primer plano del canal sonoro y se las oye entonar: “¡Se van, se van, y nunca volverán!” o “¡Santucho, Pujadas: la patria liberada!”, siempre alternando con el canto-motivo principal de “Todos los guerrilleros...”. Respecto de la elección del tema de Ross, Arruti recordó:

A mi esa canción me gustaba mucho, y si hubo dudas respecto de la versión, la del Sabalero nos pareció [a Bernardo y a mí] la más bonita. La canción de Jaime estuvo siempre: incluso antes de que yo filmara un solo plano. Ya conocía el tema, pero después de ir a un recital de Adriana Varela y escucharla, supe que ése era el tema para el final de la película, porque yo buscaba un final para arriba, esperanzador y que pudiera acompañar ese momento efusivo y

13. Reparemos en que, en su tiempo de emergencia y circulación, aunque la metáfora del estribillo era abierta —podría referir al carnaval— “la voz del entonces prohibido Sabalero le daba en su momento una lectura unívoca” (Curbelo, 2015), esto es de disidencia y contestación al poder dictatorial uruguayo.

de tanto compromiso militante. La canción apareció antes que ninguna cosa. (entrevista telefónica, marzo 2020)

El patrón rítmico del candombe asociado a la marcha de las columnas, los saltos al unísono, los gestos de las manos, los cánticos repetidos y los cuerpos en movimiento festivo –tanto en Ezeiza, cuando el retorno de presos políticos de todo el país; como en la cárcel de Devoto, cuando la liberación masiva de detenidos–, casi nos atreveríamos a decir que “empujan” hacia adelante en una dimensión conclusiva el relato, y hacia la victoria en una dimensión política y afectiva. Sin embargo, si esta escena cantada rebosa de efervescencia ilusionada y convencimiento, las placas finales son demoledoras, pues dan cuenta de que aunque la dictadura de Lanusse terminó unos meses después de la masacre, el aparato represivo no se desactivó y el horror y la violencia se profundizaron y extendieron en Argentina y en la región: la masacre de Trelew, entonces, adquiere un cariz anticipatorio del terrorismo de Estado generalizado y la desaparición forzada por-venir.

IV. El eco de las canciones

En estas páginas hemos vuelto sobre *Trelew...* proponiendo una vía de análisis poco transitada en los estudios sobre documental y pasado reciente: la escucha de sus sonidos, músicas y canciones. En nuestro abordaje buscamos *dar oídos* a los pueblos que, en aquellos largos sesentas, en medio de sus lágrimas, utopías y gozos, cantaron: esos pueblos que el cine de no ficción latinoamericano de las últimas décadas ha incesantemente expuesto. Y si lo ha hecho es, tal vez, porque en sus voces y rumores se fragua el pulso vital del pasado histórico y sus memorias.

Justamente, en el cine documental un cuerpo colectivo puede presentificarse mediante registros directos y material de archivo, pero en general adquiere volumen y vibración cuando llega a nosotros su voz en cuello a través del clamor y la canción enamorada (de la Revolución, por ejemplo). Como vimos, lo que con frecuencia conmueve es tener frente a sí a un pueblo que expresa en voz alta su rabia y su esperanza, estremece oírlo cantar su indignación y su alegría, pues la voz es ese resto de aliento vital que retumba (fantasmáticamente) en las imágenes. Incluso, aunque “no lo veamos”, cantando ese pueblo-cuerpo-colectivo puede hacer su aparición en tanto que anticipación, de modo tal que el cine puede darnos a percibir no sólo a los pueblos que son y que fueron, sino a los pueblos *por-venir*; y en su silencio/ausencia, el cine también le hace lugar a los pueblos que faltan.

En el documental de Arruti, música y canciones contribuyen a crear o incluso ser en sí mismas la *respiración-en-común* con otros semejantes lejanos en el tiempo: por

esos sonidos, lo que ayer fue intensamente vivido como entusiasmo y vigor se presentifica. Si la música folklórica funciona como sintonizador o temporizador epocal, vehículo que permite aproximarse a una escena de disfrute y afectos entre los militantes –una chispa de la vida en la cárcel–, y es también una máscara, un disfraz distractivo, durante el escape; el réquiem laico, ese grito doliente cantado, es un modo de liberar la voz-en-luto tantos años silenciada, una voz-memoria oprimida que, simbólicamente, gracias al film emerge, se hace oír y se expande hacia los espectadores. Las canciones de barricada operan como memorias acústicas de lucha y son especialmente efectivas y productivas para volver contemporáneas no solo aquellas voces y corporalidades políticas, sino sus pulsos utópicos, bríos de gozo militante que mueven a una marcha hecha candombe.

Sin embargo, cabe preguntarse: tras las derrotas de los proyectos revolucionarios ¿qué (nos) sucede al convocar y volver a escuchar esas melodías? ¿Qué retorna en estas canciones: una deuda, los fantasmas, la sensación fracaso, la nostalgia... o un hálito de convicción, de sentido pese a todo? La directora señaló:

Yo tuve muchas dudas de cómo terminar la película: de hecho a algunos de los protagonistas no les gustó que yo terminara con esas placas negras. Yo tenía ambivalencia a la hora de cerrar el relato: porque, por un lado, el drama había sido tremendo, y tremendo con posterioridad; pero, por otro lado, también había una intención de poder narrar esa cosa cíclica de que el pueblo finalmente despierta, y en algún momento se puede salir a la calle de nuevo a disputar. Si Trelew fue el principio de lo que después vino [la dictadura], a la vez había que terminar hacia arriba, porque el 25 de Mayo [de 1973] fue una fiesta y así fue vivida. Y el “*¡Se van se van y nunca volverán!*” fue un hecho histórico también que había que contar, porque los muertos de Trelew fueron una bandera de ese momento histórico, fueron bandera de la recuperación democrática. *Esos rostros estaban junto con el pueblo.*¹⁴ (entrevista telefónica, marzo 2020).

Si, como señala Didi-Huberman (2017) las lágrimas –como emoción pública– son medio de incubación histórica, es posible pensar que también pueden serlo los cantos, hechos a la vez de impotencia y de apasionamientos. La canción de barricada por ejemplo –como acontecimiento social presentificado gracias al film– es un modo palpable de decir atronadoramente “nosotros”, “aquí estamos...”, antes y ahora. Su presencia contribuye a crear contemporaneidad entre los cuerpos percibidos y perceptores, una intimidad colectiva, pública, a través de la cual se comparten emociones y significaciones, memorias, dolores y futuros. Ella permite, también, poblar el espacio sonoro con los cuerpos que faltan, y lograr que un pueblo comparezca ante sí mismo en otros enclaves témporo-espaciales, volviendo actual lo no coetáneo. Sonidos, músicas y canciones son umbrales de contacto o roce entre pasados y presentes, usinas de reflexión sobre el ayer para usar en cada sincronía: audífonos mnémicos para el presente y el porvenir.

14. El subrayado es nuestro.

Bibliografía citada

- Butler, Judith. “«Nosotros el pueblo»: apuntes sobre la libertad de reunión.” *¿Qué es un pueblo?* Edición de A. Badiou *et al.* Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014, pp. 47-67.
- Curbelo, Gonzalo. “Te acordás, hermano.” *La Diaria Cultura*, Montevideo, 27 noviembre 2015. ladiaria.com.uy/articulo/2015/11/te-acordas-hermano/
- del Mazo, Mariano. “Las luces del estadio.” *Suplemento Radar, Diario Página 12*, Buenos Aires, 29 enero 2012. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7658-2012-01-29.html
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Shangrilá, España, 2017.
- Dufays, Sophie, y Pablo Piedras. “Introducción. Hacia una cartografía cognitiva de la canción en los cines posclásicos.” *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Edición de Pablo Piedras y Sophie Dufays. Libraria, Buenos Aires, 2018, pp. 7-20.
- Entrevista telefónica a Mariana Arruti, marzo 2020.
- Entrevista telefónica a Bernardo Baraj, marzo 2020.
- Frith, Simon. “Hacia una estética de la música popular.” *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Edición de Francisco Cruces. Trotta, Madrid, 2001, pp. 413-435.
- Gorbman, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Indiana University Press y London, BFI Publishing, Bloomington & Indianapolis, 1987.
- Henley, Paul. 2019. “Ver, escuchar, sentir: el sonido y el despotismo del ojo en la antropología visual.” *Revista Cine Documental*, N° 19, Año 10, 2019, pp. 166-190. revista.cinedocumental.com.ar/ver-escuchar-sentir-el-sonido-y-el-despotismo-del-ojo-en-la-antropologia-visual1/
- Hernández Salgar, Óscar. “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* v. 7, N° 1, 2012, pp. 39-77. doi.org/10.11144/Javeriana.mavae7-1.smch
- Kassabian, Anahid. *Hearing film - Traking identifications in contemporary Hollywood film music*. Routledge Taylor & Francis, New York and London, 2002.
- Latham, Alison. *Diccionario Oxford de la música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Molinero, Carlos, y Pablo Vila. *Cantando los afectos militantes: las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los 70.* Academia Nacional del Folklore, Buenos Aires, 2017.

Pastoriza, Lila. "La conmoción del último beso. Entrevista a Mariana Arruti." *Suplemento las 12- Diario Página 12*, Buenos Aires, 5 noviembre 2004. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1567-2004-11-05.html

El discurso fantástico como instrumento subversivo en dos cuentos de Francisco Tario: “El mico” y “Entre tus dedos helados”

Mariana Moreira

(Consejo de Educación Secundaria

Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay)¹

Resumen: Tomando en cuenta los planteos teóricos que realizan Rosalba Campra (1991) y Rosemary Jackson (1986) en torno a la literatura fantástica y sus modos del discurso, el presente trabajo pretende abordar la forma en que Francisco Tario construye los cuentos “El mico” y “Entre tus dedos helados”; en los que, a través de un interesante uso de los silencios narrativos, el autor logra exponer dos temas que son bastante controversiales para la sociedad: la maternidad no deseada y el incesto. Lo que es posible también, gracias a la construcción de “yoes” narradores bastante peculiares, que se van construyendo a sí mismos en unión a sus tramas tan complejas, y logran hacer manifiestos estos asuntos sensibles para la sociedad en la que surgen, convirtiendo al texto en un espacio subversivo frente a nuestra “realidad”; donde lo monstruoso y lo siniestro ocupan un lugar central.

Palabras clave: Literatura fantástica, Francisco Tario, Incesto, Maternidad, Silencios narrativos.

Abstract: Taking into account the theoretical approaches made by Rosalba Campra (1991) and Rosemary Jackson (1986) about fantasy literature and its modes of discourse, this work aims to address the way in which Francisco Tario constructs the stories “El mico” and “Entre tus dedos helados”; in which, through an interesting use of narrative silences, the author manages to expose two topics that are quite controversial for society: unwanted motherhood and incest. This is also possible, thanks to the construction of rather peculiar narrator “self”, who build themselves in conjunction with their complex plots, and manage to make these sensitive issues manifest for the society in which they arise, making the text a subversive space in front of our “reality”; where the monstrous and the sinister take the center stage.

1. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, y estudiante avanzada de la Maestría en Ciencias Humanas opción Literatura Latinoamericana en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR. Forma parte, desde el año 2012, del “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya” dirigido por Claudio Paolini e integró la Comisión Organizadora de las siete ediciones del Seminario y Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2014-2019 y 2021). Publicó un artículo en libro sobre Literatura brasileña editado por Elvira Blanco y editado en España (2012). También publicó un artículo, sendas reseñas y un relato de ciencia ficción en la revista *Tenso Diagonal* y también ha publicado un artículo en la revista *Quadrata*, editada por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ha impartido varias ponencias en eventos científicos y académicos en Uruguay, Chile y Perú.

Keywords: Fantastic literature, Francisco Tario, Incest, Maternity, Narrative silences.

Recibido: 18 de setiembre. Aceptado: 5 de diciembre.

Introducción

El presente trabajo pretende abordar la propuesta que realiza Francisco Tario en sus cuentos “El mico” y “Entre tus dedos helados”, en tanto en ellos se sirve de las licencias que otorga el discurso fantástico para presentar, y representar, asuntos que en alguna medida incomodan a la sociedad y suelen considerarse como “Tabú” (Freud, 1991), como lo son la maternidad no deseada y el incesto.

La configuración del discurso fantástico en “El mico” y en “Entre tus dedos helados”

En los cuentos de Francisco Tario, que serán estudiados a lo largo de este trabajo, se hace presente un uso del lenguaje que se estructura a partir de distintas modulaciones del silencio para su creación, pues, como plantea Rosalba Campra (1991), el silencio que no puede ser llenado es aquel del que se vale el cuento fantástico en tanto: “El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (52) en la medida que “el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos” (52) y, desde esos vacíos, que según Campra también se pueden presentar como la oscuridad o las tinieblas en los relatos, es forjado lo siniestro dentro estos textos. De esta forma se habilita la creación de una literatura que “amenaza con transgredir las normas sociales en tanto permite la articulación de temas tabú, que de otra manera son silenciados” (Jackson, 72), lo cual resulta paradójico ya que es “el silencio”, en estos casos, lo que permite que estos temas no sean “silenciados” dentro de los relatos.

Otro de los aspectos a tener en cuenta en “El mico” y en “Entre tus dedos helados”, es la forma en la que ambos discursos se crean desde la perspectiva de un narrador en primera persona, o “yo” narrador, que por momentos se distancia de sí mismo y no es capaz de reconocerse como resultado de las experiencias traumáticas que sufre, y que le impiden mostrarse por completo al apelar a los silencios narrativos. Estos personajes

“incompletos” son producto de tramas que oscilan entre un tiempo pasado y un tiempo presente, entre lo ocurrido, que no podemos comprobar fehacientemente, y lo recordado por el personaje, así como también entre lo dicho y lo no dicho, que a su vez habilita y promueve la metamorfosis de ambos narradores ya que, como lo plantea Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro* (1996):

La persona, entendida como personaje del relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje. (147)

Lo cual se vincula también con la problemática presencia del doble en “Entre tus dedos helados”, relacionado con lo siniestro.

De esta forma, la estructura del discurso fantástico que presentan estos relatos, permite instalar de forma sutil temas y problemáticas que son demasiado sensibles para la sociedad, y que no podrían abordarse de la misma manera dentro de otro modo de discurso porque, como plantea Rosemary Jackson:

La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista– y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que –en esos términos– es manifiestamente irreal. Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito normalmente asociado con lo maravilloso. El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como “real”. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo. (31)

Al romper con la estructura realista y jugar con los silencios, ubicando a su vez los acontecimientos en un espacio alternativo o “paraxial” (Jackson), y presentándolos a partir de la voz de un narrador protagonista “fragmentado” o “incompleto”, los relatos de Tario pueden abordar con total libertad los temas de la maternidad no deseada y el incesto, considerados tabú, sin que ello provoque alguna suerte de censura por parte de la sociedad en la que surgen o alguna especie de repulsión en los receptores, convirtiendo de esta manera al texto en un espacio subversivo.

