

Escritura no-creativa:

Kenneth Goldsmith

Escritura no-creativa:

El manejo del lenguaje en la era digital

Kenneth Goldsmith

Traducción de Alan Page

Primera edición: 2014

Título original: *Uncreative Writing*

D.R. © Tumbona Ediciones S.C. de R. L. de C.V. 2014

Progreso 207-201, Col. Escandón

C.P. 11800, México, D.F.

[www.tumbonaediciones.com](http://www.tumbonaediciones.com)

D.R. © 2014, Sur+ Ediciones 2014

Porfirio Díaz 1105, Col. Figueroa

CP. 68070, Oaxaca de Juárez

Oaxaca

[www.surplusediciones.org](http://www.surplusediciones.org)

Con formato: Inglés (Estados Unidos)

D.R. © Kenneth Goldsmith, 2011

D.R. © Traducción de Alan Page, 2014

D.R. © Diseño de colección y portada: Éramos Tantos

Impreso por Grafic Gold, S.A. de C.V.

ISBN: 978-607-7534-XX-X

Impreso en México / Printed in Mexico

|

siempre me causó conflicto que me considerenen poeta

si robert lowell es un poeta      no quiero ser poeta

si robert frost fue un poeta      no quiero ser poeta

si sócrates fue poeta    lo consideraré

David Antin

## Agradecimientos

Varios de los ensayos aquí reunidos se concibieron a partir de textos que en un principio me había comisionado la Poetry Foundation, donde aparecieron como un diario semanal en su sitio web en enero del 2007; otras de las ideas las desarrollé en su blog, *Harriet*. Quisiera agradecer a Emily Warn, quien después de escuchar mi ponencia en la mesa presidencial organizada por Marjorie Perloff en el MLA del 2006 (Asociación de Lenguas Modernas), ofreció publicarla en la página web de la fundación, lo cual resultó ser el inicio de una larga y feliz colaboración. Mis agradecimientos a Don Share, Christian Wiman, Cathy Halley y Travis Nichols por su apertura e incesante apoyo.

Una parte de “Lenguaje como material” se publicó en *New Media Poetics* (Cambridge: MIT, 2006) y se escribió por primera vez para la New Media Poetry Conference (Conferencia de poesía y nuevos medios) en octubre del 2002 en la Universidad de Iowa. Otra parte del texto se presentó en *Digital Poetics* (Poéticas digitales) en SUNY Búfalo en el 2000. “Procesos infalibles: lo que la escritura puede aprender de las artes plásticas” se desarrolló a partir de dos conferencias comisionadas por Dia:Beacon en el 2008 y 2009. Una versión temprana de “¿Por qué la apropiación?” se presentó en *untitled:speculations* (sintítulo:especulaciones) una conferencia de CalArts que se llevó a cabo en el 2008 en el Disney REDcat Theater y después en Cabinet Space, en Brooklyn, en el 2009.

Originalmente este libro comenzó como un proyecto con Marcus Boon sobre el sampleo, pero terminó por dividirse en dos libros separados, *Escritura no-creativa* y el gran *In praise of copying* (*Elogio de la copia*). Aunque mapean territorios distintos, ambos parten de los mismos diez días transcurridos entre Navidad y Año nuevo hace ya casi una década.

Este libro se desarrolló durante varios años de conversaciones con mis colegas; aquí escribo sobre muchos de ellos. Sin este diálogo de una década y media este libro no existiría en su forma actual.

Agradezco a la Universidad de Pennsylvania el que hayan permitido que estas palabras se pusieran en práctica. En particular, agradezco el apoyo de Al Filreis y Charles Bernstein en el Center for Programs in Contemporary Writing (Centro para programas de escritura contemporánea), y a Claudia Gould e Ingrid Schaffner en el Institute of Contemporary Art (Instituto de Arte Contemporáneo).

Quisiera agradecer al departamento de estudios americanos de la Universidad de Princeton por otorgarme la Anschutz Distinguished Professorship (Cátedra Distinguida Anschutz) en el invierno del 2009, que me brindó el apoyo y el ambiente necesario para que estas ideas pudieran echar raíz. Gracias a Hendrik Hartog y a Susan Braun de Princeton.

En Columbia University Press, los minuciosos esfuerzos de Susan Pensak hicieron que este sea un libro más sólido. Y no puedo agradecer lo suficiente a mi editor, Philip Leventhal, por leer este libro con más cuidado de lo que merecía, por darle forma, por salvarlo, y por darme la oportunidad de verlo impreso. Sus retos y provocaciones llevaron este libro a lugares que jamás imaginé.

La paciencia y devoción de mi esposa Cheryl Donegan, junto con mis dos hijos guerreros y juguetones, Finnegan y Cassius, crearon un ambiente de trabajo sólido durante todos los años que tardé en escribir esto.

Quisiera agradecer en especial a Marjorie Perloff por la extraordinaria constancia de su apoyo. Mi admiración y gratitud por su trabajo nunca cesa.

Finalmente, este libro se lo dedico a los “seis tipos, todos formados, todos más o menos de la misma edad, con los mismos cuerpos fornidos, mismos cotes [*sic*] de pelo y t-shirts [*sic*] negras”. Ustedes saben quienes son.

# Índice

Agradecimientos

Introducción

1. La venganza del texto
2. El lenguaje como material
3. Anticipar la inestabilidad
4. Hacia una poética del hiperrealismo
5. ¿Por qué la apropiación?
6. Procesos infalibles: lo que la escritura puede aprender de las artes plásticas
7. Transcribir *En el camino*
8. El análisis de la nueva ilegibilidad
9. Sembrar la nube de datos
10. El inventario y el ambiente
11. La escritura no-creativa en el salón de clases: una desorientación
12. Lenguaje provisional

Epílogo

Créditos

## 1. Introducción

En 1969 el artista conceptual Douglas Huebler escribió: “El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; no quiero añadir más.”<sup>1</sup> He llegado a adoptar esta idea de Huebler, aunque quizá más bien diría: “El mundo está lleno de textos más o menos interesantes; no quiero añadir más.” Parece una respuesta apropiada a la nueva condición de la escritura contemporánea: confrontados con una cantidad sin precedente de textos disponibles, ya no se trata de escribir más; en su lugar tenemos que aprender a manejar la vasta cantidad ya existente. Cómo atravieso este matorral de información —cómo lo administro, cómo lo analizo, cómo lo organizo y cómo lo distribuyo— es lo que distingue mi escritura de la tuya.

La crítica literaria Marjorie Perloff ha comenzado a emplear el término *genio no-original* para describir esta tendencia emergente en la literatura. Su idea es que, a causa de los cambios generados por la tecnología y el internet, nuestro concepto del genio —la figura romántica, aislada— se ha vuelto obsoleta. Una noción contemporánea del genio tendría que enfocarse en nuestro manejo de la información y nuestra capacidad de diseminarla. Perloff ha acuñado un término, *moving information*, que en inglés significa tanto el acto de mover información de un lado a otro como el acto de ser conmovido por ese proceso. Plantea que el escritor de hoy, más que un genio torturado, se asemeja a un programador quien conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene una máquina de escritura con gran destreza.

El concepto del genio no-original de Perloff no se debería de leer meramente como una ocurrencia teórica, sino como una práctica de escritura que data de la primera parte del siglo XX —una práctica que encarna una ética donde la construcción o concepción de un texto es tan importante como lo que el texto dice o hace: pensemos, por ejemplo, en la práctica de recopilar y tomar notas del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin o en los proyectos reglamentados, de ímpetu matemático, del Oulipo. Hoy, la tecnología ha exacerbado estas tendencias mecánicas en la escritura (por ejemplo, hay varias versiones web de los *Cien mil millones de poemas* que Raymond Queneau laboriosamente construyó a mano en 1961), incitando a que jóvenes escritores tomen como modelo el funcionamiento de la tecnología y del internet para generar literatura. Como resultado, los escritores ahora exploran maneras de escribir que tradicionalmente se consideraban fuera del campo de la

---

<sup>1</sup> Douglas Huebler, Declaración del artista para una publicación que acompaña la exposición *January 5—31*. Galería Seth Segelaub, 1969.



práctica literaria: el procesamiento de palabras, la construcción de bases de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva, por mencionar sólo algunas.

En el 2007, Jonathan Lethem publicó un ensayo plagiado a favor del plagio en la revista *Harper's* titulado “El éxtasis de la influencia: un plagio”.<sup>2</sup> Se trata de un recuento histórico y una larga defensa de cómo las ideas en la literatura han sido compartidas, reinterpretadas, retomadas, reusadas, recicladas, levantadas, robadas, citadas, duplicadas, obsequiadas, apropiadas, imitadas y pirateadas desde los orígenes de la literatura. En este ensayo, Lethem recuerda cómo las economías del don, las culturas de código abierto y el dominio público han sido vitales para la creación de obras novedosas, donde los temas de obras más antiguas forman la base de las nuevas. Haciendo eco a las proclamaciones de los defensores de la cultura libre como Lawrence Lessig y Cory Doctorow, Lethem despotrica con elocuencia en contra del copyright como una amenaza a la esencia de la creatividad. De los sermones de Martin Luther King Jr. al blues de Muddy Waters, muestra la riqueza de los frutos de la cultura compartida. Incluso cita ejemplos de ideas que él mismo había asumido que eran ideas “originales” suyas, y que después descubrió (generalmente a través de una búsqueda en Google) que las había absorbido inconscientemente de alguien más.

Es un gran ensayo. Qué lástima que él no lo “escribió”. El chiste de la obra es que prácticamente todas y cada una de las palabras e ideas fueron tomadas de algún otro lado —ya sea apropiadas por completo o reescritas por él. El ensayo de Lethem es un ejemplo de *patchwriting* o *parchescritura*, la práctica de reunir los fragmentos de las palabras de otros para generar una obra con un tono cohesionado. Es un truco que los estudiantes usan todo el tiempo, reescribiendo, por ejemplo, un artículo de Wikipedia en sus propias palabras. Si los cachan, están en serios problemas: en la academia, la parchescritura se considera una ofensa tan grave como el plagio. Si Lethem hubiera propuesto este ensayo como su tesina de licenciatura, o como un capítulo de su tesis doctoral, lo hubieran corrido. Sin embargo, pocos objetarán que construyó una obra de arte brillante —además de un ensayo incisivo— compuesto en su totalidad de las palabras de otros. Lo que termina por seducirnos es la genialidad de la forma en que concibió y ejecutó su máquina de escritura —eligiendo con precisión quirúrgica qué tomar prestado y acomodando esas palabras con destreza. La pieza de Lethem se refleja a sí misma y es ejemplar del genio no-original.

La provocación de Lethem hace evidente una tendencia entre escritores jóvenes que han llevado su ejercicio un paso más allá, al apropiarse, con atrevimiento, del trabajo de

---

<sup>2</sup> Publicado en español como Jonathan Lethem, *Contra la originalidad*. México: Tumbona, 2008. (N del I)

otros *sin* citarlo, dejando a un lado la hábil y elegante integración de la parchescritura de Lethem. Para ellos, el acto de escribir es literalmente el acto de mover lenguaje de un lado a otro, proclamando con osadía que *el contexto es el nuevo contenido*. Aunque desde hace tiempo el pastiche y el collage han sido una parte intrínseca de la escritura, con el advenimiento del internet, la intensidad del plagio ha llegado a niveles inusitados. A lo largo de los últimos cinco años hemos visto, por ejemplo, obras como la transcripción completa, en un blog, de *En el camino* de Jack Kerouac, una página al día, todos los días, a lo largo de un año; una apropiación del texto completo de un ejemplar del *New York Times* que se publicó como un libro de novecientas páginas; un poema en forma de lista que no es más que un directorio de negocios de un centro comercial replanteado en forma poética; un escritor en aprietos económicos que tomó cada una de las ofertas de tarjetas de crédito que recibió por correo y las encuadernó en un libro de impresión bajo demanda de ochocientas páginas tan caro que ni a él le alcanzó el dinero para comprarse un ejemplar; un poeta que analizó el texto entero de un tratado decimonónico sobre gramática según los métodos ahí expuestos, analizando hasta el índice del libro; una abogada que re-presenta los informes legales que recibe su despacho como poesía, sin cambiar ni una palabra y en su totalidad; otra escritora que pasa sus días en el British Library copiando el primer verso del *Inferno* de Dante de cada uno de los ejemplares traducidos al inglés que resguarda la biblioteca, uno tras otro, página tras página, hasta agotar los ejemplares en existencia; un equipo de escritores que reasigna los estatus de usuarios de redes sociales a los nombres de escritores fallecidos (“¡Jonathan Swift tiene boletos para el partido de hoy en la noche!”), creando así una épica obra de poesía sin fin que se rescribe cada vez que cambia cualquier perfil de Facebook; y todo un movimiento de escritura, llamado *Flarf*, que se basa en la apropiación de los *peores* resultados de búsquedas de Google: mientras más ridículo y más estrafalario, mejor.

Estos escritores son acaparadores de lenguaje; sus proyectos son épicos y reflejan la escala colosal de la textualidad de internet. Aun cuando las obras existen por lo regular en formatos electrónicos, a menudo hay alguna versión en papel que circula en revistas y fanzines, compradas por bibliotecas y recibidas, comentadas y estudiadas por lectores de literatura. Y aunque esta nueva escritura tiene un brillo electrónico en sus ojos, sus resultados son claramente *análogos*, inspirados por ideas radicales modernistas pero revueltos con tecnología del siglo XXI.

Lejos de que ser la aceptación nihilista, resignada —o aun de franco rechazo— de una supuesta “esclavitud tecnológica”, esta literatura “no-creativa” está imbuida de un sentido de celebración; su mirada se entusiasma por el futuro, acogiendo este momento

histórico como lleno de posibilidades. Este gozo es evidente en la escritura misma, donde encontramos momentos de belleza inesperada, algunos de tipo gramático, otros estructurales, muchos filosóficos: los maravillosos ritmos de la repetición, el espectáculo de lo mundano transformado en literatura, una reorientación hacia la poética del tiempo, y perspectivas frescas sobre el acto de la lectura, por mencionar sólo algunos. Y también encontramos emoción: sí, *emoción*. Pero más allá de ser coercitiva —o persuasiva—, esta escritura transmite su emoción de manera oblicua e impredecible, con sentimientos expresados más como el resultado del proceso de escritura que por las intenciones del autor.

Estos escritores funcionan más como programadores que como escritores tradicionales, tomándose a pecho la máxima de Sol Lewitt: “Cuando un artista utiliza una forma de arte conceptual, significa que toda la planeación y las decisiones se hacen con anticipación, y la ejecución es un asunto secundario. La idea es la máquina que genera arte”,<sup>3</sup> abriendo así nuevas posibilidades para la escritura. El poeta Craig Dworkin plantea:

¿A qué se asemejaría una poesía no-expresiva? ¿Una poesía del intelecto y no de la emoción, donde las sustituciones en el corazón de la metáfora y la imagen fueran reemplazadas por una presentación directa del lenguaje en sí, y el famoso “desborde espontáneo” de Wordsworth fuera suplantado por un procedimiento metódico y un proceso lógico exhaustivo, y donde la auto-admiración del yo poético se volcara sobre el lenguaje auto-reflexivo del poema en sí? De tal modo que la prueba de la poesía no fuera más que se pudiera haber hecho mejor (la pregunta del taller de poesía), sino que se pudiera haber hecho de otra forma.<sup>4</sup>

Durante los últimos años ha habido una explosión de escritores que emplean estrategias de copiado y apropiación, alentados por la idea de imitar el funcionamiento de la computadora. Cortar y pegar ya son integrales al proceso de escritura. Sería una locura imaginar que los escritores no explotaran estas funciones de maneras extremas más allá de las intenciones de sus creadores.

Si recordamos la historia del videoarte —la última vez que la tecnología popular se encontró con prácticas artísticas— encontraremos varios precedentes de gestos parecidos. Una pieza que sobresale es *Magnet TV* (TV imán) de Nam June Paik de 1965, en la que el artista colocó un inmenso imán encima de una televisión en blanco-y-negro, convirtiendo

---

<sup>3</sup> Sol LeWitt, “*Paragraphs on Conceptual Art*” (Párrafos sobre el arte conceptual). <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>; consultado el 15 de julio, 2009.

<sup>4</sup> Craig Dworkin, introducción a *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing* (La antología UbuWeb de escritura conceptual). <http://ubu.com/concept/>; consultada el 9 de febrero, 2010.

un espacio previamente reservado para los shows de Jack Benny y Ed Sullivan en orgánicas abstracciones distorsionadas. El gesto puso en cuestión el flujo unidireccional de la información: en la versión de televisión de Paik, puedes controlar lo que ves: gira el imán y la imagen cambia. Hasta entonces, la misión de la televisión era ser un vehículo para la transmisión de programas de entretenimiento y un instrumento de comunicación clara. Sin embargo, un simple gesto artístico volteó la televisión de cabeza, inaugurando así nuevos vocabularios para el medio, y deconstruyendo mitos de poder, política y distribución inscritos (pero hasta entonces invisibles) en la tecnología. La función de cortar y pegar en la computación ahora está siendo explotada por escritores de la misma manera en que Paik lo hizo con su imán y la televisión.

A pesar de que las computadoras personales han estado con nosotros desde hace ya tres décadas y hemos utilizado la función de cortar y pegar durante todo este tiempo, es la penetración y saturación de la banda ancha lo que ha hecho que la cosecha de masas de lenguaje se volviera tan fácil y tentadora. En un principio (el gopherespacio) en un módem dial up, aunque sí era posible cortar y pegar, los textos aparecían en una pantalla a la vez. Y a pesar de que sólo era texto, el tiempo de descarga todavía era considerable. Con la banda ancha la llave está abierta 24 horas, 7 días a la semana.

En comparación, no había nada propio al sistema de mecanografía que fomentara la replicación de textos. Era un proceso increíblemente lento y laborioso. Después de que terminaras de escribir tu texto, podías hacer todas las copias que quisieras con una máquina Xerox. Como resultado, hubo una tremenda cantidad de *détournements* post-escriturales en textos impresos en el siglo XX: los *cut-ups* y *fold-ins* de William S. Burroughs y los poemas mimeográficos de Bob Cobbing son ejemplos prominentes.<sup>5</sup> Las formas previas de apropiación en la literatura, el collage y el pastiche —tomar una palabra de aquí y un enunciado de allá— se desarrollaron en función de la cantidad de trabajo que requerían. Tener que copiar un libro completo a mano o volver a teclearlo en una máquina de escribir es una cosa; copiar y pegar un libro entero con tres golpes de tecla —seleccionar todo / copiar / pegar— es otra.

No hay duda de que la mesa está puesta para una revolución literaria.

¿O no? Al parecer, la mayoría de la escritura hoy en día procede como si el internet jamás se hubiera inventado. El mundo literario todavía se escandaliza por los mismos episodios de fraudulencia, plagio y engaño que causarían risa en los mundos del arte, la música, la computación o la ciencia. Es difícil imaginar que los escándalos de James Frey o

---

<sup>5</sup> *Cut-ups* y *fold-ins* se refieren a procesos donde uno toma un periódico, lo recorta en columnas, pega las columnas en otro orden y después lee a través de las nuevas columnas de tal manera que se genere un poema.

J.T. Leroy causen molestia a quien esté familiarizado con las sofisticadas provocaciones intencionales de Jeff Koons o la refotografía de anuncios publicitarios de Richard Prince, a quien se le organizó una retrospectiva en el Guggenheim por sus tendencias plagiarias.<sup>6</sup> Koons y Prince comenzaron sus carreras anunciando que sus intenciones de apropiación eran adrede “no-originales”, mientras que Frey y Leroy —aun cuando fueron descubiertos— todavía presentaban sus obras como propuestas personales auténticas y sinceras a un público deseoso de estas cualidades en la literatura. El fandango subsecuente resulta cómico. En el caso de Frey, la editorial Random House fue demandada y tuvo que pagar millones de dólares a sus lectores, quienes se sintieron defraudados. Ediciones subsecuentes del libro incluyen una declaración que los exime de toda responsabilidad, en la que se advierte a los lectores que el texto que están por leer es en realidad una ficción.<sup>7</sup>

Imagina todos los problemas que se podrían haber ahorrado si Frey o Leroy hubieran adoptado una estrategia koonsiana desde el inicio y hubieran admitido que su estrategia fue de embellecimiento, con toques de inautenticidad, falsedad y no-originalidad añadidos. Pero no. Hace casi un siglo, el mundo del arte dejó a un lado las nociones convencionales de originalidad y replicación con los *ready-mades* de Marcel Duchamp, los dibujos mecánicos de Francis Picabia y el ensayo frecuentemente citado de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Desde entonces, un desfile de artistas renombrados, desde Andy Warhol hasta Matthew Barney, han llevado estas nociones a nuevos niveles, generando ideas complejas sobre la identidad, los medios y la cultura. Estos, por supuesto, se han vuelto parte integral del discurso dominante del mundo del arte, al grado de que han surgido reacciones opuestas basadas en la sinceridad y la representación. Del mismo modo, en la música, la práctica del sampleo —tracks compuestos a partir de otros tracks— se ha vuelto la norma. De Napster a los videojuegos, del karaoke a los torrents, la cultura parece estar adoptando lo digital y toda la complejidad que implica —con la excepción de la escritura, que en su mayoría sigue casada con la promoción de una identidad estable y auténtica a toda costa.

No digo que esta escritura se deba tirar por la borda: ¿quién no se ha conmovido por unas memorias magníficamente escritas? Sin embargo, tengo la sensación de que la

---

<sup>6</sup> En el mundo del arte —donde gestos como este, lejos de ser puramente filosóficos, pueden valer millones de dólares— hay oposición. En marzo del 2011, un juez federal pasó una sentencia que prohibía que Richard Prince se apropiara fotografías de un libro de rastafaris para crear una serie de collages y pinturas. Prince y su galerista han apelado el caso.

<sup>7</sup> Cuando Koons se encuentra en problemas legales es porque a veces no da el crédito correspondiente de lo que se ha apropiado (por ejemplo, convirtió una foto de una pareja que carga ocho cachorros en sus brazos en una escultura llamada *String of Puppies*). Es bien sabido que la mayoría de sus obras se basan en una imagen ya existente —la cuestión es que las personas de quien tomó prestada la imagen quieren con toda razón un porcentaje de sus ganancias.

literatura —con un potencial infinito en cuanto a rangos y expresiones— está atascada; tiende a tocar la misma tonada una y otra vez, confinándose al más angosto de los espectros, resultando en una práctica anticuada, incapaz de participar en los debates culturales más vitales y emocionantes de nuestro tiempo. Me parece un momento muy triste: la pérdida de una gran oportunidad para que la creatividad literaria renazca de maneras que apenas podemos imaginar.<sup>8</sup>

Quizá una razón de que la escritura se encuentre atorada es la manera en que se suele impartir la escritura creativa. En comparación con las múltiples y sofisticadas ideas sobre los medios, la identidad y el sampleo desarrolladas en el transcurso del siglo pasado, los manuales sobre cómo aprender a escribir están completamente perdidos, repitiendo clichés sobre el significado de la “creatividad”. Estos libros están llenos de consejos del tipo: “Un escritor creativo es un explorador, un innovador. La escritura creativa te permite trazar tu propio curso y descubrir mundos insospechados.” O, ignorando a gigantes como Michel de Certeau, John Cage y Andy Warhol, sugieren que la “escritura creativa te libera de la reglamentación de la vida diaria”. Al inicio del siglo XX, tanto Duchamp como el compositor Erik Satie profesaron el deseo de vivir sin memoria. Para ellos era una manera de vivir en presencia de las maravillas de la vida cotidiana. A pesar de esto, pareciera que todo manual de escritura creativa insiste en que “la memoria es la fuente primaria de la experiencia imaginativa”. Las instrucciones de estos libros se antojan terriblemente burdas, poco sofisticadas, con el fin de coaccionar a sus lectores a que valoren lo teatral por encima de lo mundano como la base de sus escritos: “Desde un punto de vista en primera persona, describa cómo se siente un hombre de 55 años el día de su boda. Es su primer matrimonio.”<sup>9</sup> Prefiero las ideas de Gertrude Stein quien, escribiendo en tercera persona, habla de su insatisfacción con estas técnicas: “Hizo todo género de experimentos descriptivos. Intentó inventarse palabras pero pronto renunció. El inglés era su medio natural de expresión, y con el inglés debía realizar su tarea y resolver el problema. El

---

<sup>8</sup> Quizá los tiempos estén cambiando. Una joven escritora alemana, Helene Hegemann, publicó unas memorias muy exitosas en el 2010 que resultaron ser plagiadas casi en su totalidad. Después de ser descubierta por un bloguero, la escritora confesó y se disculpó públicamente. Sin embargo, incluso cuando el plagio fue expuesto, su libro fue seleccionado como finalista en la categoría de ficción en una feria del libro en Leipzig. Los jueces anunciaron que estaban enterados de que la autora había sido acusada de plagio. El *New York Times* reportó que “a pesar de que Helene Hegemann se ha disculpado por no ser más franca con respecto a sus fuentes, también se ha defendido argumentando que es parte de otra generación, una generación que con libertad toma y mezcla elementos del torrente de información, tanto de los medios nuevos como los viejos, para crear una obra nueva. ‘De todos modos, la originalidad no existe, sólo lo auténtico,’ dijo Hegemann en un comunicado que publicó justo después de que estalló el escándalo”. Nicholas Kulish, “*Author, 17, Says It’s ‘Mixing,’ Not Plagiarism.*” (Autora, 17, dice que ‘mezcló’, no plagió.) *New York Times*, 12 de febrero, 2010, <http://www.nytimes.com/2010/02/12/world/europe/12germany.html?src=tw&tw=nytimesbooks&pagewanted=print>; consultado el 12 febrero, 2010.

<sup>9</sup> Laurie Rozakis, *The Complete Idiot’s Guide to Creative Writing*. Nueva York: Alpha, 2004, p. 136.

empleo de palabras fabricadas la mortificaba, ya que era una especie de fuga que la conducía a la imitación de emociones, o a un ‘emocionalismo imitativo’.”<sup>10</sup>

Durante los últimos años he impartido una clase en la Universidad de Pennsylvania con el nombre de “Escritura no-creativa”. En ella, a los estudiantes se les penaliza si presentan cualquier muestra de originalidad y creatividad. En cambio, se les premia por plagiar, robar identidades, reciclar ensayos, practicar la parchescritura, samplear, saquear y robar. No es sorprendente que los estudiantes prosperen. De pronto, aquello en lo que se han vuelto expertos a escondidas sale a la luz y se explora en un ambiente seguro, replanteado en términos de responsabilidad en vez de insensatez.

Copiamos documentos y transcribimos fragmentos de audio. Hacemos cambios pequeños a páginas de Wikipedia (cambiando *un* por *uno* o insertando un espacio extra entre palabras). Las clases se llevan a cabo en *chats* y semestres enteros transcurren dentro del videojuego *Second Life*. Cada semestre, para su entrega final, les encargo que compren un ensayo en línea y lo entreguen como si fuera suyo —sin duda el acto más prohibido de todo el mundo académico. Cada estudiante debe entonces pararse frente al grupo y presentarlo como si ellos lo hubieran escrito, defendiéndolo de los ataques de sus compañeros. ¿Qué ensayo eligieron? ¿Es posible defender algo que no escribiste? ¿Hasta algo probablemente con lo que no estás de acuerdo? Convéncenos. Todo esto, por supuesto, impulsado por la tecnología. Cuando los estudiantes llegan a clase, se les indica que deben tener sus laptops abiertas y conectadas. Y así tenemos un vistazo al futuro. Después de ver los espectaculares resultados de esta práctica, lo participativo y democrático que se vuelve el salón de clases, me siento más y más convencido de que nunca podré regresar a una pedagogía tradicional. Aprendo más de ellos de lo que ellos jamás aprenderán de mí. El profesor se vuelve mitad anfitrión de fiestas, mitad policía de tránsito y se convierte en incitador de tiempo completo.

El secreto: la supresión de la expresividad es imposible. Hasta cuando hacemos algo tan “no-creativo” como transcribir unas páginas nos expresamos de varias maneras. El acto de elegir y re-contextualizar dice tanto sobre nosotros como nuestro relato sobre el cáncer de nuestra madre. Y es que nunca se nos ha enseñado a valorar semejantes decisiones. Después de reprimir la “creatividad” de una estudiante durante todo un semestre, obligándola a plagiar y transcribir, muchas veces me busca al final del curso para externarme lo decepcionada que está, ya que, de hecho, falló en su encomienda de evitar la creatividad; al no ser “creativa”, produjo el corpus de trabajo más creativo de toda su vida. Al acercarse a la creatividad de manera inversa —el concepto más manido, vacío y mal

---

<sup>10</sup> Gertrude Stein, *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Barcelona: Bruguera, 1978, p.152

definido en la formación de un escritor— emergió renovada y rejuvenecida, enardecida y enamorada otra vez de la escritura.

Al haber trabajado como “director creativo” de una agencia publicitaria durante varios años, puedo asegurar que a pesar de la opinión de los expertos en cultura, la creatividad —como ha sido definida por nuestra sociedad con su infinito desfile de novelas, memorias y películas trilladas — es aquello de lo que deberíamos huir; no sólo como miembro de la “clase creativa”, sino como miembro de la “clase artística”. Ya que vivimos un momento en que la tecnología está cambiando las reglas del juego en cada aspecto de nuestras vidas, es hora de cuestionar y demoler estos clichés y regarlos por el piso frente a nosotros, para después utilizar las brasas humeantes para construir algo nuevo, algo contemporáneo, algo —por fin— relevante.

Evidentemente, no todos concuerdan. Hace poco, después de dar una conferencia en una universidad de élite en los Estados Unidos, un reconocido poeta ya mayor, forjado en la tradición modernista, se levantó de su asiento al fondo del auditorio, me señaló con su dedo índice, y me acusó de nihilismo y de despojar de goce a la poesía. Me regañó por demoler los cimientos de uno de los edificios más sagrados y prosiguió con una línea de cuestionamientos con la que estoy familiarizado: si todo se puede transcribir y después presentarse como literatura, ¿qué hace que una obra sea mejor que otra? Si sólo se trata de cortar y pegar la totalidad del internet en un documento de Word, ¿esto dónde termina? Si aceptamos que todo lenguaje, al recontextualizarse, se vuelve poesía, ¿no arriesgamos a echar por la borda toda apariencia de juicio y de calidad? ¿Qué será del concepto de autoría? ¿Cómo establecer trayectorias y cánones y, subsecuentemente, cómo evaluarlos? ¿No estamos simplemente volviendo a montar la escena de la muerte del autor, la gran figura que estas teorías no lograron matar cuando surgieron en primer lugar? ¿Será que en el futuro todos los textos serán anónimos, sin autor, escritos por máquinas para máquinas? ¿Será que el futuro de la literatura se reducirá a puro código?

Me parecen preocupaciones válidas para un hombre que emergió victorioso de las batallas del siglo XX. Los retos que enfrentó su generación fueron parejamente formidables. ¿Cómo convencieron a los tradicionalistas de que los usos disyuntivos del lenguaje transmitidos a través de una sintaxis reventada y de palabras compuestas podían ser tan expresivos de la gama de emociones humanas como los métodos clásicos? ¿O que no era necesario que una historia se cuente de manera estrictamente narrativa para transmitir su propia lógica y sentido? Y, sin embargo, contrario a toda expectativa, perseveraron.

En este siglo XXI, con sus problemáticas tan distintas de las del siglo anterior, me encuentro respondiendo desde otro ángulo. Si se trata simplemente de cortar y pegar la



totalidad del internet en un documento de Word, entonces lo importante es lo que tú, el autor, eliges. El éxito se encuentra en saber qué incluir y, más importante todavía, qué excluir. Si toda instancia de lenguaje puede transformarse en poesía con sólo recontextualizarla (una posibilidad muy emocionante), entonces quien recontextualice palabras de la forma más cargada y convincente será juzgado como el mejor. Concuerdo con aquello de que en el momento en que echamos por la borda el juicio y la calidad estamos en problemas. La democracia está muy bien para YouTube, pero cuando de arte se trata, es un desastre. A pesar de que todas las palabras fueron creadas en pie de igualdad (y por lo tanto pueden ser tratadas como iguales), la forma en que se ensamblan no lo es; no estamos en condiciones de suspender el juicio y es una locura ignorar la calidad. La mimesis y la replicación no erradican la autoría, más bien presentan nuevas exigencias sobre los autores que, al concebir una obra de arte, deben tomar estas nuevas condiciones en cuenta como una parte inevitable del terreno: si no quieres que lo copien, no lo subas a la red.

Cánones y trayectorias no se establecerán de formas tradicionales. Ni siquiera estoy seguro de que existirán las carreras como ahora las conocemos. Las obras literarias, a menudo sin autor ni firma, quizá funcionen como los memes en la red hoy en día, propagándose como incendios durante un periodo corto, sólo para ser suplantadas por la oleada que sigue. Aunque el autor no muera, quizá comenzaremos a ver la autoría de una manera más conceptual: quizá los grandes autores del futuro serán aquellos que puedan escribir los mejores programas con los cuáles manipular, analizar y distribuir prácticas de lenguaje. Incluso cuando la poesía del futuro sea escrita por máquinas para ser leída por otras máquinas, como plantea el poeta Christian Bök, habrá (al menos en el futuro cercano), alguien detrás de la cortina que haya inventado esos *drones*. Si la literatura se reducirá a puro código —una idea intrigante— las mentes más inteligentes detrás de éste serán nuestros más grandes autores.

Este libro es una colección de ensayos que intenta mapear estos territorios, definir terminologías y crear contextos —tanto históricos como contemporáneos— donde estas obras puedan ser situadas y discutidas. Los primeros capítulos son los más técnicos; plantean las bases, el cómo, el dónde y el porqué de la escritura no-creativa. “La venganza del texto” se enfoca en el surgimiento del internet y el efecto que el lenguaje digital ha tenido sobre el acto mismo de la escritura. Repara en las nuevas condiciones de abundancia de palabras y propone un nuevo ecosistema para manejarlas. “El lenguaje como material” prepara el contexto para concebir palabras no sólo como vehículos de comunicación semánticamente transparentes, sino también enfatizando sus propiedades formales y

materiales —una transformación que es esencial cuando se trata de escribir en un ambiente digital. Dos movimientos que surgieron a mitades del siglo veinte —el situacionismo y la poesía concreta— se analizan en relación con formas contemporáneas de escribir en la pantalla, en la página y las calles. “Anticipar la inestabilidad” atiende cuestiones de contextualización en el ambiente digital y comenta sobre la fluidez y la intercambiabilidad entre palabras e imágenes. “Hacia una poética del hiperrealismo” lidia con cómo el siempre-escurridizo tema de definirse a uno mismo se ha vuelto todavía más complicado en el espacio en línea, preparando el terreno para una literatura post-identitaria en el campo del consumismo global. El capítulo cierra con un breve análisis de una obra de Vanessa Place, *Statement of Facts* (“Declaración de los hechos”), que de manera radical presenta la escritura no-creativa como un espacio sin peso donde impulsos transgresores y mecánicos se pueden explorar sin consecuencia. Place pone en acto una poética documental que somete sus propios impulsos morales a un ADN ético preinscrito e insertado en el lenguaje apropiado. Finalmente, “¿Por qué la apropiación?” cuestiona la razón por la cual desde hace tiempo el collage y el pastiche han sido métodos aceptables de escritura, mientras que rara vez se ha probado la apropiación como método. El capítulo explora la rica historia de la apropiación en las artes plásticas y propone formas de aplicar estos modelos a la literatura.