El rechazo a la maternidad impuesta, lo monstruoso y la metamorfosis

El relato “El mico” presenta los extraños acontecimientos ocurridos al narrador de la historia tras la llegada imprevista de un ser inclasificable a su vida y que acabará por transformarla completamente.

El inicio de la narración se encuentra pautado por la presentación de un “yo” masculino realizando una actividad completamente verosímil, se afeitaba dentro del cuarto de baño cuando se produce la irrupción de lo fantástico, acontecimiento que él mismo califica desde un tiempo presente como “aquel hecho extravagante que tantas desventuras habría de acarrear en el curso de los años” (137). Es seguido a esto que se comienza a reconstruir, con abundantes detalles, el estado previo a la intromisión de la criatura, para luego dar paso a la descripción de un parto inusual y con serias complicaciones, desde el que se instalará ya la semejanza entre ese ser y un ser humano: “«Parece un niño desvalido»” (138), para luego problematizar este planteo a partir de la introducción del conflicto que le genera al narrador la clasificación de esa criatura; que nunca se describe por completo pero que siempre acaba por tener una relación con la especie humana, como lo sugiere el siguiente pasaje que refiere a uno de los primeros intentos por saber de dónde pudo provenir: “Cabía, sí —y éste fue otro desatino mío—, sospechar del crimen de una mala madre, perpetrado dentro del propio edificio, con el propósito de deshacerse a tiempo de su mísero renacuajo, y el que, por una lamentable confusión de las tuberías, había ido a desembocar justamente en el seno de mi bañera” (140).

A medida que avanza la narración se nos van presentando los cambios que le produce al narrador la convivencia con ese “otro”, que fue acogido como un huésped en el hogar de este hombre que vivía en forma solitaria y sin preocupaciones en su apartamento, tal como lo deseaba según él mismo lo expresa. Por lo que la presencia de este intruso comienza a convertirse en un problema a partir del momento en que adquiere un comportamiento cada vez más humano: “Algo en él me desagradaba, no obstante, y era aquella tendencia suya a permanecer en cuclillas en el fondo del tarro, observándome sin pestañear y con aire de no muy buena persona. El cristal le achataba el rostro, y entonces yo sentía como si un detestable ser, sin antecedentes precisos, explorase mi conciencia con no sé qué funestos propósitos” (143). Y más adelante agrega sobre la criatura:

Mostraba una precoz inteligencia y hasta una sutil picardía, que se me antojaron poco comunes en un ser humano de su edad. Aunque lo que hacía falta dilucidar, de momento, era si quien habitaba la pecera constituía efectivamente lo que se entiende por un ser humano. Ciertos indicios parecían confirmarlo así, en tanto que otras evidencias posteriores me hicieron ponerlo en duda. Pero, de un modo u otro, repito, al cabo de unas cuantas semanas todo el interior de mi casa fue volviendo a la normalidad. (143)

De todas formas, como se observa en estos pasajes del texto, lo que predomina constantemente en torno a las descripciones de la criatura es un sistemático silencio, provocado por la imposibilidad de definirla como algo en concreto ya que a su vez se encuentra en constante cambio o “evolución”.

Para Daniel Zavala (2016) “la descripción del mico logra poner en situación de crisis las clasificaciones taxonómicas convencionales. Sin embargo, como se ha visto, hay algo de animal y de hombre en ese ser. Es decir, en definitiva hay algo de *monstruo* en él” (196).²

Posteriormente a ese estado en el que la casa “fue volviendo a la normalidad” y que la presencia del mico es asimilada porque “un orden nuevo, aunque cordial, ha venido a reemplazar a aquel otro, tal vez demasiado exclusivo, que imperaba en mi casa” (145), se produce una nueva fractura del orden establecido que acaba por desestabilizarlo todo al desencadenar la metamorfosis del narrador personaje. Al imponerse, a través de una simple palabra, una nueva condición que no fue deseada: la maternidad, la cual irrumpió luego de una extraña sensación de desasosiego en la noche y en el espacio más íntimo del narrador, su propia cama:

lo subí con cautela a mi cama y lo senté frente a mí. Pero aún habríamos de contemplarnos largo rato antes de que él profiriese **aquella oscura palabra** –la única que profirió jamás– y que tan deplorables consecuencias habría de acarearlos a los dos. Ocurrió, más o menos, así: sentado, como estaba, alzó hasta mí sus ojos, ensayó una penosa mueca de alegría e intentó llorar. Despues alargó sus brazos en busca de los míos, y repitió dos veces, con una voz chillona que me exasperó: **–¡Mamá! ¡Mamá!**³ (146)

A partir de la enunciación de esa palabra se vuelven a desdibujar los límites que separan a la criatura de la especie humana, y como propone Gabriel Giorgi desde una perspectiva ecocritica: “la distinción normativa –moderna y civilizatoria– entre lo humano y lo animal es desplazada por líneas de continuidad, contigüidad, pasaje y ambivalencia entre cuerpos humanos y animales” (29), produciéndose en el texto aquello que observa este autor en las estéticas narrativas que proponen la presencia de estas creaciones que podríamos considerar híbridas en tanto:

no hay distribución simple entre humano y animal (tampoco borradura de su diferencia), sino una multiplicación de zonas de vecindad y de intercambio que no se dejan capturar bajo los modelos previos de “vida animal” y “vida humana”. Se trata siempre de un umbral de relación entre cuerpos y entre especies (y que pone en cuestión la noción misma de “especie”) que se constituye en una materia estética. (35)

Como se ve a lo largo del relato, el mico no es del todo animal y tampoco es del todo humano, es una especie de “ser intermedio” e indefinido que se encuentra en el umbral, y tan pronto es aceptada por el narrador esta condición cambia la relación entre ambos:

En tanto logró él mantenerse en la pecera, mi casa continuó pareciéndome la misma y, en cierto modo, hasta más lisonjera. Mas, tan pronto osó abandonarla

2. La cursiva pertenece al original.

3. El resaltado es mío.

e impregnó de su miseria la casa, el escenario cambió por completo. Algo sobrecogedor y triste, positivamente malsano, se dejó sentir ya a toda hora. Aún más; fue entonces, y no antes, cuando alcancé a darme cuenta con precisión de que mi huésped se hallaba desnudo, y que esta desnudez sonrosada resultaba cruelmente inmoral. Anteriormente él no constituía sino un simple renacuajo, quizá una misteriosa planta, un pájaro en su jaula, no sé; algo, en suma, que no había inconveniente alguno en mirar. Pero, ya de pie junto a mi cama o tratando de escalar un sillón, renacuajo, planta o pájaro, dejó de ser lo que pretendía y ya no resultó grato mirarle. Había, pues, que cubrirlo. ¿Que vestirlo, tal vez? Y lo vestí. (147)

Lo que sigue a este momento clave en la narración es la transformación de ese “yo”, inicialmente masculino, que de pronto se ve forzado a asumir el rol de madre impuesto por esa otredad amenazante y demandante de cuidados.

El personaje, frente a los cambios que comienza a notar en sí mismo, introduce el concepto de metamorfosis y el de desdoblamiento, éste último a partir de la mención a su propia imagen deformada en el espejo que revela la idea de una nueva naturaleza, que puede ser analizada desde la perspectiva de la mutopoética que propone Marcelo Damonte (2019) la cual:

conlleva, asimismo, una segunda (o primera) connotación, la que deriva de *muto/mutare* (cambio), mudanza en la experiencia de la cosa o criatura (“creatura”, la cosa creada), expresión de un personaje, sujeto, territorio u organismo que experimenta una mutación de carácter, desvío de su ontología original. Connotación, esta de la transformación, que implica a su vez a un tercer sentido complementario de la metamorfosis, el de la mutopoética como traslado, como “traslación” (mudanza), y que puede afectar al hombre y a su cronotopo, al universo, mundo, territorio o geografía que aloja. Es este un desalojar, alojar y ser desalojado que se repite una y otra vez, una metamorfosis constante que hurga el campo de lo mutante en los términos antes mencionados. (31)

Estos cambios en el carácter y en el entorno del personaje a los que refiere Damonte, están presentes en el texto de Tario de forma muy clara y se van haciendo más bruscos a medida que avanza el relato y se acentúan los cambios físicos y psicológicos. La preocupación constante por el bienestar de su huésped, los cuidados que se siente en la obligación de dispensarle y el abandono de todas aquellas cosas de las que disfrutaba son, en una primera instancia, los efectos de una maternidad impuesta, no deseada, que se configuró de forma violenta a través del quiebre que produjo la enunciación de la palabra “mamá”, que se asume aquí como un mandato que no puede evadirse: “Era algo independiente de mí, malvado, y contra lo cual parecía inútil resistirse” (151).⁴ Recién, luego de completa la transformación de este narrador personaje en un ser ¿del sexo femenino?, que alberga en su interior una nueva vida que, a causa del silencio de la narración fantástica, no sabemos cómo se produjo, es que se presenta un nuevo conflicto

4. Recuérdese también la función de la “palabra creadora” en el génesis bíblico.

en el relato. Ahora, el huésped, le resulta aborrecible. La presencia del otro se vuelve molesta para esta “madre” que alberga en sus entrañas una vida que fue producto de su deseo y no una imposición, lo cual también es percibido por la criatura:

Sabía que, de hecho, él no era sino un intruso, un fortuito huésped, un invitado más, o, en el mejor de los casos, un hijo ilegítimo. Temía, por tanto, que alguien con más derechos que él, viniese a usurpar su lugar y a desplazarlo, puesto que, en realidad, nada en común nos unía y solamente un hecho ocasional lo había traído a mi lado. Ni su sangre era la mía, ni jamás podría considerarlo como cosa propia. (153)

Es en este contexto que el personaje decide ponerle fin a esta relación y pasa a planificar el asesinato de su inquilino, en tanto ahora lo percibe como una amenaza: “Lo que yo me proponía, simplemente, era liberarme de aquella angustia creciente, proteger mi nuevo estado y legalizar la situación de mi familia” (155).

A pesar de que la forma en la que acaba deshaciéndose de él no coincide con sus planes, sí lo hace con el modo en que se produjo el encuentro al inicio del relato. Al devolverlo a las aguas, casi en forma instantánea, se produce una especie de retroceso en los cambios físicos que había sufrido: “Me habían cedido las náuseas y noté que empezaba a crecerme el bigote” (157), como si el silencio volviera a poner todo nuevamente en orden dentro de ese espacio, ya que no se vuelve a realizar ninguna mención en cuanto al estado de gravidez. Es recién en el final del texto donde, nuevamente sin explicación alguna, se confirma la metamorfosis del yo narrador quien ahora es ¿madre?, por propia voluntad y de forma deseada: “Así continué durmiendo día tras día, risueñamente, inefablemente, sin preocuparme ya más por el hechicero. Y tres meses más tarde di a luz con toda felicidad” (159).

Este cierre abrupto, más allá de poder entenderse como una confirmación de lo acontecido durante la estadía del mico en su hogar, lo que hace es poner el foco en la diferencia que existe entre el deseo de ser madre y la imposición de serlo. Ya que, como se pudo observar anteriormente, el narrador nunca pudo aceptar al mico como algo propio, más allá de lo monstruoso de su existencia, como sí podríamos pensar que lo hará con el ser que gestó en su propio vientre.

La evasión del yo frente al tabú

En el relato “Entre tus dedos helados” se aborda el tema del incesto de una forma bastante particular, ya que el mismo no pareciera ser el centro de la historia, sino que aparece escondido en la trama, y tan solo se devela llegando casi al desenlace de la misma. Este ocultamiento de la relación incestuosa que mantienen los dos hermanos responde, en cierta medida, a la construcción, o reconstrucción, que realiza el narrador

personaje de su propia identidad en tanto “la identidad del personaje se construye en unión con la trama” (139) como lo propone Ricoeur. En este caso, la “falta de memoria”, o la imposibilidad para recordar lo ocurrido es lo que va provocando el desarrollo de los acontecimientos ya que la operación realizada al construirse a sí mismo, acaba por producir la creación de un doble que le permite alcanzar aquellos deseos que son prohibidos en tanto que, según la propuesta de Otto Rank:

El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble [...] Esta personificación diferenciada de los instintos y deseos que alguna vez se sintieron como inaceptables, pero que pueden satisfacerse sin responsabilidades [...] Como demostró Freud, esta conciencia de la culpa, que tiene varias fuentes, mide, por un lado, la distancia entre el ideal del yo y la realidad lograda. (122)

La culpa, ante el amor que el protagonista siente por su hermana, es lo que desencadena que la conciencia del personaje abandone su cuerpo físico y se traslade a otro plano en donde, tal vez con la intención de salvaguardarse a sí mismo, no recuerde lo acontecido. De esta forma podría explicarse el inicio del relato que traslada abruptamente al personaje y al lector a un mundo onírico, diferenciado de aquel creado en el primer párrafo del cuento:

Preparaba yo, por aquellos días, el último examen de mi carrera y, de ordinario, no me acostaba antes de las tres o las tres y media de la madrugada. Esta vez acababan de sonar las cuatro cuando me metí en la cama. Me sentía rendido por la fatiga y apagué la luz. Inmediatamente después me quedé dormido y empecé a soñar.

Caminaba yo por un espeso bosque durante una noche increíblemente estrellada. (314)

Este otro espacio, que comienza a configurarse a partir del segundo párrafo del relato, se presenta casi inverosímil, ya que los acontecimientos ocurridos en él escapan a las reglas de lo posible, pero, al ser propuesto como un sueño, logra mantener la armonía en la construcción del texto:

Entonces vi cómo de las aguas del estanque emergían los cuerpos de unos hombres, que me observaron con gran atención. [...] Uno de aquellos hombres –sin duda el jefe de ellos. Dio unos pasos hacia la orilla y, apoyándose en el borde del estanque, me preguntó quién era yo, qué buscaba en aquel lugar a semejante hora y de qué modo había conseguido penetrar allí. “Estoy soñando”–le respondí–. El hombre no pareció entender lo que yo decía y repetí con fuerza: “Estoy simplemente soñando”. (315)

Al saberse dormido, el narrador personaje no se asombra en lo más mínimo ante lo que experimenta y decide acompañar a estos hombres bajo las aguas del estanque, en donde acaba por encontrarse frente a la estatua decapitada de una jovencita desnuda. Este objeto produce en él una asociación que no pareciera tener sentido alguno:

“Comprendí al punto que se trataba de un horrendo crimen del cual yo debería resultar sospechoso” (316), pero que sin embargo es lo que desencadenará la búsqueda de la resolución del enigma que se esconde en el relato.

Sobre la existencia de estos dos planos que son presentados en el cuento, Mariana Iglesias (2017) plantea que:

Solo conocemos una parte del mundo real, el resto nos es vedado debido a una percepción limitada. Entender la realidad como parte de un sueño perpetuo es, por tanto, una posibilidad que explicaría aquellos intersticios ontológicos a los cuales todavía nuestra percepción no puede acceder. El cuento “Entre tus dedos helados” construye una especie de mundo desdoblado que pone en duda el carácter epistemológico de la realidad y asume, de entrada, su carácter fragmentario e inestable. (78)

A esto cabe agregar que el mundo desdoblado que presenta esta narración, responde al fragmentarismo del propio personaje horrorizado ante su accionar, de ahí que, él mismo ponga en duda el grado de “realidad” de ambos planos:

Estoy casi seguro de que pasé allí la noche entera, reflexionando. O no sé si, en realidad, me quedé dormido, porque, en un momento dado, comencé a dudar ya seriamente de si aquello que venía ocurriendo era un simple sueño o, por el contrario, lo que era un sueño era lo que yo trataba de recordar ahora. Sucedia así: me veía yo en mi cama, en la cama de mi casa, ya de día, profundamente dormido. Veía la lámpara de mi mesita de noche, el libro que había dejado sobre la alfombra, la ventana entreabierta. Alrededor de mi cama estaba toda mi familia, mientras el doctor me levantaba con cuidado un párpado y se asomaba a mirarlo. (318)

Luego de la situación planteada el relato continúa desarrollándose en ese espacio onírico, que podríamos denominar paraxial a partir de las características que presenta. Ese bosque espeso que funciona como frontera que impide abandonar el lugar, los altos muros ubicados alrededor del jardín, en el que los jardineros y el narrador intentan encontrar la cabeza perdida de la estatua, así como también el dormitorio en el que éste es encerrado bajo llave, configuran una especie de claustro que guarda una seria relación con el inconsciente del personaje, en donde será posible el reencuentro con su hermana y la concreción del deseo. Sobre este asunto Jackson propone que:

En una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno; sino que se dirige hacia las zonas ausentes de este mundo; transformándolas en “otra” cosa, diferente de la familiar y confortable. En lugar de un orden alternativo, crea la “otredad”, este mundo re-emplazado y dislocado [...] Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente “real” (objeto) ni enteramente “irreal” (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. (17)

Es por eso que solamente allí podrá llegar a develarse lo ocurrido.

Uno de los momentos clave para comprender esta idea de la evasión del yo frente al tabú se hace presente en el momento en que el narrador personaje recibe en sus manos un álbum de fotos. En el cual se presenta, según él mismo lo reconoce, la historia del crimen: “Los retratos aparecían muy bien ordenados como colocados allí por una mano maestra. En el primero de todos se veía a un niño y una niña, de pocos meses, en brazos de su madre. Después, a estos mismos niños lanzándose una pelota o sentados sobre el césped del parque, mientras un caballero muy alto los contemplaba sonriente” (320) y agrega posteriormente: “No fue sino hasta mucho más adelante que empecé a darme cuenta de que había en todo aquello algo en extremo comprometedor para mí, ya que aquel joven, que sostenía, riendo, la sombrilla de su hermana, era justamente yo. Se me antojó tan descabellada la coincidencia, que me eché a reír con ganas” (320). Lo que resulta más interesante en este momento de la narración es la imposibilidad del yo de reconocerse a sí mismo o a su propia familia y, a pesar de que plantee que “Se iba adivinando el secreto” (320), él continúa sin recordar, o asumir, lo que realmente ocurrió; como si al establecer una distancia entre ese yo, que se hace presente en las fotografías y él mismo, pudiera borrar el crimen o, al menos, no ser considerado culpable por los policías que constantemente intentan hacerlo recordar.

En este punto del relato se puede apreciar claramente la forma en la que los silencios de la narración se articulan sutilmente para ir aludiendo, y develando indirectamente, la relación oculta que mantenían el protagonista y su hermana.

El enigma acaba por salir a la luz recién en un tercer plano, que se construye en la narración especialmente para ese propósito al declinar el plano onírico ubicado en el bosque, y al perder su “vitalidad” la naturaleza y los animales que se encontraban allí como carceleros del yo:

Así ocurrió una madrugada, en que se hizo, de pronto, el silencio, un silencio nada acostumbrado en la casa. Consideré que era el momento oportuno para bajar sin temor al estanque, y ya me disponía a abandonar mi cama cuando sentí que alguien abría muy sigilosamente la puerta y a continuación la cerraba con llave. Mi habitación estaba a oscuras, pero supe al punto de quién se trataba. No tuve ni la menor duda. Atravesaba ella mi cuarto pisando suavemente sobre la alfombra, deslizándose sin ruido sobre ella, como a través de una infinidad de años. “¿Eres tú?” –pregunté, por preguntar, muerto de miedo, a sabiendas del tremendo riesgo que corriámos–. Adiviné que se llevaba un dedo a los labios incitándome a callar. Quiso saber enseguida si, por tratarse de un caso excepcional, podría hacerle el honor de admitirla a mi lado. (324)

La oscuridad y el silencio son los que permiten finalmente el encuentro entre estos hermanos, en un tiempo que aparece detenido, como se observa claramente en el pasaje citado, que habilita la irrupción del “verdadero” acontecimiento fantástico en la historia.

Él logra sentir a su hermana, pero no la ve, la adivina en su pensamiento y no es capaz de describirla sino hasta luego de admitir ante ella el miedo que le provoca la situación comprometedora en la que se encuentra, así como las consecuencias de ser descubierto. Es por esta razón que el narrador la construye como un ser sobrenatural a partir de otorgarle características que podrían llegar a considerarse monstruosas:

Tenía unos ojos luminosos y profundos, como los de un gato, y temí, por un instante, que le fuera posible ver en la oscuridad. Sentía, cada vez más próximo a mí, algo tan sutil y acogedor que habría sido algo embriagador, y si no me decidí a encender la luz fue por el temor que me inspiraba el comprobar con mis propios ojos cuánto, desde hacía rato, venían dejándome ver mis pensamientos. [...] Bien visto, aquella noche, parecía una criatura que hubiese perdido el juicio y ya no pensé en otra cosa que en deshacerme de ella cuánto antes, no fuera a abrirse, por sorpresa, la puerta y apareciese alguien de la familia. (326)

Al presentar a su hermana como “una criatura que hubiese perdido el juicio” (326), y proponerla siempre como la encargada de tomar la iniciativa, el narrador intenta salvaguardar su integridad, en tanto en ningún momento asume su responsabilidad frente a lo ocurrido. Esto se ve incrementado posteriormente cuando la caracteriza como: “una criatura diabólica de quién podía esperarse todo” (326), o cuando dice: “descubrí plenamente su maldad, la perversa pasión que la dominaba y sus infernales propósitos” (327), evadiendo de esta forma su culpa y desplazándola hacia “el otro”, a quien también responsabiliza de ser el artífice de ese mundo onírico y todo lo que ocurre en él.

Finalmente, el encuentro aparece interrumpido por una nueva traslación del yo hacia el plano en el que está durmiendo en su cama rodeado de su familia, mientras su madre le implora que despierte, pero “el verdadero despertar” se produce nuevamente en el espacio paraxial; donde se confirma, a partir de la cinta que encontró entre sus sábanas, que el encuentro con su hermana efectivamente ocurrió. Es en este momento en que se asume la consumación del deseo y lo que, en cierta forma, provoca la muerte de ese “yo” que se encontraba dormido para que solamente continúe la existencia de éste, que como doble, es capaz de satisfacer sus deseos sin tener que asumir las responsabilidades que ello conlleva. Razón por la cual el relato se cierra con los dos hermanos pudiendo estar juntos: “Y la envolví entre mis brazos, notando que la noche se echaba encima” (330). De este modo, a partir de los silencios de la trama, se logra la exposición de la relación incestuosa y se la habilita a continuar en un plano indeterminado que, de todas formas, como se aprecia hacia el final del relato, tiene su origen disparador en el plano presentado en el primer párrafo del cuento.

Conclusión

Como se ha podido observar, en los cuentos “El mico” y en “Entre tus dedos helados”, Francisco Tario se vale de la configuración de un discurso narrativo, basado en

la indeterminación y los silencios textuales propios del modo fantástico, para realizar un acercamiento a aquellos temas que son considerados “Tabú”, o que no son vistos con buenos ojos dentro del mundo “real” en el que vivimos.

En la medida que, los peculiares “yoés” narradores que se van construyendo a sí mismos en unión a sus tramas tan complejas, logran hacer manifiestos algunos asuntos sensibles para la sociedad en la que surgen, convierten al texto en un espacio subversivo frente a nuestra “realidad”; donde lo monstruoso y lo siniestro ocupan un lugar privilegiado para develarlos. Por esta razón es que se entiende que la maternidad no deseada sea presentada desde un “yo” masculino que se metamorfosea, como se pudo ver anteriormente, mientras que la relación incestuosa planteada en el otro relato solamente pueda continuarse en ese espacio paraxial, que fue creado para tal fin.

Bibliografía citada

Campra, Rosalba. “Los silencios del texto en la literatura fantástica.” *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Edición de Enriqueta Morillas. Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 49-73.

Damonte, Marcelo. *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza*. Tenso Diagonal, 2019.

Freud, Sigmund. “Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos.” 1913. *Obras completas Vol. XIII*. Traducido por José Luis Etcheverry. Amorrortu, 1991, pp. 1-164.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.

Iglesias, Mariana. “Sueño, amor y muerte en «Entre tus dedos helados» de Francisco Tario: una lectura a raíz de la teoría psicoanalítica.” *Literatura mexicana* vol. 29, Nº 1, México, ene./jun. 2018, pp. 71-98.

www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462018000100071&lng=es&nrm=iso

Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Traducido por Cecilia Absatz. Catálogos, 1986.

Rank, Otto. *El doble*. Traducido por Floreal Mazía. Orion, 1976.

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Traducido por Agustín Neira Calvo. Siglo Veintiuno, 1996.

Tario, Francisco. "El mico." *Cuentos completos. Tomo II.* Lectorum, 2003, pp. 137-59.

---. "Entre tus dedos helados." *Cuentos completos. Tomo II.* Lectorum, 2003, pp. 314-330.

Zavala, Daniel. "Francisco Tario: El mico, los monstruos." *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, N° 4.1, 2016, pp. 189-207.
revistes.uab.cat/brumal/article/view/v4-n1-medina/132-pdf-es

L
I
M
I
N
A
R
E
S

E
N
T
R
O
P
Í
A
S



Alejandra

Se murió con el secreto

Miguel Avero
(Uruguay)¹

A Claudio Paolini

Ni la memoria
ni pintar ni escribir
te hacen volver.
Javier Etchevarren

La vieja me arrimó el mate dulce sin quitar los ojos de la telenovela. Yo observaba esa pequeña laguna marrón, la bombilla que salía del agua con restos de galleta o pan que traté de limpiar disimuladamente con dos dedos y una mueca de asco inevitable.

—Puedo volver más tarde, señora— atiné a decir en voz baja y sin demasiada convicción. No quería interferir con los diálogos que se sucedían en la pantalla del televisor.

—No, mijo, esperá un poquito, querés. Jorge está ocupado con la novia, pero en un ratito sale. Eso sí, yo no lo quiero molestar. Y me imagino que vos tampoco, así que esperá.

Asentí resignado, observando el reloj cucú ubicado encima del arco de entrada a la cocina, los muebles antiguos que poblaban la casa desde mucho antes de mi nacimiento y del de mi amigo, el ventanal que daba a Camino Repetto cegado por las cortinas blancas y polvorrientas, y finalmente la puerta cerrada del cuarto, la madera que lograba plantar ante mis ojos la ansiedad y la excitación, la extrañeza de comprender que Jorge, el Camello como le decíamos entre amigos, estaba allí con una mina.

1. Miguel Avero (Montevideo, 1984). Poeta, narrador, ensayista, docente e investigador. Co-fundador de Orientación Poesía y En el camino de los perros. Dirige el taller de escritura “Puerta Quimera”. Participa de diversas antologías nacionales e internacionales. Ha publicado el poemario *Arca de aserrín* (Ediciones en Blanco, 2011), la nouvelle *Micaela Moon* (Travesía Ediciones, 2014; reeditada en 2015). En el año 2016 edita los libros: *Que nadie pregunte por ti* (Bestial Barracuda Babilónica, prosa poética) y *La pieza* (Walkie Talkie Ediciones, poesía). Obtuvo el primer premio de poesía Espacio Mixtura con el libro *Libreta insomne* (Editorial Primero de Mayo, 2019). Recientemente acaba de publicar *Haiku mate* (Ediciones del Demiurgo, poesía) en coautoría con el poeta minuano Leonardo de León. Parte de su obra ha sido traducida al inglés y al francés.

Un segundo mate era cebado por la doña. Me prometí a mí mismo soportar dos ingestas –por cortesía– y luego salir para mi casa, llamar al Seba y preguntarle si sabía con quién andaba el Camello. En la pantalla se sucedía la típica escena de las novelas mediocres: la confesión insólita de un secreto entre dos, mientras un tercero aguarda escondido (y escuchando) tras la puerta mal cerrada. Doblado por el tedio bajé la mirada del televisor y me detuve sobre un pequeño portarretrato de madera. La foto era en blanco y negro: un hombre flaco y alto, peinado con gomina, acariciaba un caballo en algún campito de Repetto.

—¿Sabés quién es ese?— preguntó la vieja acomodando la bombilla como quien pone primera en una caja de cambios derruida. Negué con humildad y prosiguió desconcertante—. Yo lo amaba. Es el abuelo de Jorge, mi esposo por más de cuarenta años. Yo lo amaba— repitió.

—¿Qué le pasó?— pregunté tratando de mostrar interés y de paso poner definitivamente la pelota en su campo. Afuera el invierno posaba su sombra sobre el barrio; la noche se acercaba a las puertas de las casas y unos pocos transeúntes regresaban de los últimos mandados. La puerta de mi amigo seguía dura, imperturbable, ningún sonido escapaba por las rendijas.

—¿Me estás escuchando, mijo? Ustedes preguntan y después se mandan mudar, eso es una falta de respeto. Tomá el mate, ya está medio lavado.

Mis manos frías sostenían el jardín, o la laguna Merín para ser más exactos. Era una cicuta dulzona que empecé a beber tratando de pensar en otra cosa: los goles del Chengue contra Australia, el Play II que alquilamos con los gurises, el rostro soñado de Cynthia en la entradita del liceo.

—Sabés que una noche pasó una cosa increíble -la vieja bajó de pronto el volumen de la tele para congregar la atención en su historia-, llovía, llovía muchísimo, recuerdo que tenía montones de ropa para lavar. Terminamos de matear con el viejo, él trabajaba de policía en el Manzanares del kilómetro 16, pero esa noche tenía libre. Creo que ni cenamos y nos metimos en la cama, no daba para mucho la cosa. Recuerdo que en eso, el Matute empieza a ladear desaforadamente. Era un perro precioso que teníamos, pobrecito. En eso, te decía, el perro empieza a ladear como loco, y el viejo –que era guapazo– se levanta, abre la mesita de luz, saca el arma y enfila para la puerta. Yo lo miraba temblando desde la cama. El viento sacudía la puerta y toditas las ventanas, parecía que en cualquier momento nos quedábamos sin techo. Abrió la puerta, alcancé a ver las cosas que volaban por el terreno, ramas pequeñas, basura, la pelota del Roy que era un gurisito en aquella época. El viejo se quedó parado frente a la lluvia, de pronto giró y dio un paso dentro de la casa. Cerró la puerta y pasó la llave. Yo seguía mirando desde el cuarto. Qué pasó le preguntaba y él nada. ¿Qué pasó? Entró pensativo, guardó

el arma en el cajón, se sacó la ropa y se metió en la cama. No me pregunes nada fue lo único que dijo, no me pregunes nada. La tormenta amainó y pude dormirme, pero a la mañana siguiente... ay, la mañana siguiente. Todos los animales muertos, gallinas, gatos, perros, sí, mi Matute también, todos. A lo largo y ancho de Repetto no quedó un animalito con vida.