El siguiente ensayo, “Procesos infalibles: lo que la escritura puede aprender de las artes plásticas”, lee el trabajo de Sol LeWitt y de Andy Warhol a través de la óptica de la escritura no-creativa. La escritura no-creativa tiene mucho que aprender de la obra y trayectoria artística de Sol LeWitt. La mayoría de lo que ha hecho (y su manera de hacerlo) en las artes plásticas puede ser aplicado con elegancia a la escritura en la era digital. La segunda parte de este ensayo examina la vida y obra de Warhol y cómo se relaciona con la escritura no-creativa, entresacando las similitudes entre sus tendencias mecánicas y su producción maniaca y nuestra forma de mover palabras digitales hoy en día.

La última sección del libro demuestra cómo poner en práctica la escritura no-creativa. Con ensayos que se centran en una obra o autor en particular, procuro mostrar cómo es que estas obras son representativas de una tendencia específica en la escritura no-creativa. “Transcribir *En el camino*” argumenta que el simple acto de transcripción de un texto es suficiente para que cuente como obra literaria, elevando así el oficio del copista al mismo nivel que el de un autor. Es una crítica utópica del trabajo y del valor en el espacio sin valor de la producción poética. “El análisis de la nueva ilegibilidad” argumenta que tal vez lo mejor sea no leer esta nueva escritura: quizás lo mejor sea sólo pensarla. Alejándonos de las nociones modernistas de disyunción y deconstrucción, la dificultad ahora se define más por la cantidad (demasiado que leer) que por la fragmentación (demasiado fragmentado

para poder leerse). “Sembrando la nube de datos” examina cómo las formas cortas —el telégrafo, el titular de periódico y el nombre en negritas— siempre han ido de la mano de la escritura mediática, y repara en cómo este impulso continúa en la era de Twitter y las redes sociales. “El inventario y el ambiente” señala el nuevo rol prominente que el acto de archivar ha cobrado en la creación de obras literarias en una era en la que nuestro manejo de la información tiene un impacto sobre la calidad de nuestra escritura.

“La escritura no-creativa en el salón de clases” es un tratado breve sobre la pedagogía y sobre cómo el ambiente digital impacta la forma en que impartimos y aprendemos a escribir en un ambiente universitario. Concluye el libro “Lenguaje provisional”, un pequeño escrito polémico, a manera de manifiesto, que articula la nueva degradación del lenguaje y la temporalidad en la era de la red. Un epílogo especula sobre un resultado posible de la escritura no-creativa: la “robopoética”, una condición donde las máquinas escriben literatura hecha para ser leída por otras máquinas, evitando por completo un público humano.

En 1959 el poeta y artista Brion Gysin planteó que la escritura lleva cincuenta años de retraso con respecto a la pintura. Quizá aún tenga razón: en el mundo del arte, desde el impresionismo, las vanguardias son la tradición. Se premia consistentemente la innovación y el riesgo. En cambio, a pesar de los éxitos del modernismo, la literatura se ha mantenido sobre dos ejes paralelos, la tradición y la vanguardia, y los dos rara vez se encuentran. Sin embargo, las condiciones de la cultura digital han forzado un choque inesperado, confundiendo las posturas de ambos bandos. De repente, nos encontramos todos en un mismo campo, batallando con nuevas preguntas sobre la autoría, la originalidad y las maneras de forjar sentido.

## 1. La venganza del texto

Hay una sala en el Museo d'Orsay que apodo la "sala de posibilidades". El museo se organiza de manera más o menos cronológica, atravesando felizmente por el siglo XIX hasta llegar a la sala en cuestión, que contiene un conjunto de respuestas a la invención de la cámara fotográfica desde el ámbito de la pintura —una media docena de planteamientos sobre cómo la pintura podría responder ante este invento. Recuerdo una propuesta en específico: una solución *trompe l'oeil* que retrata una figura que parece estirar su mano más allá del marco, entrando al "espacio del espectador". Otra propuesta incorpora objetos tridimensionales en el lienzo. Excelentes esfuerzos pero, como todos sabemos, el impresionismo —y por tanto el modernismo— triunfó. Hoy, la escritura se encuentra en una encrucijada similar.

Con el surgimiento del internet, la escritura se ha encontrado con su fotografía. Con esto quiero decir que la escritura se encuentra en una situación similar a la que confrontó a la pintura cuando la fotografía se inventó; una tecnología tanto más apta para replicar la realidad que, para poder sobrevivir, la pintura tuvo que cambiar su curso de manera radical. Si la fotografía buscaba alcanzar un enfoque nítido, la pintura se vio forzada a suavizarlo —de ahí el impresionismo. Fue una correspondencia perfecta de analógico con analógico, ya que no había ni un gota de lenguaje detrás de la pintura ni de la fotografía ni del cine. Más bien la correspondencia fue de imagen con imagen, preparando así el terreno para una revolución de las imágenes.

Hoy, los medios digitales han preparado el camino para una revolución literaria. En 1974, Peter Bürger todavía podía argumentar que "la aparición de la fotografía y la consiguiente posibilidad de reproducir exactamente la realidad por procedimientos mecánicos conduce a la decadencia de la función representativa en las artes plásticas. Los límites de este modelo explicativo se hacen evidentes al comprobar que no pueden trasladarse a la literatura, pues en el campo de la literatura no hay ninguna innovación técnica que haya producido un efecto comparable al de la fotografía en las artes plásticas".<sup>11</sup> Pues ahora la hay.

Si la pintura reaccionó a la fotografía volviéndose abstracta, parece dudoso que la escritura haga lo mismo frente al internet. La respuesta de la escritura —a partir de una pauta más de la fotografía que de la pintura— podría ser mimética y replicativa.

---

<sup>11</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000, p.78.

principalmente en cuanto a sus métodos de distribución, al mismo tiempo que propone nuevas plataformas de recepción y lectura. Las palabras no sólo parecen ser escritas para ser leídas, sino también compartidas, movidas y manipuladas, a veces por humanos, más a menudo por máquinas, brindándonos una extraordinaria oportunidad de repensar qué es la escritura y de definir nuevos papeles para el escritor. Mientras que las nociones tradicionales de la escritura se enfocan principalmente en la “originalidad” y la “creatividad”, el espacio digital fomenta habilidades nuevas que incluyen la “manipulación” y la “administración” de masas de lenguaje ya existente y en vías de crecimiento. Mientras que el escritor de hoy enfrenta el reto de escribir de cara a una proliferación de palabras y de una competencia con ellas por la atención de un público, puede utilizar esta proliferación de maneras sorprendentes para crear obras que son tan expresivas y significativas como aquellas que han sido construidas de formas más tradicionales.

\*\*\*

Voy de regreso a Nueva York desde Europa y, sobre la pantalla empotrada en el asiento frente a mí, observo fatigado el mapa que muestra nuestro lento progreso. El elegante mapamundi topográfico ha sido diseñado en dos dimensiones: muestra el globo terráqueo, mitad a oscuras, mitad iluminado, con nosotros, representados por un pequeño avión blanco que avanza hacia el oeste. Las pantallas cambian con frecuencia, de mapas gráficos a una serie de fondos azules con textos que anuncian la distancia que falta para llegar a nuestro destino —el tiempo, la velocidad de la aeronave, la temperatura exterior y demás—, todo esto en una elegante tipografía blanca *sans serif*. Observar el progreso de la aeronave me relaja, mientras las bellas imágenes de placas oceánicas y los exóticos nombres de los pequeños pueblos noratlánticos —Gander, Glace Bay, Carbonear— pasan frente a mí.

De pronto, al acercarnos a Grand Banks en la costa de Terranova, la pequeña pantalla parpadea y se apaga. Permanece así durante un momento, hasta que se vuelve a encender: ahora muestra una tipografía blanca, genérica, sobre un fondo negro: la computadora se está reiniciando y todos esos gráficos hermosos han sido reemplazados por líneas de texto DOS. Durante cinco minutos veo cómo se despliegan líneas de descripciones de comandos de sistemas, paquetes gráficos descomprimiéndose. Por fin, la pantalla se vuelve azul y una barra de progreso y un pequeño reloj de arena aparecen mientras se carga la GUI (interfaz gráfica de usuario), regresándome al mapa en vivo justo cuando comenzamos a sobrevolar tierra firme.

**INSERTAR: IMAGEN 1.1**

[pic de foto:] [Pantalla de inicio del sistema DOS en un avión.](#)

Lo que entendemos como gráficos, sonidos y movimiento en el mundo de nuestras pantallas es tan sólo una delgada epidermis debajo de la cual se encuentran kilómetros y kilómetros de lenguaje. En ciertas ocasiones, como en mi vuelo, atravesamos la epidermis y, como cuando miramos por debajo del cofre, percibimos que nuestro mundo digital —nuestras imágenes, nuestras películas y video, nuestro sonido, nuestras palabras y nuestra información— se alimenta de lenguaje. Y toda esta información binaria —música, video y fotografías— está compuesta por lenguaje, kilómetros y kilómetros de código alfanumérico. Como prueba de lo anterior, recuerda cómo, cuando recibes un archivo .jpg adjunto en un correo electrónico, a veces por error el archivo no aparece como una imagen sino como puro código que se extiende casi al infinito. Son puras palabras (aunque no estén en un orden que podamos comprender): el material básico que utiliza la escritura desde que su forma se estandarizó es el mismo material del que están compuestos los medios.

Además de su funcionalidad, el código también posee valor literario. Si leemos ese código a través del lente de la crítica literaria, encontraremos que los últimos cien años de escritura modernista y posmodernista han demostrado el valor artístico de configuraciones semejantes de letras, en apariencia arbitrarias.

Aquí tenemos tres líneas de un .jpg que fueron abiertas en un editor de texto:

~?ÍjC~ÔIôfl¥d4†À,†ΩÑîóªjËqsôëY”Δ"/â)IÍ.§İÄ@”’JCGOnaâ\$ë¶|æQÍ”5ô’5â  
p#n)=ÃWmÃflÔäüü\*Êæi”› \$iÛµ}TB<æ”’[“Ö\*â≠  
Í=äÖΩ;Í”≠Ö çø¥}è&£S”ÆπèÉk©₁=/Á”/””ûöÈ>∞ad ÿÉüö’ÈÌ—éÆΔ’aø6ªÿ-

Por supuesto, una lectura cuidadosa del texto revela muy poco, ya sea en términos semánticos o narrativos. En cambio, un vistazo cualquiera revela una colección al parecer arbitraria de letras y símbolos, un código que quizá pueda descifrarse.

Ahora, ¿qué pasa cuando el sentido no es de primordial importancia? Nos vemos obligados a plantear otro tipo de preguntas sobre el texto. Lo que sigue son tres líneas de un poema de Charles Bernstein titulado “*Lift Off*” (“Despegue”), escrito en 1979:

HH/ ie,s obVrsxr:atjrn dugh seineocpcy i iibalfmgmMw  
er,,me”ius ieigorcyéjeuvine+pee.)a/nat” ihl”n,s  
ortnsihclsdeløpitemoBruce-oOiwvewaa39osoanfJ++,r”P<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Charles Bernstein, “*Lift off*” en *Republics of Reality*. Los Ángeles: Sun and Moon, 2000, p. 174.

Intencionalmente desprovisto de tropos literarios y afecciones, Bernstein nos presenta el funcionamiento de una máquina en vez de los sentimientos de un ser humano. De hecho, la pieza es justo lo que su título anuncia: una transcripción de todo lo que una cinta correctora de una máquina de escribir logró despegar de una página. En cierto sentido, el poema de Bernstein es código haciéndose pasar por poema: una lectura más minuciosa podría descubrir algunos fragmentos de palabras y alguna que otra palabra que fue borrada en su totalidad. Por ejemplo, se puede observar la palabra “Bruce” en la última línea, posiblemente refiriéndose a Bruce Andrews, el co-editor de Bernstein de la revista *L=A=N=G=U=A=G=E*. Pero intentar reconstruir el sentido original del texto no nos llevará a ninguna parte: nos quedamos con las astillas de lenguaje que quedaron de los errores ocurridos en documentos desconocidos. Así, Bernstein enfatiza la naturaleza fragmentada del lenguaje, recordándonos que, incluso en este estado de resquebrajamiento, todo morfema se encuentra prescrito por un número desconocido de referencias y contextos: en este caso, el texto final es un tejido de citas extraídas de escritos fantasmas.

El poema de Bernstein proviene de una larga tradición de poesía y prosa modernista que ha buscado poner de manifiesto la materialidad del lenguaje a la vez que deja entrever distintos niveles de emoción o de sentido, poniendo así en cuestión nuestras concepciones tradicionales de autoría. *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (“Un golpe de dados jamás abolirá el azar”, 1897) es un poema cuyas palabras y su distribución en la página fueron elegidas al azar, tirando por la borda la estabilidad, el control del autor y formas preestablecidas de lectura. Las palabras dejan de ser principalmente meros vehículos de contenido; ahora debemos tomar en cuenta también su dimensión material. La página se convierte en un lienzo donde los huecos entre las palabras cobran tanta importancia como las letras. El texto se vuelve activo y pide que lo interpretemos, que lo pongamos en acto, marcando los espacios como silencios. En efecto, el mismo autor lo plantea cuando escribe que “el papel interviene cada vez que una imagen cesa o vuelve a entrar”.<sup>13</sup> Mallarmé exige que imaginemos el acto de la lectura —ya sea en silencio o en voz alta— como un acto de decodificación que actualiza y materializa los símbolos (en este caso letras) que vemos en una página.

La materialidad de las palabras de Mallarmé inspiró a otros a explorar en esta misma dimensión: ya sea en el cosquilleo visual de repeticiones que encontramos en las columnas de Gertrude Stein, o en los *Cantos* tardíos de Ezra Pound, en el curso del siglo

---

<sup>13</sup> Stéphane Mallarmé, “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” en *Varios golpes de dados*, ed. Julio Ortega. Madrid: Huerga y Fierro, 2005, p. 13

XX los escritores continuaron experimentando con la materialidad de las palabras. Hay fragmentos del poema épico de Pound llenos de palabras apenas descifrables, compuestas de decenas de lenguajes, junto con anotaciones y referencias a notas al pie de página que no existen.

¡chih, chih!  
wo chih<sup>3</sup> chih<sup>3</sup>  
wo<sup>4-5</sup> wo<sup>4-5</sup> ch'o<sup>4-5</sup> ch'o<sup>4-5</sup>  
parloteo llano.<sup>14</sup>

Se trata, al mismo tiempo, de un poema sonoro, un poema concreto y un poema lírico. Es un poema multilingüe —pedazos de chino comulgan con el “parloteo” del inglés— y no-lingüe. Las constelaciones de Pound viven sobre la página como pinceladas caligráficas que exigen ser pronunciadas en voz alta. Esto es lenguaje activo que nos remite a las nubes de palabras tagueadas tan ubicuas en el internet: es lenguaje que exige interacción, que nos pide que hagamos clic, lo seleccionemos y lo copiemos.

Los truenos de Joyce son las diez palabras compuestas de cien letras que se encuentran desperdigadas a lo largo de *Finnegan's Wake*, un libro de seiscientas páginas de neologismos y palabras compuestas, que un lector inocente podría confundir con largos tractos de código sin sentido:

bababadalgharaghtakamminaronnonnbronntonnerronnuonnthunn-  
trobarrhounawnskawntoohooohoordenenthurknuk

Pronunciado en voz alta, es el rugir de un trueno. Lo mismo aplica al resto de *Finnegan's Wake*, que se presenta como uno de los libros más desorientadores de toda la lengua inglesa. Es muy revelador escuchar a Joyce leer/descifrar el texto *Finnegan's Wake* en voz alta (la más famosa es su lectura de la sección “Anna Livia Plurabelle”): tiene sentido, hasta suena a un inglés estándar y, aún así, sobre la página sigue pareciendo “código”. Leer en voz alta es un acto de decodificación. Hasta se podría decir que cualquier acto de lectura es un acto de decodificación, de descryptación: un desciframiento.

En computación, el código informático, compuesto de números —1 y 0— no tiene valor estético o literario. ¿O sí? El siglo XX está repleto de poemas numéricos. Consideremos este fragmento tomado de una serie titulada “*Seven Number Poems*” (Siete

<sup>14</sup> Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions, 1973, p.716.



poemas numéricos) del poeta británico Neil Mills, publicado en 1971.

1,9  
1,1,9  
1,1,1,9  
9  
1,1,1,1,9  
8,4  
1,1,1,1,1,9  
8,4  
8,4

Al leerlo en voz alta, el poema se transforma: de una serie de números aparentemente aleatoria a un poema rítmico bello y complejo. Dice Mills: “Yo sostenía que el sentido que emerge en la lectura de un poema se encontraba principalmente en la entonación y el ritmo, y sólo en menor medida en su contenido semántico. En otras palabras, lo importante es cómo se lee, más que lo dicho —la voz humana fungiendo como instrumento musical”.<sup>15</sup>

El poeta contemporáneo japonés Shigeru Matsui escribe lo que llama “poemas puros”, que son de los poemas que más se acercan al código binario alfanumérico de las computadoras. Los comenzó a escribir a inicios del 2001 y a la fecha existen cientos de ellos, todos basados en la retícula de 20 x 20 de las hojas estándar japonesas. Cada “poema puro” contiene cuatrocientos caracteres, cada uno un número del uno al tres. En un comienzo compuestos con caracteres chinos, que marcan los números uno, dos y tres con un guión sencillo, doble y triple, respectivamente, los poemas más recientes ya los escribe con números romanos.

1007~1103  
III III I III I III I III III II II I II I I II II I III  
II II III II III II III II II I I III I III III I I I III II  
III III II I I I II III I II I II I II III I III II III  
II II I III III III I II III I III I III I I II III II I II  
I I III II II II III I II III II III II III III I II I III I

<sup>15</sup> Neil Mills, “7 Numbers Poems” en *Experiments in Disintegrating Language/Konkrete Canticle*. Arts Council of Great Britain, 1971. <http://www.ubu.com/sound/konkrete.html>; consultado 9 de febrero, 2010. Transcrito de una grabación de audio hecha por Kenneth Goldsmith. Al parecer, no existe versión tipográfica.

III I II I III III II II I II III II I I II III III II I  
II III I III II II I I III I II I III III I III II I III  
I II III II I I III III II III I III II III II I I III II  
I III II I I III II II III II I I I III II I II III II III  
III II I III III II I I II I III III III II I III I II I II  
II I III II II I III III I III II II II I III II III I III I  
I I II I III I II II III II III III III I II I II III I II  
III III I III II III I I II I II II III I III I II III I  
II II III II I II III III I III I I I III II III I II III  
I III II I I II II I II II I III III I III II III II II  
III II I III III III I I III I I III II III II I II I I  
II I III II II III III II III III II I I II I III I I III  
III II II I III I I II I II III I I III III II III I II  
II I I III II III III I III I I II III III II II I II III I  
I III III II I II II III II III III I II II I I III I II III

Cuando Matsui lee estos poemas en voz alta, son absolutamente precisos e hipnóticos.

Visto a través de la óptica de estos ejemplos, se podrá apreciar en qué sentido la traducción del gráfico de un ícono en una computadora a su código hexadecimal puede tener un valor literario. Lo siguiente es el código que genera la W, el *favicon* (del inglés “ícono de favorito”) que vemos en la barra de direcciones de nuestro navegador de internet cada vez que cargamos una página de Wikipedia.

0000000 0000 0001 0001 1010 0010 0001 0004 0128  
0000010 0000 0016 0000 0028 0000 0010 0000 0020  
0000020 0000 0001 0004 0000 0000 0000 0000 0000  
0000030 0000 0000 0000 0010 0000 0000 0000 0204  
0000040 0004 8384 0084 c7c8 00c8 4748 0048 e8e9  
0000050 00e9 6a69 0069 a8a9 00a9 2828 0028 fdfe  
0000060 00fc 1819 0019 9898 0098 d9d8 00d8 5857  
0000070 0057 7b7a 007a bab9 00b9 3a3c 003c 8888  
0000080 8888 8888 8888 8888 288e be88 8888 8888  
0000090 3b83 5788 8888 8888 7667 778e 8828 8888  
00000a0 d61f 7abd 8818 8888 467c 585f 8814 8188  
00000b0 8b06 e8f7 88aa 8388 8b3b 88f3 88bd e988

00000c0 8a18 880c e841 c988 b328 6871 688e 958b  
00000d0 a948 5862 5884 7e81 3788 1ab4 5a84 3eec  
00000e0 3d86 dcb8 5cbb 8888 8888 8888 8888  
00000f0 8888 8888 8888 8888 8888 8888 8888  
0000100 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000  
0000130 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000  
000013e

Una lectura cuidadosa del *favicon* demuestra un gran valor literario; en términos estéticos, rítmicos, visuales y estructurales, el texto se despliega como una pieza de música minimalista. La primer columna de números progresa lógicamente del 0000000 al 0000090, después deriva en 00000a0 - 00000f0 antes de regresar al 0000100. Hay patrones en las líneas horizontales también, con pequeñas variaciones en los 1s, 0s, 2s, 8s y 4s en las primeras cuatro líneas, después de cambiar a combinaciones de números y letras en la sección media, para después separarse en varios 8888s hacia el final. Si forzamos la vista un poco, casi podemos discernir la *W* dentro del recuadro del código. Esto no es poesía, claro está, ni se escribió con ese propósito, pero sí demuestra que hasta en conjuntos de código alfanumérico aparentemente aleatorios podemos encontrar cualidades poéticas. Aunque el propósito de este lenguaje sea transformarse de un estado a otro (de código a ícono), esas mismas cualidades transformativas —lenguaje que actúa sobre otro lenguaje— es el fundamento de mucha de la nueva escritura.

Existe un fondo de Flickr llamado “The Public Computer Errors pool” (El fondo de errores de computadoras públicas) que documenta aquella experiencia que tuve en el avión a la enésima potencia.<sup>16</sup> Es un conjunto de fotografías fascinante. Se pueden ver fotos, por ejemplo, del botón de un elevador que muestra un signo de interrogación en vez de un número; un cajero automático reiniciándose; letreros en el metro con mensajes de error que leen “sin memoria”; letreros de llegadas de vuelos atravesados por fondos de pantalla de Windows. Mi favorito es una Sra. Cara de Papa enorme en un parque de diversiones que sostiene un letrero con una pantalla azul del sistema DOS llena de frías y blancas letras donde claramente debía de haber un mensaje más amigable para los niños. Este grupo de fotos documenta las rupturas de la interfaz que recubre el lenguaje.

Pero no me tienes que creer. Tú mismo puedes crear estas rupturas textuales en tu computadora. Toma cualquier archivo MP3 —en este caso utilizaremos el preludio de Bach

---

<sup>16</sup> Public Computer Errors, fondo compartido de Flickr, <http://www.flickr.com/groups/66835733@N00/pool/>; consultado 27 de mayo, 2009.

“Suite de Cello no. 1”—y cambia la extensión del archivo de .mp3 a .txt. Ahora abre el documento en un editor de texto y encontrarás un montón de lenguaje/código alfanumérico sin sentido. Ahora, toma cualquier texto —para ser consistentes, digamos que toda la entrada sobre Bach en Wikipedia— y pégalo en medio de ese código. Después, guarda el archivo y cambia la extensión a .mp3. Al hacer doble clic en el archivo, abriéndolo en el reproductor MP3, el archivo se reproducirá como siempre, salvo que cuando llegue a la parte del texto de Wikipedia, la Suite de Bach tose, escupe, y se “glitchea” durante el tiempo que tarda el reproductor en decodificar esa porción de lenguaje, antes de regresar al preludio. Con este tipo de manipulaciones nos encontramos en un nuevo territorio: mientras que en la era predigital se crearon varias formas de mezclas analógicas —como por ejemplo, cortar y pegar dos mitades diferentes de un disco LP, o hacer collages con cinta magnética— no involucraban lenguajes que actuaban sobre otros para generar semejantes rupturas. Con los medios digitales, en cambio, nos encontramos de lleno en el mundo de la manipulación textual, que hasta hace poco era el campo exclusivo de la “escritura” y la “literatura”.<sup>17</sup>

Podemos hacer lo mismo con imágenes. Tomemos un .jpg del famoso grabado de Droeshout de la portada del primer folio de las obras de William Shakespeare de 1623, y cambiemos la extensión de .jpg a .txt. Al abrirlo en un editor de texto nos encontramos con una revoltura de código. Ahora, insertemos tres veces el soneto 93, a intervalos más o menos iguales, y guardemos el archivo y volvamos a cambiar la extensión a .jpg.

**[INSERTAR FIGURA 1.2. AQUÍ:]**

**[Pie de foto:]** Triple inserción del soneto 93 de Shakespeare en el código de una imagen.

Al reabrirlo como imagen, el efecto que el lenguaje ha ejercido sobre la imagen es evidente:

**[INSERTAR FIGURA 1.3:]**

**[Pie de foto:]** El grabado de Droeshout, antes.

**[INSERTAR FIGURA 1.4:]**

---

<sup>17</sup> Se me ocurren películas pintadas a mano que contenían letras, como las obras tardías de Stan Brakhage, pero el efecto era más bien, al nivel operativo, de superposición, antes que de disrupción. También hubo obras con texto en galerías, por ejemplo las de Lawrence Weiner y Joseph Kosuth, pero estas también fueron proyectos analógicos que consistían en estarcir o pintar paredes y/o en la reproducción de fotografías no-digitales.

[Pie de foto: El grabado de Droeshout, después de la inserción del soneto.]

Lo que estamos experimentando por primera vez en la historia es la habilidad del lenguaje de alterar todos los medios, ya sean imágenes, video, música, o texto —algo que representa un cisma con la tradición y traza un nuevo curso para los usos del lenguaje. Las palabras son activas y afectivas en formas concretas. Se podrá objetar que esto no es escribir y, en una acepción tradicional del término, sería una objeción válida. Pero aquí las cosas comienzan a ponerse interesantes: ya no estamos tecleando a toda velocidad sobre máquinas de escribir; ahora —concentrados todo el día en máquinas poderosas conectadas a redes con posibilidades infinitas— el papel del escritor se cuestiona, se expande y se renueva.

### La cantidad es la nueva calidad

Confrontados con una cantidad de texto digital sin precedente, debemos redefinir lo que entendemos por escritura para poder adaptarnos al nuevo campo de abundancia textual. ¿A qué me refiero por abundancia textual? Un estudio reciente mostró que “en 2008, el americano promedio consumió 100,000 palabras de información en un solo día. (En comparación, *La Guerra y la Paz* de León Tolstoi tiene tan sólo 460,000 palabras.) Esto no significa que leamos 100,000 palabras al día; significa que 100,000 palabras pasan frente a nuestros ojos y oídos en un período de 24 horas”.<sup>18</sup>

Me inspira que estos estudios traten las palabras de manera material. No les interesa lo que *significan* las palabras, sino qué tanto *pesan*. De hecho, cuando los estudios de medios quisieron cuantificar el lenguaje por primera vez, utilizaron palabras como su rasero, práctica que continúa hasta la fecha:

En 1960, no existían las fuentes digitales de información. La televisión era analógica, la tecnología electrónica empleaba tubos de vacío en vez de microchips, las computadoras apenas existían y eran utilizadas en su mayoría por el gobierno y algunas pocas grandes compañías... Lo que ahora conocemos como *bytes* recién se inventaba. Por tanto, los esfuerzos tempranos de medir la economía de la

<sup>18</sup> Nick Bilton, “*The American Diet: 34 Gigabytes a Day*” (La dieta americana: 34 gigabytes al día), *New York Times*, 9 de diciembre, 2009. <http://bits.blogs.nytimes.com/2009/12/09/the-american-diet-34-gigabytes-a-day>; consultado el 25 de diciembre, 2010.

información empleaban palabras como el mejor barómetro para entender el consumo de información.

Al emplear palabras como rasero... [se] estima que 4,500 trillones se “consumían” en 1980. Calculamos que las palabras consumidas crecieron a 10,845 trillones en el 2008, lo equivalente a unas 100,000 palabras al día por cada ciudadano estadounidense.<sup>19</sup>

Ahora bien, un lector jamás podrá saber qué significan todas esas palabras, o saber si tienen algún uso, pero para los escritores y los artistas —que a menudo se especializan en encontrarle el valor a las cosas que la mayoría de las personas ignoran— esta superabundancia de lenguaje conlleva un giro dramático en su relación con las palabras. Desde los albores de los medios hemos tenido más y más palabras de las que jamás podremos consumir, pero algo ha cambiado radicalmente: nunca antes el lenguaje había tenido tanta *materialidad* —fluidez, plasticidad, maleabilidad— que exigiera ser manejada por el escritor. Antes del lenguaje digital, las palabras casi siempre se encontraban apesadas en una página. Hoy, en cambio, el lenguaje digital se puede insertar en una variedad apabullante de contenedores: un texto escrito en Word se puede meter a una base de datos, su imagen puede ser alterada en Photoshop, animada en Flash, el texto puede ser exportado a procesadores de texto en línea, mandado como spam a miles de correos electrónicos e importado a un programa de edición de sonido para ser reeditado como música. Las posibilidades son infinitas.

En 1990, el Museo Whitney montó una exposición llamada *Image World*, que especulaba que el resultado de la saturación y el dominio total de la televisión sería que las palabras desaparecerían de los medios por completo, para ser reemplazadas por imágenes. En su momento, con el surgimiento de la televisión satelital y por cable, y la caída de la palabra impresa, parecía probable. El catálogo de la exposición pregonaba la ubicuidad y eventual victoria de las imágenes:

Todos los días... el ciudadano promedio se ve expuesto a 1,600 anuncios... el espacio está lleno de mensajes. Cada hora de cada día se transmiten las noticias, el clima, el tráfico, finanzas y programas culturales, religiosos y de consumo en más de 1,200 canales de televisión pública, por cable y en cadena nacional. Programas de televisión como *60 minutos* emulan la estructura de revistas, y los periódicos

<sup>19</sup> Roger E. Bohn y James E. Short, “*How Much Information? 2009: Report on American Consumers*” (¿Cuánta información? 2009: un reporte sobre consumidores estadounidenses), Global Information Industry Center, Universidad de California, San Diego, 9 de diciembre, 2009, p. 12.

como *USA Today* imitan las estructuras de la televisión. Exitosos artículos de revistas dan pie a tramas de películas que generan productos de mercadotecnia y después a programas de televisión basadas en las películas, que a su vez son novelizadas.<sup>20</sup>

De igual manera, en 1998 Mitchell Stephens publicó un libro con el título *The Rise of the Image, the Fall of the Word* (El surgimiento de la imagen, la caída de la palabra), que traza la caída de la palabra impresa a partir de la desconfianza en la escritura de Platón. Stephens, un gran amante de la palabra impresa, veía el video como el futuro: “Las imágenes cinematográficas afectan nuestros sentidos con más efectividad que las líneas negras impresas sobre páginas blancas”.<sup>21</sup> Stephens tiene razón, pero lo que no podía ver es que en el futuro el video estaría compuesto casi en su totalidad de líneas negras de texto.

A los curadores de *Image World* y a Mitchell Stephens los tomó por sorpresa el Internet, una tecnología que en su momento funcionaba a base de texto y que muy pronto retaría y sobrepasaría sus profecías del dominio de las imágenes. Aun cuando la revolución digital se base más y más en imágenes y movimiento (impulsados por el lenguaje), ha habido un crecimiento inmenso de formas textuales: desde redactar correos electrónicos a postear en blogs; desde mandar mensajes de texto a actualizar el estatus en las redes sociales, pasando por tuitear en masa, estamos más involucrados con la escritura que nunca.

Incluso Marshall McLuhan—quien tuvo razón sobre tantas cosas al predecir nuestro mundo digital— se equivocó a este respecto. También veía la llegada del mundo de imágenes y despotricaba en contra de la naturaleza lineal de Gutenberg, y predijo que regresáramos a un mundo basado en la oralidad, sensual y táctil; un mundo multimedia que acabaría con los estrechos siglos de prisión textual. En ese sentido, tenía razón: mientras más crece el internet más se enriquece, más táctil se vuelve, con más intermediaciones. Pero McLuhan aún tendría que enfrentarse al hecho de que estas riquezas digitales se verían impulsadas, al fin y al cabo, por el lenguaje lineal, programado con reglas mucho más estrictas que cualquier forma retórica que le antecediera.

Sin embargo, lejos de la prisión de palabras en líneas horizontales descrito por McLuhan, la otra cara del lenguaje digital es su maleabilidad: el lenguaje como plastilina, que se puede agarrar, acariciar, esculpir y estrangular. El resultado es que el lenguaje digital revela su dimensión material en un sentido que antes permanecía oculto.

---

<sup>20</sup> Marvin Heiferman y Lisa Philips, *Image World: Art and Media Culture*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1989, p. 18.

<sup>21</sup> Mitchell Stevens, *The Rise of the Image, The Fall of the Word*. Nueva York: Random House, 1934, p. xi.

## Un ecosistema textual

Si pensamos en las palabras como vehículos de contenido semántico tanto como objetos materiales, es evidente que necesitamos una manera de manejar todo esto, un ecosistema que pueda abarcar e incluir el lenguaje en sus múltiples dimensiones. Inspirado en la famosa meditación sobre las propiedades universales del agua de James Joyce en el episodio de Ítaca del *Ulises*, quisiera proponer dicho ecosistema.