La historia por primera vez comenzaba a interesarme, pero ella creyó oportuno guardar silencio. Miró brevemente la perplejidad que transmitía mi rostro, luego dirigió su mirada hacia la puerta del Camello y finalmente subió el volúmen de la tele.

—Jorge ya debe estar por salir, no te impacientes —dijo mientras cebaba.

—¿Pero qué fue lo que vio su marido? —solté intempestivo.

—Se murió con el secreto, mijo, se murió con el secreto.

Sus ojos vidriosos habían crecido tras los lentes. Entendí o pensé apenas, que ella necesitaba escuchar la historia, revivirla de la única forma posible, es decir, contándosela a otro. Poblando la casa con los colores de otra época, el marido vivo, de pie ante el espectáculo de la tormenta, la cama levemente mojada por la humedad de su cuerpo, las dos respiraciones en la madrugada. Imaginé que en la mesita de luz del hombre aún reposaría el revólver, en el ropero sus prendas, sus herramientas en los galpones. Busqué un reloj inexistente en mi muñeca y me puse de pie.

—Tengo que irme, señora, mis padres me esperan para la cena —mentí.

La vieja no pareció escucharme, sus ojos duros se clavaban en el aparatejo de las comedias, sin embargo esbozaba una sonrisa. Miré, miramos, una vez más hacia la pieza del Camello. Un mundo diferente se dibujaba dentro. Me puse el saco, saludé tímidamente y salí a la calle. Primero el largo terreno de pastos altos, el perro flaco de mi amigo, eternamente atado y ladrador. Me detuve antes de llegar a Repetto y di media vuelta para observar la casa. La vieja seguía en la silla tras los ventanales, la tele prendida, el color amarillento del ambiente contrastando con la noche azul, casi negra que se tragaba mis pasos. Caminé lentamente con las manos heladas en los bolsillos. Entré al Santos Dumont, Batlle lloraba en todas las pantallas mientras los borrachos reían, jugaban a las maquinitas y bebían un vino sucio en copas grisáceas y empañadas. Me paré en un costado de las mesas, observando la pantalla que daba a la callecita del Juvenil, revolví en mis pantalones buscando alguna moneda. El viejo Walter me miraba desde el mostrador. Entre el murmullo pareció despegarse una risa conocida, algún movimiento brusco y el vaso estallando en las cerámicas del piso.

—Te lo voy a pagar, Walter —dijo la misma voz que, ahora, pude ubicar en el desgarbado cuerpo del Roy. Levantaba a un tipo del piso, entre las sillas, alguien lo ayudaba.

—El pendejo no sabe tomar, pa' qué lo traes pelotudo— respondió Walter, desafiante, desde la caja.

—Con mi sobrino no te metás, ¡chupapija!— respondió el Roy abandonando en el piso al Camello y avalanzándose sobre el viejo.

—¡Dale, puto, pagame el vaso que rompieron y mandate mudar! ¡Te rompo la cabeza Roy, te rompo la cabeza!

Puteadas y forcejeos llenaban la noche del barcito mientras el frío, dentro, parecía disiparse a medida que el tumulto crecía, para luego diluirse en el absurdo regreso de los parroquianos a sus mesas. Traté —inundado de preguntas— de ayudar al Roy en la tarea de poner en pie a mi amigo y conducirlo hasta la calle. Dos largas cuadras nos separaban de la casa a la que no tenía pensado regresar tan pronto. Había comenzado a llover suavemente sobre la plaza y en mi frente iban brotando las conjeturas, las dudas, los malentendidos. El Camello caminaba como atontado, colgado de nuestros hombros, balbuceando incoherencias; el Roy se quejaba de que seguía sin conseguir trabajo.

—Viste pibe, el viejo fue a llorar a la Argentina, qué vergüenza—, dijo sin esperar mi respuesta. Caminá Jorge, dale que ya estamos llegando. Tocayo tuyo tenía que ser agregó como si estuvieran ellos solos, mano a mano.

Bajamos por el terreno de pastos altos, la lluvia había despertado algunos insectos y desde el costado de la casa partían los ladridos.

—Perro de mierda, va a despertar a la viejita— dijo el Roy mirando su reloj visiblemente empapado y apurándose.

—Andá, mijo, yo acuesto al borracho de tu amigo. A ver si te aparecés más seguido. No te pierdas— sonrió.

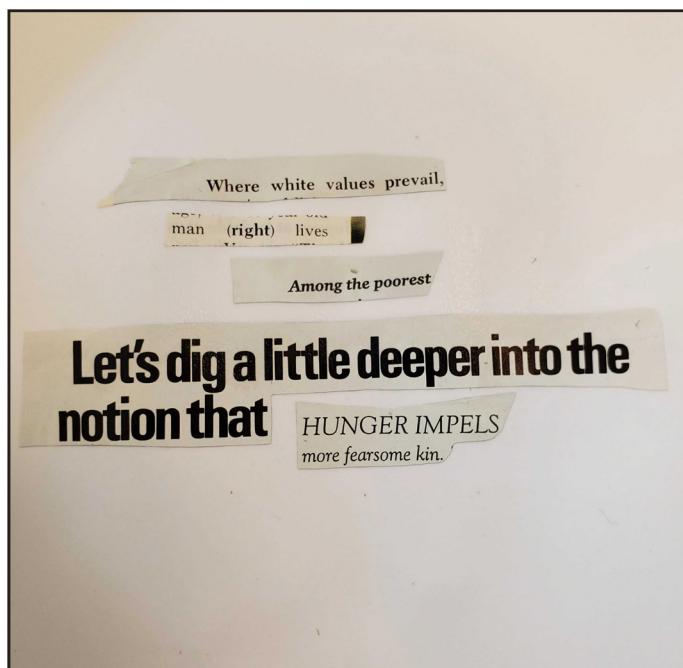
Saludé con la cabeza y me quedé parado frente a la puerta cerrada. A mis espaldas se había descolgado la lluvia, el viento. El perro del Camello lloraba desde la cucha. Pensé por un momento en el vacío que puebla las historias, todas. Pensé que todas las historias se nutren del vacío, de lo no dicho, de la honda grieta de las pausas y de lo que sacamos en limpio del silencio. Seguí parado durante minutos largos, densísimos. Los árboles se deshacían, las puertas y las ventanas temblaban, vi rodar una pelota embarrada, un remolino de insectos danzaba sobre mi cabeza. La tormenta era ese animal negruzco, desbocado, de otro tiempo. Ningún viejo vino para abrirme la puerta.

Poemas

Sami Miranda
 (Estados Unidos)¹
 (Traducción de Virginia Frade)

Los siguientes poemas fueron compuestos por el artista Boricua Sami Miranda (www.samimiranda.com) a partir de titulares, frases de artículos y anuncios de una serie de revistas *National Geographic* que van desde la década de 1950 hasta la de 1980. El artista utiliza la técnica del *collage* o del *found poetry* con la intención de resignificar y darle un nuevo sentido a las palabras y frases elegidas por él.

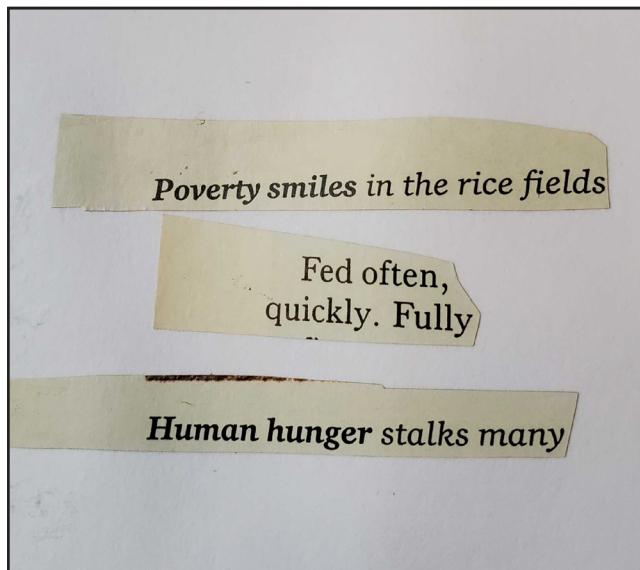
En esta sección, reproducimos los originales de los poemas, así como también una traducción al español de los mismos. Aprovechamos para agradecer a Sami por enviarnos copia del original de sus poemas.



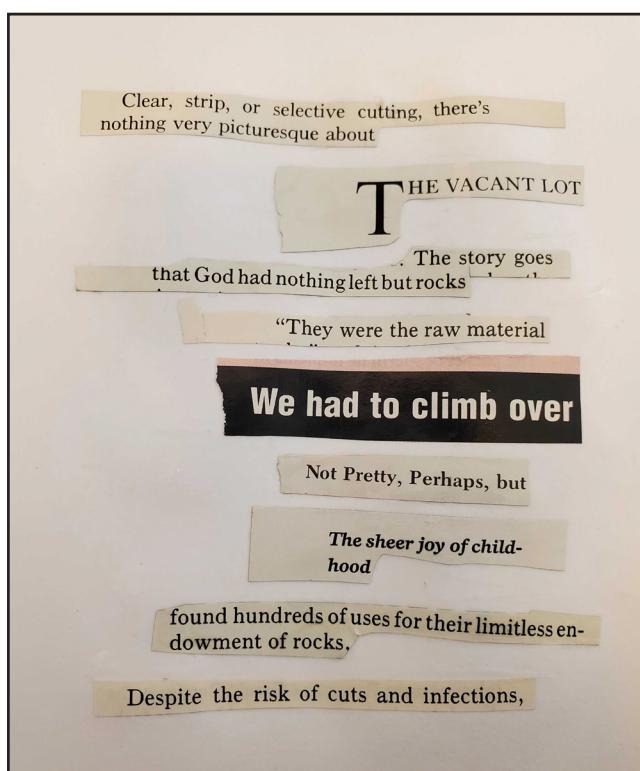
Poema 1

Donde prevalecen los valores blancos
 el hombre (directamente) vive
 entre los mas pobres
 Profundicemos un poco más en la
 noción de que el hambre impulsa
 conocidos más temibles

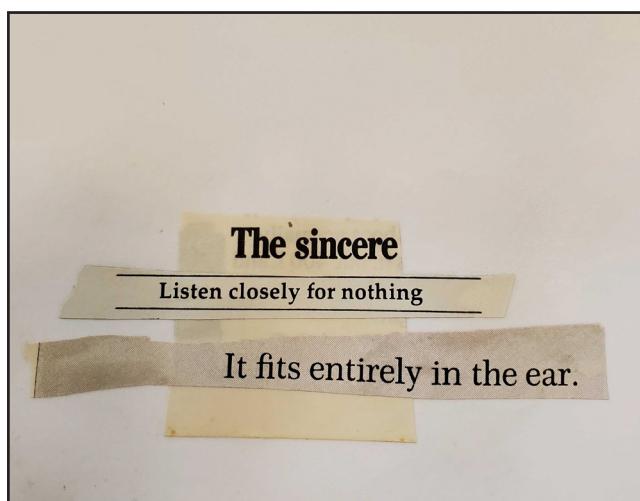
1. Samuel (Sami) Miranda es un artista de raíces puertorriqueñas, nacido y criado en el Bronx de Nueva York. Ha expresado su arte a través de la poesía, pintura, grabados, bordados y tallados en madera. Sus poemas han aparecido publicados en varias antologías y revistas. En 2017 Central Square Press publica su primera colección de poemas, *Departure*; y en 2019 Zozobra publica su segunda colección titulada *We Is*. También ha sido curador de una serie de lecturas de poesía en el American Poetry Museum en Washington DC, así como también de exposiciones de artes plásticas. Ha colaborado con músicos, artistas y otros poetas en proyectos multidisciplinarios. En 2019 participó de una estadía y residencia en Madrid, en La Tabacalera. Actualmente sigue trabajando en su taller en Washington DC, y da clases a adolescentes de ética y de escritura creativa; también está a cargo de talleres de poesía a nivel universitario.

**Poema 2**

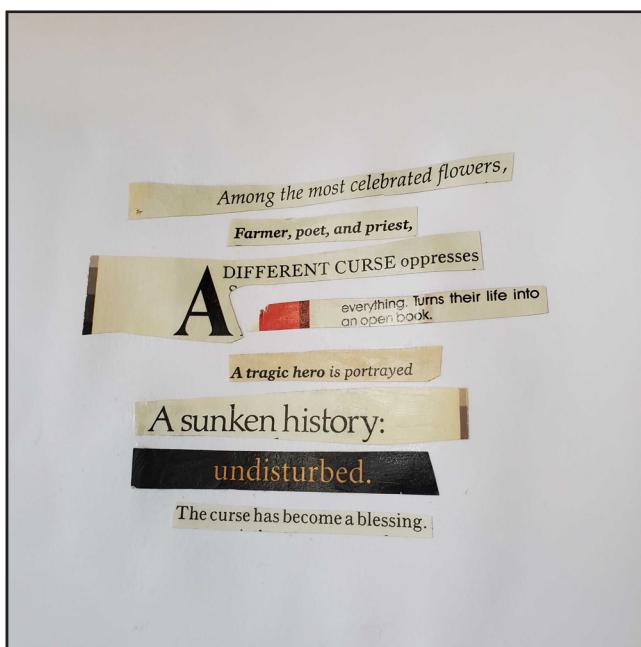
La pobreza sonríe en los arrozales
Alimentado a menudo,
rápidamente. Completamente
El hambre humana acecha a muchos

**Poema 3**

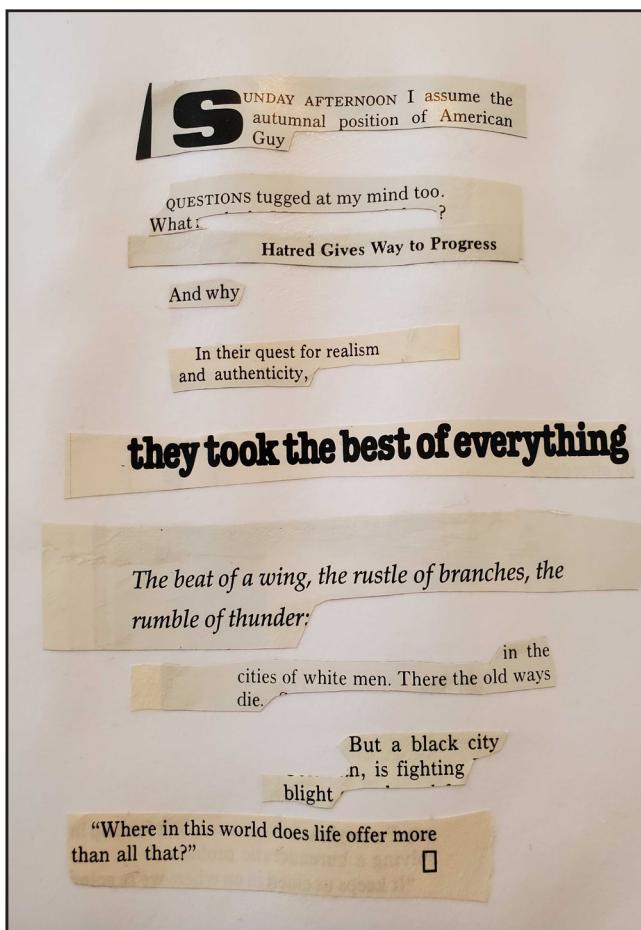
Limpiar, pelar o seleccionar el corte,
no tiene nada de pintoresco.
El lote baldío
La historia dice
que a Dios no le quedan más que rocas
Ellas eran la materia prima
sobre la que teníamos que escalar,
Quizás no fuese bonito, pero
la pura alegría de la infancia
encontró cientos de usos para su ilimitada
dotación de rocas.
A pesar del riesgo de cortes e infecciones.

**Poema 4**

Los sinceros
escuchan atentamente a nada
Eso cabe completamente en el oído.

**Poema 5**

Entre las flores más célebres,
granjero, poeta y sacerdote,
Una maldición diferente opri
todo convierte su vida en
un libro abierto.
Se retrata a un héroe trágico
Una historia hundida:
tranquilo
La maldición se ha convertido
en una bendición

**Poema 6**

Domingo por la tarde asumo la
posición otoñal del American Guy
Las preguntas también tiraban de mi mente.
¿Qué?
El odio da paso al progreso
Y por qué
en su búsqueda del realismo
y la autenticidad
tomaron lo mejor de todo
El batir de un ala, el susurro de las ramas, el
retumbar del trueno
en la ciudad de los hombres blancos.
Allí las viejas costumbres
mueren
Pero la ciudad negra
está luchando
contra la plaga
“¿Dónde en este mundo la vida ofrece más
que todo eso?”

El club de las serpientes

Tabane Sosa
(Uruguay)¹

—¡Porque esta vez no quiero! ¡Se terminó!

El estertor producido por estas palabras (a pesar de no ser la primera vez que las decía, a pesar incluso de haberlas dicho cientos, miles de veces) pareció quebrar el *¿silencio?* el *¿vacío?* No encontraba la palabra. Aunque al menos, ahora la buscaba.

No se podía quebrar el silencio. El silencio no existía y tampoco el vacío.

O eso creía. Y no solo porque siempre “había dicho”, sino además porque silencio y vacío no se correspondían. Se contradecían.

El vacío no dice nada. Y el silencio puede decir todo. El vacío es ausencia pura, la nada.

En cambio el silencio es un absoluto.

Empezó a girar sobre sus pies. La vuelta se iniciaba en sentido contrario a las agujas del reloj. Sin embargo, sentía que era impulsada por su lado dominante. *¿Su lado dominante?* *¿De dónde había salido tal idea?* No sabía lo que era un lado dominante. *¿Cómo es que podía sentirlo?*

Sí sabía lo que era un lado dominado. De eso sí que sabía. Ese lado era básicamente su vida. Pero había empezado a sentirse diferente.

¿Desde cuándo? Daba la impresión de que en ese mismo instante en que el pie izquierdo se anclaba para empezar a sostener el peso que caía sobre él impulsado por el viraje del tronco.

Fue entonces que sintió una tirantez en la piel de su pierna derecha a la altura del tobillo. Una suerte de fuerzas opuestas pujaban en la pierna. La piel se adelgaza-

1. Tabane Sosa nació en Montevideo, Uruguay, en 1978. Es Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, y estudiante del profesorado de Idioma Español en el mismo instituto. Forma parte, desde el año 2013, del “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya” dirigido por Claudio Paolini e integró la Comisión Organizadora de las distintas ediciones del Seminario y Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2014-2021). Hasta el momento ha expuesto y publicado algunos trabajos académicos, siendo el presente su primer texto de ficción en ser publicado.

ba cada vez más. Algo tiraba hacia arriba, o mejor dicho hacia adentro. ¿Adentro de dónde? De sí.

Una fuerza irreconocible pujaba para continuar el viraje iniciado. Como una fuerza centrípeta.

Mientras que una centrífuga pretendía, como fuera, y al precio que fuera, mantener ese pie arraigado. Entonces la piel se desgarró. Del pie asomó la carne, podrida, hedionda.

Pero la fuerza centrífuga no existe sino en virtud de un sujeto que observa. Y en ese instante en que el hedor de su propia carne lo invadió todo, se dio cuenta de que esa fuerza no era real, sino ficticia (una ficción montada desde el origen de los tiempos, que se retroalimentaba, que engullía todo ámbito de la vida) y la gangrena que manaba del pie; esa gangrena cuya inmundicia poseía una capilaridad sorprendente; se desvaneció.

Y como en un exorcismo, por un instante sintió que todo el cuerpo estaba ya de espaldas al pasado pero aún la cabeza resistía el empuje. Hasta que el cuello no resistió más. Y en un movimiento que duró una micronésima de segundo y toda la historia de la humanidad, la cabeza, viró.

La brusquedad del movimiento era la contracción final. La placenta se desprendió, dejó de latir. Su color rosado empezó a adquirir tonos violáceos, amarillos, verdes. Finalmente se secó en un tono negro que, a pesar de la sequedad, emanaba un olor tan nauseabundo como antiguo.

Vio. Los ojos le dolieron. Los nervios ópticos se desprendieron y hallaron una nueva forma de entrecruzamiento. Quiasma óptico. Y en el nuevo entrecruzamiento cada nervio óptico provocó un nuevo dolor a sus ojos. Entonces vio. Se vio.

Algo pasó. Sí, eso mismo: pasó. Y en ese pretérito perfecto todo lo pretérito, y lo imperfecto, desapareció.

Siguió viendo. Seguiría siempre así, viendo.

Desde las entrañas, un remolino. Una bandada ascendía. Sus nuevos ojos acompañaron el ascenso con un sentimiento tan intenso como extraño.

La piel se renovó. Los poros se dilataron. Millones de partículas empezaron a salir dulcemente de su ser. Cada una con un rostro, con un cuerpo, con un dolor, con una historia. Pudo verlas a todas. ¡Eran tantas! Todas ellas eran las serpientes, las verdaderas protagonistas de los génesis. Susurrantes. Siempre susurrantes. Eternamente susurrantes.

Tomó el rostro de cada una en sus manos. Las observó, las conoció y las besó.

Así, nacida, el giro se completó. Quedó por fin de espaldas a él, a ellos, a todos ellos. A la gangrena.

Pero todo origen trae consigo ingenuidad.

La libertad es un derecho humano básico, pero no para ellas (todas lo sabían). Ellas debían “atreverse” a ser libres.

La novedad de su ser la regocijaba de tal manera que sus oídos se cerraron a todo cuanto dejó atrás. Por eso mismo fue que no sintió el estallido. Solo bastaron dos gramos de plomo. La bala, impulsada por la violencia ya conocida del ser impotente frente al espectáculo que ofrece la libertad, le abrió el cráneo.

Entonces, su cuerpo se alargó y se ensanchó. Lo abarcó todo.

Las serpientes la recibieron. Ahora debía susurrar.

Y se convirtió en absoluto; como el silencio.

NOTAS TRANSVERSALES



Michalis Pichler y los otros

Natalia Silberleib

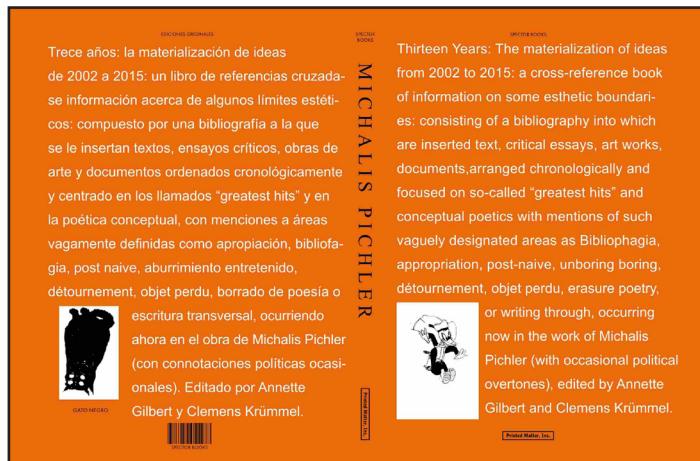
(Universidad Nacional de Tres de Febrero
Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Pichler, Michalis.

Trece años, la materialización de ideas de 2002 a 2015.

Edición bilingüe. Ediciones Originales (Barcelona) Gato Negro (CDMX),

Printed Matter (NYC), Spektor Books (Leipzig), 2021.



I. Michalis Pichler

Un solo nombre puede incluir múltiples perfiles. El libro del que hablaré aquí es un modo de comprobarlo y también de experimentarlo, un libro que tiene múltiples lecturas y que fluctúa entre la crítica, el catálogo y la obra. La tapa muestra una foto de un gato mientras que la contratapa reproduce el texto que el libro original estaba impreso en un pequeño autoadhesivo naranja, sobre un fondo totalmente blanco. De este modo, la información sobre el contenido del libro, la obtenemos solo al final. El texto dice lo siguiente:

“Trece años: La materialización de las ideas de 2002 a 2015: un libro de información cruzada sobre algunas fronteras estéticas: consistente en una bibliografía en la que se insertan textos, ensayos críticos, obras de arte, documentos, ordenados cronológicamente y centrados en los llamados “grandes éxitos” y en las poéticas conceptuales con menciones a ámbitos tan vagamente designados como la apropiación, la post-natividad, el aburrimiento, el détournement, el objet perdu, la poesía del borrado o la escritura a través, que se dan ahora en la obra de Michalis Pichler (con ocasionales matices políticos), editado por Annette Gilbert y Clemens Krümmel”.

Michalis Pichler es gestor cultural, editor, viajero. Todas estas facetas alimentan a MP artista que trabaja paciente y sostenidamente su obra. Este libro es una prueba de la construcción conceptual y material de su obra y su pensamiento.

II. MP en el marco de las prácticas editoriales

Una monografía es un libro que se ocupa de un tema en particular, en base a fuentes o materiales sobre el mismo. Estos materiales pertenecen a diferentes autores y se editan como parte de una compilación. El libro de MP reúne las condiciones de una obra monográfica a partir de ciertas características híbridas, muy propias de sus prácticas artísticas. Entonces, este objeto impreso es a la vez un conjunto de textos críticos, un catálogo y un libro de artista. Tratándose del trabajo que lleva adelante MP desde la apropiación y su deriva con los diferentes otros (los autores apropiados y los destinatarios de su obra) el libro es casi tautológico y una apropiación de él mismo.

El aparato crítico de la publicación incluye once ensayos que analizan los “greatest hits” de MP. Están a cargo de Annette Gilbert, Stefan Ripplinger, Eleanor Brown, Magnus Wieland, Jean-Claude Moineau Tobias Amslinger, Craig Dworkin, Patrick Greaney, Matthias Bleyl, Mark Gisbourne y Ariane Müller. El catálogo de obras (algunas de ellas analizadas en los textos) es extenso e incluye vistas (o relatos) casi completas de las obras. Estas abarcan un período de trece años, que corresponden a los “grandes éxitos” de la segunda muestra individual de MP en Printed Matter. Por último, aparecen los trabajos escritos del artista y una conversación con el artista John Stezaker relacionados a la poesía conceptual.

Todo el trabajo de MP consiste en materializar ideas, como lo señala el título/descripción de la contratapa. MP trabaja con objetos encontrados, materiales previamente utilizados, apropiaciones de todo tipo, de diferentes tipos y calidades de fuentes (impresas, sonoras, escultóricas, etc). De hecho, ese largo título retoma la publicación de Lucy Lippard¹ de 1972.

III. Grandes éxitos

“Si un libro parafrasea a un predecesor histórico o contemporáneo explícito en el título, el estilo y/o el contenido, esta técnica es lo que yo llamaría un “gran éxito”.²

1. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.

2. Appropriation, Michalis Pichler, UBU web.

No fue hasta 2008 que surgió la reutilización del término “greatest hit”, que a su vez acabó convirtiéndose en el nombre de un sello (auto)editorial, fundado para reunir en un mismo espacio una serie de obras que encajan en esa definición.

Los predecesores, los autores de aquellos primeros grandes éxitos serán Stephane Mallarmé, Marcel Broodthaers, Max Stirner, Gertrude Stein, Walter Benjamin, Seth Siegelaub, Edward Ruscha, Mel Bochner, Dante Gabriel Rossetti y Ulises Carrión. Estos “usos” serán de segundo o tercer nivel, están precedidos por encuentros previos como sucede entre Mallarmé y Broodthaers o entre Rosetti y Carrión. Son sus obras, textos o ideas el insumo y el punto de inspiración (o de provocación) que utilizará MP. Las técnicas de apropiación se irán adaptando y aludirán directamente a esos trabajos, los devorarán o metaforizarán. Estas operaciones permiten una doble lectura, una en relación a quien se apropiá y otra en relación a lo apropiado. Se percibe el uso “original” y el uso “nuevo”, en diferentes modos lo cual genera y potencia nuevas lecturas.

El índice del libro (que refleja el contenido en virtuosa síntesis) parece “prolijo” y ordenado. Bajo la palabra “Contenidos” se desprenden, en dos columnas equivalentes, las secciones:

- Ensayos
- Catálogo
- Migración
- Entrevista
- Escritos escogidos de Michalis Pichler
- Apéndice

La sección de Ensayos no es extensa sino intensa y ofrece interpretaciones muy lúcidas sobre Michalis y su trabajo. Me interesa citar algunas de ellas a modo de presentación de las apropiaciones exhibidas en el libro:

“Este catálogo desarrolla los esfuerzos de (auto)localización de Pichler dentro del discurso, reforzando su autoría y estableciendo una obra. El título “grandes éxitos” no sólo hace referencia al nombre de su editorial, que refleja la estrategia artística preferida de Pichler de utilizar las obras de sus famosos predecesores como plantilla”.³

“Por decirlo de otro modo, la apropiación de Pichler logra lo que Roland Barthes (en referencia a Mallarmé) llama la “física del libro”, que presenta el libro como un objeto puro. Desde esta perspectiva, el libro no es sólo un medio que cumple una función

3. Annette Gilbert, “La firma del autor”.

específica (mediadora) sino un objeto intrínsecamente estético. La medialidad de un libro suele distraer de su materialidad.”⁴

“La escultura de Michalis Pichler se encuentra en algún lugar entre el libro de artista, el arte conceptual, el arte de la apropiación y la poesía del borrado sin ajustarse por completo a ninguna de estas categorías. Por el contrario, la obra de Pichler marca un punto de intersección que, en referencia de arte de apropiación, puede clasificarse como literatura de apropiación”.⁵

“Su trabajo artístico tiende a incorporar una variedad de medios, creando una especie de archivo de procedimientos de apropiación a través de su diversidad. Pichler recurre sin cesar a los textos canónicos [...]. En consecuencia, no sólo se producen desviaciones formales en una variedad de medios que se producen en las variaciones perpetuas, sino también una forma sorprendente de leer la tradición: “Hay que cambiar de lectura “ dice el propio MP”.⁶

“Biblioфagia”, el bonus track de esta edición, funciona como un poema apasionado, lleno de verbos y expresiones intensas que MP organiza bajo la idea de “la rotación dinámica de factores destructivos”: pegar, arrancar, sombras, errores de producción, tachar, ennegrecer, el reverso de los fragmentos, lomos amputados, recto verso, entre otras palabras.