Cuando Joyce hace referencia a las múltiples formas que puede adoptar el agua, me recuerda a las múltiples formas que puede adoptar el lenguaje digital. Cuando Joyce aborda la manera en que el agua confluye y se acumula en sus “variadas formas de lagos, bahías y golfos”, me recuerda el proceso a través del cual los datos me llueven de la red cuando uso un sistema como BitTorrent, confluyendo en mi folder de descargas. Cuando termino de descargar el archivo, los datos encuentran su “solidez en glaciares, icebergs, y témpanos”, ya sea en la forma de una película o un archivo de música. Cuando Joyce habla de la mutabilidad del agua de su estado líquido al “vapor, neblina, nube, lluvia, nieve, granizo”, me recuerda a lo que sucede cuando me uno a una red de torrents y comienzo a compartir un archivo y subirlo a la nube de datos (*seeding*), mientras que el archivo se construye y deconstruye simultáneamente. La retórica utópica que rodea a los flujos de datos —“la información quiere ser libre”, por ejemplo— encuentra un eco en Joyce cuando escribe sobre las propiedades democráticas del agua, cómo siempre está “en busca de su propio nivel”. Joyce reconoce la doble condición económica del agua, tanto en su “significado comercial y climatológico”, de la misma manera en que sabemos que los datos se compran y se venden al mismo tiempo que se regalan. Cuando Joyce habla del “peso, el volumen y la densidad” del agua, me remite a la forma en que las palabras se usan como cuantificadores de información y actividad, entidades que deben ser pesadas y ordenadas. Cuando escribe sobre el potencial dramático y catastrófico del agua, “la violencia de los maremotos, tornados acuáticos, manantiales artesianos, erupciones, torrentes, contracorrientes, avenidas, oleadas, diques, géiseres, cataratas, remolinos, vorágines, inundaciones, diluvios, y chaparrones”, pienso en los picos de voltaje que borran discos duros enteros, en las infecciones masivas de los virus, o lo que le pasa a mis archivos si un imán se acerca demasiado a mi laptop, deformando mis datos sin remedio. Joyce observa rasgos del agua similares a la manera en que los datos fluyen a través de nuestras redes con sus “ramificaciones vehiculares en riachuelos lagocontenidos y ríos oceanodirigidos que confluyen con sus tributarios en corrientes transoceánicas: corrientes del golfo, cursos



ecuatoriales del norte y del sur,” a la vez que menciona sus cualidades, su “capacidad de limpiar, de saciar la sed y apagar el fuego, y de alimentar la vegetación: su infalibilidad como paradigma y parangón.”<sup>22</sup>

Aun cuando tradicionalmente los escritores se han preocupado porque sus textos “fluyan”, visto desde la óptica de este ecosistema de lenguaje/datos inspirado por Joyce, este flujo adquiere un significado completamente distinto, ya que los escritores son los custodios de este ecosistema. Habiendo cambiado su papel de ser entidades exclusivamente generativas a administradores de información con el poder de organizar, los escritores están listos para asumir tareas que parecían ser exclusivas de programadores, administradores de bases de datos y bibliotecarios, borrando así la línea que separa a los archivistas de los escritores, productores y consumidores.

Empleando métodos similares a los de Lethem, Joyce compuso este fragmento gracias a la parchescritura de una entrada de enciclopedia sobre el agua. Al hacerlo, pone en acto la fluidez del lenguaje, moviéndolo de un lado a otro. Joyce anticipa la escritura no-creativa a través del acto de organizar palabras, sopesando cuáles son “señales” y cuáles “ruido”, qué vale la pena guardar y qué hay que tirar. Identificar —o “pesar”— el lenguaje en tanto “datos” e “información” es crucial para la salud del ecosistema:

Los datos en el siglo XXI son en su mayoría efímeros debido a la facilidad con la que se producen: son creados por máquinas que los usan durante segundos y los sobrescriben en cuanto llegan nuevos datos. Existen datos que jamás se examinan, como por ejemplo en experimentos científicos, donde se recolectan tantos datos en bruto que la mayoría a menudo ni se procesan. Sólo una fracción se termina por guardar en un medio como un disco duro, una cinta o una hoja de papel. Aún así, los datos efímeros suelen tener “descendientes”: datos nuevos basados en los antiguos. Imaginemos que los datos son petróleo y la información gasolina: un barco lleno de petróleo crudo no sirve de nada hasta que llega a puerto, descarga, y sus contenidos se refinan en gasolina que se distribuye a las gasolineras. Los datos no son información hasta que se entregan a los posibles consumidores de esa información. Por otro lado, los datos, como el petróleo crudo, tienen valor potencial.<sup>23</sup>

¿Cómo podemos desechar algo que, en otra configuración, podría ser de gran valor? En razón de esto nos hemos convertido en acaparadores de datos, con la esperanza de que en

---

<sup>22</sup> Todas las citas han sido traducidas del *Ulises* de James Joyce. (N. del t.)

<sup>23</sup> Bohn y Short, “How Much Information?” p. 10

algún momento les encontraremos algún “uso”. Compara la cantidad de archivos que guardas en las reservas de tu disco duro (“confluidos”, como diría Joyce), con lo que realmente usas. En mi laptop tengo cientos de libros electrónicos en formato PDF. ¿Los uso? No de manera constante. Los almaceno para leerlos en el futuro. Al igual que todos esos PDFs, los datos que guardo en mi disco duro son parte de mi ecosistema textual local. Mi computadora indexa los contenidos de mi disco duro y me ayuda a encontrar lo que busco con palabras clave. El ecosistema local es bastante estable; cuando se genera nuevo material textual, mi computadora lo indexa como *datos* en el momento en que es creado. Sin embargo, mi computadora no indexa *información*: si quiero encontrar una escena en particular de alguna película en mi disco duro, mi computadora no la podrá localizar a menos de que yo tenga, por ejemplo, el guión de dicha película en el sistema. Aunque las películas digitales estén compuestas de lenguaje, la función de búsqueda de mi computadora sólo toca, en términos joyceanos, la superficie del agua, sólo reconoce un estado del lenguaje. Lo que sucede en mi ecosistema local está predeterminado, limitado a su rutina, en busca de un funcionamiento armonioso. Tengo software que lo protege contra cualquier virus que lo pueda contaminar o desestabilizar, y permite que mi computadora opere como debe.

Las cosas se complican cuando conecto mi laptop a una red y mi ecosistema local se convierte en un nodo en un ecosistema global. Lo único que tengo que hacer es mandar y recibir un correo electrónico para ver los efectos lingüísticos en un sistema interconectado. Por ejemplo, si tomo una versión textual de la canción de cuna que Edison usó para probar su fonógrafo, “*Mary Had a Little Lamb*”:

<u>Mary had a little lamb,</u>	<u>(María tenía un corderito,</u>
<u>little lamb, little lamb,</u>	<u>corderito, corderito</u>
<u>Mary had a little lamb,</u>	<u>María tenía un corderito,</u>
<u>whose fleece was white as snow.</u>	<u>de lana blanca como la nieve.</u>
<u>And everywhere that Mary went,</u>	<u>Y dondequiera que María iba,</u>
<u>Mary went, Mary went,</u>	<u>María iba, María iba,</u>
<u>and everywhere that Mary went,</u>	<u>dondequiera que María iba,</u>
<u>the lamb was sure to go.</u>	<u>su corderito la seguía.)</u>

y me la mando por correo electrónico, regresa de la siguiente forma:

Received: from [10.10.0.28] (unverified [212.17.152.146])  
by zarcrom.net (SurgeMail 4.0j) with ESMTP id 58966155–

1863875  
for <xxx@ubu.com>; Sun, 26 Apr 2009 18:17:50 -0500  
Return-Path: <xxx@ubu.com>  
Mime-Version: 1.0  
Message-Id: <p06210214c61a9c1ef20d@[10.10.0.28]>  
Date: Mon, 27 Apr 2009 01:17:55 +0200  
To: xxx@ubu.com  
From: Kenneth Goldsmith <xxx@ubu.com>  
Subject: Mary Had A Little Lamb  
Content-Type: multipart/alternative; boundary="===== -  
971334617==\_ma===== "  
X-Authenticated-User: xxx@ubu.com  
X-Receipt-To: <xxx@ubu.com>  
X-IP-stats: Incoming Last 0, First 3, in=57, out=0, spam=0  
ip=212.17.152.146  
Status: RO  
X-UIDL: 1685  
<x-html><!x-stuff-for-pete base="" src="" id="0" charset=""><!doctype  
html public "-//W3C//DTD W3 HTML//EN">  
<html><head><style type="text/css"><!--  
blockquote, dl, ul, ol, li { padding-top: 0; padding-bottom: 0 }  
--></style><title>Mary Had A Little Lamb</title></head><body>  
<div><font size="+1" color="#000000">Mary had a little lamb,<br>  
little lamb, little lamb,<br>  
Mary had a little lamb,<br>  
whose fleece was white as snow.<br>  
And everywhere that Mary went,<br>  
Mary went, Mary went,<br>  
and everywhere that Mary went,<br>  
the lamb was sure to go.</font></div>  
</body>  
</html>  
</x-html>

A pesar de no haber escrito una sola palabra, mi sencillísimo correo electrónico regresa con un documento mucho más complejo del que envié. La canción de cuna, que cuando la mandé estaba centrada en el documento, regresa sepultada entre pilas de lenguaje, hasta que casi ni se ve, rodeada de múltiples tipos de lenguaje diferentes. Encontramos una gran

cantidad de palabras normales en inglés: *Status, style, head, boundary*; también hay peculiares palabras compuestas, casi poéticas: *X-Authenticated-User, padding-bottom, SurgeMail*; también encontramos código html: `<br>`, `</font>`, `</div>`, así como curiosas secuencias de signos de igual: `=====`, además de varias largas series numéricas `58966155-1863875` y compuestos híbridos: `<p06210214c61a9c1ef20d@[10.10.0.28]>`. Lo que vemos son las marcas lingüísticas que la ecología de la red ha dejado sobre mi texto, y todo esto es el resultado de un viaje que hizo la canción de cuna al dejar mi laptop e interactuar con otras computadoras. Una lectura paratextual de mi correo electrónico argumentaría que todos los nuevos textos son de igual importancia que el texto original de la canción de cuna. Identificar las fuentes de esos textos, y el impacto que tienen, es parte de la experiencia de lectura y escritura. El nuevo texto es una demostración de ecologías locales interconectadas que trabajan en conjunto para crear una nueva pieza de escritura.

Podemos crear o entrar en microclimas textuales a gran escala —como *chat rooms* o *tuits*— o, de manera más íntima, con mensajes instantáneos uno a uno. Los enjambres de usuarios en redes sociales unidos por alguna palabra clave o *trending topic* también pueden crear microclimas de textualidad intensamente enfocados.

Puedo tomar la transcripción de una sesión de Internet Messenger y, después de extraerlo de su contexto en la red, mi computadora lo indexa de inmediato y el texto ingresa en la estasis segura de mi ecología local. Digamos que ahora tomo esa misma transcripción y subo una copia en un servidor abierto al público donde puede ser descargada, al mismo tiempo que conservo una copia en mi PC. Tengo el mismo texto idéntico en dos lugares, que opera en dos ecosistemas distintos, en algún sentido gemelos: uno que vive cerca de casa y otro que se aventura por el mundo: cada vida textual tiene las marcas de su destino. El documento de texto en mi computadora vive en una carpeta sin tocar, mientras que el texto que gira por la red se ve sometido a un sinfín de cambios: puede ser craqueado, protegido por una contraseña, perder su forma textual, ser convertido a un archivo de texto, remezclado, comentado, traducido, borrado, erradicado, convertido a un archivo de audio, imagen o video, entre tantas otras posibilidades. Si una versión de ese texto regresara a mí, es muy posible que sea todavía más irreconocible que mi canción de cuna.

El proceso de edición que ocurre entre dos personas a través del envío de un documento generado en Word por correo electrónico es un ejemplo de un microclima donde las variables son en extremo limitadas y controladas. Los cambios editoriales son extralingüísticos e intencionales. Pero si abrimos las variables un poco más, imaginemos lo que sucede cuando un archivo MP3 pasa de un usuario a otro, una vez que cada quien lo remezcla un poco, desafiando la idea de una versión definitiva. En estas ecologías, las

versiones finales no existen. A diferencia de un libro impreso o un acetato, aquí no hay final de partida. El flujo es inherente a lo digital.

El ciclo textual es acumulativo y genera nuevos textos continuamente. Si el directorio de un *web host* se hace público, el lenguaje se extrae con sifón, como agua de un pozo, replicándolo infinitamente. No hay razón para temer que haya una sequía textual — no obstante las catástrofes acuáticas mencionadas anteriormente. La ciénaga del lenguaje no se agota, más bien crea una ecología rizomática más amplia que lleva a una continua e infinita variedad de ocurrencias e interacciones textuales tanto en la red como en el ambiente local.<sup>24</sup>

El escritor no-creativo ronda la web en busca de nuevo lenguaje, su cursor chupa las palabras de múltiples páginas como en un encuentro clandestino. Esas palabras, pegajosas de tantos residuos de códigos y formatos, se transfieren de regreso al ecosistema local y se lavan con TextSoap (jabón de texto), que los restaura a sus estados virginales al quitar espacios extras, reparar párrafos rotos, eliminar marcas de forwardo, alaciando signos de interrogación enroscados, e incluso extrayendo texto de la miasma del HTML. Con un solo clic, estos textos sucios se limpian, listos para ser reutilizados en el futuro.

---

<sup>24</sup> Algunos puntos de comparación entre el ciclo del agua y el ciclo textual son:

- El ciclo del agua usa la evaporación de los océanos para sembrar (*seeding*) las nubes de precipitación, que a su vez cae a la tierra para reabastecer (*reseeding*) las reservas de agua.
- El ciclo textual usa texto almacenado localmente para sembrar (*seeding*) la red con lenguaje, que a su vez puede viajar de regreso a la computadora local, sólo para volver a salir a la red y re-sembrar (*reseeding*) la nube de datos.
- El agua puede cambiar de estado entre líquido, vapor y hielo en varios puntos en el ciclo del agua.
- El lenguaje puede cambiar de estado entre texto, video, código, música e imagen en varios puntos diferentes del ciclo textual.
- Existen estados de estasis y almacenamiento: hielo y nieve, almacenamiento subterráneo, agua dulce y agua de mar.
- Existen estados de estasis y almacenamiento: discos duros, servidores y torres de servidores.
- Aunque el equilibrio del agua en la Tierra permanece relativamente constante a lo largo del tiempo, las moléculas individuales de agua van y vienen.
- Con el paso del tiempo la cantidad de lenguaje en la red crece de manera exponencial, aunque los datos individuales van y vienen.

## 2. El lenguaje como material

En los últimos años se ha hecho mucho ruido en torno a la neutralidad de la red, con argumentos a favor y en contra de valorar de manera distinta los varios tipos de datos que fluyen a través de ella. El concepto de la neutralidad de la red aboga porque todos los datos tengan el mismo valor, ya sean el discurso de un Premio Nobel o un fragmento de spam. Dicha neutralidad me recuerda al sistema de correos que cobra por kilo, no por los contenidos del paquete: no se puede cobrar más por un vestido de alta costura de lo que se cobra por un libro de poesía sólo porque sea más valioso.

La escritura no-creativa refleja el *ethos* de los defensores de la neutralidad de la red; argumenta que se puede tratar al lenguaje como material, enfocándonos en las cualidades formales además de las comunicativas, viéndolo como una sustancia que se mueve y se transforma a través de sus distintos estados y sus ecosistemas digitales y textuales. Sin embargo, al igual que los datos, el lenguaje funciona en varios niveles, oscilando siempre entre su materialidad y su significación: se puede sopesar y se puede leer. El lenguaje no es ni remotamente estable: hasta en su forma más abstracta la letra más ínfima está cargada de sentidos semánticos, semióticos, históricos, culturales y asociativos. Pensemos en la letra *a*, por ejemplo: no tiene nada de neutral. Yo la asocio con la *Letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne, con la calificación más alta, con el título de la obra más importante de Louis Zukofsky y la novela de Andy Warhol, entre otras cosas. Cuando pintores no-objetivistas trataron de liberar a la pintura de la metáfora y la ilusión, entendemos por qué eligieron formas geométricas y no letras para conseguirlo.

En este momento estoy escribiendo de manera transparente: mi forma de emplear el lenguaje busca ser invisible para poder dar a entender mejor mis ideas. Si, en cambio, FUERA A ESCRIBIR EN MAYÚSCULAS, mi escritura daría un paso hacia lo material o lo oblicuo. Primero, resalta cómo se ve mi escritura (tomando en cuenta que las MAYÚSCULAS tienden a connotar GRITOS), después su tono y, por último, su mensaje. En la vida cotidiana casi nunca notamos las propiedades materiales del lenguaje, excepto, quizá, cuando hablamos con alguien que tartamudea o que tiene un acento muy marcado; primero notamos cómo hablan y después decodificamos lo que

dicen.<sup>25</sup> Cuando escuchamos una ópera en un lenguaje que no entendemos resaltan las propiedades formales del lenguaje, sus ritmos y cadencias, y percibimos el sonido por encima del sentido. Si queremos invertir la transparencia de las palabras aún más, podemos sólo escucharlas como sonidos, o percibirlas como figuras. Una de las grandes aspiraciones del modernismo fue alterar el lenguaje de esta manera, pero generó una reacción igualmente vigorosa. Enfatizar la materialidad del lenguaje interrumpe el flujo normativo de la comunicación. Los críticos se quejan de que de por sí los humanos tenemos suficientes problemas para entendernos. ¿Por qué queríamos complicarnos la vida todavía más?

En la mayor parte de la literatura, los escritores buscan encontrar un equilibrio entre estos dos polos: la materialidad y la significación. Se parece a cómo funciona la barra de transparencia en Photoshop: si deslizamos la barra hasta el extremo derecho, la imagen se torna cien por ciento opaca; si la deslizamos hasta el extremo izquierdo, la imagen queda apenas visible, produciendo una versión fantasmal de sí. Si esta barra existiera en la literatura y la deslizáramos hacia la transparencia absoluta, el lenguaje se convertiría en un discurso funcional —el tipo de lenguaje que se utiliza para escribir una editorial periodística o la nota al pie de una foto. Si deslizáramos la barra un poco hacia atrás, hacia la opacidad, el texto se convierte en prosa: “Lo-li-ta: la punta de lengua emprende un viaje de tres pasos desde el borde del paladar para apoyarse en el tercero, en el borde de los dientes: Lo.li.ta.” El inicio de la novela de Nabokov logra un equilibrio perfecto entre el sonido y el sentido, la señal y el ruido, la poesía y la narrativa. Después de este inicio dinámico, Nabokov desliza la barra hacia el sentido, empleando un estilo más transparente para poder contar su historia.

A mediados del siglo XX, dos movimientos, la poesía concreta y el situacionismo, experimentaron con deslizar la barra hasta el cien por ciento de la opacidad. En la escritura no-creativa, se crean nuevos sentidos al readaptar textos ya existentes. Para poder trabajar con textos de esta manera, las palabras primero deben volverse opacas y materiales. Ambos movimientos adoptaron la materialidad como su meta principal: los situacionistas a través del *détournement* y los poetas concretos al emplear literalmente las letras como bloques de construcción. Los situacionistas trabajaron en varios medios para llevar a cabo su visión de la ciudad como un lienzo,

---

<sup>25</sup> Jordan Scott, un escritor canadiense tartamudo ha escrito *blert* (Toronto: Coach House, 2008), un libro compuesto de todas las palabras que más frecuentemente lo hacen tartamudear, creando así un obstáculo lingüístico autoimpuesto cuando lo lee en público.

mientras que los concretos adoptaron una vía más tradicional, principalmente a través de la edición de libros. Al concebir la página como una pantalla, los poetas concretos anticiparon la forma en que trabajaríamos con el lenguaje en el mundo digital medio siglo después.

### Los situacionistas: en las calles

A mediados de los años cincuenta, un grupo de artistas y filósofos que se hacían llamar la Internacional Situacionista propusieron tres conceptos cuyo propósito era infundir magia y emoción en la aburrida rutina de la vida cotidiana: la *deriva*, el *détournement* y la psicogeografía. Al igual que la escritura no-creativa, su idea no era reinventar la vida sino resituirla y resucitar sus zonas muertas. Un pequeño cambio de perspectiva podía llevar a nuevas formas de entender temas agotados: cambiar el nombre a una sinfonía sin alterar la música, deambular por una ciudad sin destino o ponerle nuevos subtítulos a películas viejas. Al crear nuevas *situaciones*, estas intervenciones servían como catalizadores para el cambio social a través de una reorientación de la vida normal.

Si hiciéramos un mapa de nuestros movimientos cotidianos, encontraríamos que tendemos a apegarnos a lo familiar. Nos transportamos de nuestra casa a nuestro trabajo, al gimnasio, al supermercado y de regreso a casa, y nos levantamos al día siguiente y lo hacemos otra vez. Guy Debord, una de las figuras claves del situacionismo, propuso tomar unas vacaciones de estas rutinas mediante la *deriva*, cuyo propósito era renovar nuestra experiencia de lo urbano al atravesar nuestra ciudad intencionalmente *sin* propósito, abriéndonos al espectáculo y al teatro que es la ciudad. Debord consideraba que los espacios urbanos son lugares de una gran riqueza —llenos de encuentros fortuitos, arquitectura maravillosa y complejas interacciones humanas— que nos hemos vuelto incapaces de percibir. Su remedio era tomar un día o dos para *desorientarnos* (a menudo con la ayuda de las drogas o el alcohol) y trastabillar por la ciudad, atemperando la retícula de la urbe con la cualidad orgánica del *no saber*, impulsados por el deseo y la intuición en vez de por la obligación y la necesidad. Podríamos pasar una noche en una casa a punto de ser demolida o pedir un aventón sin destino fijo durante una huelga de transportistas parisinos (para contribuir a la confusión) o entrar a escondidas en panteones y catacumbas y deambular entre los huesos.



Al partir de la geografía física de nuestra ciudad y del acto de sobreponerle una psicogeografía —la práctica de mapear los flujos psíquicos y emocionales de una ciudad en vez de las retículas racionales de sus calles— nos volvemos más sensibles a nuestro entorno: “El cambio repentino de ambientes en una misma calle en el espacio de unos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; la línea de pendiente más pronunciada —sin relación con el desnivel del terreno— que deben seguir los paseos sin propósito; el carácter de atracción o repulsión de ciertos espacios”.<sup>26</sup> La geografía, entonces —la más concreta de las proposiciones a la cual nos vemos atados— se puede reconfigurar y adaptar a nuestra medida a través de la imaginación. La psicogeografía puede tomar varias formas: se podría crear una cartografía alterna de una ciudad basada en una emoción específica: hacer, por ejemplo, un mapa de París que no marca los *arrondissements*, sino todos y cada uno de los lugares en donde has llorado. O se podría crear un mapa psicogeográfico del lenguaje de una ciudad a través de una deriva que vaya del punto A al punto B, anotando cada palabra que uno se encuentre en el camino, en edificios, señalamientos, parquímetros, folletos y demás. Terminarías con un verdadero tesoro lingüístico, variado en sus tonos y directivas, compuesto de palabras periféricas que probablemente jamás habríamos notado, como por ejemplo la letra pequeña del texto de un parquímetro.

Guy Debord cuenta la historia de un amigo que deambuló “a través de la región alemana del Harz mientras seguía ciegamente las direcciones de un mapa de Londres”<sup>27</sup>, “détournando” el mapa al asignarle un propósito que no era propiamente el suyo; todavía servía como mapa, pero generó resultados impredecibles. Inspirándose en Debord, Vito Acconci creó una obra en 1969 que llamó *Following Piece*, en la que se propuso seguir a la primera persona que viera, caminando unos pasos detrás de ella hasta que la persona desapareciera en un espacio privado. En cuanto perdía contacto con ella, comenzaba a seguir a la siguiente hasta que desapareciera en un espacio privado y así sucesivamente.<sup>28</sup> Al mapear la ciudad según sus actos voyeuristas, Acconci estaba llevando a cabo una deriva debordiana, una cartografía psicogeográfica, una cadena humana de hipertexto.

---

<sup>26</sup> Guy Debord “Introducción a una crítica de la geografía urbana”, 1955, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord3.pdf> p.3

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.3

<sup>28</sup> La obra de Acconci se podría llevar a cabo en la red, haciendo clic en un link tras otro ciegamente hasta dar con una página protegida por una contraseña o un “404 Page Not Found”.

El *détournement* es una forma de tomar objetos, palabras, ideas, obras de arte, medios, etc., y darles un uso distinto para convertirlos en experiencias del todo nuevas. Debord propuso, por ejemplo, que tomáramos la sinfonía Heroica de Beethoven y simplemente la rebauticemos como la sinfonía Lenin. Tras haber dedicado su sinfonía a Napoleón cuando fue cónsul, Beethoven se retractó de la dedicatoria una vez que Bonaparte se proclamó emperador. De allí en adelante la sinfonía careció de dedicatoria y Beethoven cambió el nombre de la sinfonía al título genérico de: “Sinfonía Heroica, compuesta para celebrar la memoria de un gran hombre.” Debord, percatándose de que este era un espacio libre para un *détournement*, decidió llenar la vacante con su gran hombre: Lenin.

Hay una serie de películas maravillosas de René Viénet que toma filmes de serie B de cine de explotación extranjero y los resubtitula con retórica política: una película pornográfica japonesa sexista se “desvía” o “détourna” en una proclamación de protesta sobre la opresión de la mujer y la explotación de los trabajadores. O toma una película barata de Kung Fu, donde el maestro enseña a los discípulos los secretos de las artes marciales, y la resubtitula de tal forma que el maestro ahora enseña a los estudiantes los conceptos más sutiles del marxismo, con el nuevo título *Can Dialectics Break Bricks?* (¿Puede la dialéctica romper ladrillos?). “La mayoría de las películas no merecen otra cosa que ser cortadas para componer otros trabajos”, dice Debord.<sup>29</sup>

Tampoco las artes plásticas son inmunes al *détournement*. El pintor situacionista danés Asger Jorn tomó una serie de pinturas de segunda mano y pintó nuevas imágenes sobre de ellas. En un ensayo titulado “Détourned Painting” (“Pintura *détournada*”) escribió:

Coleccionistas, museos,  
sean modernos.  
Si tienen pinturas viejas,  
no se preocupen.  
Guarden sus recuerdos  
pero “détournenlos”  
para que correspondan con su época.  
¿Para qué rechazar lo viejo  
si uno lo puede modernizar  
con tan sólo unas pinceladas?  
Le dará un poco de contemporaneidad  
a su vieja cultura.

---

<sup>29</sup> Guy Debord y Gil Wolman, *Métodos de la *détournement**  
<http://www.scribd.com/doc/47988118/Metodos-de-La-Detournement-Debord-y-Wollman>, p.3.

Sean distinguidos  
y estén al corriente  
al mismo tiempo.  
La pintura se acabó.  
De una vez démosle el tiro de gracia.  
Détournen.  
Larga vida a la pintura.<sup>30</sup>

Los títulos de los libros también se pueden “détournar”. Guy Debord y Gil Wolman escriben: “Creemos que sería posible producir un instructivo *détournement* psicogeográfico de *Consuelo*, de George Sand, que podría de esta manera ser devuelto al mercado literario disfrazado bajo algún título inocuo como *La vida en los suburbios*, o incluso bajo un título a su vez tergiversado como *La patrulla perdida*”.<sup>31</sup>

La cultura popular también se sometió al *détournement*. En 1951, los situacionistas imaginaron “una máquina de pinball dispuesta de tal forma que el juego de luces y las más o menos previsibles trayectorias de las bolas conformarían una composición espacial metagráfica titulada *Thermal Sensations and Desires of People Passing by the Gates of the Cluny Museum Around an Hour after Sunset in November* (Las sensaciones térmicas y los deseos de las personas que pasan frente a las rejas del Museo Cluny aproximadamente una hora después del atardecer en noviembre)”.<sup>32</sup> O también reemplazaban los textos de las burbujas de diálogo para crear las tiras cómicas más políticamente cargadas jamás escritas.

Debord veía estos esfuerzos culturales como los primeros pasos hacia un objetivo final que involucraba la transformación completa de la vida cotidiana: “Finalmente, cuando construimos situaciones, la meta última de toda nuestra actividad será abrir a quienquiera la posibilidad de ‘détournar’ situaciones completas cambiando deliberadamente esta o aquella de sus condiciones determinantes”.<sup>33</sup> Dichas desviaciones se llevaron a cabo frecuentemente en los *happenings* de comienzos de los años sesenta y llegaron a su máxima expresión en las calles de París en mayo del 68, cuando las paredes de la ciudad se grafitearon con lemas situacionistas. El punk también encuentra sus raíces en el situacionismo: en varias ocasiones Malcolm MacLaren declaró que los Sex Pistols nacieron directamente de las teorías situacionistas.

<sup>30</sup> Asger Jorn, *Pintura détournée*. Catálogo de exposición, Galerie Rive Gauche (Mayo de 1959), traducción al inglés de Thomas Y. Lévin (<http://www.notbored.org/detourned-painting.html>)

<sup>31</sup> Debord y Wolman, *Ibid.*, p.3.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.4

Para Debord, la ciudad es una ecología, una serie de redes, cada una rebotante de su propio potencial para generar encuentros e intercambios llenos de sentido: “El análisis ecológico del carácter absoluto o relativo de los cortes del tejido urbano, del papel de los microclimas, de las unidades elementales completamente distintas de los barrios administrativos y, sobre todo, de la acción dominante de los centros de atracción, debe utilizarse y completarse con el método psicogeográfico. El terreno pasional objetivo en el que se mueve la deriva debe definirse al mismo tiempo según su propio determinismo y sus relaciones con la morfología social”.<sup>34</sup>

Nuestra ecología digital es un corolario virtual del urbanismo de Debord y muchos de los gestos que propuso para el mundo real se pueden ejecutar en la pantalla. Si nuestro desplazamiento urbano nos parece familiar, nuestros paseos cibernéticos están igualmente prescritos: visitamos las mismas páginas web, blogs, y redes sociales una y otra vez. Podríamos liberarnos haciendo clic aleatoriamente de una liga a otra, tomando una sesión de navegación por internet como una deriva. O podríamos tomar el código y los gráficos del sitio web de alguna importante fuente de noticias y poblarlo con el texto de nuestra elección, como lo hizo el poeta Brian Kim Stefans al repoblar los contenidos de la página del *New York Times* con los escritos situacionistas de Raoul Vaneigem.<sup>35</sup>

Cuando los usuarios comenzaron a compartir archivos en línea, apareció una forma generalizada de *détournement* de MP3 llamada comúnmente *dinosaur egg* (huevo de dinosaurio), que consiste en poner un título falso a una canción con el propósito de promoverla. Por ejemplo, una joven banda desconocida que quiere difundir una de sus canciones la titula *Like a Virgin* y la echa a circular por las redes con la esperanza de que los trillones de fans de Madonna la descarguen y la escuchen en su lugar. El “huevo de dinosaurio” es un artefacto cultural que fluye sin dirección, sin que su autor sepa quién recibirá su producto ni qué respuesta obtendrá.

También podemos encontrar variantes del *détournement* en las artes plásticas que practican la erradicación de textos. En 1978, la artista conceptual Sara Charlesworth tomó las primeras planas de cuarenta y cinco periódicos de todo el mundo y, con la excepción del titular, borró todo el texto, dejando sólo las fotografías. Una de las publicaciones con la cual trabajó llevaba una foto del primer ministro italiano Aldo

<sup>34</sup> Guy-Ernest Debord, “Teoría de la Dérive” (1956) en <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>, p.1.

<sup>35</sup> El *Times*, al ver que sus estructuras estaban siendo transformadas en un formato no autorizado, rápidamente le hizo llegar una orden de cese y suspensión.

Moro, quien se encontraba preso, en manos de las Brigadas Rojas. Como se había reportado su muerte el día anterior, el grupo terrorista dio a conocer la fotografía para comprobar que el primer ministro seguía vivo.

**INSERTAR FIGURAS 2.1 AQUÍ:**

**[Pie de foto figura 2.1A: Sarah Charlesworth, detalle 1 de cuarenta y cinco imágenes de 21 de abril, 1978 (1978)]**

**[Pie de foto figura 2.1B: Sarah Charlesworth, detalle 2 de cuarenta y cinco imágenes de 21 de abril, 1978 (1978)]**

**[Pie de foto figura 2.1B: Sarah Charlesworth, detalle 3 de cuarenta y cinco imágenes de 21 de abril, 1978 (1978)]**

¿Por qué la foto de Aldo Moro es la única en la primera plana de *Il Messaggero* y en cambio es sólo una de las tres que figuran en la primera plana del *New York Times*? ¿Qué nos dice esto sobre las noticias locales en comparación con las internacionales? ¿Qué nos dice sobre las decisiones editoriales que se tomaron? ¿Y sobre la política de estos periódicos? Un simple gesto de sustracción revela mucho sobre la lógica visual, la política y los criterios editoriales que subyacen a lo que se presenta como información estable y objetiva, exhibiendo con elegancia las estructuras de poder y la subjetividad detrás de las noticias. En estas piezas, el lenguaje se desplaza bajo el manto de la sustracción, dejando en su lugar sólo imagen y estructura.

La película anticorporativa *Food, Inc.* comienza así: “Cuando caminas por el supermercado, te encuentras con la ilusión de la diversidad. Mucha de nuestra comida industrial resulta ser únicamente un reacomodo del maíz.”<sup>36</sup> Se podría decir lo mismo de los tipos de lenguaje público a nuestro alrededor. Si ponemos atención a qué tipos de palabras se esparcen por nuestro ambiente, notaremos que en su mayoría son prescriptivas o directivas: pertenecen al lenguaje de la autoridad (señalamientos de estacionamiento, placas de autos), o al lenguaje del consumismo (publicidad, productos, diseño). Aun cuando vivamos con la ilusión de abundancia y variedad, las variaciones son sorprendentemente pequeñas en nuestras ciudades impregnadas de lenguaje. El

<sup>36</sup> <http://www.foodincmovie.com/>; consultado el 10 de agosto del 2009.

fotógrafo Matt Siber demuestra lo anterior al tomar fotografías de escenas mundanas de calles o interiores —estacionamientos públicos, farmacias, estaciones de metro, carreteras— a las que después extrae cualquier rastro de lenguaje que pudieran contener. Siber copia todo el texto de la foto y lo inserta, intacto, fuentes tipográficas incluidas, en un espacio en blanco al lado de la foto. Las dos cosas (la foto y el recuadro lleno de texto) se presentan como una pieza: un mundo sin lenguaje y un mapa del texto extraído.