Michalis se nutre: “somos polemistas, pero también antólogos: devoramos a los rivales que consideramos audaces. Biblioфagia.”

Bello texto, salvaje y devorador...

IV. Apropiación como ideología

“En los libros actuales se emplean diversas técnicas de apropiación, a menudo combinadas: el uso estratégico de material encontrado y ya utilizado, sea imagen, objeto, sonido, texto o pensamiento; el uso de un esquema de maquetación o identidad corporativa existente; el uso 1:1 o la paráfrasis del título de un libro histórico, utilizando las mismas palabras o alusiones, la sintaxis o el ritmo; la recreación de un concepto “antiguo” con un material “nuevo”; si un libro parafrasea a un predecesor histórico o contemporáneo explícito en el título, el estilo y/o el contenido, esta técnica es lo que yo llamaría un “gran éxito” dice Pichler.

4. Magnus Wieland, “Lectura de escultura. Leyendo “Un golpe de dados...”.

5. Magnus Wieland, “Lectura de escultura. Leyendo “Un golpe de dados...”.

6. Tobias Amslinger, “Media Methamorphoses”.

Apropiarse es para MP una práctica, una estrategia, un divertimento y una ideología. Cuando lo hace, nos invita a ello, nos involucra y nos desafía. Las señales de esa operación pueden ser muy simples y sutiles o grandilocuentes y contundentes. La monografía, por otro lado, responde a esa juego con los textos críticos y también con la puesta en página, con la elección de una publicación que funciona como cajas dentro de cajas.

En “Estatuto de la apropiación” realiza una actividad performática a partir de acciones colectivas de apropiación. Mezcló en un solo contenedor seis declaraciones propias, junto a dieciocho citas de fuentes diversas, todas impresas en papeles separados. Las dieciocho citas se extrajeron a ciegas y conformaron el estatuto en estricto orden de extracción. El mismo incluye las fuentes de las citas pero no aclara a qué autor pertenece cada una como Roland Barthes, Walter Benjamin, Ulises Carrión, Guy Debord, T. S. Eliot, Kenneth Goldsmith entre otros.

6. “Hay tanta originalidad imprevisible en la cita, la imitación, la transposición y el eco, como en la invención”.

11. “El plagio es necesario, el progreso lo implica”.

12. “En última instancia, cualquier signo o palabra es susceptible de ser convertido en otra cosa, incluso en su contrario”.

No importa de qué obra se hable, siempre estará presente la apropiación. Podrá provocar diferentes efectos y juegos intertextuales (*¿“interastísticos”?*) pero la acción ya se produjo. Abrimos el libro de un modo y lo cerramos de otro.

El trabajo de MP funciona entre la apropiación, la performance y la expansión. Toma varios sistemas de signos y los interrelaciona sin pudor. Provoca a sus audiencias desde diferentes soportes y espacios. Hurga en nuestras conciencias superficiales y en nuestros profundos sistemas simbólicos. Ensaya una cierta “ética” del objeto encontrado, ya sea de autor o no, para recrearlo, resignificarlo y reposicionarlo.

Este libro implica un recorrido complejo por la obra de un artista cuya profundidad y agudeza son muy provocadoras. Podría decirse que su lectura es exigente pero se debe a que son varios mundos dentro de uno, varios libros dentro de un solo ejemplar. Nos acerca también a miradas actuales y cruzadas entre arte, filosofía, literatura y prácticas expandidas del arte. La calidad de los textos críticos podría haber requerido una pequeña noticia biográfica de los autores pero es solo un detalle en una edición que se nota cuidada y pensada.

Michalis Pichler habla a través de otros artistas pero en ningún momento baja su propia voz ni se queda callado. En los textos críticos, aquellos que analizan su obra tienen que mencionar a otros para poder armar el mapa completo de MP.

En pocas palabras, Michalis inquieta, sorprende a su espectador, lector, audiencia pero también lo libera al proponerle un viaje infinito o circular, que es casi lo mismo, ese “parecido pero diferente” del que hablaba Marcel Broodthaers.

Todos los textos citados provienen de: Gilbert, Annett y Krummel, Clemens (eds): *Michalis Pichler Trece años, la materialización de ideas de 2002 a 2015*, Edición bilingüe publicada por Ediciones originales (Barcelona) Gato Negro (CDMX), Printed Matter (NYC), Spektor Books (Leipzig), 2021.

Leer un libro aullando de dolor: sobre *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero

Gabriela Falchi

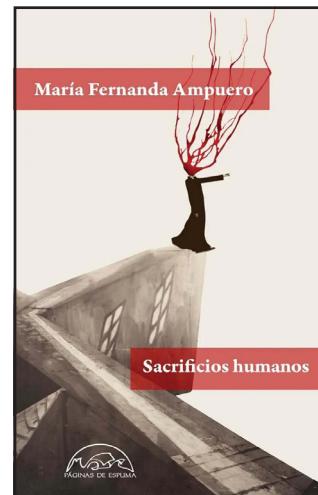
(Instituto de Profesores Artigas

Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay)

Ampuero, María Fernanda.

Sacrificios humanos.

Páginas de espuma, Madrid, 2021.



Luego del gran éxito que obtuvo su primer libro de cuentos *Pelea de gallos*, María Fernanda Ampuero vuelve a publicar un libro de relatos que retoma la línea iniciada en su anterior publicación, pero llevándola al límite, retorciéndola y entregándose al lector para devolverle parte de la violencia que nos invade. En el cuento “Hermanita”, una de las protagonistas al zambullirse en una piscina siente que una mano le agarra el tobillo y la arrastra hacia el fondo pantanoso; ella en vez de oponer resistencia piensa: “llévame contigo, cosa del agua, llévame donde quiera que tú vivas” (73). Al igual que esa niña, nos dejamos arrastrar en el transcurso de los doce cuentos que agrupa este libro, para adentrarnos en las aguas turbias, repulsivas y pantanosas de la violencia, no oponemos resistencia.

Ampuero es una escritora nacida en 1976 en Guayaquil, Ecuador. Hasta la fecha ha escrito dos libros de crónicas *Lo que aprendí en la peluquería* y *Permiso de residencia*. En 2018 ganó gran reconocimiento al dar a conocer *Pelea de gallos*, libro que la posicionó como una de las incipientes voces de la literatura latinoamericana actual.

“El rayo blanco del terror me atraviesa por entero”¹

Sacrificios humanos, publicado en marzo del 2021 por la editorial Páginas de Espuma, es un libro de doce cuentos que tienen como eje la descripción y el tratamiento

1. Las citas con función de subtítulos pertenecen al cuento “Biografía” (Ampuero), pp. 26, 21 y 33 respectivamente.

de la violencia. Una publicación atrapante al mismo tiempo que desoladora: desde el terror de lo cotidiano, la narrativa de Ampuero nos sumerge, perturba, pero también commueve; deja al lector inmerso, como si estuviese envuelto en una oscuridad que todo lo atrapa. No hay manera de entender la violencia más que nombrándola y reconociéndola no solo en el otro, sino también en uno mismo. La autora parece tomar al lector de la mano para invitarlo a transitar los lugares más oscuros que habitan las personas y que posiblemente no nos animaríamos a transitar si no fuera acompañados. En estos cuentos todo es desconsuelo y tormento, todo es vivido con sufrimiento, pero narrado de manera que le permite al lector dejarse abrazar por esa agua turbulenta y, como la niña del cuento, termina pidiendo por favor que lo arrastre a él también.

El título no es arbitrario, en cada cuento existe un sacrificio. En su mayoría son humanos sacrificándose por otros, *para* otros o sacrificándose por ellos mismos. Se tiende a vincular la idea del sacrificio con las culturas antiguas, en Latinoamérica específicamente con los aztecas, pero no podemos olvidar que un sistema capitalista como el que nos envuelve requiere también de ciertos sacrificios y de que ciertas personas vivan una vida sacrificable (Giorgi, 2014). Calificar los hechos que atraviesan los personajes de estos cuentos como sacrificios es cargarlos de valor simbólico y evitar que pasen desapercebidas sus muertes o sus cuerpos golpeados, desmembrados, atormentados. Ampuero les devuelve una voz, y así también les devuelve su humanidad.

“Véanme, véanme. Poquita cosa para el mundo, sacrificio humano, nada. Aquí no me escucharán gritar. Aunque me estallen las cuerdas bocales, aunque grite hasta desgarrarme por dentro, no me escucharán” (19). El primer cuento, descrito por la autora como autobiográfico, narra la historia de una mujer migrante que necesita trabajar y como consecuencia se expone a un desconocido para intentar enviar algo de dinero a su familia. Logra escapar no sin antes llevarse las fotos y los pasaportes de otras mujeres que como ella tuvieron que someterse con la intención de conseguir un trabajo, pero, a diferencia de la protagonista, no tuvieron la pequeña suerte de poder escapar. “Véanlas, véanlas. Al costado del camino, como sombras, me ven pasar y sonríen, hermanas de la migración. Susurran: cuenta nuestra historia” (33). El primer cuento está escrito desde el sufrimiento propio de una mujer que casi fue sacrificio y que ahora puede darles voz a las otras: “las que se comieron las hormigas, las que ya no parecen niñas sino garabatos, las muñecas descoyuntadas, las negras de quemaduras, los puros huesos, las agujereadas, las decapitadas, las desnudas sin vello público, las despellejadas” (19). En no más de diez páginas, Ampuero describe el terror que significa ser mujer y específicamente ser una mujer migrante; logra trasladar la realidad que golpea y asesina a tantas mujeres al plano de lo terrorífico y así demostrar cómo lo que realmente tiene que asustarnos no lo ajeno o sobrenatural, sino el propio mundo en que existimos.

En la mayoría de sus cuentos los personajes son niños o mujeres, por lo que la vulnerabilidad es otro gran eje que atraviesa el libro. Los sacrificios que se relatan suceden en el desamparo y desde la extrema violencia. Allí donde nadie quiere mirar, Ampuero crea una historia y les otorga un nombre a sus personajes, algunos retomando historias reales, otros ficcionalizados a partir de sus experiencias. En una entrevista, la autora confiesa que escribió “este libro aullando de dolor” y así también se lee, desde el sufrimiento y la angustia de saber que lo que nos genera un miedo irreparable acecha muy cerca nuestro: en las calles, en cada esquina, en nuestra propia casa, en nuestra familia, en fin, en nosotros mismos.

Adentrarse en las historias significa atravesar la barrera de la incomodidad y reconocer que en la oscuridad en la que nos zambullimos acechan monstruos que no son más que un reflejo de nosotros mismos y de las estructuras sociales que construimos. Retomando las palabras de Víctor Bravo en su texto *El mundo es una fábula y otros ensayos*, los monstruos suelen ser producto de “la angustia del yo; y los persistentes terrores de las sociedades y la cultura” (23). Este libro tiene monstruos en todos los rincones aunque la mayoría de las veces no son seres gigantescos, provenientes de épocas ancestrales que despiertan en la tierra para causar un caos extraordinario; son personas comunes, niños, padres y madres. Al final del libro, junto con los datos de la impresión, reza un pequeño homenaje en forma de sutil coincidencia: *Sacrificios humanos* se terminó de imprimir el día del “aniversario de muerte de Mary Shelley, creadora de monstruos”, referencia no menor tratándose de un libro en el que, además de los monstruos propios de cada cuento, a medida que avanza en los relatos el lector se encuentra frente a una oscuridad avasallante en la que, se presiente, habita un monstruo que todo lo devora.

“Cuánto de prudencia puede demostrar un animal amenazado? ¿Y una mujer?”

Adolescentes que danzan con los muertos, niños que movidos por la envidia y la carencia de afecto deciden asesinar, una pareja que termina siendo festín de una fuerza superior, madres y mujeres desesperadas que buscan poner fin al tormento que significan sus vínculos son algunas de las tramas que reúne este libro; cuentos que no solo describen lo terrible y atemorizante que puede ser la vida para cualquier sujeto vulnerable, sino que además presentan los miedos más profundos de la sociedad: el fin del amor, la destrucción de la inocencia, los encuentros con el *otro* /lo *otro*, que no es más que un reflejo de nosotros mismos, reconocerse en la piel a veces de la *victima*, tantas otras del victimario.

Sin lugar a duda, el punto de inflexión en *Sacrificios humanos* es el cuento titulado “Invasiones”, aproximadamente en la mitad del libro. Analogía de las diferentes invasiones y conquistas que históricamente han sucedido en el mundo y en especial en nuestro continente, la manera en que un *otro* minoritario desplaza lo establecido.

A partir de ese cuento comienza un descenso directo a los infiernos de la humanidad, acompañado de un ascenso notable en la calidad narrativa: Ampuero sorprende con su escritura, tejiendo las historias entre sí, dejando entrever lo terrorífico solo en su medida justa, describiendo la violencia de manera tal que el lector se ve tentado a cerrar las páginas del libro, pero al mismo tiempo no pueda dejar de leer. Los últimos tres relatos lo dejan a uno exhausto, deseando desprenderse de la humanidad que conforma, sabiendo que ésta no hace más que reproducir violencia. *Sacrificios humanos* nos invita a reconocer que ese monstruo que habita en la oscuridad que nos rodea está más cerca de lo que creíamos, bastante más cerca.