**[INSERTAR FIGURA 2.2. AQUÍ:]**

**[Pie de foto: Matt Siber, *Sin título #26*, 2004]**

Al extraer el lenguaje nos hacemos conscientes de su disposición en el mundo, además de su prevalencia y ubicuidad —algo que en nuestra vida cotidiana tendemos a ignorar. Podemos ver cómo el lenguaje en la ciudad está tan gobernado por la retícula arquitectónica como lo están las calles: cuando las palabras se desplazan a una hoja en blanco, los fantasmas de la arquitectura se hacen visibles, imponiendo su estructura sobre las palabras. La arquitectura, que por lo general ocupa un lugar prominente, se devalúa y pasa a un lugar secundario: el de una página a la espera de ser ocupada por palabras. Los edificios se sienten vacíos y desolados sin ellas. Si examinamos los tipos de lenguaje que han sido desplazados al recuadro blanco, podemos ver sus variedades, sus tonalidades y agrupaciones. También vemos cuán blanda y banal es la mayor parte del lenguaje público que nos rodea. Es fácil imaginar traspasos de los mapas de palabras de Siber a cualquier aglomeración de edificios en un sinfín de ciudades, con el mismo efecto. No dudo de que todas las ciudades del mundo tengan un edificio inscrito con las palabras “SE VENDEN / COMPRAN PRÉSTAMOS / DINERO EN EFECTIVO.”

**[INSERTAR FIGURA 2.3 AQUÍ]**

**[Pie de foto: Figura 2.3 Matt Siber, *Sin título #21*, 2003]**

En *Sin título #21* encontramos el lenguaje como mercadotecnia. Desde el texto que adorna el auto hasta la concesionaria automotriz, pasando por los logos de los tenis de la figura, todo es un comercial, un verdadero paisaje del consumismo. El recuadro fantasma es un poema visual, un esquema lingüístico de logotipos que describen formas: un auto fantasma, con la forma de sus llantas delineadas por logotipos. Si

miramos el recuadro de texto, los imperativos de la publicidad se vuelven absurdos al descontextualizarlos: ¿quién en todos los Estados Unidos no ha visto un Ford recientemente? ¿Quién y por qué lo querría volver a ver? De hecho, esta fotografía no es nada más que puro Ford.

**[INSERTAR FIGURA 2.4 AQUÍ]**

**[Pie de foto: Figura 2.4 Matt Siber, *Sin título #13*, 2003]**

En el denso ambiente urbano de *Sin título #13*, el lenguaje publicitario y la mercadotecnia están igualmente presentes, pero son menos homogéneos. El recuadro de texto podría ser un desplegado minimalista de una revista de modas, con sus fuentes tipográficas esparcidas por la página con elegancia. Pero si miramos más de cerca, existe una intersección de tonalidades y marcas que jamás encontraríamos en las páginas de *Vogue*. A través de la ominosa posición del camión repartidor, la marca de cosméticos Bliss dialoga con las papas fritas Lay's. El logro de Siber es excepcional ya que, si estuviéramos caminando por la calle y hubiéramos visto el camión estacionado frente al espectacular, es dudoso que nos hubiéramos percatado de la intersección entre las papas fritas y el maquillaje de la misma forma. Asimismo, el texto del espectacular de Dior se ve bisecado con exactitud por una línea de palabras extraídas de la grúa con el canasto. Y el texto de Bliss, comenzando por “wise” (una coincidencia fortuita con el *Lay's* debajo de él) se ve truncado por el doblez en el espectacular que se está instalando. Dos horas más tarde, una vez que el camión repartidor se hubiera ido y el espectacular se hubiera terminado de instalar, Siber habría tenido un paisaje muy distinto. Las palabras son temporales, móviles e intercambiables en los microclimas comerciales de la ciudad.

**[INSERTAR FIGURA 2.5 AQUÍ]**

**[Pie de foto: Figura 2.5 Matt Siber, *Sin título #3*, 2002]**

En los espacios interiores, la mercadotecnia tiene su propia topografía psicogeográfica. *Sin título #3* muestra una escena en una farmacia liberada de sus textos. Aquí los empaques, con su sesgo hacia la belleza natural, marcan la estructura y el tono de la obra. No es ninguna coincidencia que el emplazamiento textual emule las formas de tallos y flores. Y cuando se trasladan al recuadro en blanco, las palabras

forman un jardín de lenguaje que fácilmente se podría llamar “*The Healing Garden*” (El jardín curativo) —que quizá nos recuerde a los poemas concretos en forma de flor de Mary Ellen Solt en los años sesenta.

[INSERTAR FIGURA 2.6 AQUÍ]

[Pie de foto: Figura 2.6 Mary Ellen Solt, “*Forsythia*” (1965)]

Las palabras de Siber se derivan de ideas consumistas sobre lo “orgánico”: aquí hasta las raíces de las flores son etiquetas. En 1985 Andy Warhol dijo: “Si lo piensas un momento, está claro que las grandes [tiendas departamentales] son un poco como museos.”<sup>37</sup> Aunque quizá cuestionemos la sinceridad de su planteamiento, el punto de Warhol fue confirmado por la diferencia entre las prácticas de una generación y la siguiente: desde la dulzura sin ironía de los jardines de palabras de Solt hasta el nefasto invernadero de lenguaje consumista que nos presenta Siber. La farmacia de Siber recuerda a los monumentales paisajes consumistas de Andreas Gursky, en particular su *99 Cent*: una tienda de descuento reflejada y repetida al infinito, que muestra un paisaje de consumo sin límite, una cosecha abundante del mundo moderno que, si la miramos más de cerca, revela las mismas pocas marcas y mercancías photoshopeadas una y otra vez.

El equivalente auditivo de las prácticas artísticas de Siber y Charlesworth es un grupo fantasmal de artistas anónimos que se hacen llamar *Language Removal Services* (Servicios de remoción de lenguaje). Su nombre describe literalmente lo que hacen: remueven todo el lenguaje de los discursos de las celebridades. Cuenta la leyenda que comenzaron como editores de sonido en Hollywood, y que su trabajo requería que editaran los discursos de las estrellas, limpiándolos de cada “um”, cada “ah” y cada tartamudeo en los *rushes* del día. Después del trabajo, recolectaban subrepticamente todos los pedazos de cinta que quedaban regados por el piso del cuarto de edición y los recomponían para crear retratos no-verbales de actores famosos como piezas de arte. Lo que en un principio comenzó como un juego lo empezaron a hacer en serio y extendieron su práctica a todo tipo de fenómenos discursivos pregrabados. Poco después hicieron retratos de políticos, deportistas y poetas, dejando sólo sus rastros extralingüísticos: tropiezos, “ums”, “ughs”, bostezos, estornudos, toses, respiros y

<sup>37</sup> Andy Warhol, *América*. Madrid: Siruela, 2013, p.28.



tragos de saliva. Se trate de Marilyn Monroe, Malcolm X o Noam Chomsky, la entonación y los ritmos son distintivos del hablante. Los respiros y tartamudeos de William S. Burroughs retienen su inconfundible tono nasal; hasta sus gemidos suenan famosamente burroughsianos.<sup>38</sup>

Al hacernos conscientes no de lo que dicen estas personas, sino de cómo lo dicen, *Language Removal Services* invierte nuestra relación normativa con el lenguaje, priorizando la materialidad y la opacidad sobre la transparencia y la comunicación. De la misma forma, al borrar palabras de los lugares donde usualmente las encontramos, Matt Siber concretiza y vuelve extraños lenguajes marginalmente visibles. Las prácticas de ambos artistas —uno a través del sonido, el otro a través de la imagen— ofrecen un modelo de cómo es que los escritores podrían recontextualizar, repensar e invertir los usos estándares del lenguaje para su propia obra. Yo intenté hacer algo semejante cuando escribí *Soliloquy* (Soliloquio), una transcripción sin editar de seiscientas páginas de todas y cada una de las palabras que dije durante una semana, desde el momento en que me desperté un lunes en la mañana hasta cuando me dormí el domingo siguiente. Fue una investigación de cuánto una persona común y corriente puede decir durante el transcurso de una semana normal. El epílogo del libro fue el siguiente: “Si cada palabra pronunciada en la ciudad de Nueva York se llegara a materializar en la forma de un copo de nieve, todos los días habría una tormenta”. Ese año hubo una tormenta de nieve y mientras los camiones y las retroexcavadoras desfilaban sobre Broadway, imaginaba que toda esa masa era lenguaje. Todos los días se crearían montones como nieve: retroexcavadoras recolectarían montañas de lenguaje y las echarían en camiones que, a su vez tirarían en el río Hudson, para que se lo lleve la corriente. Me recordó a Rabelais, quien escribe sobre una batalla invernal donde hacía tanto frío que los sonidos de la batalla se congelaban al instante en que entraban en contacto con el aire, cayendo al piso sin llegar jamás a los oídos de los combatientes. Cuando llegó la primavera, estos largos sonidos inaudibles comenzaron a derretirse aleatoriamente, causando una alharaca al perder las originales secuencias temporales de su acción. Sugería que algunos de estos sonidos congelados se podrían preservar para un uso futuro, empaquetándolos en paja y aceite.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Las investigaciones de *Language Removal Services* son afines a los intereses de la poesía sonora, la contraparte aural de mitad de siglo de la poesía concreta, donde el énfasis recaía sobre el sonido de las palabras, no en su significado.

<sup>39</sup> Debo estas reflexiones al gran estudio de Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: a History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999.

El matemático Charles Babbage tenía razón cuando especuló que el aire tenía una gran capacidad para transmitir información. En 1837 predijo nuestras ondas sonoras invisibles e imposiblemente repletas de información: “El mismo aire es una gran biblioteca en cuyas páginas están escritas por siempre todo lo que ha dicho el hombre o lo que ha susurrado la mujer. Ahí, en sus caracteres mutables pero certeros, mezclados con los primeros y los más recientes suspiros de mortalidad, se encuentran grabadas por siempre promesas incumplidas, juramentos sin guardar, perpetuando en los movimientos unidos de cada partícula el testimonio de la voluntad cambiante del hombre”.<sup>40</sup>

La idea de todo ese lenguaje invisible atravesando el aire que respiramos es apabullante: televisión, radio terrestre, radio de onda corta, radio satelital, banda ciudadana, mensajes de texto, datos móviles, televisión satelital y señales de celular, por mencionar sólo algunos. El aire está saturado de lenguaje disfrazado de silencio, y no hay lugar en donde sea más espeso que en la ciudad de Nueva York, con su densidad de población y arquitectura: el lenguaje es tan silente como ensordecedor. Una calle de Nueva York es un lugar de lenguaje público. Desde señalamientos hasta cotorreos, rastros de lenguaje se inscriben sobre cada superficie: camisetas, camionetas, coladeras, envolturas de dulces, buzones de correo, autobuses, posters, espectaculares, bicicletas. Es la densidad de población en Nueva York lo que da la ilusión de anonimidad, la sensación de que hay tanta gente a mi alrededor que es imposible que alguien esté escuchando mis palabras. En muchas partes del mundo se habla detrás de puertas cerradas, o en automóviles sellados, pero en las calles de Nueva York las palabras están ahí para que todos las escuchen. Una de mis actividades favoritas es caminar durante varias cuadras a unos pasos de distancia detrás de dos personas absortas en una conversación y escuchar cómo ésta progresa, puntuada por los semáforos en rojo, que les da cierto ritmo. John Cage solía decir que, si tan sólo tuviéramos oídos para escucharla, la música nos rodea. Yo añadiría que, en Nueva York en particular, si tan sólo tuviéramos ojos para verla y oídos para escucharla, la poesía nos rodea.

La ciudad moderna ha añadido la complicación del teléfono celular, una capa más de lenguaje. Una deriva —el deseo de perderse— se dificulta cuando todo el mundo tiene un GPS integrado en su dispositivo o está transmitiendo constantemente sus coordenadas para el público general: “Estoy caminando hacia el norte en la Sexta

---

<sup>40</sup> Charles Babbage, *The Ninth Bridgewater Treatise*. Londres: Cass, 1967 [1837], p.110.

Avenida, justo pasando la calle 23". El teléfono celular ha colapsado el espacio entre el lenguaje público y el privado. Ahora todo lenguaje es público. Es como si la ilusión del anonimato público de la conversación privada se hubiera intensificado. Todo el mundo está intensamente consciente del fenómeno del uso público del teléfono celular, y en su mayoría la gente lo percibe como una acto desconsiderado, irritante. Yo prefiero verlo como una liberación, un nuevo nivel de riqueza textual, una reimaginación del discurso público; conversaciones a medias que devienen en un colapso narrativo; una ciudad llena de hombres y mujeres enloquecidos escupiendo soliloquios insólitos. Antes esta forma de hablar se limitaba a los locos y a los borrachos; hoy en día todo el mundo boxea a solas con el lenguaje.

El lenguaje público en las calles solía incluir el grafiti, pero debido al constante juego del gato y el ratón entre grafiteros y autoridades, se volvió un modelo físico de inestabilidad textual. Los vagones de metro grafitados en la mañana ya estaban limpios al caer la noche. Documentar era esencial: el movimiento constante de los vagones requería estar en momentos y locaciones específicos para poder ver las obras sobrevivientes. El lenguaje viajaba a alta velocidad, yendo y viniendo en un abrir y cerrar de ojos. Cuando la ciudad eliminó el grafiti del metro, hubo un cambio en las tácticas textuales. La aplicación de pintura al exterior del vagón fue reemplazada por grabados interiores en los vidrios y rayaduras en el plástico, dejando rastros fantasmales de los grandes trazos que alguna vez cubrieron los vagones. Hoy las fachadas de los trenes una vez más se encuentran cubiertas por otro tipo de lenguaje provisional: publicidad pagada. La MTA (Autoridad de Transporte Subterráneo, por sus siglas en inglés) aprendió de la cultura del grafiti y "détourné" sus tácticas y metodología para generar un torrente de ingresos al cubrir los trenes con publicidad. El lenguaje en sí es generado por computadora en la forma de etiquetas engomadas gigantes que pueden pegarse sobre todo un vagón durante una semana y cambiarse a la siguiente.

Lenguaje transitorio, tipos móviles, lenguaje fluido, lenguaje que se rehúsa a establecerse en una sola forma, sentimientos expresados en un lenguaje que se puede cambiar a voluntad, un cambio de parecer, un cambio de ánimo, todo esto rodea nuestros ambientes físicos y digitales. Mientras que la teoría deconstructivista cuestionaba la estabilidad del significado, las condiciones contemporáneas tanto en línea como en el espacio corpóreo han exacerbado la cuestión, forzándonos a entender las palabras como entidades físicamente desestabilizadas, que no pueden más que

informar (y transformar) las maneras en que nosotros, como escritores, organizamos y construimos palabras en la página.

## La poesía concreta y el futuro de la pantalla

La poesía concreta, un movimiento pequeño que apareció a mediados del siglo pasado, produjo poemas que no parecían poemas: no tenían versos, ni líneas, ni métrica, y tenían muy poco ritmo versificado. Se asemejaban más bien a logotipos corporativos que a poemas: racimos de letras, unas encima de las otras, a la mitad de la página. Eran poemas que guardaban más relación con las artes plásticas o con el diseño gráfico y que a menudo se les confundía con ellos. Sin embargo, a veces hay formas artísticas tan adelantadas a su tiempo, tan proféticas, que tardamos varios años en alcanzarlas. Esto fue lo que sucedió en el caso de la poesía concreta.

**INSERTAR FIGURA 2.7 AQUÍ**

**Pie de foto:** Figura 2.7 bpNichol, *eyes* (1966-67)

La poesía concreta fue un movimiento internacional que comenzó a principios de los años cincuenta y casi desapareció hacia el final de la década de los sesenta. Tenía una agenda utópica de crear una forma de escritura transnacional, panlingüística, que quienquiera que fuese (sin importar donde viviera o cuál fuera su lengua materna) podría entender. Se podría decir que era una especie de esperanto gráfico, capaz de convertir el lenguaje en símbolos e íconos. Como casi toda utopía, nunca realmente despegó y, sin embargo, regado entre las cenizas de sus manifiestos, podemos encontrar varias semillas que anticipan nuestra futura forma de concebir el lenguaje. Como tantos otros esfuerzos en el siglo XX, el impulso del movimiento consistía en llevar la poesía a la era moderna —alejarla de los elaboradísimos enunciados prosaicos de, por decir, Henry James, y llevarla hacia la concisión inspirada en los titulares de prensa de un Ernest Hemingway. El giro de la poesía concreta involucraba alinear la historia de la literatura con la historia del diseño y la tecnología. Al llevar la sensibilidad del Bauhaus al lenguaje, los poetas concretos inventaron nuevas formas de poesía. La clave era la legibilidad: al igual que un logotipo, un poema debía ser reconocible al instante. Es interesante notar que las ambiciones de la poesía concreta reflejaban los cambios que ocurrían en el mundo de la computación, que pasaba de la línea de comando al ícono

gráfico. Las ideas que impulsaban la poesía concreta resuenan, en efecto, con la manera en que empleamos el lenguaje en el espacio digital contemporáneo.

Los poemas a veces parecían flotillas de letras que se conjuntaban para formar una constelación. A veces se deconstruían y semejaban hojas regadas aleatoriamente sobre la página. Otras veces, las letras formaban imágenes —un trofeo o un rostro— a partir de la pauta del poema de 1633 de George Herbert titulado “*Easter Wings*” (Alas de pascua), donde un rezo se construye visualmente, y sus líneas se vuelven sucesivamente más largas y más cortas, formando así la imagen de un par de alas.

#### INSERTAR FIGURA 2.8 AQUÍ

**Pie de foto:** Figura 2.8 George Herbert, “Alas de pascua” (1633)

El contenido del poema de Herbert —la suerte de la humanidad que se expande y contrae— se ve encarnado en la imagen de las palabras. El mensaje del poema se entiende a primera vista. “Alas de pascua” es un ícono que condensa ideas complejas en una imagen fácilmente digerible. Una de las metas de la poesía concreta era traducir todo el lenguaje a íconos poéticos, en una dirección análoga a como hoy todo el mundo puede entender el significado del ícono del folder en una pantalla de computadora.

La simplicidad visual de la poesía concreta disimula su valor histórico y el peso intelectual que la respalda. Anclada en la tradición de los manuscritos iluminados y los tratados religiosos del medievo, las raíces modernistas de la poesía concreta se remontan a *Un coup de dés* de Mallarmé, en que las palabras se despliegan por la página desafiando nociones tradicionales de versificación, y se abre la página como un espacio material, un lienzo para las letras. De igual importancia fueron los *Calligrammes* (1912-18) de Guillaume Apollinaire, en los que las letras se emplean visualmente para reforzar el contenido del poema: las letras de “*Il Pleut*” chorrean por la página como lluvia. Más adelante, extendiendo las prácticas tanto de Mallarmé como de Apollinaire, los montones de palabras atomizadas de e.e. cummings concebían la página como un espacio donde la lectura y la visión se enredaban mutuamente. El uso de ideogramas chinos de Ezra Pound, así como los neologismos compuestos de Joyce, extraídos de una multiplicidad de lenguas, le dieron a la poesía concreta ideas de cómo llevar a cabo una agenda trasnacional.

La música también jugó un papel importante. Los poetas concretos tomaron prestada la noción de *Klangfarbenmelodie* de Webern —una técnica musical que

involucra distribuir una melodía musical entre varios instrumentos, en vez de asignarla a solamente uno, para así añadir color (timbre) y textura a la línea melódica.<sup>41</sup> Un poema puede poner en acto un espacio multidimensional, siendo visual, musical y verbal a la vez: lo llamaban *verbivocovisual*.

Sin embargo, a pesar de la agudeza de su propuesta, la poesía concreta a menudo se desestimó por ser poco más que breves ocurrencias publicitarias (como el logotipo LOVE de Robert Indiana, inspirado por la poesía concreta), fácilmente usurpados por la cultura comercial para vender *souvenirs*, camisetas y carteles. Aun cuando algunos artistas conceptuales comenzaron a usar el lenguaje como materia prima, el mundo del arte tomó su distancia. En 1969 Joseph Kosuth escribió: “La poesía concreta conllevó una formalización del material poético. Y cuando los poetas se hacen materialistas, el Estado está en problemas”.<sup>42</sup> Ecos de este tipo de rechazo todavía se escuchan hoy en día. En un libro reciente sobre el lenguaje y las artes visuales de una editorial de alto calibre, una historiadora del arte escribe:

Comprendido en su sentido más general, como una de las “artes del lenguaje”, la poesía es una forma que explora la estética, las estructuras y las operaciones del lenguaje, al igual que cualquier contenido específico. En la era de la posguerra, diferentes tipos de poesía concreta y visual en particular prometían experimentar con el espacio tipográfico de la página, ligando así la literatura contemporánea con las artes plásticas. Sin embargo, su dependencia hacia pintorescos modos ilustrativos o pictóricos —por ejemplo, poemas que adoptan la forma visual del tema que tratan— dejó a mucha de la poesía concreta fuera de contacto con los paradigmas cambiantes de las artes visuales y con las condiciones generales del lenguaje en la modernidad.<sup>43</sup>

Al enfocarse en la relación de la poesía concreta con el mundo del arte, la autora ignora el punto importante: resulta que la relación central de la poesía concreta no era con las artes plásticas, sino con el espacio multimediático de la pantalla. Si hubiera leído un tratado de 1963 escrito por el poeta concreto suizo Eugen Gomringer, se habría encontrado con mucho más que “pintorescos modos ilustrativos o pictóricos”:

<sup>41</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Klangfarbenmelodie> (5 de agosto, 2009).

<sup>42</sup> Joseph Kosuth, “Footnote to poetry”, en *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, Cambridge: MIT Press, 1991, p.35

<sup>43</sup> Liz Kotz, *Words to Be Looked At: Language in 1960's Art*. Cambridge: MIT Press, pp. 138-139.

“Nuestros lenguajes viven un proceso de simplificación formal; comienzan a emerger formas de lenguaje abreviadas y restringidas. El contenido de un enunciado a menudo se transmite con una sola palabra. Además, existe una tendencia que marca que la multiplicidad de lenguajes será reemplazada por una minoría más válida en su generalidad. Así es que la nueva poesía es simple y se puede percibir visualmente en su totalidad y en sus partes... se interesa por la brevedad y la concisión”.<sup>44</sup>

Unos años después, la teórica y poeta concreta Mary Ellen Solt criticó la incapacidad de la poesía de estar al día con el resto de la cultura, que ella veía pasar a gran velocidad: “El empleo del lenguaje en la poesía de corte tradicional no está al tanto de los procesos vivos del lenguaje y los rápidos métodos de comunicación que operan en nuestro mundo contemporáneo. Los lenguajes contemporáneos exhiben las siguientes tendencias: “enunciaciones abreviadas en todos los niveles de comunicación, desde los titulares de prensa a los eslóganes publicitarios, pasando por las fórmulas científicas —el mensaje veloz y visualmente concentrado”.<sup>45</sup>

El surgimiento de las redes globales de computación en los años sesenta y su uso intensivo del lenguaje tanto natural como computacional dio pie a estos pronunciamientos, que son tan relevantes hoy en día como cuando fueron escritos en su momento, si bien el fenómeno de la computación global se ha multiplicado al infinito. A la par que la computación evolucionó de la línea de comando al ícono, el planteamiento de la poesía concreta era que, para no perder su relevancia, la poesía debía pasar del verso y la estrofa a las formas condensadas de la constelación, el conjunto, el ideograma y el ícono.

En 1958 un grupo de jóvenes poetas concretos brasileños que se hacían llamar el grupo Noigandres (haciendo referencia a una palabra de los *Cantos* de Ezra Pound) redactaron una lista de los atributos físicos que deseaban que su poesía encarnara. Al leerla, podemos ver la web gráfica descrita casi cuatro décadas antes de su nacimiento: “Espacios (“blancs”) y recursos tipográficos como elementos sustantivos de la composición . . . interpenetración orgánica de tiempo y espacio . . . atomización de palabras, tipografía fisiognómica; valorización expresionista del espacio . . . como

<sup>44</sup> Eugen Gomringer, *30 Constelaciones y el libro de las horas*. Barcelona: Edicions H. Jennings, 2009.

<sup>45</sup> Mary Ellen Solt, ed., *Concrete Poetry: a World View*. Bloomington: Indiana University Press, 1968, p.10.

visión más que como realización. . . lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso”.<sup>46</sup>

Toda interfaz gráfica de usuario nos provee de “recursos tipográficos como elementos sustantivos de la composición” situados en un ambiente dinámico de “tiempo y espacio”. Si hacemos clic en una palabra, vemos su “atomización” de una manera “fisiognómica”. Sin “arquitectura funcional” —los códigos que subyacen a los gráficos y sonidos— el internet dejaría de funcionar.

En tanto modernistas, los poetas concretos amaban los trazos limpios, las fuentes *sans serif* y el buen diseño. Haciendo uso de teorías tomadas de las artes plásticas, se adherían a planteamientos greenbergianos como el espacio no-ilusionístico y la autonomía de la obra de arte. Si uno observa poemas concretos tempranos, casi podemos escuchar a Clement Greenberg decir: “Observemos cómo estas ‘formas se aplanan y se extienden en la densa atmósfera bidimensional’.”<sup>47</sup> A pesar de intentos continuos de comprobar lo contrario, la pantalla y la interfaz son, en esencia, medios planos. Como regla general emplean fuentes tipográficas *sans serif* —por ejemplo, la Helvética— como sus referentes clásicos de diseño. Es la misma razón por la cual Arial y Verdana se han vuelto las fuentes tipográficas estándares para la pantalla: limpieza, legibilidad y claridad.<sup>48</sup>

La temperatura emocional de sus poemas concretos se mantiene intencionalmente controlada, racional y orientada hacia el proceso: “Poesía concreta: una responsabilidad integral frente al lenguaje. realismo total. contra una poesía de expresión, subjetiva y hedonística. crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguaje sensible. un arte general de la palabra. el poema-producto: objeto útil.”<sup>49</sup>

En contra de la expresión: tales pronunciamientos, con su necesidad de crear “problemas precisos” y de resolverlos con “lenguaje sensible”, y que generan un “poema-producto” y un “objeto útil”, suenan más a una publicación científica que a un manifiesto literario. Y es justo este tipo de ecuanimidad matemática lo que hace que su poesía sea tan relevante para la computación de hoy. Palabras frías para un ambiente frío.

<sup>46</sup> Grupo Noigandres, “Plano piloto para la poesía concreta,” en *Galaxia concreta*. México: Universidad Iberoamericana/Artes de México, 1999, p.85.

<sup>47</sup> Clement Greenberg, “Toward a Newer Laocoön”, *Partisan Review* 7.4 (julio- agosto 1940): pp. 296-310

<sup>48</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Verdana>; accessed September 7, 2007.

<sup>49</sup> Grupo Noigandres, *Ibid.* p.87



## INSERTAR FIGURA 2.9 AQUÍ

Pie de foto: Figura 2.9 Décio Pignatari, “beba coca cola” (1962)

Atentos al Arte Pop, los poetas concretos se involucraron en la dialéctica del lenguaje y la publicidad. Ya desde 1962, el poema “beba coca cola” de Décio Pignatari fusionó el rojo y blanco de la Coca-Cola con un diseño limpio para crear un retruécano aliterativo sobre los peligros de la comida chatarra y la globalización. En el curso de apenas siete líneas, usando sólo seis palabras, el lema “beba coca cola” se transforma en “babe” (baba), “cola” (pegamento) “coca” (ina) y “caco” (cacho), y finalmente “cloaca”, el drenaje público, o la cavidad intestinal donde la digestión produce sus desechos. El poema de Pignatari evidencia los poderes del ícono, y funciona como una crítica social, económica y política.

La orientación internacional de la poesía concreta podía ser tan celebratoria como lo era crítica. En 1965, el poeta Max Bense declaró: “La poesía concreta no separa lenguajes, los une; los combina. Es esta parte de su intención lingüística lo que hace que la poesía concreta sea el primer movimiento poético internacional”.<sup>50</sup> La insistencia de Bense en un lenguaje combinatorio, universalmente legible, predice los tipos de sistemas distributivos posibilitados por el internet. Se trata de una poética de la paninternacionalidad, que encuentra su expresión máxima en las redes globales, descentradas y orientadas hacia lo constelado, donde ninguna entidad geográfica tiene posesión única del contenido.

Ya para 1968 se había cuestionado la idea del lector como un receptor pasivo. La lectora debe distanciarse del largo yugo de la poesía y debe simplemente percibir la realidad del poema como estructura y material:

Las viejas estructuras sintácticas-gramaticales ya no son adecuadas a los procesos avanzados de pensamiento y comunicación de nuestros tiempos. En otras palabras, el poeta concreto busca aliviar al poema de su carga de ideas de siglos de antigüedad, de referencia simbólica, alusión y su repetitivo contenido emotivo. Busca aliviarlo de su servidumbre a las disciplinas exteriores a él como un objeto propio, con una causa propia. Esto, claro está, exige mucho de quien antes llamábamos el lector. Ahora debe percibir el poema como un objeto y

<sup>50</sup> Solt, *Concrete Poetry*, p.73.

participar en el acto de creación del poeta, porque el poema concreto ante todo comunica su estructura.<sup>51</sup>

Funciona en ambas direcciones: la poesía concreta ha contextualizado el discurso del internet, pero también el internet le ha dado una segunda vida a la poesía concreta. Iluminados por la pantalla, empolvados poemas concretos con medio siglo de antigüedad se ven sorprendentemente frescos, relucientes y contemporáneos. Recordamos poemas concretos cuando vemos palabras pasar volando por la pantalla como páginas splash en la red, o en anuncios de automóviles en la televisión, donde el movimiento de las palabras nos remite a la velocidad del vehículo, o bien en las cortinillas de películas donde hay palabras inquietas que explotan y se disuelven. Como el famoso pronunciamiento de De Kooning —“A mí la Historia no me influye. Yo la influyo”<sup>52</sup>— se ha requerido del internet para que podamos constatar cuán profética fue la poesía concreta acerca de cómo sería recibida con entusiasmo medio siglo después. Lo que faltaba a la poesía concreta era un ambiente propicio donde pudiera florecer. Durante muchos años, la poesía concreta existió en un limbo, un género desplazado en busca de un nuevo medio. Por fin lo ha encontrado.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>52</sup> Morton Feldman, “*The Anxiety of Art*” (1965), en *Give my regards to eighth Street*, ed. B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000, p. 32.

### 3. Anticipar la inestabilidad

#### Borroso: un análisis del *ver* y el *pensar*

En 1970, el artista conceptual Peter Hutchinson propuso una obra que llamó *Dissolving Clouds* (Disolver nubes), que consistía de un texto escrito y documentación fotográfica. El texto dice: “Se dice que el hatha yoga tiene técnicas de concentración intensa y energía pránica con las cuales se puede disolver nubes. Intenté aplicar estas técnicas a la nube de las fotografías. He aquí lo que sucedió. Esta pieza ocurre casi por completo en la mente.”<sup>53</sup> La obra es una parodia cómica de las prácticas *new age* —todas las nubes se disuelven solas sin nuestra ayuda. También es una pieza que cualquier persona puede llevar a cabo: mientras escribo estas palabras, disuelvo nubes en mi mente.

La pieza de Hutchinson ejemplifica uno de los principios fundamentales del arte conceptual: la diferencia entre ver y pensar.

Ludwig Wittgenstein empleó la ilusión óptica del pato y el conejo para ejemplificar el concepto de la inestabilidad visual. Como toda ilusión óptica, la imagen oscila constantemente entre un pato y un conejo. La manera de estabilizarla, aunque sea momentáneamente, es nombrar lo que uno ve. “Quien contempla el objeto no tiene que estar pensando en él; pero quien tiene la vivencia visual cuya expresión es la exclamación [“¡un conejo!”], ese piensa también en lo que ve”.<sup>54</sup> En la documentación de Hutchinson, vemos; en su texto, debemos *pensar* lo que vemos.

INSERTAR FIGURA 3.1. AQUÍ

[pie de foto: Peter Hutchinson, “Dissolving Clouds” (1970).]

INSERTAR FIGURA 3.2. AQUÍ

[pie de foto: El pato-conejo de Wittgenstein.]

---

<sup>53</sup> Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004, p. 291.

<sup>54</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*. <http://new.pensamientopenal.com.ar/21122009/filosofia04.pdf> p. 125

En el arte conceptual de los años sesenta y setenta se experimentó con la tensión entre la materialidad y la enunciación lingüística con diversos resultados: ¿qué tan visual debe ser una obra de arte? En 1968, Lawrence Weiner comenzó a trabajar sobre una serie que tituló *Statements* (Enunciados), que permitía que las obras de arte resultaran en un sinfín de manifestaciones:

1. El artista puede construir la pieza.
2. La pieza puede ser fabricada.
3. No es necesario que la pieza se realice.

Una pieza puede sólo ser un enunciado o se puede realizar. Si tomamos como ejemplo una de las obras clásicas de Weiner de este periodo, es curioso ver qué sucede cuando se realiza. El enunciado dice:

Dos minutos de pintura aplicada directamente sobre el piso utilizando una lata estándar de pintura en aerosol.<sup>55</sup>

Esta frase deja inconclusa su forma proposicional. Si dos personas generan una imagen mental de *dos minutos de pintura aplicada directamente sobre el piso utilizando una lata estándar de pintura en aerosol*, seguramente cada uno tendrá una idea diferente de cómo se verá. Tú tal vez te imaginas pintura rojo bombero sobre un piso de madera; yo tal vez un verde Kelly sobre un piso de concreto. Ambos tendríamos razón.

La versión de esta pieza que se reproduce con más frecuencia es la imagen del catálogo *Enero 5-31, 1969* —una imagen visual histórica, y circunstancialmente fija. Es una pieza con abolengo: proviene de la colección del afamado artista conceptual Sol LeWitt, y esto le brinda cierto linaje y autenticidad.

Dicha autenticidad se ve reforzada por la foto en blanco y negro —algo que ya casi ni existe— dotándola de historicidad. La pieza obtiene todavía más credibilidad por el hecho material de que hay una impresión fotográfica, un negativo del cual se sacaron las copias. Y, sin embargo, durante la mayor parte del siglo XX, se sospechaba que la fotografía no era capaz de ser auténtica. En 1935 Walter Benjamin escribe: “De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica”.<sup>56</sup> Y con el advenimiento de la fotografía digital,

<sup>55</sup> “*Language as Sculpture*”: *Physical/Topological Concepts* (Lenguaje como escultura: Conceptos físicos/topológicos”) <http://radicalart.info/concept/weiner/index.html>; consultado el 12 de febrero, 2009.

<sup>56</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2001. p. 51

la propuesta de Benjamin explotó exponencialmente.<sup>57</sup> Ahora encontramos fotografías analógicas —en particular, reproducciones en blanco y negro— que se presentan como únicas e auténticas.

### INSERTAR FIGURA 3.3. AQUÍ

[pie de foto: Lawrence Weiner, documentación fotográfica de *Dos minutos de pintura aplicada directamente sobre el piso utilizando una lata estándar de pintura en aerosol*. (1968)]

En la foto, el piso no es un espacio neutro, sino un indicador del tiempo y el lugar: un piso viejo, rugoso, industrial, muy común en los *lofts* de artistas en el sur de Manhattan durante aquella época. La documentación de esta versión de la pieza, (figura 3.3) muestra el *loft* de Weiner en la calle Bleecker. Después de décadas de gentrificación, estos pisos han sido sistemáticamente destruidos y reemplazados a medida que el valor de los bienes raíces ha aumentado. De hecho, después de que la inflación de la renta desplazara a Weiner de su estudio, el nuevo dueño de su *loft*, al destruir el piso que había antes, cortó intacto el pedazo de Weiner y se lo envió como regalo. Ese pedazo de piso se encuentra en posesión de Weiner hasta la fecha.<sup>58</sup> La foto, entonces, no sólo es la realización de una proposición lingüística, sino una pieza codificada, histórica, que evoca la nostalgia de un Manhattan que ya desde hace tiempo ha dejado de existir de alguna forma medianamente auténtica. Podríamos referirnos a esta documentación como la versión “clásica” de la obra. De todas formas, estamos lejos de la proposición neutra *Dos minutos de pintura aplicada directamente sobre el piso utilizando una lata estándar de pintura en aerosol*. Aun cuando sea específica y se limite a un cierto lugar y tiempo, la obra de Weiner demuestra cuánto más limitante es la realización de una obra en contraste con su enunciación lingüística.

¿Es posible plantear una proposición lingüística y realizarla en un ambiente estable y neutro? Planteemos la siguiente proposición: “Un círculo rojo con un diámetro de dos pulgadas, dibujado en la computadora.”

Desde el inicio, vemos que estamos plagados de lenguaje. Esto es lo que mi computadora llama “rojo”. Sin embargo, la palabra *rojo* en la computadora es ya la

<sup>57</sup> Ya en febrero del 2010 existían alrededor de cuarenta mil millones de fotografías en Facebook. Kenneth Cukier “*Data, Data Everywhere*”, *Economist*, 25 de febrero, 2010 [http://www.economist.com/opinion/displaystory.cfm?story\\_id=15557443](http://www.economist.com/opinion/displaystory.cfm?story_id=15557443) consultado 26 de febrero, 2010.

<sup>58</sup> El propio Lawrence Weiner se lo contó al autor en una conversación el 9 de agosto de 2007.

condensación de aún más lenguaje. “Rojo”, para ser precisos, es código: un código hexadecimal: “#FF0000”; o un código RGB: “R:255, G:0, B:0”; o un código HSB: “H:0, S:0, B:100”. A pesar de que se lleve a cabo esa proposición específica en la computadora, a causa de la configuración de tu monitor, su edad, su marca y demás, es inevitable que resulte un color diferente del que aparece en mi monitor. ¿Qué es, entonces, el rojo? Nos encontramos en la versión digital de un *loop* wittgensteiniano: “¿Tiene sentido decir que en general los seres humanos coinciden con respecto a sus juicios sobre el color? ¿Cómo sería si fuera de otro modo? —Este diría que la flor es roja, aquél que es azul, etc. —Pero, entonces, ¿con qué derecho podríamos decir que las palabras “rojo” y “azul” de estos hombres son nuestros ‘términos cromáticos’?”<sup>59</sup>

Luego sigue el problema de la escala y la realización: a pesar de que la obra haya sido creada en una computadora, ¿debemos imprimirla? Cuando decimos *un diámetro de dos pulgadas*, debemos entender un diámetro de dos pulgadas ya impreso, o en el monitor? De acuerdo con las indicaciones, “dibujado con una computadora,” voy a asumir que significa que se debe ver en la computadora. Pero esto es problemático, porque no especifiqué una resolución para el monitor. Podría tomar una regla digital y medir un círculo con un diámetro de dos pulgadas con una resolución de 640 x 480, pero si lo cambio a una resolución de 1024 x 768, aunque todavía dice que mide dos pulgadas, en mi pantalla se ve considerablemente más pequeño.

Si te mando mi círculo rojo por correo electrónico y lo ves en tu monitor a una resolución idéntica, el círculo se verá de otro tamaño, debido a las grandes variaciones en monitores y resoluciones. Cuando se visualiza en la red, las variables se acrecientan: no sólo debemos reconciliar las diferencias entre monitores y resoluciones, también está la cuestión de los navegadores de internet y sus diferentes maneras de visualizar la información. Mi navegador, por ejemplo, a menudo muestra imágenes a la escala de lo que considera ser una “página”. Sólo cuando se le hace clic a la imagen es que se expande a su tamaño “real” en píxeles. Mientras que la versión impresa podrá estabilizar el problema de la escala, nos encontramos ahora con las variables de la impresión: dependiendo de la tinta y el papel que se va utilizar, aquello que tu impresora producirá como “rojo” sin duda será de una tonalidad distinta a la mía.

Más allá de los problemas de la inestabilidad formal, está entonces la vacilación del significado. Cuando miro mi círculo rojo y pienso en qué podría significar, mis

---

<sup>59</sup> Ludwig Wittgenstein, *Ibid.*, p.143.

asociaciones incluyen un semáforo en rojo, una pelota, la bandera de Japón, el planeta Marte o el sol cuando se pone. En el campo del arte, me recuerda a las geometrías del constructivismo ruso. Ahí, en mi pantalla, brillando en contraste con el blanco de mi “página”, su cualidad retiniana me recuerda a una pintura del expresionismo abstracto de Adolph Gottlieb sin lo expresivo: tan sólo un círculo rojo reducido a un ícono geométrico.

Alejando la mirada del círculo rojo en mi pantalla puedo ver que la imagen se ha plasmado en mi retina, de tal forma que si volteo a ver la pared blanca frente a mi escritorio, veo una post-imagen, pero que ya no es roja en absoluto: es verde, el color opuesto y complementario del rojo. Y si realmente trato de examinarla, desaparece, dejando una imagen fantasmal. Lo que ven nuestros ojos es tan inquieto e inestable como el intento de determinar exactamente qué es un círculo rojo digital.

Pensar tampoco ayuda. Si alejo la mirada de la computadora y pienso en las palabras “círculo rojo”, aparece un círculo rojo muy distinto en mi mente. La imagen que imagino es de un círculo redondo con un borde rojo, con un interior blanco. Ahora, si pienso en un círculo rojo relleno, los tonos varían. Si me concentro, veo el rojo como un rojo bombero. Ahora se torna marrón. En mi mente, la imagen está inquieta, cambiando constantemente sus propiedades. Al igual que la ilusión óptica del pato-conejo, no puedo lograr que se quede quieta. El tamaño, en mi mente, también varía de lo cósmico (Marte) a lo microscópico (un glóbulo rojo).

Cuando escribo las palabras, me vienen todas estas asociaciones y más:

#### *red circle*

Veo que estas dos palabras en inglés consisten de diez elementos: nueve letras y un espacio. Hay dos “r”s y dos “e”s, una en cada palabra. La “d” de “red” hace eco con la “cl” de “circle”. También hay varias instancias de ecos visuales en las formas de las letras: dos instancias repetidas de “c” y “e”. Pareciera que la “cl” es una variación partida de la letra “d”, y la “i” se podría ver como una “l” con la tapa cercenada y flotando sobre su tallo.

Juntas, las palabras “red circle” tienen tres sílabas. Puedo pronunciar las palabras con un acento en la primera o segunda palabra, sin que cambie mucho el sentido: “red circle” hace énfasis en el color, y “red circle” en la forma. Si enuncio las palabras “red circle”, puedo alterar mi entonación para que las palabras suenen más cantadas, o las puedo pronunciar monótonamente. La manera en que elijo pronunciarlas

cambia por completo su recepción. Al decir las palabras también invoco las propiedades semióticas y emblemáticas de la bandera japonesa o de Marte.

Yendo todavía más lejos, si busco la frase “red circle” en internet, me lleva muy lejos, más lejos de lo que a mí, como individuo, se me podría ocurrir. Hay varios negocios llamados Red Circle: en San Diego hay un lounge llamado Red Circle, en Minneapolis, una agencia de publicidad; hay un proyecto que ofrece información y recursos sobre VIH y SIDA para gays nativo-americanos, además de una compañía que ofrece tours de té en San Francisco. Existen dos películas llamadas *Red Circle*, una dirigida por Jean-Pierre Melville en 1970, y otra del 2011 estelarizada por Liam Neeson y Orlando Bloom. Hay una serie de cómics Archie estelarizada por personajes que no son de Archie, llamada *Red Circle*. En la literatura existe “La aventura del círculo rojo”, un cuento de Sherlock Holmes, donde la marca del círculo rojo significa una muerte segura. Y esto sólo es la primera página de resultados.

Cuando se ingresan en una búsqueda semántica de imágenes, las palabras *red circle* nos regresan a lo visual, pero estamos lejos del simple círculo rojo con el que iniciamos. En su lugar encuentro múltiples variedades de círculos rojos. La primera imagen es la del símbolo universal de “prohibido”, el contorno de un círculo rojo atravesado por una línea diagonal. La segunda es un círculo rojo torpemente pintado en una pared de concreto con aerosol, que parece que podría ser una variante de la proposición de Weiner. Después tenemos algo que parece el contorno de un círculo rojo flotando en un cielo azul, saliendo de una nube, pasado por Photoshop. Después, una verdadera tormenta de círculos rojos: círculos rojos de pintores, círculos rojos expresivos a la Kandinsky, un reloj Swatch con un círculo rojo en la carátula, un pedazo de hule espuma rojo tridimensional que guarda varios tubos de ensayo, y la imagen de un bonsái encapsulada en un círculo rojo.

De hecho, los resultados de la búsqueda no ofrecen un círculo rojo sólido hasta después de varias páginas, cuando llegamos a una pequeña imagen muy parecida a mi círculo rojo. Sin embargo, al verlo en tamaño completo, para mi sorpresa, no es un círculo rojo en absoluto, sino la imagen de una alfombra roja, modelada y con textura. Tampoco es perfectamente circular: su perímetro derecho se ve interrumpido por algunos hilos de la alfombra. El color también es diferente. Este círculo es un poco más morado que mi círculo rojo. Además, tiene una gran variedad de sombras: se ve más oscuro en el cuadrante inferior izquierdo y más claro hacia la parte superior. En definitiva nuestro círculo rojo es una cosa muy compleja e inestable.



\_\_\_\_ Pero podemos complicarla aún más: cuando descargo la alfombra de pelo largo a mi computadora y cambio la extensión del archivo de .jpg a .txt y lo abro en un editor de texto, aparece el siguiente texto:

**INSERTAR FIGURA 3.4 AQUÍ**

**[pie de foto]** Imagen de un círculo rojo guardada en formato .txt y abierta en un procesador de texto.

\_\_\_\_ Evidentemente, esto no se parece en nada a un círculo rojo. De hecho, ni la palabra “círculo” ni la palabra “rojo” ni la imagen de un círculo rojo se ve por ninguna parte. Estamos de regreso en el campo de lo semántico, pero en un lenguaje enteramente distinto de aquella búsqueda de internet que me llevó a la alfombra lanuda, o de los esquemas de colores hexadecimales. ¿De aquí a dónde? Podríamos tomar este texto y tratar de encontrar patrones dentro de él que nos ayuden a investigar la plasticidad y la mutabilidad del lenguaje que posa como imagen. O podríamos hacer un análisis textual únicamente de lo que nos ofrece y comentar, por ejemplo, lo curioso que resulta que haya una hilera de cincuentaíun sietes en el tercer renglón, o la distribución azarosa, hasta espacial, de gráficos de manzanas en la página. Incluso podríamos decir que esas manzanas en blanco y negro son metáforas pictográficas de la abstracción en la que ahora nos encontramos —después de todo, las manzanas deberían de ser rojas. Si fuéramos poetas visuales o concretos, podríamos meter todo este lenguaje en un procesador de texto, sombrear las letras “red” y alinearlas para crear una imagen ascii de una manzana roja o de un círculo rojo. Pero una vez que nos metemos a la imagen digital de una manzana, ya no es una *manzana*, es una Apple. Basta.

\_\_\_\_ Todo esto es para señalar lo espinoso y complejo que se ha vuelto el juego entre la materialidad y el concepto, entre la palabra y la imagen, entre las proposiciones lingüísticas y su realización, entre ver y pensar. Lo que antes era un juego binario entre la proposición de Weiner, “El artista podrá [o no] construir la pieza”, ahora se ha vuelto un ejemplo de cómo el lenguaje está sujeto a tantas variables: lingüísticas, digitales, visuales y contextuales. Las palabras parecen haber sido poseídas por un espíritu, una cifra eternamente cambiante, a veces manifestándose como imagen, después convirtiéndose en palabras, sonidos, o video. La escritura debe tomar en cuenta lo múltiple, estos estados fluidos y en flujo perpetuo de lo muy conceptual a lo muy

material. Y la escritura que pueda imitar, reflejar y cambiarse de maneras semejantes parece ir por buen camino.

### Medios al desnudo: Tony Curtis en paños menores

Todos estos tipos de transformaciones ocurren en todo tipo de medios, y la mejor manera de describirlos es un fenómeno que llamo “medios al desnudo”. Una vez que un archivo se descarga del contexto de un sitio de internet, está libre, desnudo, desprovisto de las vestiduras de los significantes externos, normativos, que tienden a darle sentido a una obra de arte y a sus contenidos. Sin el adorno de marcas o notas eruditas, y sin que provenga de alguna fuente con autoridad, estos objetos se encuentran al desnudo. Lanzados a sistemas abiertos de distribución *peer-to-peer*, los archivos desnudos a menudo pierden incluso su contexto histórico, se desdibujan y se vuelven obras que flotan libremente, viajando en círculos a los que normalmente no llegarían si estuvieran vestidos con su ropaje habitual. Marcas, logos, diseño y contexto, todos brindan sentido, pero lanzados al espacio digital, se desestabilizan en cuanto atributos, desnudando al documento tanto como a las otras variables que entran en juego.

Todos los tipos de medios tradicionales que se ven transformados por el internet acaban de alguna manera u otra desvestidos. Un artículo sobre Tony Curtis, por ejemplo, que se publicó en la sección de artes y entretenimiento del *New York Times*, está completamente revestido de las convenciones y la autoridad de dicho periódico. Todo, desde la fuente tipográfica hasta el texto destacado, pasando por la disposición de la foto, comunica la autoridad de este periódico. Hay algo reconfortante al leer la sección de artes y entretenimiento en domingo, una sensación producida y reafirmada por la presentación visual del periódico. El *New York Times* representa la estabilidad en todas sus formas.

#### INSERTAR FIGURA 3.5

[pie de foto]: Figura 3.5. *New York Times*, domingo 6 de octubre de 2003, sección de artes y entretenimiento, edición impresa.

Sin embargo, si vemos el mismo artículo en el sitio web del *New York Times*, encontramos que ha desaparecido mucho de lo que brindaba esa sensación de total

seguridad en la versión impresa. Para empezar, hay una gran “W” en *sans serif* en la “W” de Washington, en vez de la clásica “T” negra *serif* de “Tony”. El mensaje, entonces, es que el lugar en donde se llevó a cabo la entrevista es más importante que el tema y el personaje del artículo. Hay otras cosas que han cambiado también: la más notoria es el tamaño y el tipo de fuente. La tipografía preseleccionada en cualquier navegador de internet es Times Roman, pero si comparamos el periódico con la pantalla veremos que Times Roman no es New York Times Roman.

INSERTAR FIGURA 3.6 AQUÍ

[pie de foto: Captura de pantalla de la sección de artes y entretenimiento, en nytimes.com, domingo, 6 de octubre, 2003.]

La imagen del Sr. Curtis también se ve distinta. Se ha hecho a un lado y está más pequeña, por lo que nos recuerda a los *détournements* de periódicos de Sarah Charlesworth. La publicidad de Starbucks —que no se ve en ninguna parte en la edición impresa— casi funciona como una leyenda. Podría continuar, pero creo que el punto es obvio. Podríamos decir que la versión web del artículo está en calzones, desprovista de los indicadores de autoridad de la edición tradicional, impresa.

En la esquina superior derecha de la página web vemos la opción de mandar el artículo por correo. Cuando lo hacemos, lo que llega a nuestro buzón de entrada se ve considerablemente más desnudo que la versión web. Es puro texto. Lo único que nos indica que viene del *New York Times* es una línea en la parte superior que dice: “Este artículo del NYTimes.com le ha sido enviado por...”. La fuente tipográfica del Times ha desaparecido y en su lugar encontramos —por lo menos en mi buzón de entrada— Verdana, la fuente *sans serif* para pantalla propiedad de Microsoft. No hay imágenes, no hay destacados ni diseño tipográfico, salvo que “WASHINGTON” y “TONY CURTIS’S” están en mayúsculas. Qué fácil sería extirpar las palabras *NYTimes.com*. Si lo hacemos, este archivo se desvincula por completo de toda autoridad. Queda completamente desnudo. De hecho, es indistinguible de la inmensa cantidad de archivos de texto que llegan a mi buzón de entrada todos los días.

INSERTAR FIGURA 3.7 AQUÍ

[pie de foto: Figura 3.7. artículo enviado por correo electrónico a mí mismo.]

Si vamos un paso más lejos y cortamos el *texto* —porque ya es un texto y no un “artículo”— y lo pegamos en Microsoft Word y lo intervenimos con alguna función primitiva de alteración —por ejemplo, la de auto-resumen—, terminamos con algo que guarda apenas una similitud mínima con la versión original del artículo impreso o en la red. Ahora, en la primera línea se lee: “RESUMEN DEL ARTÍCULO”, seguido por su proveniencia y luego el titular. Curiosamente, la palabra “Washington”, que figuraba con tanta prominencia en las versiones anteriores, ya no se ve por ninguna parte. El texto del cuerpo también se ha alterado y desvestido radicalmente.

INSERTAR FIGURA 3.8 AQUÍ

[pic de foto: Resumen del artículo.]

Si tomara este texto y se lo mandara a alguien por correo electrónico, o si lo ingresara en una trituradora de textos en línea, el juego de los medios al desnudo podría continuar ad infinitum. Imaginémoslo como un juego de teléfono descompuesto en constante evolución. Archivos de medios que flotan por la red están sujetos continuamente a más transformaciones y manipulaciones mientras más se alejan de su origen.

Cuando los textos desestabilizados cambian de contexto y se revisten de sus estructuras de “autoridad”, los resultados pueden ser sorprendentes. Ejemplos de esto incluyen la ahora difunta máquina pornolizadora (pornolize.com), que podía convertir cualquier página web en un documento lleno de obscenidades mientras retenía sus vestimentas autorales, entre ellas la arquitectura del sitio web del *New York Times*.

INSERTAR FIGURA 3.9 AQUÍ

[pic de foto: Pornolizador (pornolize.com)]

El sonido también atraviesa distintos estados de inestabilidad, incorporando más y más variables desde que existe en formato digital. Durante la última mitad del siglo pasado, *Rouge*, el poema sonoro de Henri Chopin, ha sido sometido a varias mutaciones, tanto vestidas como desnudas. Chopin comenzó a experimentar con su grabadora de casetes a mediados de los años cincuenta y *Rouge*, que fue grabado en

1956, fue una de sus primeras piezas.<sup>60</sup> Es literalmente una pintura sonora, donde la palabra “rojo” se repite con diferentes énfasis como si se tratara de distintas pinceladas. Técnicas de manipulación de audio, así como las diferentes capas del *track*, generan una superficie más y más densa. La pieza refleja su tiempo: imaginémoslo como un lienzo expresionista abstracto.

rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge

rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge

choc choc choc  
dur & rouge dur & rouge  
rouge rouge rouge

bruit bruit bruit  
rouge rouge rouge  
choc choc choc

rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge

nu nu nu  
nu nu nu  
rouge rouge rouge  
rouge nu nu nu nu

il n'est que veine il n'est que veine  
il n'est que sang il n'est que sang  
il n'est que chair

---

<sup>60</sup> El poema *Rouge* de Henri Chopin es un poema sonoro de corte tradicional y difiere mucho del tipo de trabajo electrónico a base de sonidos corporales con el que se le llegaría a identificar más tarde.

rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge

rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge

rouge rouge rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge rouge rouge  
rouge rouge rouge rouge rouge

il n'est que veine il n'est que veine  
il n'est que sang il n'est que sang  
il n'est que chair

rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE  
rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE rouGE  
rouGE rouGE

choc choc choc

ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge  
ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge<sup>61</sup>

La pieza describe la intersección entre el cuerpo y la voz, algo de interés central para Chopin, quien después sería reconocido por sus piezas sonoras derivadas por completo de sonidos de su cuerpo. Chopin amplificaba el sonido de la sangre que circulaba por su cuerpo, su corazón, su tracto digestivo y demás, y esto servía como base de sus obras. Esta obra temprana todavía usa el lenguaje para referirse al cuerpo en lugar de utilizar el cuerpo mismo.

En su momento, *Rouge* nunca llegó a ser editado “oficialmente” en LP por una disquera. Nació desnudo y así se quedó, inédito hasta veinticuatro años después, cuando

---

<sup>61</sup> Henri Chopin, *Rouge*, inédito, transcripción del audio a cargo de Sebastian Dicenaire.

una galería de arte alemana lo editó,<sup>62</sup> si bien algunos casetes de la obra de Chopin circulaban en los círculos musicales de vanguardia de la época gracias a la visibilidad de su trabajo como promotor y editor de poesía sonora.<sup>63</sup>

Una década después de la grabación de *Rouge*, aparece curiosamente en la primera “región” de la composición de 1966 de Karlheinz Stockhausen titulada *Hymnen*, una mezcla electrónica de himnos nacionales de todo el mundo. Aunque en forma truncada, *Rouge* forma la base de una pequeña sección hablada que gira en torno a variedades del color rojo. La voz de Chopin alterna con voces con acentos alemanes que leen el fragmento de una lista de pinturas marca Windsor Newton. Si uno lo escucha fuera de contexto, suena como una extensión de la pintura sonora de Chopin. Pero al encontrarlo entre desconstrucciones sonoras de la Internacional y la Marsellesa, cobra otro significado por completo. El poema desnudo ya se encuentra revestido con el ropaje de la política de izquierda.

Veintiún años después, en 1997, un grupo musical llamado Stock, Hausen & Walkman (nótese el nombre del grupo), cuyo trabajo se basa en el sampleo, devolvió *Rouge* a su contexto original cuando lo sampleó y lo metió a una canción de pop irónica llamada *Flagging* (flaqueando, ya que el verbo inglés *flag* significa disminuido, débil, decaído o fatigado, una condición que ocurre por pérdida de sangre). Entre las letras cursis, el ritmo pegajoso y recitaciones matemáticas apropiadas de discos para niños, la pieza de Chopin fue arrebatada de la agenda política de Stockhausen para regresar a sus orígenes corporales. Pero el gesto lo vacía: al final *Rouge* es tan sólo un sampleo entre tantos, parte de un paisaje ruidoso en el que los sonidos se obtienen y se manipulan con la misma facilidad. En un paisaje como este ningún sonido parece tener más significado que otro. La imagen corpórea y brutal del “rojo” de Chopin se ve revestida de kitsch, más cerca de Betty Page que de Antonin Artaud.

El grupo Stock, Hausen & Walkman es conocido por su sentido gráfico. Saben cómo crear una presentación visual que se aproxime a su práctica musical. El empaque —o, en otras palabras, el *revestimiento*— crea un contexto de valor. El revestimiento de *Rouge* a cargo de de Stock, Hausen, & Walkman pone a circular el poema de Chopin otra vez, pero ahora completamente vestido.

---

<sup>62</sup> Galería Hundermark, Alemania, 1981. A partir de entonces se ha publicado en varias compilaciones.

<sup>63</sup> Las energías de Chopin como editor y entusiasta de la poesía sonora electrónica fueron muy visibles durante los años cincuenta y sesenta, culminando en 1964 cuando su *Revue Ou* comenzó a publicarse y su trabajo aparecía con regularidad en la BBC.

En el mundo de lo vestido, la vanguardia histórica convertida en fetiche por la cultura popular llegó a su punto más alto cuando la famosa banda de rock Sonic Youth lanzó un CD llamado *Goodbye 20th Century* (Adiós al siglo 20, 1999). En ese disco los roqueros hicieron covers de algunas de las piezas más difíciles de John Cage y George Maciunas, entre otros. A través de una curiosa confluencia de sensibilidad urbana neoyorquina y de mercadotecnia masiva, miles de fans roqueros de Sonic Youth —que uno podría toparse en cualquier festival Lollapalooza— compraron el disco y se enfrentaron a algo que hasta hace muy poco vivía en los márgenes de la vanguardia histórica.

A través de gestos como este la vanguardia se publicita y, en algunos casos, se vuelve mercancía. Quien se dé una vuelta por una buena tienda de discos o la tienda de un museo se encontrará con cientos de artefactos de la vanguardia histórica hermosamente empaquetados, listos para ser consumidos —ya sea en reediciones de música de vanguardia o en atractivas monografías de artistas o de movimientos que alguna vez fueron marginales, como Fluxus. Sin embargo, una vez que esta mercancía se compra, puede ser desnudada y compartirse en redes *peer-to-peer*. En algunos casos, a este tipo de mercancía —en particular a la que se había creado en un inicio como un gesto antiautoritario— se le restituye, gracias al internet, la intención radical que la originó. Debido a la capacidad de manipulación de los medios digitales, estas obras son susceptibles de ser remezcladas y trituradas a una escala masiva —es por esto que nunca se tiene la versión definitiva, autorizada, de estos objetos en los medios tradicionales. Son obras inconclusas en un proceso de transformación constante al interior de la economía del don más grande jamás conocida por el hombre.

Circunstancias como estas generan muchas preguntas: ¿Cómo es que la variedad de contextos afecta la recepción cultural de los objetos? ¿Quién o qué determina el valor de un artefacto, tanto comercial como intelectualmente? Y en el mismo sentido, ¿cómo puede esto impactar la reputación del artista, tanto comercial como intelectualmente? Si los artefactos siempre están en proceso de transformación, ¿cuándo se puede determinar que una obra histórica está “terminada”?

Todavía es muy pronto para responder a estas preguntas. Criados con libros y discos —medios todavía vestidos y estables— es difícil que aceptamos artefactos culturales en flujo constante como “genuinos”. Cuando el *Ulises* de Joyce llegó a nuestros libreros, las nuevas ediciones del libro eran únicamente versiones corregidas y anotadas, lo que cimentó nuestra sensación de que Joyce era un genio singular. Con la



excepción de collages y fotocopias, remezclar textos de la dimensión del *Ulises* era difícil. Si de texto se trata, no hemos visto nada que se le acerque al fenómeno de la piratería, pero ahora se ven más y más sitios de internet en los que libremente circulan libros sin autorización —en particular textos académicos y teóricos— con texto que se puede copiar y buscar. Y con el surgimiento del lector de texto digital capaz de leer archivos de *open source* comenzaremos a ver más y más remixes de texto. A pesar de que documentos desnudos de Microsoft Word o .rtf hayan flotado por la red desde siempre, la falta de proveniencia y de mercadotecnia curiosamente había desalentado este tipo de gestos. Ahora, con PDFs completamente vestidos y hermosamente formateados, que emanan de editoriales universitarias distribuidas de manera ilícita, los mismos textos se están catalogando y archivando con mucho mayor cuidado como objetos potencialmente útiles en nuestras computadoras. Aun cuando sean gratuitas, versiones autorizadas como estas están indicando que están listas para ser deconstruidas.<sup>64</sup> Ya en 1983 John Cage había predicho y acogido la idea de textos electrónicos inestables como fuente potencial de remezclas.

Esencialmente la tecnología es una manera de hacer más con menos esfuerzo. Y esto es algo bueno, no malo. Los editores —el editor de mi música, el editor de mis libros— saben que la máquina fotocopidora es una amenaza real; sin embargo, persisten. Lo que eventualmente ha de suceder es que no sólo se elimine la publicación, sino también la necesidad de fotocopiar, conectando todo esto con el teléfono para que quien quiera pueda obtener lo que necesite en cualquier momento. Y también borrarlo... ¿de tal manera que tu ejemplar de Homero se pueda volver, digamos, un ejemplar de Shakespeare, mmm? ¿A través de borrado rápido y la impresión rápida, mmm? ... Porque esta es la inmediatez electrónica hacia la cual nos dirigimos.

---

<sup>64</sup> Para obtener ejemplos de PDFs como los mencionados, existen varios sitios como Monoskop, <http://burundi.sk/monoskop/log/>; consultado el 10 de agosto de 2009; y AAAARG, <http://aaaarg.org/>; consultado el 10 de agosto de 2009.

## 4. Hacia una poética del hiperrealismo

El surgimiento de las políticas de identidad dio voz a muchos a quienes se les había negado en el pasado. Aún falta trabajo por hacer: existen muchas voces aún ignoradas y que permanecen al margen. No se debe escatimar esfuerzos para asegurar que quienes tengan algo que decir encuentren un lugar dónde decirlo y un público que los escuche. No debemos subestimar la importancia de esta labor.

Aun así, la identidad es un tema espinoso y no hay una sola manera de abordarlo. Por ejemplo, no creo que haya un “yo” estable o esencial. Yo soy una amalgama de muchas cosas: libros que leí, películas y programas de televisión que vi, conversaciones que tuve, canciones que canté, amantes que amé. De hecho, soy una creación de tanta gente y tanta ideas, que siento que he tenido muy pocas ideas o reflexiones originales propias; pensar que lo que yo considero “mío” es “original” sería de un egoísmo deslumbrante. A veces creo que he tenido un sentimiento o se me ha ocurrido una idea original cuando de pronto, a las 2 a.m., al ver una película vieja en la tele que no había visto en muchos años, el protagonista dice algo que yo pensé que se me había ocurrido a mí. O dicho de otro modo, tomé sus palabras (que, claro está, tampoco eran “sus palabras”), las pensé como si fueran mías y me las apropié. Esto sucede todo el tiempo.

A menudo —de manera inconciente, la mayoría de las veces— modelo la imagen que tengo de mí según una imagen que la publicidad me ha tratado de vender. Y cuando me pruebo ropa en una tienda, recuerdo esa imagen que vi en un anuncio y proyecto mi imagen en ella. Todo es fantasía. Me aventuraría a decir que una parte enorme de mi identidad fue adoptada de la publicidad. Soy un hombre muy de mi tiempo; ¿cómo voy a ignorar semejantes fuerzas? ¿Es lo ideal? Probablemente no.

¿Desearía no ser tan susceptible a las fuerzas de la publicidad y el consumismo? Por supuesto, pero mentiría si no admitiera que éstas constituyen una parte importante de quién soy como miembro de esta cultura.

Las personas transgénero buscan convertirse en las personas que son, no quedarse como las que nacieron. Hay personas transexuales también en un estado constante de reinención, luchando con valentía a lo largo de sus vidas enteras en pos de adoptar identidades nuevas y fluidas. Me siento inspirado por conceptos de identidad tan fluidos y cambiantes como éstos.

En el internet, estas tendencias van en otras direcciones: la identidad abarca todo un espectro que va desde la autenticidad hasta la fabricación absoluta. Con mucho menos compromiso de lo que se requiere en la vida real, proyectamos varios personajes con tan sólo unos golpes de tecla. En línea, tiendo a mutar en diferentes direcciones: en este chat, soy una mujer; en este blog, un conservador; en este foro, un golfista cuarentón. Y jamás se me acusa de no ser auténtico o real. Al contrario, se refieren a mí como “señora” o “conservador de mierda”. Asimismo, he llegado a pensar que la persona en la red a quien me dirijo en tales conversaciones no es en realidad “esa persona”.

Si es cierto que mi identidad está por definirse y cambia a cada minuto —y en verdad creo que lo hace— es importante que mi escritura refleje este estado de identidad y subjetividad mercurial. Esto puede significar adoptar voces que no son “mías”, subjetividades que no son “mías”, posturas políticas que no son “mías”, opiniones que no son “mías”, palabras que no son “mías” porque, al fin y al cabo, no creo que sea posible definir qué es mío y qué no.

A veces, la reproducción no-intervencionista de textos permite abordar temas políticos de una manera más profunda e iluminadora de lo que sería posible con una

crítica convencional. Si quisiéramos criticar al globalismo, por ejemplo, la respuesta de la escritura no-creativa sería replicar y replantear, sin alteración alguna, la transcripción de una junta del G8 donde se rehusaron a ratificar los acuerdos de Kioto para controlar las amenazas del cambio climático. Esto me parece que revelaría mucho más que cualquier comentario original al respecto. Dejar que el texto hable por sí mismo: en el caso del G8, se ahorcarán solos con la cuerda de su propia estupidez. Esto es lo que yo llamo poesía.

No importa lo que hagamos con el lenguaje, éste siempre será expresivo. ¿Cómo no podría serlo? De hecho, al trabajar con lenguaje, siento que es imposible no expresarse. Si tomamos distancia y dejamos que el material haga su trabajo, quizá al final podamos sentirnos felices y sorprendidos por los resultados.

La escritura no-creativa es una literatura post-identitaria. Con la fragmentación digital, cualquier noción de autenticidad unificada y coherente ha dejado atrás. Walter Ong afirma que la escritura es una tecnología y, por tanto, comporta un acto artificial: “Las tecnologías no son sólo recursos externos, sino también transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan la palabra [...] las tecnologías son artificiales, pero —otra paradoja— lo artificial es natural para el ser humano. Interiorizada adecuadamente, la tecnología no degrada la vida humana sino, por lo contrario, la mejora.”<sup>65</sup> Robert Fitterman, cuyas obras acogen nuestras identidades cambiantes, esculpidas por las fuerzas del consumismo, plantea:

¿Es posible expresar la subjetividad, incluso la experiencia personal, sin utilizar nuestra *propia* experiencia personal? [...] Ha habido un claro deseo de enfrentar o recuperar lo personal. Me interesa la inclusión de la subjetividad y la

---

<sup>65</sup> Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 85.

experiencia personal; sólo prefiero que no sea la mía. Hoy en día tengo acceso a un número ilimitado de enunciaciones y expresiones personales, de las entrañas o del corazón. ¿Para qué escuchar mis entrañas si puedo escuchar miles de entrañas? [...] Para los escritores que crecieron en los años setenta y ochenta, la noción de identidades múltiples e identidades apropiadas es como una lengua materna, la conclusión natural de las múltiples personalidades que fueron creadas por estrategias de mercado.<sup>66</sup>

Fitterman cita al artista visual Mike Kelley, quien también escribe sobre el discurso de la identidad en términos del consumismo: “el *glam rock* era un tipo de música que entendió el mundo de la música comercial a la perfección y aceptó sus escenarios de mampostería y vacío, donde la imagen de la *drag queen* era el símbolo de su estatus [...] David Bowie adopta identidades y las desecha cuando quiere, reinventándose constantemente para el mercado. Refleja nuestra cultura de la obsolescencia planificada. Se ha sugerido que para la cultura del consumidor, el camaleón que cambia constantemente *representa el empoderamiento*”.<sup>67</sup> La escritura necesita ir en esta dirección.