Mención especial merece el cuento “Silba”, construido para que en toda la lectura se esté esperando el avistamiento de un monstruo que, efectivamente, termina siendo más terrible de lo que pensábamos. Un relato que genera ganas de correr, correr y correr y huir de un destino históricamente ya signado para la mayoría de las mujeres. Una niña es advertida porque existe un hombre que se acerca a las ventanas silbando para luego hacer desaparecer niñas, un hombre que hace con ellas “cosas demasiado espantosas para contárselas a una niña”. Mientras la narración nos mantiene en vilo esperando escuchar el silbido atroz y convertirnos en testigos de una desaparecida más, nos olvidamos que el destino es otro, que el hombre que obliga a la madre de la niña a pudrirse encerrada en una casa que ya no es hogar puede ser tan despiadado como cualquier otro ser que acecha las ventanas de otras niñas, en otras casas. El último párrafo es lapidario:

No quise formular las preguntas que harían que mamá se avergonzara de su vida entera, de darle el lado derecho de la cama y el mejor trozo de pavo a su verdugo, del emborronamiento de su amor propio, de su condición de mujer miserable y prisionera, de su callar por miedo a que papá la abandonara, un silencio brutal, como una mano enorme de verdugo que te tapa la nariz y la boca mientras silba. (57)

En una entrevista, Ampuero menciona que “ser mujer es estar en una película de terror sin salir de tu casa”, en esta misma línea configura al resto de los personajes femeninos que habitan sus cuentos, que esperan ser devoradas por un monstruo mayor, que el único destino que les espera es el ser un sacrificio. El binomio planteado por Gabriel Georgi en su libro *Formas Comunes* retoma la idea foucaultiana de que ciertas vidas merecen ser vividas y otras son sacrificables, pueden ser relegadas al abandono hasta su muerte e incluso pueden ser exterminables. Los cuentos de Ampuero, los sacrificios que narra, son ejemplos de esta forma en que decidimos estructurar la vida en sociedad y leerlo, sin eufemismos ni metáforas, es realmente doloroso.

En esa línea es que podemos incluir a Ampuero dentro de una tradición literaria en plena gestación, en la que el terror, la violencia y el dolor habitan en lo cotidiano, en nuestras propias estructuras sociales y vinculares. Escritoras como la también ecuatoriana

na Mónica Ojeda, o la argentina Mariana Enríquez, son voces que acompañan la narrativa de Ampuero y que permiten conocer el sufrimiento ajeno, pero al mismo tiempo nos dan el poder para exorcizarlo. “¿Qué hay más terrorífico que ser pobre en Latinoamérica?” mencionaba la propia Enríquez en una entrevista, llevando el terror a un plano puramente social.

“Susurran: cuenta nuestra historia”

Leer a Ampuero es incómodo y doloroso, pero es sumamente necesario. En primer lugar, porque la autora se posiciona como una voz importante y latente en la narrativa latinoamericana actual, acompañada por varias otras escritoras que hacen eco en sus respectivas obras. Pero por sobre todo, es necesario leerla porque nos pone un espejo delante y nos abre una puerta directa al infierno de reconocernos a nosotros mismos como parte de ese monstruo que acecha la oscuridad, esperando devorar más y más sacrificios humanos.

En la portada del libro, una persona (¿mujer?) decapitada señala algo que no logramos ver, al borde de un precipicio que la lleva directo al abismo de lo desconocido. De su cabeza brota sangre que se ramifica, un árbol de sangre. Así, el libro se construye como una ramificación continua de detallados sacrificios que, al igual que la sangre en la portada, posiblemente siga expandiéndose.

Bibliografía citada

Bravo, Víctor. *El mundo es una fábula y otros ensayos*. Puerta del Sol, Mérida, 2004.

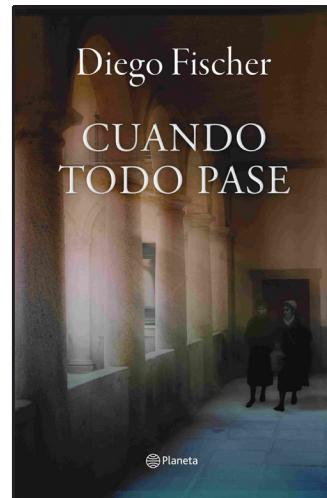
Giorgi, Gabriel. *Formas comunes*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014.

Cuando todo pase, de Diego Fischer

Beatriz Rodríguez Posadas

(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)

Fischer, Diego.
Cuando todo pase.
Planeta, Montevideo, 2021.



Cuando todo pase es el último gran éxito del reconocido periodista, escritor y productor teatral y cinematográfico Diego Fischer, ganador en cinco ocasiones del Premio Libro de Oro (2009, 2014, 2016, 2018 y 2020).

Luego de grandes éxitos nacionales, como *Al encuentro de las Tres Marías* (2009), *Carlota Ferreira* (2016), *Doña Cándida de Saravia* y *El robo de la historia* (ambas de 2019), Fischer nos presenta este relato novelado con fuerte base histórica, que tiene como protagonistas a tres uruguayos, cuyos caminos se vuelven paralelos durante los sangrientos y controvertidos años de la Segunda República y el inicio de la fratricida Guerra Civil Española. Este último éxito del ya consagrado escritor uruguayo fue publicado por Editorial Planeta en diciembre de 2020 y en menos de dos meses logró la segunda tira editorial; convirtiéndose, durante semanas, en la obra nacional de ficción más leída de nuestro país.

El libro se compone de trescientas veinticinco páginas, distribuidas en cuarenta y dos capítulos, en los cuales se va intercalando la historia de la familia Aguiar-Mella Díaz con la del joven Daniel Civils Salvañach. Luego de una cuidadosa y profunda investigación en ambas márgenes del Atlántico, que comprendió entrevistas y minuciosos análisis de documentos de época hasta el momento inéditos, el escritor montevideano nos presenta un fresco verdaderamente estremecedor de la España del primer lustro de la década del treinta.

Si bien el relato se centra en dicha nación europea, las historias de los tres personajes tienen inicio en nuestro país, del cual deben partir obligados por circunstancias similares; pero con tres décadas de diferencia.

Por un lado, se encuentra la familia Aguiar-Mella Díaz, la cual se ve obligada a emigrar luego de que el padre de familia, un flamante abogado español, se viera envuelto en los negocios fraudulentos del carismático Emilio Reus, proyector y constructor del homónimo y conocido barrio de nuestra capital y uno de los promotores del fallido proyecto del Banco Nacional. En 1899 el joven matrimonio, conformado por Santiago y Consuelo, parte hacia la tierra natal de este con sus cinco hijos: Santiago, Teófilo, Jaime, Dolores y Consuelo; estas últimas de tan solo dos y un año respectivamente.

En paralelo se cuenta la historia de Daniel Civils, un adolescente de alcurnia, que en setiembre de 1930 parte para Madrid en la primera clase del moderno y fastuoso trasatlántico Giulio Cesare, de la mano de sus tíos y padrinos, Mercedes Civils y Daniel Castellanos De Arteaga. Este último viaja en nombre del presidente de la república, Juan Campisteguy, con el objetivo de presentarle al Rey Alfonso XIII sus credenciales como ministro plenipotenciario de Uruguay ante España y Portugal. Al llegar a la nación ibérica esto es precisamente lo que hace el flamante embajador, a través de cuya focalización el narrador presenta con difuminadas e imprecisas pinceladas a un rey cuya imagen se encuentra fuertemente desdibujada y desprestigiada por su pueblo, quien lo ve como la conjugación de los peores vicios borbónicos.

Ya desde el inicio, el autor procura presentar, un tanto veladamente, una relación asimétrica entre la inestable e inicua situación política española y la idílica y subjetiva estabilidad uruguaya durante la dictadura de Terra; uno de los grandes puntos débiles de la interesante trama de esta novela. Sin dudas, el gran talón de Aquiles está en esta sesgada representación histórica del contexto político uruguayo y en la simplificación, que por momentos se hace, de la compleja situación política española, presa de pasiones y de intereses nacionales e internacionales que no son mostrados en toda su profundidad y complejidad.

Recreación de época, contexto histórico y técnica narrativa

Madrid, 30 de diciembre de 1930. El último embajador uruguayo en España sube a su distinguido carroaje para dirigirse al Palacio Real a presentarle sus cartas credenciales al rey Alfonso XIII. Durante el trayecto el narrador nos muestra las caras adustas y las miradas de desprecio del pueblo español hacia la monarquía y hacia todo símbolo que se relacionara con esta. A través de un increíble flashback con valor comparativo, producido por los pensamientos del diplomático, que nos retrotraen a la España de la conflictiva primera década del siglo, se presenta el clima político actual de inestabilidad, de descontento, de rumores de alzamientos y hasta de la posibilidad de una guerra civil.

En efecto, la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930), que había sido apoyada por el rey, había llegado a su fin hacia poco menos de un año, durante el mes de enero, por decisión del propio dictador, quien había dimitido argumentando que se encontraba enfermo, cansado y abandonado. En su lugar había quedado el general Dámaso Berenguer, cuyo gobierno todos presentían que tenía los días contados, al igual que el rey.

En este contexto de incertidumbre, inestabilidad y desconcierto se llega a las ansiadas elecciones del 12 de abril de 1931, en las que la coalición republicano-socialista triunfa en casi todas las capitales de provincia. Dos días más tarde el rey huye de España y queda proclamada la Segunda República española, encabezada por Niceto Alcalá-Zamora, un católico terrateniente cordobés, que otrora apoyara a la monarquía.

De aquí en más, el foco narrativo de Fischer se fijará en los diversos infORTUNIOS vividos por las órdenes religiosas de toda España. Si bien el autor se funda en fuentes históricas que cita con frecuencia y de manera clara, por momentos el relato se vuelve tendenciosamente subjetivo y tiende a simplificar el intrincado contexto sociopolítico. Por tal motivo, se puede considerar que, aunque el escritor pretende inscribir su obra dentro de lo que Kurt Spang (1995) denomina historiografía objetivista o documentalista; en realidad esta se acerca más a una visión de la historia interpretativa o narrativa.

El 11 de mayo de 1931, la furia estalló en España. Militantes republicanos, comunistas y anarquistas arremetieron contra iglesias, conventos y colegios de Madrid y de varias provincias. Fueron tres días consecutivos en que hordas de hombres armados con palos saquearon e incendiaron, ante los ojos indiferentes de la Guardia Civil, templos y edificios católicos.

Era la reacción irracional y vandálica de partidarios de la República que veían en la Iglesia católica al principal aliado y soporte histórico de la monarquía. (110)

En un clima de violencia latente y de inestabilidad creciente se intercalan hermosos cuadros de época, que muestran las costumbres más preciosas y arraigadas de la clase media madrileña: paseos de ensueño por la Gran Vía, compras en las increíbles tiendas y galerías de la capital, degustación de los manjares típicos más reconocidos de la ciudad: chocolate y churros en San Ginés, té con buñuelos en El Riojano.

A través de estos deliciosos cuadros de época, recreados con un lenguaje exquisito y una sintaxis envidiable, Fischer no solo presenta los rasgos más característicos de la sociedad madrileña de los primeros años de la década del treinta; sino que a la vez es capaz de representar el crescendo de miedo, angustia y terror que comienza a vivir la población civil, la gente común y corriente que, poco a poco, comienza a desaparecer de las pobladas calles madrileñas, hasta convertirse estas en páramos testigos de bombardeos, secuestros, asesinatos y vejámenes de todo tipo en los primeros meses del inicio de la Guerra Civil, luego del Golpe de Estado de los militares, llevado a cabo el 18 de julio de 1936.

Mediante el despliegue de una excelente y cuidadosa técnica narrativa de intercalación de episodios con constantes saltos temporales y espaciales, capítulo a capítulo, el autor uruguayo es capaz de representar el cambio social que se va operando vertiginosamente tanto en la nación española en particular, como en toda Europa en general, de la mano de los desenfrenados y arbitrarios cambios políticos, que tendrán como testigos silenciosos, pero para nada pasivos, a los diplomáticos de varias naciones sudamericanas como Argentina, Perú, Chile y Uruguay.

La creación de personajes

En la España de esta turbulenta Segunda República, Fischer centra su quehacer literario en la figura de tres uruguayos cuya existencia histórica está plenamente documentada y quienes desde pequeños aprenden a vivir con la injusticia, el desamparo, el miedo y la muerte prematura. Huérfanos de uno de sus padres desde temprana edad, los tres son formados bajo las enseñanzas de órdenes religiosas españolas que marcarán, en mayor o menor medida, el camino de sus vidas para siempre.

Por una parte, se encuentran Dolores y Consuelo, las hermanas Aguiar-Mella Díaz, aquellas pequeñas que se habían embarcado hacia tierras españolas cuando tenían apenas dos y un año respectivamente. Se trata de dos personajes históricos delineados de gran forma por la pluma del autor, quien nos presenta a dos mujeres fuertes, apasionadas y aguerridas que, desde el día de su nacimiento, un 29 de marzo de 1897 y de 1898 respectivamente; juntan sus caminos para no separarlos más.

Si bien el accionar de ambas en la historia se encuentra fuertemente fusionado, para nada se puede hablar de personajes bigeminados; puesto que cada una de ellas presenta, más allá de las similitudes, rasgos propios característicos que las convierten en personajes totalmente autónomos y claramente identificables. Consuelo es una joven alegre, un tanto desfachatada, extrovertida y deseosa de casarse y formar una familia. Por el contrario, Lola siente desde pequeña una fuerte devoción religiosa y sus deseos más fervientes consisten en ordenarse monja escolapia y dedicar su vida a ayudar a los vulnerables y oprimidos. A pesar de estas marcadas diferencias, en el capítulo 12 el autor comete un error que resulta inexplicable e imperdonable para un escritor de su talla: confunde el nombre de las hermanas, cambiando el de Dolores por el de Consuelo.

Es a través del accionar de estos personajes femeninos que el narrador presenta el ambiente de época, las costumbres sociales y los diferentes roles de la mujer; pero, por sobre todas las cosas, nos permitirá reflexionar sobre el sufrimiento de la población civil, la pérdida del honor y la fuerza del amor al prójimo.

Por otra parte, está Daniel, quien llega a España para cursar sus estudios secundarios en el prestigioso colegio para señoritos Alfonso XII, ubicado en el emblemático edificio del Escorial, símbolo del poder y del esplendor de la monarquía española desde 1584, cuando fuera ideado por el rey Felipe II, sobre cuyas tierras jamás se ponía el Sol. Allí, durante los primeros capítulos, convive con los hijos de las familias de mayor abolengo de España, conoce al afamado Santiago Bernabéu, símbolo del Real Madrid y del fútbol español, y aprende las reglas más exigentes de los agustinos, que terminarán dictando sus clases en el Instituto Cardenal Cisneros una vez que el gobierno republicano cierre las puertas del Alfonso XII para siempre.

Si bien en los capítulos iniciales este personaje, poco logrado y con escasa profundidad psicológica, presenta un rol protagónico, su importancia se va desdibujando hacia la mitad de la obra; a pesar de las declaraciones explícitas del autor sobre su protagonismo en la historia; y es su tío quien pasa a desempeñar dicha función primaria. En los momentos de mayor crisis social, cuando se produce el quiebre de las institucionalidades, Daniel Castellanos es quien se proyecta, gracias a su quehacer diplomático, en una de las figuras clave de la historia, ayudando a salvar la vida de miles de civiles.

Como represalia ante la acción diplomática de Uruguay y de las otras naciones latinoamericanas, los sectores más radicales de las milicias rojas deciden raptar, violar y matar a dos mujeres uruguayas residentes desde hacía décadas en España y con activa participación en las órdenes religiosas de toda la ciudad.