Y sin embargo, ¿a quién no le conmueve una historia auténtica? Sin duda, una de las narrativas de identidad más inspiradoras de la historia reciente es la de Barack Obama. En un discurso que dio en el pueblo de sus ancestros en Kenia, en ocasión del nombramiento de una escuela en su honor, habló del orgullo que sentía por el lugar de donde provenía y de cómo Kenia había dado a su abuelo los valores que llevarían a la familia Obama a conseguir logros tan formidables en los Estados Unidos: “Creció por aquí. Le cuidaba las cabras a mi abuelo y, tal vez, a veces, iba a una escuela no muy

<sup>66</sup> Robert Fitterman, “Identity Theft” (Robo de identidad) en *Rob the Plagiarist*. Nueva York: Roof, 2009, pp. 12–15.

<sup>67</sup> Mike Kelley, *Foul Perfection*. Boston: MIT Press, 2003, p. 111.

distinta de la Senator Barack Obama School. Aunque quizá era más pequeña y tenía menos libros y equipo, y a los maestros se les pagaba menos, y probablemente en ocasiones no había suficiente dinero para ir a la escuela de tiempo completo. A pesar de todo eso, la comunidad lo ayudó y le brindó la oportunidad de ir a la secundaria, y luego a la universidad en los Estados Unidos, para después obtener un doctorado en Harvard”.<sup>68</sup>

En los Estados Unidos abundan historias increíbles como esta. Una de ellas viene del escritor armenio-americano Ara Shirinyan. Nació en la República Socialista Soviética de Armenia en una familia que se había dispersado por todo el Medio Oriente después del genocidio armenio. En 1987, su familia se mudó a los Estados Unidos con \$1,500 dólares y unas pocas maletas. Al día siguiente de su llegada, su padre se fue a trabajar como joyero. Su madre hizo lo mismo como restauradora de tapetes antiguos. Trabajaron siete días a la semana y se compraron una casa al año de su llegada. El negocio de su padre creció cuando comenzó a fabricar joyería y a vender toneladas. Para cuando se retiró, su negocio ocupaba el piso entero de un edificio enorme en el centro de Los Ángeles. Ara, producto de escuelas públicas y estatales, ahora tiene una reputación internacional y una gran carrera como escritor. Además, vive muy involucrado muy de cerca en la vida comunitaria armenia-americana.

Es una historia conmovedora. ¿Por qué, entonces, decidió *no* escribir acerca de esto cuando escribió su libro galardonado sobre las nacionalidades? En *Your Country is Great* (Tu país es increíble), toma los nombres de cada uno de los países en el mundo, los pone en orden alfabético y googlea la frase “[nombre del país] es increíble”. La mayoría de los resultados provienen de sitios de viajes con reseñas de usuarios y

---

<sup>68</sup> “Obama Receives Hero’s Welcome at His Family’s Ancestral Village in Kenya” (Obama recibe la bienvenida de un héroe en el pueblo de sus ancestros en Kenia) *Voice of America*, <http://www.voanews.com/english/archive/2006-08/2006-08-27-voa17.cfm>; consultado el 5 de agosto de 2009.

entonces selecciona y clasifica los resultados de cada nación. Después, divide los comentarios en líneas, donde cada estrofa representa una opinión distinta. El resultado es una guía turística multinacional de opiniones y contenido de usuario. Sin fuente ni firma, la pieza es a ratos fea y a ratos hermosa, útil y dañina, veraz y engañosa, vital y por completo irrelevante. Al llevar una metodología fría y racional a estas discusiones de identidad inherentemente pasionales, Shirinyan deja que las palabras hablen por sí misma, dejando que el lector procese las opiniones expresadas.

En su libro, Armenia, su país natal, recibe el mismo trato que Aruba, el siguiente país en orden alfabético:

#### ARMENIA ES INCREÍBLE

armenia es país increíble  
¡famoso por su cristianismo!

Armenia es increíble, y Yerevan es una ciudad  
donde la gente vive su vidas al máximo  
te amo Yerevan,  
amo tus calles,  
tus banquetas,

Armenia es increíble  
todos deberían de regresar  
aunque sea una vez

la nueva información sobre Armenia es increíble  
—mucha información muy buena—  
¡Voy a tener que recordar nunca dar  
2 flores a nadie!

También no hablo nuestro idioma  
Pero bueno, Armenia es increíble.  
He estado ahí  
y he hecho buenos amigos,  
aunque no podía cruzar  
ni una palabra con ellos.

¡Tour de Armenia es gran éxito!  
Entender Nuestro  
Pasado  
Es Entendernos a Nosotros  
Mismos.

banquetas renovadas, calles, y  
rascacielos sin precedente  
erigiéndose  
el futuro de Armenia es increíble.

Con veranos tan cálidos  
e inviernos tan fríos  
aprenderás bastante  
sobre la historia de Yerevan

Armenia es increíble  
la amo, pero creo q no es  
lo mío.<sup>69</sup>

#### ARUBA ES INCREÍBLE

aruba es increíble  
sus playas son hermosas  
y la gente increíble

Aruba es increíble para bucear  
y ver la vida bajo el mar  
hasta 30 metros de visibilidad.  
Verás esponjas y mantarrayas pasar flotando  
tortugas de mar, langostas.  
El servicio de taxis en Aruba es increíble,  
pero a nosotros nos gusta agarrar nuestras cosas e irnos  
cuando se nos antoje.  
así que rentar un auto es más increíble para nosotros.

Aruba es increíble para pasear, ir de compras,  
y una variedad de deportes acuáticos.  
Deberías pensar en rentar un auto  
para explorar la isla.

Aruba es increíble,  
ni una gota de lluvia,  
apenas una nube y aún así  
nunca sentí demasiado calor

Aruba es increíble  
ahí fui a mi luna de miel  
el año pasado.  
¡Lo amo!  
Hay muchos lugares donde quedarse.  
El Marriott está bien.

---

<sup>69</sup> Ara Shirinyan, *Your Country is Great: Afghanistan-Guyana*. Nueva York: Futurepoem, 2008, p. 13–14.



el Wyndham está bien.

Aruba es increíble para solteros,  
parejas y familias. Quizá  
los mejores campos de mini-golf  
del mundo están en Aruba

Aruba es increíble para ir de luna de miel  
por las siguientes razones:

1. No hay huracanes
2. Clima predecible
3. Montones de cosas que hacer

Aruba es increíble.  
Si eres madrugador  
asegúrate de ir a esnorquelear.  
Tienen un fiesta bus  
para ir de bar en bar<sup>70</sup>

¿Qué nos dice esto de Armenia o Aruba? No mucho. Shirinyan deja de lado una  
narrativa personal para poder demostrar un argumento más importante: los efectos  
mortificantes de la globalización sobre el lenguaje. Al colapsar el espacio entre el  
“mundo real” y el internet, su libro cuestiona: ¿Qué es local? ¿Qué es nacional? ¿Qué es  
multicultural? En vez de aceptar las nociones actuales que plantean que el lenguaje es  
un medio de diferenciación, Shirinyan demuestra de manera persuasiva su carácter  
homogeneizador, cómo se derrumba el sentido en un charco de clichés, en una época en  
la que todo es increíble y por ende nada lo es. Si yo lo visité, es increíble: el turismo  
global como autoridad.

La selección y yuxtaposición cuidadosa de frases a cargo de Shirinyan hace que  
esta obra sea un ejemplo perfecto de cómo un escritor puede crear una práctica de  
escritura post-identitaria alimentada por la tecnología, que hace que el lector se pregunte  
si la identidad del autor guarda alguna relación con la persona que lo escribió. Sin  
embargo, no deja de emplear la primera persona, utilizándola estratégicamente y a

---

<sup>70</sup> *Ibid*, pp. 15–16.

mansalva, pero sin especificidad, produciendo así una obra que es ferozmente nacionalista y, al mismo tiempo, sorprendentemente blanda.

El artista francés Claude Closky, en su libro *Mon Catalogue*, adopta una estrategia diferente, aunque igual de desapasionada, al enlistar cada una de sus posesiones junto al catálogo o texto publicitario correspondiente. Para esta obra simplemente sustituyó la directiva publicitaria “tú” o “tuyo” por el “yo” o “mío”. Por ejemplo:

#### MI REFRIGERADOR

El volumen utilizable de mi refrigerador es muy superior a las capacidades convencionales y me permite guardar mis productos frescos y congelados. El compartimento para carnes con temperatura ajustable y el cajón de verduras con control de humedad me aseguran la conservación perfecta de mi comida. También, el sistema de enfriado con ventilador hace y dispensa mi hielo y mi agua fresca. Además, mi refrigerador viene equipado con una capa anti-bacteriana que me ayuda en su mantenimiento.

#### MI GEL LIMPIADOR

Para opacar gradualmente la apariencia brillosa de mi piel, cerrar mis poros dilatados y limpiar mis espinillas, tengo una solución: todas las noches limpio mi cara con gel purificador con zinc —que tiene propiedades de control activo del sebo que elimina, sin irritación, las impurezas que acumulo durante el día. My piel ya no se ve brillosa. El poder reconfortante del zinc, reforzado por un agente humectante, suaviza y relaja las zonas secas de mi rostro. Mi piel ya no se tensa.

### MIS LENTES DE UNA PIEZA

Yo domino los rayos del sol con mis lentes de una pieza. Son verdaderos escudos contra el daño que ocasiona la radiación UV y la luz demasiado brillante, y también los disfruto como lentes, ya que enmarcan perfectamente los contornos de mi rostro. Me benefician con la visión panorámica de sus lentes Lexan envolventes y resistentes al impacto. Filtran los rayos ultravioleta por todos lados y protegen mis ojos no solamente del sol, sino del viento, la arena y el polvo. El máximo refinamiento: una pequeña banda de hule espuma se amolda perfectamente a mi rostro, asegurando mi confort y un ajuste preciso. Son extremadamente ligeros, y por eso disfruto usarlos en cualquier circunstancia. Con su cordón removible, también los aprecio cuando practico mis deportes favoritos.<sup>71</sup>

Closky genera una saturación consumista de lenguaje, una especie de autorretrato contemporáneo, dejando de manera voluntaria no sólo que sus posesiones lo definan, sino también que sus posesiones lo posean. Se rehúsa a moralizar, editorializar o expresa el menor sentimiento. Se presenta como el consumidor máximo: un *über-consumidor*. Como ya se vendió, no necesita que lo convenzan. Si te digo que no sólo voy a comprar lo que sea que vayas a venderme, sino que además voy a acoger tus productos al punto de la estrangulación, ¿de qué sirven tus discursos de venta? Closky va un paso más delante de la mercadotecnia y, al hacerlo, nos ofrece un antídoto lingüístico al capitalismo de consumo.

---

<sup>71</sup> Claude Closky, *Mon Catalogue*, trad. Craig Dworkin. Limoges: FRAC Limousin, 1999, sin página.

En S/Z, Roland Barthes realiza un análisis estructuralista exhaustivo del cuento “Sarrasine” de Balzac. Allí Barthes revela cómo las marcas de su clase se expresan en enunciados al parecer inocuos sobre fiestas, accesorios o jardines. Su libro aporta las herramientas necesarias para poder ver estos códigos en cualquier obra de arte. Pero lo que la escritura no-creativa posibilita es una inversión del proyecto de Barthes —una situación donde estos códigos, que por lo general están escondidos, salen a la luz y componen la totalidad de la obra de arte. Como tanta publicidad, música, cine y arte plástico, el discurso literario se ha llevado al siguiente nivel.

¿Qué hacer con una obra como *First My Motorola* (Primero mi Motorola) de Alexandra Nemerov? La obra consta de un lista de todas y cada una de las marcas que toca en el transcurso de un día, en orden cronológico desde el momento en que despierta hasta el momento en que se duerme. La obra comienza así:

Primero, mi Motorola  
Después mi Frette  
Después mi Sonia Rykiel  
Después mi Bvlgari  
Después mi Asprey  
Después mi Cartier  
Después mi Kohler  
Después mi Brightsmile  
Después mi Cetaphil  
Después mi Braun  
Después mi Brightsmile  
Después mi Kohler  
Después mi Cetaphil  
Después mi Bliss  
Después mi Apple  
Después mi Kashi  
Después mi Maytag  
Después mi Silk  
Después mi Pom

Y termina:

Después mi Ralph Lauren

Después mi La Perla

Después mi H&M

Después mi Anthropologie

Después mi Motorola

Después mi Bvlgari

Después mi Asprey

Después mi Cartier

Después mi Frette

Después mi Sonia Rykiel

Y al fin, mi Motorola.<sup>72</sup>

Nemerov no sitúa estas marcas en función de sus gustos o disgustos —a diferencia de Closky que con “alegría” exclama que le “gusta” su refrigerador con control de humedad. Aquí no hay nada más que marcas. Nemerov es un enigma, un cascarón, un consumidor robótico puro. Es la encarnación del slogan famoso de Barbara Kruger, “Compro, luego existo”, y con audacia crea una nueva forma de autorretrato: una cifra demográfica cómplice, el sueño de la mercadotecnia.

En el 2007 la revista *Time* preguntó si los 200 millones de dólares que Ruth Lilly, la heredera farmacéutica, donó a la Poetry Foundation podían cambiar lo que la gente sentía por la poesía: “Los 200 millones no van a cambiar eso; nada, ni siquiera el dinero, puede hacer que la gente disfrute algo en contra de su voluntad. Lo que la poesía necesita es un escritor que pueda hacer por ella lo que Andy Warhol hizo por el arte vanguardista: hacerla sexy y *cool* y accesible sin que sea estúpida o condescendiente. Cuando ese escritor aparezca, el cambio cultural llegará velozmente, y sin mucho esfuerzo”.<sup>73</sup> Aunque hay una serie de cuestiones problemáticas en esta declaración —al

<sup>72</sup> Alexandra Nemerov, “*First My Motorola*” manuscrito inédito.

<sup>73</sup> Lev Grossman, “*Poems for People*” (Poemas para la gente) *Time Magazine*, 7 de junio, 2007, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1630571,00.html>; consultado el 13 de agosto de 2009.

elegir a Warhol, el escritor de este artículo añora la vuelta a un momento cultural específico, que permitió a Warhol convertirse en Warhol: los años sesenta, una época que no regresará pronto— el desafío que plantea me hace preguntarme, sin embargo, por qué no ha existido un Andy Warhol de la poesía.

Quizá nos pudimos haber imaginado que en el apogeo de la administración de George W. Bush, los poetas a favor de la sociedad de consumo habrían proliferado como cucarachas. Pero no. Los poetas laureados de Bush, como Billy Collins, que escribió sobre pescar en Susquehanna en julio (aunque el poema en realidad es sobre cómo *no* pudo pescar ahí), o Ted Kooser, con sus descripciones bucólicas de sillones-columpio en septiembre, o Donald Hall y su nostalgia por los campesinos con bueyes y carretas, estaban irremediablemente desconectados de aquello que obsesionaba a la mayoría de los estadounidenses (y a la mayoría del mundo): comprar cosas.

A fin de cuentas, no debe sorprendernos que los poetas laureados de Bush regresaran a una especie de poesía de la nostalgia, sin saber que encarnaban el simulacro de una época en que los poetas escribían de manera genuina sobre los valores americanos “de verdad”.

El mundo poético todavía no ha tenido su versión del arte pop —y el arte pop ocurrió hace ya más de cincuenta años. A pesar de las distintas propuestas alternativas del uso del lenguaje (poesía concreta, poesía L=A=N=G=U=A=G=E, ficción innovadora al estilo FC2, etc.), la escritura en la imaginación popular se ha apegado en gran medida a usos del lenguaje mucho más tradicionales, narrativos y transparentes, lo cual le ha impedido experimentar un antes y un después a la manera del arte pop. Mientras que, por ejemplo, la escuela de Nueva York jugueteó con el consumismo, empleando el pop como un portal hacia la subjetividad (O’Hara: “Tomar una Coca-Cola

contigo / es más divertido que ir a San Sebastián, Irú, Hendaye, Biarritz, Bayonne”<sup>74</sup> –  
nunca se acercó a la objetividad fría y a las palabras desnudas y proféticas de Warhol:  
“Una Coca-Cola es una Coca-Cola y ninguna cantidad de dinero puede brindarte una  
mejor Coca-Cola que la que está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las Coca-  
Colas son iguales y todas las Coca-Colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente  
lo sabe, el mendigo lo sabe y tú lo sabes”<sup>75</sup>.

El número de julio/agosto del 2009 de la revista *Poetry*, publicada por la Poetry  
Foundation, comienza con un poema corto de Tony Hoagland llamado “*At the Galleria*  
*Shopping Mall*” (En el centro comercial *Galleria*) que nos advierte sobre las trampas del  
consumismo:

Más allá del bote con calzones y calcetines de bebé en tonos pastel,  
hay unas teles de cuarenta-y-nueve dólares hechas en China;

una de ellas canta noticias de una guerra lejana,  
una compara el tamaño de los pechos de Hollywood,

al tamaño del pecho de una actriz de Bollywood.  
Y aquí está mi sobrina Lucinda,

que tiene nueve años y es una auténtica hija de Texas,  
que ha desarrollado la zancada de una güera de pedigrí

Y declara que su deporte favorito es ir de compras.  
Hoy es el día en que zarpa en su travesía,

deslizando su tarjeta de crédito como guadaña  
por las doradas praderas de la mercancía.

Hoy es el día en que deja de mirar a los ojos,  
y comienza el avalúo de los marcas de los bolsos;

Que comience, entonces. Que se le sumerja en la munificencia deslumbrante  
y se le extraiga y se le exprima una y otra vez.

Y veámosla.  
Así como los dioses en los mitos

convertían a los mortales en cuervos y en laureles

<sup>74</sup> *The Selected Poems of Frank O'Hara*, Ed. Donald Allen, New York: Vintage, 1974, p. 175.

<sup>75</sup> Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Madrid: Tusquets, 1998. p. 111.

para darles una especie de lección,

a nosotros nos hicieron americanos  
para aprender algo de la soledad.<sup>76</sup>

La pobre Lucinda se ve engañada por uno de los proverbios más viejos de todos —no todo lo que brilla es oro— y pierde en consecuencia su humanidad: “Hoy es el día en que deja de mirar a los ojos / y comienza su avalúo de las marcas de los bolsos”. La única forma en que esta joven aprenderá su lección es de la misma manera en que nosotros, los ancianos/dioses aprendimos la nuestra: no fue sino hasta que sucumbimos ante la tentación que pudimos tomar conciencia de la insensatez de nuestros deseos. ¡Oh, juventud! El carácter telescópico del poema en la última estrofa se abre para mostrarnos y hacernos reflexionar —como cultura, como nación— cuán alienados, solitarios y desconectados de la humanidad nos hemos vuelto, resultado de este tipo de encuentros. Es un poema con una moraleja específica, que imparte valores sabios y verdaderos y señala con sabiduría la inconciencia de la juventud.

Al presentarnos con retratos de momentos particulares —calzones y calcetines de bebé en tonos pastel, teles hechas en China— Hoagland busca expresar de forma condensada lo que Rem Koolhaas ha llamado *junkspace* o “espacio basura”: un tipo de arquitectura provisional que nos ha traído centros comerciales, casinos, aeropuertos y demás. Pero el intento de fijar o estabilizar cualquier cosa en el espacio basura funciona en contra de la naturaleza de dicho espacio: “Como no puede captarse, el espacio basura no puede recordarse. Es ampuloso pero poco memorable, como un protector de pantalla: su negativa a detenerse asegura una amnesia instantánea. El espacio basura no pretende crear perfección, sólo interés. [...] En el espacio basura las marcas desempeñan el mismo papel que los agujeros negros en el universo: son entes a través de los cuales

---

<sup>76</sup> Tony Hoagland, “At the Galleria Shopping Mall” *Poetry* 194.4 (julio/agosto 2009): p. 265.



desaparece el significado”.<sup>77</sup> Como un pintor de caballete que se instala a la entrada de una tienda departamental y trata de capturar la experiencia con un óleo, Hoagland elige una estrategia errónea y los materiales equivocados: las imágenes profundas no sirven en este espacio sin gravedad.

En el mismo volumen de *Poetry* hay un poema de Robert Fitterman que lleva por título “*Directory*” (Directorio), el cual no es más que el directorio de un centro comercial anónimo, escrito en *loop* con el debido cuidado de los recursos poéticos de la forma, el ritmo y el sonido. Koolhaas dice que el espacio basura es un laberinto de reflejos: “fomenta la desorientación (los espejos, los brillos, el eco)”.<sup>78</sup> La lista de Fitterman del directorio de un centro comercial se propone ser tan adormecedora, muerta y sosa como la experiencia misma en un centro comercial, fomentando así la desorientación lingüística a través de la *reflexión* y no de la *expresión*:

Macy’s  
Circuit City  
Payless Shoes  
Sears  
Kay Jewelers  
GNC  
LensCrafters  
Coach  
H & M  
RadioShack  
Gymboree

The Body Shop  
Eddie Bauer  
Crabtree & Evelyn  
Gymboree

---

<sup>77</sup> Rem Koolhaas, *El espacio basura* [en línea]. Estridentópolis, La vieja: AL FIN **LIEBRE** ediciones digitales, 2012, p.7

<sup>78</sup> *Ibid.* p.5

[Foot Locker](#)

[Land's End](#)

[GNC](#)

[LensCrafters](#)

[Coach](#)

[Famous Footwear](#)

[H & M](#)

[LensCrafters](#)

[Foot Locker](#)

[GNC](#)

[Macy's](#)

[Crabtree & Evelyn](#)

[H & M](#)

[Cinnabon](#)

[Kay Jewelers](#)

[Land's End](#)

[Hickory Farms](#)

[GNC](#)

[The Body Shop](#)

[Eddie Bauer](#)

[Payless Shoes](#)

[Circuit City](#)

[Kay Jewelers](#)

[Gymboree](#)

[The Body Shop](#)

[Hickory Farms](#)

[Coach](#)

[Macy's](#)

[GNC](#)

[Circuit City](#)

[Sears](#)

[H & M](#)

[Kay Jewelers](#)

[Land's End](#)

LensCrafters

Eddie Bauer

Cinnabon

RadioShack

GNC

Sears

Crabtree & Evelyn<sup>79</sup>

La lista de Fitterman nos recuerda a Koolhaas cuando habla del espacio basura del aeropuerto de Dallas/Fort Worth (DFW): “El DFW está compuesto de tres únicos elementos, repetidos hasta el infinito, nada más: un tipo de viga, un tipo de ladrillo y un tipo de baldosa, todo cubierto del mismo color. ¿Es pardo? ¿Herrumbre? ¿Tabaco? Con simetrías de una escala más allá de cualquier posibilidad de reconocimiento, la interminable curva de sus terminales obliga a los usuarios a aplicar la teoría de la relatividad en su búsqueda de la puerta. Su apeadero es el inicio aparentemente inocuo de un viaje al centro de la nada absoluta, aparte de la animación proporcionada por Pizza Hut, Dairy Queen...”<sup>80</sup> La no-especificidad repetida de Fitterman refleja la naturaleza del capitalismo global al ofrecernos nombres de marcas que se reconocen de inmediato en un torrente adormecedor. Es como si RadioShack fuera intercambiable con Circuit City —¿Y a poco no lo son? El efecto que tiene el poema de Fitterman es como el paisaje de fondo en *Los picapiedra*, donde el mismo árbol y la misma montaña pasan una y otra vez: H&M, Kay’s Jewelers y The Body Shop se repiten y se repiten. Y no importa qué tan alienada o llena de vigor se supone que se sienta la sobrina de Hoagland, si recorremos la lista de tiendas mortíferas en el poema de Fitterman, los lectores sentiremos en carne propia la sensación de estar en un centro comercial. Con muy poco, Fitterman brinda una experiencia más real que Hoagland, sin necesidad de

---

<sup>79</sup> Robert Fitterman, “Directory” *Poetry* 194.4 (julio/agosto 2009), p. 335.

<sup>80</sup> Rem Koolhaas, *El espacio basura*, p.19

recurrir a sermones para persuadirnos de su argumento. La lección del poema es la experiencia misma de leerlo.

En su poema “Ox Cart Man”, el alguna vez poeta laureado de los Estados Unidos, Donald Hall, escribe sobre una escena en un mercado un tanto distinta:

En el mes de octubre de ese año  
él cuenta las papas que desenterró del campo  
cuenta las semillas, cuenta  
la porción de la bodega,  
lo demás lo embolsa y lo deja en la carreta.

Empaca la lana que esquilan en abril, miel  
en panales, lino, cuero  
curtido de venado,  
y vinagre de un barril,  
forjado a mano en el fuego.

Camina junto a la cabeza del buey, diez días  
al mercado de Portsmouth, y vende papas,  
y el bolso en que llevaba las papas,  
linaza, escobas de vara, azúcar de maple, plumas  
de ganso, estambre.

Cuando vacía la carreta, la vende.  
Al haberla vendido, vende el buey,  
el arnés y el yugo, y camina  
a casa, sus bolsillos pesados  
con monedas para la sal y los impuestos,

y, ya en casa, a la luz de la lumbre en el frío de noviembre  
cose un nuevo arnés  
para el buey del año entrante en el establo,  
y esculpe el yugo, y serrucha los tablones,

y vuelve a construir la carreta.<sup>81</sup>

A diferencia de la sobrina de Hoagland —que no produce nada y es, en esta etapa de su vida, únicamente capaz del consumo ciego— o de la visión cosificada de Fitterman del consumismo, Hall presenta una imagen nostálgica, idealizada, que parece sacada de una litografía de Currier y Ives. Se trata de una época en que los *hombres* eran honestos y hacían trabajo honesto; cuando un hombre no sólo sembraba, cosechaba, empacaba y transportaba la abundancia que la naturaleza le ofrecía, sino que también la vendía. Trabajaba arduamente de octubre a noviembre, en contacto con los ciclos de la naturaleza, hasta agotar su producto y reponerlo para la siguiente temporada.

En una reseña en el *Washington Post* de los *Selected Poems* (Poemas escogidos) de Hall, Billy Collins escribió: “Hace ya tiempo que Hall forma parte de la tradición frostiana del poeta rural sincero. Su empleo de una dicción simple y concreta, y su uso de la secuencia sensata del enunciado declarativo le da a sus poemas una especie de constancia y los impregna con un tono de autoridad sincera. Es el tipo de simplicidad que logra persuadir al lector desde los primeros versos”.<sup>82</sup> Yo diría que la “simplicidad” de Fitterman expresa verdades mucho más cercanas a la vida de la gente de hoy que los sentimientos morales de Hoagland o las viñetas rurales nostálgicas de Donald Hall. Y pienso que el poema de Fitterman es una expresión realmente *populista*: ¿qué es más fácil de entender que una lista de tiendas en un centro comercial, que refleja las interacciones diarias de los estadounidenses con nuestra cadena infinita de centros comerciales?

Una acusación que comúnmente se levanta contra la vanguardia es que es elitista y que está fuera de contacto con el mundo, que trabaja en una torre de marfil,

<sup>81</sup> Donald Hall, “*Ox Cart Man*” <http://poets.org/viewmedia.php/prmMID/19216>, consultado el 16 de abril de 2010.

<sup>82</sup> <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/264>; consultado el 5 de junio de 2009.

dirigiéndose a unos pocos conocedores. Y estoy de acuerdo con que muchas obras “difíciles” se han creado en el nombre de cierto populismo, pero terminan por ser rechazadas por el público a las que fueron dirigidas por indescifrables o, peor, irrelevantes. Pero la escritura no-creativa es verdaderamente populista. Como la escritura no-creativa de Fitterman hace explícitas sus intenciones desde un inicio y manifiesta exactamente lo que es antes de que la leamos, no hay forma de *no* entenderla. Pero aquí surge la pregunta esencial: ¿por qué? Y con esta pregunta pasamos al territorio conceptual que nos aleja del objeto hacia el campo de la especulación. En este punto, fácilmente podríamos tirar el libro y continuar con nuestra discusión, un acto que la escritura no-creativa celebra: el libro como trampolín para la reflexión. Pasamos de asumir un público lector a acoger un *público que reflexiona*. Al deshacernos de la carga de la lectura —y por lo tanto del público lector— se puede ver que la escritura no-creativa tiene el potencial de ser un cuerpo literario susceptible de que lo comprenda quien sea. Si entiendes el concepto (y los conceptos son sencillos), puedes dialogar con este tipo de escritura sin importar tu lugar geográfico, tu nivel de ingresos, tu educación o tu estatus social. Es una escritura abierta a todo el mundo.

Esta modalidad de escritura no-creativa ofrece una poética del *realismo* que recuerda al impulso documental detrás de la serie *Les Rougon-Macquart* de Zola, en la que, a manera de novelas populares, se embarcó en el enorme proyecto de describir la totalidad de la vida en Francia durante el Segundo Imperio. De granjeros a curas a mercados a centros comerciales, Zola argumentaba que su obra trascendía la mera ficción; su intención era ser “estrictamente naturalista, estrictamente fisiológica”,<sup>83</sup> un planteamiento más cercano a De Certau que a Balzac. Inspirada por Zola, la nueva

---

<sup>83</sup> <http://seacoast.sunderland.ac.uk/~os0tmc/zola/diff.htm>; consultado el 21 de mayo, 2009.

escritura es un realismo más allá del realismo: es hiperrealista —un fotorrealismo literario.

Se dice comúnmente que sólo se puede enseñar la vanguardia en clases avanzadas, pero Craig Dworkin, un profesor de la universidad de Utah, difiere. Él cree que un texto como *Botones blandos* de Gertrude Stein funciona en cualquier nivel, porque no hay necesidad de saber de mitología griega ni de alusiones literarias ni de la historia de los antiguos reyes de Inglaterra ni de tropos literarios ni tener un buen vocabulario. Conoces todas las palabras y ahí están.<sup>84</sup> El poeta y profesor Christian Bök cuenta cómo sus estudiantes en un principio se oponía a obras como *Botones blandos* porque no les gustaba encontrar lenguaje familiar vuelto extraño; sentían que el propósito de su educación era ayudarlos a volver a los textos extraños comprensibles (y no viceversa). Bök pasa mucho de su tiempo en clase tratando de mostrar a los estudiantes las maravillas del extraño enigma que es Gertrude Stein.<sup>85</sup> En hacerles ver cómo, por ejemplo, cuando Stein toma un objeto familiar, como una caja de alfileres, y la describe “llena de puntos” —lo cual nos hace sentir “sin punto”—, está planteando un punto sencillo pero sutil sobre lo espinoso que es algo tan “sin punto” como la poesía misma.<sup>86</sup>

En su empleo autorreflexivo del lenguaje apropiado, la escritura no-creativa acoge la política inherente y heredada de las palabras prestadas: no es trabajo de los escritores conceptuales dictar el significado moral o político de las palabras de los demás. Sin embargo, el método o la máquina que crea el poema plantea una agenda política, y pone en tela de juicio temas morales y políticos. Vanessa Place es una escritora que representa documentos legales repugnantes o éticamente problemáticos como literatura.

<sup>84</sup> Mensaje enviado al Listserv de escritura conceptual: lunes 15 de junio de 2009 5:25 pm.

<sup>85</sup> Mensaje enviado al Listserv de escritura conceptual: lunes 15 de junio de 2009 5:25 pm.

<sup>86</sup> Hay un juego de palabras entre “points” (puntos) y “disappointing” (decepcionante). (N. del t.)

No los altera en absoluto: simplemente los transfiere del marco legal al literario, dejando al lector la tarea de formular su propio juicio moral.

Hay un toque del Bartleby de Melville en la obra de Vanessa Place. Como un modelo de quietud y silencio en una oficina frenética, el autocontrol de Bartleby y su estricto sentido de ética autoimpuesto expone el vacío habitual de la rutina circundante. A la manera de un hoyo negro, absorbe a todos a su alrededor, hasta causar una implosión total. Place es una abogada y, como Bartleby, buena parte de su trabajo consiste en redactar memorandos a la corte de apelación, esa labor de copiar y editar que reduce vidas complejas y actos sucios a un lenguaje “neutral” a fin de presentarlos ante la corte. Este es su empleo principal. Su poesía es una apropiación de los documentos que redacta en el trabajo, donde los convierte en literatura. Y como la mayor parte de la literatura, están llenos de drama, pathos, horror y humanidad. Pero a diferencia de la mayor parte de la literatura, ella no escribió una sola palabra. ¿O sí? Aquí la cosa se pone interesante. Los ha redactado al mismo tiempo que se los ha apropiado —rescatándolos del mundo gris de la burocracia y las resoluciones de la corte— y, al recontextualizarlos, los ha transformado en literatura fascinante.

El trabajo de Place no es nada fácil: defiende legalmente a agresores sexuales indigentes que apelan sus casos. Dicho en sus propias palabras: “Para cuando me asignan sus casos, todos mis clientes han sido ya procesados por un crimen sexual y se encuentran encarcelados en prisiones estatales. Gracias a mi pericia y experiencia, me asignan clientes que han sido condenados por ofensas múltiples y han recibido sentencias de cientos de años cárcel o cadena perpetua. En su mayoría, represento a violadores y sujetos condenados por abuso de menores, aunque también he representado a algunos proxenetas y depredadores sexuales violentos (aquellos que, tras cumplir sus



sentencias, han sido internados en contra de su voluntad en hospitales estatales: yo llevo sus apelaciones”.<sup>87</sup>

Después de publicar dos buenas novelas experimentales al hilo —una es un solo enunciado de 130 páginas— hoy su producción literaria consta de republicar declaraciones de hechos provenientes de sus casos legales. Una apelación se compone de tres partes: una descripción del caso, que detalla la historia de los procedimientos del mismo; una declaración de los hechos, que detalla de manera narrativa las pruebas del crimen tal como fueron presentadas en el juicio; y una argumentación, en la que se presentan los errores en la acusación (por parte de la defensa) y los argumentos a favor de revertir el juicio. En su producción literaria, Place sólo utiliza las declaraciones de los hechos —la parte más objetiva y narrativa del caso.

Más allá de eliminar datos de las víctimas o testigos para proteger sus identidades, Place no altera de ninguna forma el documento original. Al representar estas declaraciones como literatura, no viola ningún estándar ético formal ni ningún código de conducta profesional: todos sus informes son archivos públicos y quien quiera puede tener acceso a ellos y leerlos. Pero, al igual que Bartleby, parecería que está violando alguna regla no-escrita de su profesión al criticar y exponer estos tipos de lenguaje. Place aclara: “Todos mis clientes, en términos legales, son culpables. La mayoría son moralmente culpables. Como su abogada, yo quizá sea moralmente culpable, aun cuando no lo sea en términos legales”.<sup>88</sup> Al desplazar el contexto del campo del derecho al del arte, y al desvestir el lenguaje de cualquier propósito legal, de pronto percibimos estos documentos en formas que antes nos estaban vedadas. Las preguntas que provoca este gesto se encuentran en el centro mismo de la práctica de Place.

---

<sup>87</sup> Correspondencia por correo electrónico con el autor, 17 de mayo, 2009.

<sup>88</sup> Correspondencia por correo electrónico con el autor, 17 de mayo, 2009.

El lenguaje nunca es neutral, nunca es estable y jamás podrá ser en verdad objetivo: por lo tanto, la declaración de los hechos es un argumento revestido de documentación fáctica. Hasta las reglas más básicas para escribir una declaración de los hechos aceptan este sesgo: “En la declaración de los hechos [...] no se nos permite argumentar de manera explícita. ¿Qué hacemos, entonces? Argumentamos de manera implícita. ¿Qué es una argumentación implícita? Al igual que un argumento explícito es aquel que explícitamente plantea el porqué, una argumentación implícita es aquel que no da una razón explícita al responder a la pregunta “¿por qué?” Más bien, en una argumentación implícita se acomoda y hace énfasis en los hechos que llevan al destinatario de la argumentación a la conclusión deseada”.<sup>89</sup> En su trabajo, Place redacta argumentos implícitos de manera intencional; en su arte, ella expone esa falacia.

Una sección publicada de su libro de cuatrocientas páginas *Statement of Facts* (Declaración de los hechos), que contiene documentación de veinticinco casos, cuenta la espeluznante historia de Chavelo, un abusador sexual, y Sara, su sobrina. A lo largo de diez páginas consigna descripciones gráficas de actos sexuales intercaladas con impasses psicológicos e intentos devastadores de lidiar con la situación. A pesar de las notas del mecanógrafo —el registro de los asuntos planteados en la corte en forma de anotaciones resumidas que interrumpen de manera continua el flujo del texto— emerge una narrativa clara, fácil de leer. He aquí un extracto:

OJO: fuente sans serif

Una vez, la madre de Sara notó que la ropa interior de su hija estaba mojada y olía a semen. Le preguntó a Sara al respecto, pero Sara dijo que no sabía cómo llegó ahí y se retiró. Entonces la madre de Sara echó

---

<sup>89</sup> <http://www.davidleclaw.com/articles/statemen-fft.html>; consultado el 18 de mayo, 2009.

la ropa interior a lavar y se propuso no pensar en “esta maldad que estaba sucediendo”.

La última vez que el apelante tocó a Sara fue en su casa. (RT 1303) Las partes privadas de Sara le dolían cuando el apelante la tocaba: sentía como que le “picaban”. También le dolían después, cuando iba al baño. (RT 1302) Sara fue al doctor porque sus partes privadas le molestaban, “Como cuando pones alcohol sobre una herida, pero peor”. (3) La madre de Sara vio ampollas “como las ampollas que salen al colgarte de las barras en los juegos infantiles.” Las ampollas le causaban comezón. El doctor le preguntó a Sara qué le había sucedido, pero Sara no quería decir. El doctor le dio unas pastillas a Sara que debía tomar diario durante un mes y las ampollas desaparecieron. Luego regresaron; Sara tuvo que volver a tomar la medicina. Las ampollas desaparecieron y otra vez regresaron. Sara volvió con el doctor y vio al Dr. Kaufman. (RT 1306-1309, 1311-1313, 1318, 2197)

-----

(3) Sara se quejaba con su madre de que le dolía al orinar; su madre le dio a tomar un té medicinal por tres días. Cuando vio que el dolor no cesaba, su madre miró la vagina de Sara, vio una ampolla, y llevó a Sara al doctor. (RT 2196-2197, 2218-2221) Sara nunca había tenido ampollas en su vagina hasta ese momento. (RT 2199)<sup>90</sup>

Al replantear su trabajo como literatura, lo primero que Place hace es cambiar la fuente tipográfica *serif* requerida por la profesión (“esas pequeñas charreteras de la autoridad”).

---

<sup>90</sup> Vanessa Place, *Statement of Facts* (UbuWeb: /ubu, 2009), <http://ubu.com/ubu>; consultado el 10 de agosto, 2009.

como la llama), presentando así el documento como algo distinto de un documento legal. Fuera de eso, la declaración es idéntica a la original, desde las notas al pie hasta las anotaciones del secretario de la corte. Vestida en su uniforme tanto de abogada como escritora no-creativa, Place apunta: “Mi trabajo es el ‘procesamiento’ de la información. Ese es el trabajo de toda retórica, de todo lenguaje”.

Sin embargo, Place juega ambos papeles —esto es la vida real y es arte también— ensuciando mi imagen idílica del arte y la ética. Aun cuando a muchos *Statement of Facts* les parezca una obra meramente mórbida y sensacionalista, perderse en su contenido implica desatender el concepto: es la matriz de dispositivos que lo rodean —sociales, morales, políticos y éticos— lo que le da su verdadero significado. Y cuando escuchas a Place leer estos textos, te das cuenta de que el vil contenido de la obra es sólo la punta del iceberg. Lo que te sucede a ti, al escucharla, durante la lectura es lo que hace que el trabajo de Place sea tan importante.

No por nada cuesta trabajo escucharla leer. Hace poco fui a una lectura de *Statement of Facts* que duró cuarenta y cinco minutos. En el escenario, Place viste el traje que usa en un juicio y lee en una voz baja y monótona, amortiguando los pasajes intensos con un estilo de lectura frío y mecánico. Al escuchar su obra, la primera reacción es de shock y horror. ¿Cómo pueden ser las personas tan terribles? Pero sigues escuchando. Es difícil dejar de hacerlo. La narrativa te absorbe y te encuentras escuchando con atención mientras los pequeños incidentes se acumulan: la valoración médica de la víctima, la admisión lenta y dolorosa de que ha sido víctima de un acto criminal, lo cual conduce al clímax, en que el apelante es al fin arrestado y parece que, después de todo, se hará justicia. A partir de cierto punto, la lectura comienza a sentirse como una película de Hollywood, llena de tragedia y redención.

Andy Warhol decía que “cuando ves una imagen horripilante una y otra vez, deja de tener efecto alguno”,<sup>91</sup> y mientras más leía Place, más inmune me volvía a los horrores que detallaba. A la manera de un detective, comencé a divorciar mi respuesta emocional de los hechos, rascándome la barbilla, tratando de encontrar huecos lógicos en su argumento y juzgando cada incidente. Como los compañeros de trabajo de Bartleby, me vi obligado a cambiar mi postura para acomodar la narrativa de Place. De forma inconsciente pasé de ser un miembro pasivo del público a un miembro activo del jurado. Place cambió mi posición de receptor de la obra, moviéndome en contra de mi voluntad. No quería deshumanizar mi experiencia, pero terminé por hacerlo. Place utilizó una especie de coerción pasiva, —una lógica jurídica—, para generar un cambio en mí, el lector/público, como lo hace con miembros del juzgado todos los días. Lo que experimentaba era el sistema legal mismo; para mi horror, me había atrapado en sus maquinaciones. Al escuchar la letanía de crímenes, sentí que mis circuitos se sobrecargaban. En las palabras de Place: “Estoy tratando la información —hasta en su variedad más inquietante— como abono lingüístico. Hay demasiado por considerar, demasiadas palabras, de contenido grueso y delgado. Hay demasiado qué soportar, así que no lo hacemos. Aun así pido al lector que sea testigo o que elija no serlo. En ambos casos, el lector se vuelve cómplice. No hay tal cosa como un testigo objetivo. No hay tal cosa como un espectador inocente. No después de que hayan escuchado durante un rato. Jamás después de que hayan terminado de escuchar”.<sup>92</sup>

En los años treinta, el poeta objetivista Charles Reznikoff comenzó a escribir un poema épico llamado *Testimony: The United States (1885-1915) Recitative* (Testimonio: los Estados Unidos (1885-1915) Recitativo). Se compone de cientos de

<sup>91</sup> Gene R. Swenson, “What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I” (¿Qué es el arte pop? Respuestas de 8 pintores, primera parte, publicado por primera vez en *ARTnews*, noviembre de 1963; reimpreso en *I’ll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, ed. Kenneth Goldsmith, Nueva York: Carroll and Graf, 2004, p. 19.

<sup>92</sup> Correo electrónico dirigido al autor, 17 de mayo de 2009.

declaraciones de testigos versificados.<sup>93</sup> Son piezas cortas y cada una cuenta una historia:

Recién salida del orfanato, Amelia tenía apenas catorce años; en su primer trabajo —en el taller de encuadernación, y sí señor, sí señora, tan ansiosa por complacer.

Se paró frente a la mesa, su cabello claro sobre sus hombros, haciendo montones para Mary y Sadie, las encuadernadoras  
(“hacer montones” es contar libros y apilarlos para que se los lleven).  
Había veinte máquinas de coser que trabajaban con una barra que pasaba debajo de la mesa;

Mientras cada tejedora pasaba su obra por la máquina,  
la echaba sobre la mesa. Los libros se apilaban rápidamente  
y algunos resbalaban al piso  
(la encargada había dicho, “¡No dejen que el trabajo toque el piso!”);  
y Amelia se agachaba para recoger los libros  
—tres o cuatro se cayeron bajo la mesa

entre los tablones fijados a las patas.  
Sintió cómo su pelo se enredaba;  
y se levantó y sentía cómo la barra giraba y giraba  
con su pelo atrapado en ella, enredado y enredándose,  
hasta que le arrancó el cuero cabelludo,  
y la sangre chorreaba sobre su rostro y cintura.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> El primer volumen se publicó en 1934, y el poema completo por fin apareció en los años setenta.

<sup>94</sup> Charles Reznikoff, de *Testimony* (Testimonio), reimpreso en *Poems for the Millennium*, Jerome Rothenberg y Pierre Joris, eds. vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 547.

El cuento de Reznikoff suena como un corrido popular, una recitación de blues o un cuento de Dickens, que entona metafóricamente un rito de iniciación atemporal. Este fragmento corto está repleto de metáforas sexuales: la chica puberta con “cabello claro que cae sobre sus hombros”, “tan ansiosa por complacer” y cuyo trabajo es “amontonar”.<sup>95</sup> El desenlace inevitable ocurre cuando siente cómo la “barra giraba y giraba” —su desvirgamiento simbólico—, con todo y la sangre que “chorreaba sobre su rostro y cintura”. Es un juego complejo de eros y tánatos, poético y sutil, que se expresa en versos y encabalgamientos de una precisión quirúrgica. Es sorprendentemente económico y pinta un retrato del mundo entero, con un gran golpe emotivo, en tan sólo unos versos.

Place, por su parte, no trabaja con metáforas. No hay nada sutil en su trabajo y se adhiere al lema de Beckett: “Ningún símbolo donde no se requiera.” Las historias de Reznikoff nos horrorizan, pero son tan sólo de una estrofa o dos, y pronto pasamos a la siguiente tragedia encapsulada. A diferencia de la prolongada arremetida de Place, Reznikoff permite que mantengamos nuestra objetividad intacta: todavía somos lectores —seguros, distanciados— presenciando una tragedia. Pero nunca se nos obliga a alterar nuestra postura como lectores o público de la manera en que Place nos obliga a hacerlo. A diferencia de la de Place, cuyas historias espeluznantes siguen pasando todos los días, la obra de Reznikoff huele a un mundo ya caduco, de cuyo contenido en ocasiones es fácil mantenernos separados. De hecho, el poema de Reznikoff, como su nombre lo indica, es *objetivista* y mantiene alejados al lector y al autor de una manera que Place se rehúsa a hacer. La poética de Place es una poética del realismo: tan real que es casi insoportable.

---

<sup>95</sup> En la versión original del poema, el trabajo de la chica del cabello claro se describe con el verbo “*knock up*”. “*Knocked up*”, en inglés, también significa estar embarazada. (N. del t.)

La obra de Place tiene mucha tela de donde cortar y recuerda a una leyenda de los años de Warhol. Cuando Warhol expuso por primera vez, generando gran controversia, sus cajas *Brillo* en Nueva York en 1964 en la galería Stable, un hombre intoxicado y furioso se acercó a Warhol en la inauguración y le expresó su disgusto por lo que sentía que era un truco barato. Acusó a Andy de lucrar con los esfuerzos de otros. Resultó que este hombre, James Harvey, era un pintor fracasado de la segunda generación de expresionistas abstractos que trabajaba como diseñador gráfico para la marca Brillo: diseñó un prototipo de la caja en 1961. Fue doblemente derrotado por Warhol: la primera vez, en su trabajo como diseñador, y la segunda, en un sentido más amplio, cuando el arte pop de Warhol hizo obsoleto el expresionismo abstracto. Place complica la historia ya de por sí complicada de Warhol al jugar el papel tanto de la víctima como de la vencedora y tomar su propio trabajo alienado a fin de desviarlo en una práctica satisfactoria y desafiante.

Recuerdo una cena durante las vacaciones con mi primo, que es un abogado muy brillante y lleno de curiosidad, pero a quien le aburre su trabajo. Se quejaba de lo monótono que era tener que escribir memorandos aburridos de manera constante todos los días. A manera de provocación le comenté: “¿Por qué no piensas en tu quehacer como arte? Si recontextualizas esos documentos, no se antojarían tan lejanos de algunos documentos de arte conceptual que he visto. De hecho, una de las prácticas de ciertos artistas como Christo es incluir todos los memorandos legales que tuvo que presentar para, por ejemplo, erigir una valla que cruce kilómetros de naturaleza en California. Existe una cierta fascinación con la documentación y con el tono de autoridad que trasmite el lenguaje legal que atraviesa mucho de la escritura y el arte conceptual. Tú podrías ser parte de esa tradición” —le sugerí. Y le podría haber contado de la obra de



Vanessa Place. Mi primo, aunque le causó intriga, lo desestimó y su aburrimiento ha persistido durante muchos años.

## 5. ¿Por qué la apropiación?

El gran libro de la escritura no-creativa ya fue escrito. De 1927 a 1940, Walter Benjamin sintetizó muchas de las ideas que había venido trabajando durante toda su carrera en una obra singular intitulada *Libro de los pasajes*. Muchos han argumentado que el libro no es más que cientos de páginas de notas para una obra coherente que no se llegó a realizar nunca —un montón de fragmentos y bosquejos. Pero otros lo han considerado una innovadora obra de mil páginas de apropiación y citas, con una forma indigesta tan radical que es imposible imaginar otra parecida en la historia de la literatura. Es un esfuerzo monumental: la mayor parte del contenido del libro no fue escrito por Benjamin; más bien, a partir de pilas de libros que sacó de la biblioteca, copió textos escritos por otros y algunas de las citas se extienden a lo largo de varias páginas. Aun así, las convenciones persisten: cada fragmento se cita apropiadamente y la “voz” de Benjamin se hace presente a través de brillantes notas y comentarios sobre las citas copiadas.

A pesar de la pulverización y tergiversación del lenguaje en el siglo XX, con sus centenares de nuevas formas propuestas para la ficción y la poesía, nunca antes se le había ocurrido a nadie tomar las palabras de alguien más y presentarlas como propias. Borges lo propuso a través de Pierre Menard, pero Menard no copió, simplemente escribió el mismo libro que Cervantes sin saberlo. Fue pura coincidencia, un fantástico golpe de genialidad combinado con un sentido del tiempo trágicamente inoportuno.

El gesto de Benjamin lleva a cuestionar la naturaleza de la autoría y las formas en que la literatura se construye: ¿no será más bien que todo material cultural es compartido, y que las obras nuevas se construyen sobre obras preexistentes, sin importar si esto se reconoce o no? ¿Acaso los autores no se han apropiado de sus materiales desde siempre? ¿Y qué con esas estrategias ya tan digeridas como el collage y el pastiche? ¿No se ha hecho ya todo? ¿Y, si es el caso, es necesario volverlo a hacer? ¿Cuál es la diferencia entre la apropiación y el collage?

Un buen lugar para comenzar nuestra búsqueda es en las artes visuales, donde las prácticas de apropiación se han probado y digerido durante todo el siglo anterior, en particular en las obras de Duchamp y Picasso. Ambos reaccionaban ante los cambios en la producción industrial del siglo que les precedía y sus tecnologías correspondientes, en particular, la cámara fotográfica. Una analogía útil es pensar en Picasso como una vela y

en Duchamp como un espejo. La tenue luz de la vela nos atrae y fascina por su resplandor cálido. El frío reflejo del espejo nos aleja del objeto y nos devuelve a nosotros mismos.

La *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1911-1912) de Picasso incorpora una pieza de tela producida industrialmente con la imagen impresa de la rejilla de una silla, además de una cuerda real alrededor de la pintura, a modo de marco. Otros elementos incluyen las letras “J, O, U”, que probablemente hagan referencia a la palabra *journal*. Estos elementos se entremezclan con varias formas humanas y de naturaleza muerta, todas con los cafés, grises y blancos típicos del estilo cubista. La pintura de Picasso es un ejemplo del trabajo de un pintor: como un pájaro que construye su nido, elementos individuales se reúnen y conjuntan para crear un todo armonioso. El hecho de que los elementos del collage no se hayan creado a mano no interrumpe la composición; si acaso, le añaden fuerza. Picasso demuestra su maestría sobre varios medios y métodos, impresionándonos con su habilidad. Como una vela, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* es una pintura que nos atrae a su composición; podríamos pasar sin duda mucho tiempo absortos ante ella, disfrutando de su luz cálida.

#### **INSERTAR FIGURA 5.1.**

**[Pie de foto: Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1911-12).]**

En una dirección diferente, la *Fuente*, de Duchamp, de apenas unos años después (1917), es un mingitorio volteado de lado, firmado y dispuesto en un pedestal. Aquí, a diferencia de Picasso, Duchamp se apropió de un objeto completo, un mingitorio producido industrialmente, desfamiliarizándolo y volviendo inútil. En contraste con el método de construcción de Picasso, Duchamp no utilizó un collage para crear una composición armoniosa y atractiva; más bien evitó las cualidades “retinianas” para crear un objeto que no requiere de un público *espectador*, sino de un público *pensante*; nadie nunca se ha detenido ante el mingitorio de Duchamp anonadado por la calidad y la aplicación de su esmalte. Al crear un objeto reflejante y repelente que nos obliga a dirigirnos hacia otro lado, Duchamp invoca así el espejo. El lugar hacia el que nos conduce se ha documentado exhaustivamente. Hablando a grandes rasgos, podríamos decir que la acción de Duchamp es generativa —creando mundos de ideas—, mientras que la de Picasso es absorbente, acercándonos al objeto y a nuestros pensamientos.

INSERTAR FIGURA 5.2. AQUÍ

[Pie de foto: Marcel Duchamp, *Fuente* (1917).]

En la literatura, se podría hacer una comparación semejante entre el método de construcción de los *Cantos* de Ezra Pound y el proceso más de escribano del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. El ensamblaje y el collage de los *Cantos* entretejen miles de versos, muchos de ellos traídos de otras fuentes literarias y no-literarias, unidos con el pegamento del lenguaje propio de Pound para crear un todo unificado. Como un pepenador de la historia, filtra montones de materiales efímeros de todas las edades en busca de las joyas con las cuales construirá su obra épica. Lo visual, lo sonoro y lo lingüístico se cohesionan, congelados en versos brillantes. Todo parece provenir de otro lugar, pero se ha escogido con un gusto distintivo y cuidadosamente cultivado; su genialidad se encuentra en cómo sintetiza el material encontrado en un todo coherente. Estos desechos incluyen notas informales, listas de precios, añicos de lenguaje, tipografía errática con espacios peculiares, pedazos de correspondencia, lenguaje jurídico arcano, segmentos de diálogo, docenas de idiomas y múltiples notas al pie de página sin referencia, por sólo mencionar algunos, todos reunidos en una obra a lo largo de la vida de Pound. Escrito sin relación a un sistema y sin limitaciones de ningún tipo, este caos divagante es sorprendentemente bello. El resultado es una obra exquisitamente armada por un maestro de su oficio. Se podría decir que, al igual que Picasso, la práctica de Pound es sintética y nos invita a que descifremos sus secretos y gocemos a luz de su belleza. Pound tiene ambiciones e ideas claras —sociales y políticas, por no decir estéticas—; sin embargo, todas estas están tan finamente destiladas y sintetizadas a través de sus propios filtros que se vuelven inseparables de su exquisita creación.

Benjamin, por otro lado, a partir de la pauta del cine, crea una obra de montaje literario, una yuxtaposición disyuntiva, veloz, de “pequeñas imágenes fugaces”.<sup>96</sup> Con casi 850 fuentes entrelazadas y revueltas, Benjamin no hace el menor intento de unificarlas más allá de que vagamente organiza las citas por categoría. El renombrado profesor Richard Sieburth informa que “del cuarto de millón de palabras de que consta la edición, al menos el 75 por ciento son transcripciones directas de textos”.<sup>97</sup> A

<sup>96</sup> Richard Sieburth, “*Benjamin the Scrivener*” en Gary Smith, ed., *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*. Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 23.

<sup>97</sup> *Ibid.* p.28

diferencia de Pound, aquí no hay ningún intento de que los añicos se reconstituyan en un todo; en su lugar lo que tenemos es una acumulación de lenguaje, la mayoría de la cual no le pertenece a Benjamin. Antes que admirar las habilidades de síntesis del autor, la obra nos lleva a reflexionar sobre la excelsa calidad de las elecciones de Benjamin, sobre su gusto. Lo que elige copiar es lo que hace que su obra sea exitosa. El uso insistente de Benjamin de unidades fragmentadas hace que el texto no sea el destino final, sino, a la manera de Duchamp, nos aleja del objeto a través del poder del espejo.

Los métodos de escritura tanto de Pound como de Benjamin se basan principalmente en la apropiación de fragmentos de lenguaje que no fueron generados por ellos; sin embargo, despliegan dos aproximaciones distintas a cómo puede construirse un texto de apropiación. El método de Pound de entretejer fragmentos de texto es más intuitivo e improvisado. A menudo requiere de mucha intervención por parte de Pound —para afinar, modelar y editar las palabras recuperadas— para que todas se cohesionen. La estrategia de Benjamin es mucho más preordinada: la máquina que hace el trabajo se construye de antemano; después sólo es cuestión de llenar esas categorías con las palabras correctas, en el orden en que se encuentran, para que la obra sea eficaz. A pesar de que es imposible determinar la metodología exacta de Benjamin, el consenso general entre los académicos es que el *Libro de los pasajes* es una colección de notas para una gran obra nunca realizada, que Benjamin planeaba llamar *París, capital del siglo XIX*. Y aun cuando existen capítulos y bosquejos de una obra semejante, que reducen las notas a ensayos lógicos y bien argumentados, es muy difícil imaginar una obra final de este tipo. En las palabras de la investigadora Susan Buck-Morss: “Todo intento de capturar el *Passagen-Werk* dentro de un marco narrativo está condenado inevitablemente a fracasar. Los fragmentos sumergen al intérprete en un abismo de significados, amenazándolo con una desesperanza epistemológica que se compara con la melancolía de los alegoristas barrocos... Al afirmar que el *Passagen-Werk* no tiene una estructura narrativa necesaria, de modo tal que los fragmentos pueden agruparse libremente, mi intención no es sugerir que carece de una estructura conceptual ni que el significado de la obra está enteramente determinado por el capricho del lector. En palabras del propio Benjamin, la presentación de la confusión no es lo mismo que una presentación confusa”.<sup>98</sup> El libro se puede interpretar (o malinterpretar, dependiendo de la perspectiva) como una obra individual. Es un libro compuesto de

---

<sup>98</sup> Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1991, p. 54.

desechos y residuos, que escribe la historia con la mirada dirigida hacia los márgenes y las periferias, más que hacia el centro: fragmentos de artículos de periódico, pasajes arcanos de historias olvidadas, sensaciones efímeras, condiciones climáticas, tratados políticos, anuncios, ocurrencias literarias, versos perdidos, transcripciones de sueños, descripciones de arquitectura, abstrusas teorías del conocimiento y cientos de otros temas poco convencionales.

El libro se construyó a través de lecturas del *corpus* literario sobre París en el siglo XIX. Benjamin simplemente transcribió en tarjetas los pasajes que llamaron su atención, y después los organizó en categorías generales. Anticipando la inestabilidad del lenguaje que aparecería en la segunda mitad del siglo XIX, el libro no tiene una forma fija. Benjamin reorganizaba sus notas constantemente, transfiriéndolas de una carpeta a otra. Al final, percatándose de que ningún pasaje podría jamás vivir eternamente en una sola categoría, se dedicó a hacer referencias cruzadas entre citas, y esas notas se han publicado en la edición impresa, haciendo del *Libro de los pasajes* una inmensa obra proto-hipertextual. Con la inevitable impresión del libro, las palabras fueron obligadas a establecerse cuando un editor las fijó en la página para siempre. Nunca sabremos cómo imaginaba Benjamin la obra final; en su lugar, la posteridad ha anclado sus palabras en un tomo de mil páginas. Sin embargo, es ese mismo misterio — ¿era esta la forma que Benjamin quería para su gran obra? — lo que le da al libro tanta energía, tanta vida y tanto juego, más de sesenta años después de que fuera escrita. Medio siglo después han surgido todo tipo de experimentos en páginas sueltas. En lugares como Printed Matter y en exposiciones de arte editorial, es común encontrarse hoy con libros llenos de hojas sin encuadernar que los clientes pueden organizar como ellos quieran. El catálogo de la retrospectiva de John Cage, *Rolywholyover*, era un libro así e incluía casi cincuenta obras efímeras impresas sin ningún orden jerárquico. El libro encarna las operaciones azarosas de Cage: un libro sin finalidad ni fijeza, una obra en proceso.

Hasta en su forma final, el *Libro de los pasajes* es un gran libro dentro del cual se puede deambular, saltar de página en página, como entre un aparador y otro, haciendo pausas breves para admirar uno que llama tu atención, sin necesidad de entrar en la tienda.

En “Legajo G: Exposiciones, publicidad, Grandville”, por ejemplo, si abrimos el capítulo al azar, nos encontramos con una cita de Marx sobre etiquetas de precio y mercancías; unas páginas más adelante, hay una descripción de una visión de haschisch

al interior de un casino; dos páginas después, nos vemos confrontados con la siguiente cita de Blanqui: “Una muerte rica es un abismo cerrado”. Rápidamente pasamos al siguiente aparador. Debido a que el libro versa presuntamente sobre los pasajes de París —una versión arcaica del centro comercial— Benjamin alienta al lector a que consuma lenguaje de la misma manera en que nos dejaríamos seducir por cualquier otra mercancía. Es el mismo sentido del tamaño y la abundancia lo que te hace imposible terminarlo; es tan rico y denso que el sólo intento de leerlo induce amnesia: no podemos saber a ciencia cierta si ya hemos leído cierto pasaje o no. En realidad es un texto sin fin. Lo que le da cohesión a la obra —aunque al mismo tiempo garantiza que nunca dejemos de estar perdidos en ella— es el hecho de que muchos fragmentos remiten a otros, al parecer en otros capítulos, si bien a menudo llevan a callejones sin salida. Una cita sobre la publicidad y el *Jugendstil* nos remite, por ejemplo, a “Consciencia del sueño”, un capítulo que inexistente. Perder el rumbo, o divagar, es parte esencial de la experiencia de lectura, tal y como la hemos recibido en su edición final, sin importar si el libro de Benjamin está “incompleto”. En su lugar, si quisiéramos seguir el “hipervínculo” de Benjamin, tendríamos que elegir entre dos capítulos que incluyen la palabra *sueño*: “Legajo K – Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung” o “Legajo L – Arquitectura, museo, termas”. Pero una vez que hayamos comenzado a leer cualquiera de estos capítulos, no dejará de ser difícil encontrar alguna referencia sobre la publicidad o el *Jugendstil*. Lo más probable es que paseemos como un *flâneur*, perdidos entre el sinfín de capítulos fascinantes.

La manera en que se lee el *Libro de los pasajes* anticipa la manera en que hemos aprendido a utilizar el Internet, atravesando su inmensidad con hipertextos que nos reenvían de un lado a otro; anticipa cómo nos hemos convertido en *flâneurs* virtuales: cómo hemos aprendido a manejar y a recaudar información, sin sentir la necesidad de leer el internet de manera lineal.

Al publicar el *Libro de los pasajes* en forma de libro en vez de en fajos de tarjetas, como era su forma original, la obra de Benjamin queda congelada de suerte que nos permite estudiarla; una condición que él llamó “una constelación”: “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha acontecido se une como un relámpago al ahora como en una constelación”.<sup>99</sup> Después de la muerte de Benjamin en 1940, su amigo Georges Bataille,

---

<sup>99</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, p. 464.

que en ese entonces trabajaba como archivista y bibliotecario en la Bibliothèque Nationale, almacenó las tarjetas de Benjamin al fondo de un archivo, donde permanecieron a salvo hasta el fin de la guerra. No fue sino hasta los años ochenta que se logró generar un manuscrito, después de años de reensamblarlo en una forma sólida, en una constelación. Se podría decir que la red tiene una estructura constelada semejante. Digamos que leemos un periódico en línea. Cuando cargamos la página, ésta se alimenta de una infinidad de servidores en todo el internet para formar la constelación de esa página: servidores de publicidad, de imagen, fuentes de RSS, bases de datos, hojas de estilo, plantillas y demás. Todos esos servidores están conectados, a su vez, a un sinnúmero de otros servidores a lo largo de la red, que los alimentan con contenido actualizado. Lo más probable es que el periódico que leemos tenga un *feed* de noticias de la AP integrado a la página, que se actualiza dinámicamente a partir de varios servidores para ofrecernos los encabezados de última hora. Si uno o más de esos servidores falla, una parte de la página a la que buscamos acceder no se cargará. Es un milagro que todo esto funcione. Cualquier página web es una constelación que se une a la velocidad de un relámpago y que podría desaparecer tan rápido como surgió. Si refrescamos la página de, digamos, el *New York Times*, no se verá igual que como se veía hace unos segundos.

Esa página web, en su forma constelada, es lo que Benjamin llama una “imagen dialéctica”, un lugar donde el pasado y el presente se funden momentáneamente para crear una imagen (en este caso, la imagen de una página web). También plantea que “el lugar en donde uno se encuentra con [la imagen dialéctica] es el lenguaje”. Cuando escribimos un libro, lo construimos de manera dialéctica, como una página web, al reunir diferentes hilos de saber (personal, histórico, especulativo, etc.) en una constelación que encuentra su forma fija en un libro. Y ya que la red está constituida por código alfanumérico, podemos plantearla —con su texto digital, sus imágenes, videos y sonidos— como una gran imagen dialéctica benjaminiana.

En el *Libro de los pasajes* de Benjamin tenemos un mapa literario de la apropiación, que ha sido retomado en el siglo XX por escritores tales como Brion Gysin, William Burroughs y Kathy Acker, por nombrar sólo algunos, y que anticipa algunas de las obras de apropiación más radicales de nuestros días. Sin embargo, al contrario de las innovadoras incursiones de Benjamin en el campo de la apropiación, el siglo XX se fue por el camino de lo fragmentario, antes que con el todo, optando por pedazos más y más pequeños de lenguaje resquebrajado. Como sea, *Los pasajes* trabaja



con fragmentos —aunque en ocasiones muy extensos— y no con totalidades: Benjamin nunca se apropió la totalidad del libro de alguien más. Pese a su declarado amor por el acto de copiar, en el libro todavía hay un lugar para el autor y el “genio original”. Me pregunto, entonces, si su proyecto fue en verdad de apropiación; quizá no fue sino otra variante de la fragmentación modernista.

Las cosas se ponen más espinosas cuando tratamos de definir qué es exactamente la apropiación literaria. Como ejemplo, podríamos usar mi obra *Day* (Día, 2003), que pone en juego la apropiación. Quería ver si podía crear una obra literaria interviniendo lo menos posible, trasladando un texto de una entidad a otra, de un periódico a un libro. Al existir ahora en forma de libro, ¿un periódico tendría las propiedades literarias que en nuestra lectura diaria somos incapaces de percibir?

La receta de mi apropiación parece ser muy simple y directa: “El viernes, primero de septiembre del año 2000, comencé a retranscribir el *New York Times*, palabra por palabra, letra por letra, de la esquina superior izquierda a la inferior derecha, página tras página”. Mi meta consistía en ser lo menos creativo posible, uno de los constreñimientos más difíciles que un artista puede plantearse, particularmente en un proyecto de estas dimensiones; con cada golpe de cada tecla viene la tentación de intervenir, de cortar y pegar o de alterar el lenguaje mundano de alguna forma. Pero hacerlo arruinaría el ejercicio. En su lugar, simplemente recorrí todo el periódico, transcribiendo exactamente lo que veía. En cada sitio en que me encontré una palabra o letra alfanumérica, la copié: publicidad, horarios de películas, anuncios clasificados, los números de una placa de automóvil en anuncios de coches y demás. Sólo la tarea de copiar las acciones de la bolsa tomó más de doscientas páginas.