Aunque este macabro plan es presentado por la editorial como uno de los ejes centrales de la historia, el lector debe saber que en realidad ocupa un lugar secundario dentro del esquema de la obra.

En definitiva, se puede concluir que *Cuando todo pase* es una novela histórica sumamente recomendable como lectura recreativa, que implica poco esfuerzo intelectual para un lector avezado, quien la podrá leer en poco más de cinco horas. Si bien posee una trama bastante interesante, relatada con un lenguaje exquisito y una gran técnica narrativa, el tratamiento superficial de los complejos acontecimientos históricos; así como las innecesarias y sesgadas referencias a políticos uruguayos (como el injustificado capítulo veintisiete o el ficticio diálogo entre Terra y Herrera) desdibujan una novela cuyo argumento podría y debería haber sido más explotado por el autor de acuerdo con sus credenciales históricas y literarias.

Bibliografía citada

Spang, Kurt, et al. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Eurograf, Navarra, 1995.

SOBRE LA REVISTA. CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

Sobre la Revista

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Equipo editorial está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. La temática de la revista es amplia en las áreas de la investigación literaria y de las humanidades, con énfasis en las literaturas, culturas y comunidades fronterizas; por tanto, el público objetivo es el interesado en dichas áreas. En este sentido, *Tenso Diagonal* es una revista que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico, a través de la publicación de trabajos que persigan el rigor académico y la originalidad, tendientes a la reflexión y al debate pluralista. Asimismo, la revista incluye secciones dedicadas a la opinión, el rescate de documentos, entrevista, creaciones literarias y de artes plásticas, y reseñas bibliográficas.

2. La revista tiene una política de libre acceso (*Open Access*) a todos los artículos que la componen, autorizando su reproducción total o parcial, con la condición de que se cite la fuente (Licencia Creative Commons “Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional”). Por consiguiente, *Tenso Diagonal* provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de hacer disponible gratuitamente los trabajos publicados, lo cual fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

3. *Tenso Diagonal* tiene una frecuencia de publicación semestral, a fines de junio y fines de diciembre.

4. La revista contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrífugos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

Condiciones Generales

1. *Tenso Diagonal* acepta solo trabajos originales e inéditos. No deben estar en proceso de evaluación ni tener compromisos con otras revistas o editoriales. Los trabajos escritos serán recibidos por medio del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org), o a través del registro en el sitio web de la revista. Los formatos aceptados son: doc, docx u odt.

2. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

3. Todos los trabajos serán sometidos a una valoración preliminar por parte del Consejo Editor, que se reserva el derecho de determinar si los artículos se ajustan a las líneas de interés de la revista y cumplen con los requisitos imprescindibles de un trabajo académico.

4. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

5. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados ad hoc por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores (revisión por par doble ciego). Si los dictámenes implicaran modificaciones, los autores tendrán un máximo de tres semanas como límite para realizar y reenviar las correcciones; a continuación, el artículo será remitido a los evaluadores para un dictamen definitivo.

6. En los casos que los procesos de arbitraje excedan los límites de tiempo propios a la edición del número correspondiente, *Tenso Diagonal* se compromete a publicar los trabajos en su número inmediato siguiente.

7. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los trabajos destinados a otras secciones de la revista se presentarán por medio de un único documento.

8. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

9. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

Normas para la Presentación de Trabajos

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association (MLA)* en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de esta, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Editorial, Ciudad, Año.

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. “Título del artículo.” *Nombre de la publicación*, nº, Fecha de edición, pp. (números de páginas entre que se ubica).

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook* (2016).

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

Normas Éticas

Responsabilidades de los directores y del Equipo editorial

1. Los directores y el Equipo editorial de la revista asegurarán la calidad del material que se publica, con criterios objetivos, descartando toda discriminación en función de pertenencia étnica, orientación sexual y creencia religiosa, filosófica o política de los/as autores/as.

2. Los directores y el Equipo editorial deberán proteger la integridad y reserva de la información confidencial suministrada por los colaboradores de la revista.

3. Los directores y el Equipo editorial tienen vedado el uso del material no publicado para su beneficio personal o institucional sin el consentimiento y aprobación expresa de los colaboradores.

4. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a seleccionar y asignar evaluadores idóneos para la revisión de las publicaciones, de acuerdo a su área de competencia y experticia.

5. Los directores y el Equipo editorial garantizarán el anonimato de los evaluadores y de los autores del material recibido.

6. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a evitar todo conflicto de interés entre los participantes de la producción.

7. Los directores y el Equipo editorial se obligan a publicar correcciones, clarificaciones, retractaciones y disculpas si la circunstancia lo exigiera.

8. Es responsabilidad de los directores fomentar la transparencia, de acuerdo al protocolo de evaluación de la revista y según normas y pautas establecidas; así como comunicar los resultados de los dictámenes de los evaluadores.

9. Los directores y se comprometen a cumplir con los plazos de publicación establecidos.

10. *Tenso Diagonal* no cobrará a los/as autores/as o colaboradores/as ningún cargo por la publicación de sus trabajos, los que estarán disponibles online y libremente a partir de la publicación de la revista.

Responsabilidades de los evaluadores

1. Los evaluadores se comprometen a aplicar criterios claros y objetivos en sus revisiones, eludiendo todo tipo de discriminación étnica, sexual o religiosa de los autores/as.

2. Los evaluadores se obligan a advertir a la dirección de la revista acerca de posibles conflictos de intereses, previo a la aceptación de los artículos a evaluar.
3. Los evaluadores se comprometen a colaborar voluntariamente en un proceso de revisión riguroso y ecuánime.
4. Los evaluadores deberán conocer y respetar los protocolos de evaluación establecidos por la revista, así como el cumplimiento de los plazos establecidos por la dirección editorial.
5. Los evaluadores deberán respetar la confidencialidad del material encomendado a revisión, y a no difundir o utilizar los contenidos de los artículos evaluados.

Responsabilidades de los autores

1. Los autores o colaboradores se harán responsables por el contenido de sus artículos, y deben garantizar la fiabilidad de los datos entregados, así como también garantizar la originalidad del material enviado y de no infringir los derechos de autor de terceros.
2. *Tenso Diagonal* rechaza firmemente cualquier situación de plagio, parcial o total. El autor o colaborador debe evidenciar un correcto reconocimiento de las fuentes utilizadas.
3. Los autores deben expresar los posibles conflictos de intereses de cualquier índole que pudieran existir, ya sea por incompatibilidades relacionadas a intereses económicos, pertenencias institucionales, posiciones académicas, relaciones laborales o personales.
4. Es de exclusiva responsabilidad de los autores el envío del material bajo el formato y las directrices de estilo establecido por la revista. *Tenso Diagonal* se reserva el derecho de rechazar aquellos envíos que no se adecuen a las de presentación.
5. *Tenso Diagonal* no acepta trabajos publicados con anterioridad, sea cual sea el formato en el que se sustente, o que estén en proceso de publicación en otras revistas o editoriales.

Política Antiplagio

Teniendo en cuenta su declaración de exigencia de originalidad, *Tenso Diagonal* publica trabajos originales e inéditos producidos por una o más personas que declaran su autoría. Los autores, al pretender publicar en *Tenso Diagonal*, deben aceptar las normas y condiciones de la revista, haciendo constar que su trabajo es original e inédito. Asimismo, que no poseen compromisos con otras revistas o editoriales.

Con la intención de asegurar el carácter de original e inédito de los contenidos de la revista, los editores se comprometen a llevar a cabo un riguroso control de antiplagio sobre los trabajos recibidos. Estos controles se efectúan a través de una operación interna del Equipo editorial utilizando diversas herramientas de búsqueda en Internet y de otros repositorios bibliográficos, además del recurso de herramientas informáticas de antiplagio.

Conjuntamente, en la instancia del arbitraje, se solicita a los evaluadores –como conocedores de las fuentes y especialistas en el tema– que también presten atención a factibles indicadores de plagio.

Declaración de Privacidad

Para *Tenso Diagonal* es fundamental garantizar la ética de los artículos que se publican. Por tal motivo, todos los involucrados en el proceso de publicación (Equipo editorial, autores y evaluadores) se comprometen a conocer y actuar de acuerdo a normas éticas para asegurar el cumplimiento de las buenas prácticas editoriales.

Los nombres y las direcciones de correo electrónico recibidos en esta revista se utilizarán, de modo exclusivo, para los fines establecidos en ella y no se compartirán a terceros o para su usufructo con otros propósitos.

Proyecto Tenso Diagonal

Proyecto Tenso Diagonal es una entidad sin fines de lucro, integrada por académicos latinoamericanos, que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico a través del impulso de investigaciones, publicaciones de libros y de la revista, y eventos académicos –como todas las ediciones del Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2016-19), entre otros. Todas las actividades llevadas a cabo por Proyecto Tenso Diagonal se sustentan por medio de aportes de sus directivos o donaciones de amigos; por consiguiente, Proyecto Tenso Diagonal no exige ningún tipo de pago por sus acciones –tampoco efectúa remuneraciones–; asimismo, para preservar su independencia y autonomía, no admite avisos publicitarios externos.

Funciona bajo el patrocinio de: Díaz Grey Editores (Nueva York, Estados Unidos), Grupo de investigación “Literatura y Cultura del Norte de México” (LICUNOME) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua (México), “Devir-Amazônia: Grupo de pesquisa em Educação, Literatura e Interculturalidade” de la Universidade Federal de Rondônia (Brasil), “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya” (G.I.L.F.U., Uruguay) y “Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante” (Uruguay).

Correo electrónico: proyecto@tensodiagonal.org

Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826. Montevideo, Uruguay.

Teléfono: 00598 29243568

Autoridades actuales:

Mag. Marcelo Damonte

marcelo.damonte@tensodiagonal.org

Dr. Claudio Paolini

claudio.paolini@tensodiagonal.org

Mag. Virginia Frade

virginia.frade@tensodiagonal.org

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

Tenso Diagonal convoca a presentar artículos para sus secciones “Zona de Clivaje” y “Territorios Usurpados”. En las dos convocatorias, el plazo de recepción de trabajos vence el 11 de abril del 2022. Los artículos serán recibidos, para su evaluación, a través del correo electrónico (revista@tensodiagonal.org) o por medio de su registro en el sitio web de la revista (www.tensodiagonal.org).

Para la sección “Zona de Clivaje” (apartado misceláneo), la convocatoria es en las áreas de arte, literatura y cultura.

Y en cuanto a “Territorios Usurpados” (dossier temático), se propone la recepción de artículos sobre “Ciencia ficción, utopías, distopías: convergencias políticas contemporáneas en las Américas”, bajo la coordinación del Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques y las doctorandas Eugênia Adamy Basso y Luana de Carvalho Krüger (Universidad Federal de Pelotas, Brasil).

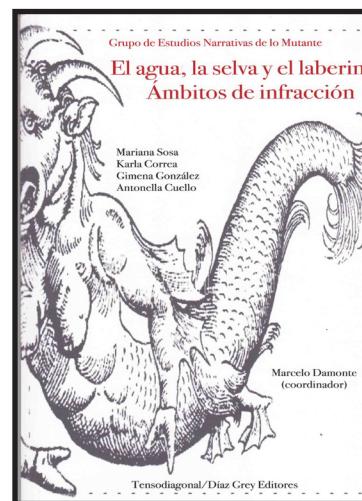
Durante los últimos 50 años hubo un resurgimiento de narrativas utópicas y distópicas, especialmente en el hemisferio norte, como tentativas de dar sentido a cuestiones políticas específicas de su espacio-tiempo. La adopción de la utopía como un intento de expandir (o incluso romper) las estructuras binarias y patriarciales de género por parte del movimiento feminista de la segunda ola, y la ola más reciente de distopías dirigidas a un público infantil y juvenil en reacción al surgimiento de movimientos de extrema derecha, así como la precariedad provocada por el capitalismo, son ejemplos consolidados de los usos políticos de estas narrativas. No obstante, ha sido escaso el espacio que se le ha dado a este fenómeno en las Américas, particularmente en América Latina, que siempre ha sido un territorio fértil para el surgimiento de narrativas utópicas, distópicas y de ciencia ficción. Este dossier de *Tenso Diagonal* invita a investigadores e investigadoras a reflexionar sobre el papel político de tales narrativas en los últimos 50 años, contemplando (aunque no limitado a) los siguientes temas:

- Narrativas utópicas contemporáneas en América Latina.
- Las distopías y el espacio político contemporáneo en las Américas.
- Ciencia ficción y alegorías políticas.
- Antropoceno, capitaloceno, ctulhuceno y cosmologías amerindias en las narrativas utópicas, distópicas y de ciencia ficción contemporáneas.

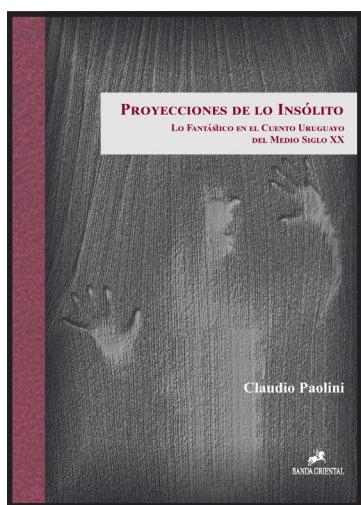
LIBROS EDITADOS Y/O AUSPICIADOS POR *TENSO DIAGONAL*



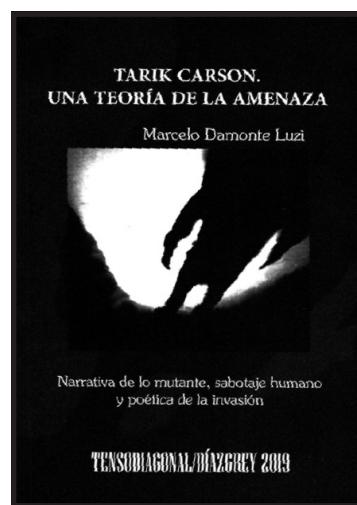
Paolini, Claudio, Marcelo Damonte, y Virginia Frade, editores. *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2017. 192 págs.



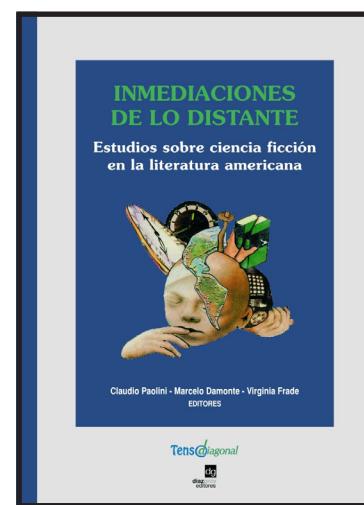
Damonte, Marcelo, coordinador. *El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2018. 64 págs.



Paolini, Claudio. *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2019. 480 págs.



Damonte, Marcelo. *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2019. 192 págs.



Paolini, Claudio, Marcelo Damonte, y Virginia Frade, editores. *Inmediaciones de lo distante. Estudios sobre ciencia ficción en la literatura americana*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2020. 208 págs.