Suena fácil, ¿no? Pues el que yo pudiera “apropiarme” del periódico para convertirlo en una obra literaria involucró docenas de decisiones de autor. Primero la labor de transferir el texto del periódico a mi computadora: ¿qué hacer con la fuente, el tamaño, el formato? Si excluyo las imágenes (mientras copio textos incluidos en las imágenes, como los números de una placa de automóvil en un anuncio automotriz), debo quedarme con las leyendas. ¿Dónde cortar las líneas del texto? ¿Debo serle fiel a las delgadas columnas del periódico, o debo fundir cada artículo en un gran párrafo? ¿Y qué hacer con los destacados? ¿Dónde cortar esas líneas? ¿Cómo cambiar de página? Tengo una regla más o menos clara de ir de la esquina superior izquierda a la inferior derecha, pero ¿qué hacer al llegar al final de una columna que dice “continúa en la pág. 26”? ¿Me debo dirigir a la página 26 y terminar el artículo, o saltar a la columna de

junto y comenzar el siguiente? ¿Y, cuando haga esos saltos, debo comenzar un nuevo párrafo o dejar que el texto fluya sin interrupción? ¿Qué debo hacer con los anuncios que a menudo tienen elementos textuales juguetones con diversas fuentes y estilos? ¿Qué hacer con los anuncios en que las palabras flotan alrededor de la página? ¿Y qué con los horarios de películas, las estadísticas deportivas, los anuncios clasificados? A fin de proceder, tengo antes que construir una mecánica. Debo responder cada pregunta y establecer una serie de reglas que después seguiré estrictamente.

Una vez que haya capturado el texto en mi computadora, ¿qué fuente debo elegir, y qué dirá esa fuente sobre la relación de mi libro con el *New York Times*? ¿La decisión más obvia es utilizar la fuente llamada Times New Roman? Pero, al hacerlo, es posible que le preste más credibilidad de la deseada a la publicación original, haciendo que mi libro parezca más una réplica de un periódico que un simulacro. Quizá será mejor evitar el problema por completo utilizando una fuente *sans serif* como Verdana. Pero, si utilizo Verdana, una fuente diseñada específicamente para la pantalla, autorizada por Microsoft, ¿no hará que mi libro se acerque demasiado a la guerra entre la hoja impresa y la pantalla? ¿Y por qué querría darle más apoyo a Microsoft del que ya tiene? (Terminé por utilizar una fuente *serif*, Garamond, que hacía alusión al *Times*, pero no era Times New Roman.)

Después vienen docenas de decisiones paratextuales: ¿de qué tamaño será el libro y cuál será su recepción? Sé que quiero que sea grande, para reflejar el tamaño enorme del diario, pero si lo hago tan grande como un libro de arte corro el riesgo de aproximarme demasiado a su formato original, lo cual sería contrario a mi deseo de representar el periódico como un objeto literario. A la inversa, si lo hago muy pequeño, digamos, del tamaño del *Libro rojo de Mao*, se verá afectado, preciosista, y quizá se tome como un artículo de novedad que se puede comprar al costado de la caja en una librería comercial. (Terminé por publicarlo del tamaño exacto de la edición en pasta suave del *Libro de los pasajes* de Harvard.)

¿Sobre qué papel imprimir el libro? Si lo imprimo en papel demasiado fino, corro el riesgo de que se perciba como un libro de lujo de artista, algo que sólo muy pocos pueden comprar. Y debido a que el proyecto se concibió como una reinterpretación y redistribución de un producto de medios masivos, intuí que lo mejor era que la mayor cantidad de gente posible lo pudiera adquirir a un precio razonable. Sin embargo, si lo imprimía en papel periódico, aludiría demasiado de cerca al

periódico en cuanto tal, con el peligro de que pareciera una edición facsímil. (Al final, decidí imprimirlo sobre papel blanco, genérico.)

¿Cómo será la portada? ¿Debo utilizar una imagen del periódico del día o reproducir la portada del diario? No. Eso sería demasiado literal e ilustrativo. Quería algo que remita al periódico, no que lo reproduzca. (Opté por editarlo sin imagen, sólo con una portada azul marino con la palabra “Día” en una fuente blanca *sans serif*, con mi nombre debajo en una fuente *serif* azul cielo.)

¿Cuánto debe costar el libro? Ediciones limitadas de libros de artistas cuestan miles de dólares. No quería eso. Terminé optando por que se publicara como un libro de 836 páginas, en un tiraje de 750 ejemplares, a \$20 USD.<sup>100</sup>

Una vez que las decisiones formales se hayan tomado, hay que considerar cuestiones éticas. Si realmente voy a “apropriarme” de esta obra, entonces debo copiar/escribir todas y cada una de las palabras del periódico. No importa cuán tentado me vea a alterar las palabras de algún político o crítico de cine desagradable, no puedo hacerlo sin socavar la “unidad” estricta que conlleva la apropiación. Para ser una simple apropiación, no fue tan sencillo. Hubo tantas decisiones, disyuntivas morales, preferencias lingüísticas y dilemas filosóficos como las de una obra original o un collage.

Y aún así, todavía proclamo la “falta de valor” de la obra, su “falta de nutrición”, y falta de creatividad y originalidad, cuando es evidente que lo opuesto es el caso. A decir verdad, no estoy haciendo más que el intento de que la literatura se ponga al corriente con modas apropiacionistas que el mundo del arte olvidó hace décadas. Puede ser que mis detractores tengan razón cuando dicen que en realidad no soy tan radical, que estos objetos no dejan de llevar mi nombre y que todas esas decisiones están al servicio de sostener una noción de mi propia genialidad. Para ser un proyecto sin ego, hay mucho de mí mismo aquí. Un bloguero prominente comentó con agudeza: “El verdadero proyecto artístico de Kenny Goldsmith es la proyección de Kenny Goldsmith”.<sup>101</sup>

Pero en el siglo XX el mundo del arte estuvo plagado de gestos semejantes; artistas como Elaine Sturtevant, Louise Lawler, Mike Bidlo, o Richard Pettibon han recreado, durante las últimas décadas, las obras de otros artistas, apropiándose de ellas,

<sup>100</sup> Al momento de escribir este libro (2010), siete años después de su publicación, todavía hay alrededor de cincuenta ejemplares sin venderse en la bodega de mi editor.

<sup>101</sup> Entrada en el blog de Ron Silliman publicada el 27 de febrero de 2006, [http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/silliman\\_goldsmith.html](http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/silliman_goldsmith.html); consultada el 30 de julio de 2009.

y esto ha sido acogido como una práctica legítima desde hace tiempo. ¿Cómo pueden los jóvenes escritores proceder de una manera por completo nueva, utilizando las tecnologías y modos de distribución de hoy? Quizá alcanzamos a atisbar algo de los campos de batalla del futuro cuando tres jóvenes escritores anónimos editaron el ahora célebre *Issue 1*, una antología de 3,785 páginas sin autorización ni permiso, “escrita” por 3,164 poetas cuyos poemas no eran de su autoría. En realidad, los poemas se generaron por computadora que asoció cada poema con un autor al azar. Estilísticamente, no tenía sentido: un poeta tradicional aparecía como autor de poemas radicalmente disyuntivos, generados por computadora, y viceversa. La intención de los creadores de *Issue 1* era provocar en diversos frentes. ¿Cómo era posible que la antología de poesía más grande de la historia fuera editada y distribuida de un día para el otro, y sin que nadie lo supiera? ¿Cómo llegó este gesto a causar un escándalo literario instantáneo? ¿Todavía importa si los poetas escriben sus propios poemas hoy en día o es suficiente que una computadora los escriba en su lugar? ¿Por qué fueron escogidos esos 3,164 poetas y no los miles de otros poetas que hoy escriben en inglés? ¿Qué significaba que un poeta fuera incluido? ¿Y qué significaba ser excluido? ¿Quiénes eran los responsables? ¿Por qué lo hicieron? Con su agenda conceptual y su negación de los métodos tradicionales de creación, distribución y autoría, *Issue 1* comparte muchas de las bases de la escritura no-creativa.

Sin embargo, no fueron sus procedimientos estilísticos los que causaron el escándalo, sino su mecánica —la distribución y notificación— lo que enfureció a los “participantes”. La obra se armó como un enorme PDF que se subió a un servidor una tarde. Muchos de los poetas descubrieron su inclusión a la mañana siguiente, cuando las alertas de Google que habían programado para detectar la aparición de su nombre les notificó que fueron incluidos en una importante antología nueva. Hicieron clic en el vínculo y descargaron la antología para descubrir que sus nombres habían sido asociados a un poema que no escribieron. Cundió el pánico en la comunidad: ¿Por qué estoy en la antología? ¿Por qué no aparece? ¿Por qué aparece mi nombre junto a ese poema? ¿Quiénes son los responsables? La mitad de los “participantes” estaban felices de haber sido incluidos y la otra mitad furiosos. Muchos de los poetas declararon que incluirían el poema que se les adjudicó en su siguiente poemario. En representación de los autores disgustados cuyas reputaciones de genialidad y autenticidad habían sido mancilladas, el poeta y bloguero Ron Silliman afirmó: “*Issue 1* es lo que yo llamaría un acto de anarco-vandalismo *flarf*... Jueguen con las reputaciones de otros bajo su cuenta

y riesgo”. Y trajo a colación una demanda legal en la que él y un grupo de autores ganaron una gran suma de dinero por un caso de violación de derechos de autor en los años setenta, sugiriendo que una medida semejante sería adoptada por aquellos que resultaron timados por el *Issue 1*. Dirigiéndose a los creadores de la antología, Silliman adoptó un tono ominoso al decir: “Así como yo no escribí el texto asociado a mi nombre en la página 1849... dudo también que ustedes hayan escrito su propia obra”.<sup>102</sup>

Sin embargo, ¿es verdad que Silliman escribe su propia obra? Como es el caso con muchos poetas, la respuesta es al mismo tiempo sí y no. Durante los últimos cuarenta años una de las metas principales de la práctica poética de Silliman ha sido cuestionar la idea de una voz de autor estable y auténtica. Sus poemas se componen de fragmentos de lenguaje, observaciones y enunciados extraviados que constantemente llevan al lector a cuestionar sus orígenes. Silliman a menudo utiliza el “yo”, pero no está claro si es él quien realmente habla. Uno de sus primeros poemas, “Berkeley”, cuestiona explícitamente la singularidad del autor. En una entrevista de 1985, dice: “En ‘Berkeley’, donde cada verso es un enunciado que comienza con la palabra ‘yo’, sucede algo muy similar. La mayoría de los versos provienen de materiales recuperados, de los cuales muy pocos provienen de una sola fuente, y están organizados de tal manera que evitan lo más posible cualquier sentido de exposición narrativa o normativa. Sin embargo, por pura yuxtaposición, estos ‘yoes’ reiterados conforman un personaje, una presencia que no es mucho más que la abstracción de una característica gramatical... Y esta presencia, a su vez, afecta significativamente la manera en que los versos se leen o se entienden, que puede ser considerablemente diferente de su significado en el contexto original”.<sup>103</sup> Bob Perlman, al escribir sobre “Berkeley”, reitera las declaraciones de Silliman: “Un poema como ‘Berkeley’... parece destruir específicamente cualquier lectura que pueda producir un sujeto unificado. Los poemas consisten de alrededor de cien enunciados escritos en primera persona, cuyo aspecto mecánico —cada uno comienza con ‘yo’— los hace imposibles de unificar: ‘Yo me quiero redimir / Yo te puedo disparar / Yo la verdad no sé / Yo debería decir que no es una máscara / Yo debería poder recordar otra época / Yo no te quiero conocer / Yo no estoy vestido / Yo tuve que asumir el riesgo / Yo sí miré / Yo no tengo interés en lo que opines / Yo estoy

<sup>102</sup> Entrada en el blog de Ron Silliman, publicada domingo, el 5 de octubre de 2008, <http://ronsilliman.blogspot.com/2008/10/one-advantage-of-e-books-is-that-you.html>; consultado el 20 de octubre de 2008.

<sup>103</sup> [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s\\_z/silliman/sunset.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/silliman/sunset.htm); consultado el 29 de diciembre de 2010.

fuera del sol / Yo todavía tenía lo que era mío / Yo me voy a quedar aquí y me voy a morir / Yo fui apoyado en esta opinión / Yo la tiré por el escusado / Yo me colapsé en mi silla / Yo olvidé el lugar, señor’.”<sup>104</sup> Para un poeta que ha pasado tanto tiempo desmantelando la estabilidad del autor, la respuesta de Silliman a *Issue 1* es sorprendente. ¿Qué no *Issue 1* lleva la ética de Silliman a su conclusión lógica?

A consecuencia de que no había mucho qué discutir sobre los poemas —en comparación con todo lo demás que ocurría con el gesto, parecían bastante irrelevantes— nos vimos obligados a considerar el aparato conceptual que los autores echaron a andar. Con un solo gesto, cambiaron el enfoque *del contenido al contexto*, mostrándonos lo que quizá pueda significar ser un poeta en la era digital. Ser un poeta en cualquier era —ya sea digital o análoga— sitúa la práctica poética fuera de las economías normativas, lo cual en teoría permite que el género asuma riesgos que empresas más lucrativas no asumirían. Así como en el siglo pasado la experimentación lingüística más aventurada provino de la poesía, ahora vemos que la poesía está lista para hacer algo similar en cuanto a cuestiones de autoría, edición y distribución, tal como queda ejemplificado en las provocaciones de *Issue 1*.

En el meollo de todo esto está la apropiación. Toda la alharaca del siglo XX alrededor del tema de la autenticidad del autor parece anodina en comparación con lo que aquí sucede. No sólo los textos mismos son los que están siendo apropiados, sino también los nombres y las reputaciones, asignados al azar a poemas que no fueron escritos por los autores con quienes se les vincula. Es la antología poética más grande jamás compilada, distribuida a miles de personas en un fin de semana desde un blog, y después el acto fue comentado en miles de otros blogs y a su vez en los comentarios de esos blogs.

La vela se ha apagado. Nos hemos quedado en un salón de espejos. De hecho, el internet se ha convertido en el espejo del ego de un autor ausente —aunque muy presente. Si Benjamin hizo posible que la escritura fuera un campo fértil para la apropiación, y mis propias obras analógicas han continuado sus postulados, entonces proyectos como *Issue 1* llevan el discurso a la era digital, donde se amplían tanto la escala como el alcance de la apropiación y las nociones tradicionales de autoría se derriban por nocaut. Descartar todas estas implicaciones tachando simplemente el acto de “anarco-vandalismo *flarf*” es ignorar la llamada de atención del gesto: tanto en

---

<sup>104</sup> Bob Perlmutter, *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 186, n. 26.

términos de contenido como de autoría, el ambiente digital ha cambiado el campo literario por completo. En una época en que la cantidad de lenguaje está creciendo exponencialmente, combinada con mayor acceso a las herramientas con las cuales administramos, manipulamos y manejamos esas palabras, la apropiación está destinada a ser otra herramienta en el arsenal del escritor; una forma aceptable —y aceptada— de construir una obra literaria aun para escritores más tradicionales. Cuando fue acusado de “plagio” en su última novela, que fue llamada “una obra de genialidad pura” por el periódico *Libération*, el autor francés Michel Houellebecq declaró lo siguiente: “Si esta gente realmente piensa que [esto es plagio], no tienen la más remota idea de qué es la literatura... Esto es parte de mi método... Esta estrategia, el mezclar documentos reales con ficticios, ha sido empleada por muchos autores. En particular han influido en mí [Georges] Perec y [Jorge Luis] Borges... Confío en que usar este tipo de materiales contribuya a la belleza de mis libros”.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> John Lichfield, “*I stole from Wikipedia but it's not plagiarism, says Houellebecq*” (Robé de Wikipedia pero no fue plagio, dice Houellebecq) *Independent*, Miércoles 8 de septiembre de 2010, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/i-stole-from-wikipedia-but-its-not-plagiarism-says-houellebecq-2073145.html>; accessed September 15, 2010.

## 6. Procesos infalibles:

### Lo que la escritura puede aprender de las artes plásticas

Hace tiempo que las artes plásticas han adoptado la no-creatividad como una práctica creativa. Comenzando por los *ready-mades* de Marcel Duchamp, el siglo veinte está lleno de obras de arte que retan la primacía del artista y cuestionan nuestras nociones tradicionales de autoría. En los años sesenta en particular, con el surgimiento del arte conceptual, las tendencias duchampianas se pusieron a prueba al extremo y produjeron importantes obras efímeras y de carácter enunciativo de grandes artistas como Dan Flavin, Lawrence Weiner, Yoko Ono, y Joseph Kosuth. Las obras que crearon a menudo eran secundarias en relación con la idea de cómo fueron hechas.

Los escritores tienen mucho que aprender de estos artistas, sobre cómo terminaron con las nociones tradicionales de genialidad, trabajo y proceso. Estas ideas son particularmente relevantes en el clima digital de hoy, ya que en buena medida el arte conceptual se basa en lenguajes lógicos y sistemáticos. Al igual que con los poetas concretos y con los situacionistas, existe una relación directa con el uso material del lenguaje. De hecho, muchos artistas conceptuales usaron las palabras como su medio principal, en la forma de lenguaje enunciativo y/o como expresiones en galerías.

También es mucho lo que el público lector contemporáneo puede aprender del precedente que sienta el arte conceptual. Mientras que hoy en día ya nadie se sorprende si en una galería encuentra las líneas de alguna receta dibujadas sobre una pared (Sol LeWitt), ni tampoco si en un teatro o galería proyectan una película que muestra a un hombre que duerme durante ocho horas (*Sleep* (Sueño) de Andy Warhol, 1963), encontrarse con un acto similar encuadrado entre las páginas de un libro que se vende como literatura todavía genera revuelo: “¡Eso no es literatura!” En los años sesenta, el público que visitaba las galerías de arte muy pronto aprendió —por ejemplo, con las películas de Andy Warhol— cómo *no* verlas y más bien cómo reflexionar sobre ellas sin sentir la necesidad de verlas en su totalidad. De la misma manera, muchos aprendieron a no exigir una experiencia emotiva cuando veían un dibujo de LeWitt, al saber de antemano que no la encontrarían. Al contrario, aprendieron a formular preguntas diferentes y a reconocer que las expresiones mecánicas pueden ser tan hermosas y conmovedoras, aunque en un sentido diferente, que otras formas de expresión artística.



La resistencia a este tipo de aproximaciones al arte pronto se colapsaron, y tanto Warhol como LeWitt se volvieron artistas canónicos, sino es que ya a estas alturas tradicionales.

Mientras que la historia del arte conceptual se conoce bien, sus interconexiones con la escritura contemporánea y la cultura digital han sido poco señaladas. Lo que sigue es un estudio de las maneras en que las prácticas artísticas de Sol LeWitt y Andy Warhol son aplicables a la escritura no-creativa. Si bien ambos buscaron liberar al artista de la carga de la “genialidad”, cada uno lo hizo a su manera: LeWitt a través de matemáticas y sistemas, Warhol a través de la contracción, la falsificación y la ambigüedad.

Una de mis descripciones favoritas de la procrastinación la escribió John Ashbery para el *New Yorker* en 2005:

Ya es tarde, las cinco o cinco y media. John Ashbery está sentado frente a su máquina de escribir pero no escribe. Levanta su taza de té y toma dos sorbitos porque aún está muy caliente. La regresa a su lugar. Se supone que debe escribir un poco de poesía. Hoy se despertó bastante tarde y ha estado perdiendo el tiempo con tonterías desde entonces. Tomó un poco de café. Leyó el periódico. Husmeó un par de libros: una biografía de Proust que compró hace cinco años pero apenas acaba de empezar a leer porque recién se le ocurrió hacerlo, y una novela de Jean Rhys que recién encontró en una librería de viejo —no es un lector sistemático. Prendió la televisión y vio la mitad de alguna que otra estupidez. No sintió ganas de salir —el tiempo estaba húmedo y pegajoso hasta para los estándares de un verano neoyorquino. Estaba consciente de una ansiedad leve pero continua, relacionada con el hecho de que aún no había comenzado a escribir y no tenía ni una idea. Su mente revoloteaba. Pensó en una pintura de Jean Helion que recién había visto en una exposición. Consideró si debía volver a pedir de cenar a un restaurant indio más o menos nuevo y que le gusta en la Novena Avenida. (No piensa salir a cenar. Tiene setenta y ocho años. Ya casi no sale.) En un viaje al baño se percató de que le hacía falta un corte de pelo. Habló por teléfono con un amigo poeta que estaba enfermo. Sin embargo, ya a las cinco, no había manera de escapar del hecho de que ya sólo le quedaba alrededor de una hora antes de que se terminara el día laboral, entonces metió un CD en el estéreo y se sentó frente a su escritorio. Ve que hay una pequeña mancha en la pared que nunca había notado.

Tan pronto haya arrancado no tardará más de media hora o cuarenta minutos en escribir algo corto. Pero arrancar, eso es lo difícil.<sup>106</sup>

No se preocupe, Sr. Ashbery: el mundo está lleno de expertos que le pueden ayudar. Hay docenas de libros que ofrecen antídotos para lo que le aqueja. Por ejemplo, quizá debería considerar levantarse del escritorio y cambiarse la ropa (“para empezar fresco, John”); o intentar estirarse; no es mala idea pararse cada veinte minutos para tomar un vaso de agua; realmente debería intentar la escritura libre —sólo relaje su mente y deje que fluya, Sr. Ashbery—; o tal vez pueda probar escribir “mal”; quizá sea “buena idea apagar el internet”; y quizá le ayudaría si abandonara su escritorio para hacer una sola tarea doméstica pendiente. Pero existe una solución que todos y cada uno de los libros sobre el bloqueo de escritor contempla: *escriba cinco palabras. Las que sean*. Si sigue este consejo, Sr. Ashbery, nunca se volverá a bloquear.

La ironía es que en el siglo pasado este consejo se realizó dos veces en forma de obra de arte: la primera vez lo hizo Gertrude Stein, quien en 1930 escribió un poema de un enunciado que decía “Cinco palabras en una línea”; y la segunda, Joseph Kosuth, quien en 1965 realizó como pieza el poema de Stein al escribir en letras mayúsculas “CINCO PALABRAS EN NEÓN ROJO”, en neón rojo, por supuesto. Stein y Kosuth lo hacen parecer tan fácil. Con gestos como éste, uno se pregunta cómo es que todavía pueden existir personas que sufren de bloqueo.

Sin embargo, el poeta Kwame Dawes relata de qué manera “en la radio pública, hace unos años, el poeta Derek Walcott confesó sentirse aterrado por la página en blanco —el terror de alguien que se pregunta si será capaz de volver a escribir, si podrá producir otro buen poema. El entrevistador se rió, sorprendido de que hasta un ganador del premio Nobel sintiera semejante terror. Walcott insistió: ‘Todo poeta que diga lo contrario miente’.”<sup>107</sup>

No estoy tan seguro. Este tipo de bloqueo no es algo común en el mundo del arte contemporáneo. Aun cuando haya quienes se paralicen —aquellos que se aferran a nociones de “originalidad” caducas— existe ya una tradición de adoptar métodos mecánicos, procesuales, para tomar decisiones. Comenzó con Duchamp, para quien el

<sup>106</sup>Larissa Macfarquhar, “The Present Waking Life” *New Yorker*, [http://www.newyorker.com/archive/2005/11/07/051107fa\\_fact\\_macfarquhar](http://www.newyorker.com/archive/2005/11/07/051107fa_fact_macfarquhar); consultado el 13 de julio de 2009.

<sup>107</sup>Kwame Dawes, “Poetry Terror,” <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2007/03/poetry-terrors/#more-66>; consultado el 13 de julio de 2009.

mundo era una gran tienda de materiales de arte: si inventas una buena receta, sumas los ingredientes correctos y sigues las instrucciones al pie de la letra, sin duda resultará una buena obra de arte. En los años sesenta, en particular, muchos artistas sustituyeron el procedimiento por el sudor del esfuerzo, liberándose así de la lucha por la creación. Me refiero, por ejemplo, al escultor Jonathan Borofsky: a mediados de los años sesenta, mientras cursaba la maestría, su energía creativa se agotó. Sentado a solas en su estudio en Yale comenzó a contar, y siguió contando durante semanas, hasta que los números pasaron de su mente a su boca, a la página y de ahí a las tres dimensiones, hasta que mundos dementes de figuración emergieron de esa práctica.

Las implicaciones que esto tiene para la escritura son profundas: imagina qué pasaría si los escritores adoptaran estas formas de trabajar. Nunca volverían a tener un bloqueo. Esto fue lo que hizo Sol LeWitt cuando escribió “Paragraphs on Conceptual Art” (Párrafos sobre el arte conceptual, 1967) y “Sentences on Conceptual Art” (“Enunciados sobre el arte conceptual”, 1969). Ambos manifiestos extraordinarios que fueron la voz de una generación más interesada en las ideas que en los objetos. Las ideas fueron tan buenas que, una vez que las adoptó, cambió su práctica para siempre. A través de una serie de rigurosas reglas autoimpuestas, su producción subsecuente floreció en múltiples direcciones durante décadas. LeWitt no tuvo jamás ningún tipo de bloqueo. Si observamos su metodología y su forma de pensar, encontraremos un gran modelo para la escritura no-creativa: desde su concepción hasta su distribución y recepción, pasando por su ejecución. Si sustituimos las preocupaciones visuales de LeWitt por preocupaciones literarias, podemos adoptar “Párrafos” y “Enunciados” como mapas y guías para la escritura conceptual o no-creativa.

En estos documentos, LeWitt invita a crear arte basado en recetas. Al igual que uno compra ingredientes y después cocina un platillo, apunta que todas las decisiones para la creación de una obra de arte deben hacerse de antemano, y que la ejecución de la obra tan sólo debe ser una cuestión de obligación, un acto que no requiere de mucha reflexión, improvisación, ni sentimiento genuino. Pensaba que el arte no debía depender de la habilidad del artista: quienquiera debería estar en condiciones de llevar a cabo la obra. De hecho, a lo largo de su carrera, LeWitt nunca llevó a cabo sus propias obras; en su lugar, contrataba a equipos de ilustradores y fabricantes para realizarlas, un gesto que apunta a los talleres de los pintores renacentistas y sus escuelas de discípulos. Tuvo esta idea mientras trabajaba en la oficina de un arquitecto, y se le ocurrió que “un

arquitecto no toma una pala y va a cavar los cimientos ni tampoco coloca cada tabique”;<sup>108</sup> LeWitt concebía la idea y contrataba a otros para que la llevaran a cabo.

De esta forma, LeWitt se acerca a Marcel Duchamp, quien dijo haber dejado la creación del arte para volverse un *respirador*. Duchamp declaró: “Me gusta más vivir y respirar que trabajar. No considero que el trabajo que he realizado pueda tener en el futuro ninguna importancia desde el punto de vista social. Así pues, si usted quiere, mi arte consistiría en vivir; cada segundo, cada respiración es una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral y, sin embargo, existe. Es una especie de constante euforia.”<sup>109</sup> (Pero claro, Duchamp nunca dejó de hacer arte; más bien trabajó en secreto durante décadas. Y, como veremos más adelante, esta forma de contradicción entre lo que se dice y lo que se hace es lo que realmente une a LeWitt con Duchamp.) Imagina a escritores que fingen silencio o que se las arreglan para que otros escriban sus libros, tal como hizo Andy Warhol.

Me intriga la idea de que la escritura no tenga que estar basada en la habilidad, entendida en sentido convencional. A menudo se le preguntaba a John Cage — reconocido por sus obras basadas en tiros de dados, el *I Ching* o en programas aleatorios de computadora — por qué hacía lo que hacía si cualquiera lo podía hacer. La respuesta de Cage fue esta: “Así es, pero nadie lo ha hecho.” ¿Qué pasaría si seguimos la pauta de LeWitt y desarrollamos la receta como una invitación abierta a que quienquiera lleve a cabo la obra? Yo podría tomar cualquiera de mis libros —por ejemplo, *Day*— y generar una receta: “Copie el ejemplar de hoy del *New York Times* de principio a fin, de izquierda a derecha. Copie cada letra del periódico, sin distinguir entre el texto y la publicidad.” Sin duda tus elecciones —la forma en que copias el periódico, cómo decides separar las líneas, etc.— serán diferentes de las mías y se generará una obra completamente distinta.

LeWitt hizo eco al pronunciamiento de Duchamp de que una obra de arte no tenía necesariamente que ser retiniana y lo llevó más allá al plantear que una obra de arte debería crearse con un mínimo de decisiones, elecciones y capricho. LeWitt sugiere que es mejor si el artista toma decisiones deliberadamente *no-interesantes*, de modo que el espectador no pierda de vista los conceptos que subyacen a la obra, un sentimiento afín a las ideas de la escritura no-creativa. Asimismo, el producto final no debe ser

<sup>108</sup> Andrea Miller-Keller, “*Excerpts from a Correspondence, 1981–1983*” en Susanna Singer, *Sol LeWitt Wall Drawings 1968–1984*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1984, p. 114.

<sup>109</sup> Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 64.

confundida con la obra de arte; toda la documentación sobre cómo fue concebida y llevada a cabo puede resultar más interesante que la obra en sí. En lugar de lo que pensabas que sería la obra de arte, reúne toda esa documentación y preséntala. LeWitt le suplica al artista que deje de preocuparse por ser ingenioso y original todo el tiempo, y propone que las decisiones estéticas puedan resolverse más bien de manera matemática y racional. Si estás atorado, dale un espaciamento equidistante a la pieza: esto le dará a la obra un ritmo predeterminado, hipnótico, como el de la música tecno. No hay pierde. Al final, advierte: no te dejes apantallar por los nuevos materiales y la nueva tecnología; los nuevos materiales no necesariamente generan nuevas ideas, algo que todavía representa un riesgo para los artistas y escritores en nuestra era obsesionada con la tecnología.

Ahora bien, hay algunos problemas con las intenciones planteadas por LeWitt y los hermosos resultados que son el sello distintivo de su carrera artística. Cuando veo los dibujos en la pared de LeWitt, sin importar qué tan conceptuales sean, para mí representan unas de las obras de arte más hermosas jamás creadas. ¿Cómo puede un proceso y una retórica tan estéril producir resultados tan sensuales y perfectos? Cuando LeWitt planteó que la obra de arte puede resultar poco atractiva, ciertamente no se refería a los frutos de su propia práctica. Así es que algo está sucediendo aquí que me hace dudar de si LeWitt no nos está tomando el pelo. Tal como yo lo veo, es un genio singular con un sentido visual exquisitamente refinado, un perfeccionista que no aceptaría nada menos que los productos minuciosamente elaborados que ofrecen una experiencia intelectual, visual y emocionalmente inigualable.

Quizá podamos encontrar alguna pista que nos permita explicar esta discrepancia si observamos con detenimiento cómo es que se crearon sus obras. Lo primero a considerar es que todas las obras de LeWitt fueron dictadas por recetas cortas.

Esta es de 1969:

Utilizando un lápiz duro, se dibujan sobre una pared durante un minuto líneas paralelas de 30 cm de largo separadas entre sí por cerca de 30 mm. Bajo esta fila de líneas, se dibuja otra fila por un espacio de diez minutos. Bajo de esta fila de líneas se dibuja otra fila por un espacio de una hora.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 1973, pp.173-174

Y otra de 1970:

Sobre una pared (lisa y blanca si es posible) un dibujante traza 500 líneas amarillas, 500 grises, 500 rojas y 500 azules dentro de un área de 1 m<sup>2</sup>. Todas las líneas deben ser rectas y medir entre 10 y 20 cm.<sup>111</sup>

LeWitt nunca realizó estas obras él mismo; las concibió y después hizo que alguien más las llevara a cabo. Ahora, ¿por qué un artista conceptual habría de realizar una obra, en particular si manifiesta una aversión a lo visual? ¿No se contradice cuando plantea que, “El artista conceptual buscaría profundizar este énfasis en la materialidad lo más posible o usarlo de modo paradójico (convertirlo en una idea)”?<sup>112</sup> ¿Por qué no sólo presentar estas obras como ideas, a la manera de Yoko Ono?:

#### PINTURA TIEMPO

Hacer una pintura en que el color  
aparezca sólo bajo cierta luz  
y ciertos momentos del día.

Hacer que el momento sea muy corto.

Verano de 1961<sup>113</sup>

No hay evidencia de que la pintura temporal de Ono se haya realizado jamás. Y, en caso de que sí, las variables para que tal pintura sea exitosa son elusivas, poco específicas y subjetivas. No está claro dónde debe realizarse esta pieza. Podríamos asumir que, debido a que se refiere a “un momento específico del día”, entonces debe llevarse a cabo en el exterior. Si ese fuera el caso, ¿cómo podríamos saber a cuál “luz específica” se refiere, pues la luz cambia infinitamente durante el transcurso del día? ¿Cómo podemos saber qué momento es un “momento en específico”? Y, además, ¿qué significa “que dure muy poco tiempo”? ¿Un segundo? ¿Cinco minutos? ¿Poco en comparación

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>112</sup> Sol Lewitt “Párrafos sobre el arte conceptual”

<http://www.lasonora.org/pdfs/album1/parafossobrearteconceptaul.pdf> consultado el 15 de julio de 2009.

<sup>113</sup> Yoko Ono, *Pomelo*. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1970 [1964]), sin página.

con qué? ¿El día entero? ¿Una vida? Y si intentáramos hacer la pintura en un interior, ¿cuál será esta “luz específica”? ¿Incandescente? ¿Fluorescente? ¿Luz de vela? ¿Luz negra? Y si por fin lográramos que todas las variables sean las correctas, ¿cómo sabríamos que tenemos el color correcto? Hay implicaciones místicas también: si por fin logramos alinear las coordenadas —como lo hace Indiana Jones para mover una piedra que obstruye una cueva secreta— también, quizá, seremos recompensados con una visión cósmica proporcional.

LeWitt concuerda con Ono. El arte sólo debería de existir en la mente. Dice: “Las ideas pueden ser obras de arte; están en una cadena de desarrollo que quizá eventualmente encuentre alguna forma. No todas las ideas necesitan materializarse.”<sup>114</sup> Aún así, insiste en que eventualmente podrían encontrar su forma, algo que Ono jamás plantea, ya que nunca especifica si su arte es literatura, arte conceptual, una receta o arte plástico, o si se debe materializarse o permanecer como concepto. En cambio, a lo largo de su carrera artística, LeWitt se hizo famoso por ejecutar sus propias instrucciones, haciéndolas visibles, diciendo explícitamente que “el plan existe como una idea pero necesita que se le de su forma óptima. Las ideas solas de dibujos murales entran en contradicción con la idea de los dibujos murales.”<sup>115</sup> A pesar de su afectación y su hipérbole, la contradicción es un estado que LeWitt parece acoger. Sus “Oraciones sobre el arte conceptual” comienzan con esta proclama *new age*: “Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas. Llegan a conclusiones a las que no llega la lógica”,<sup>116</sup> y hace pronunciamientos al estilo del Sombrero Loco, como por ejemplo: “Los pensamientos irracionales deberían seguirse de manera absoluta y lógica.”

Sus instrucciones también podían ser tan vagas y elusivas como las de Yoko Ono. Tomemos como ejemplo esta receta de 1971 para un dibujo mural realizado en el Museo Guggenheim:

Líneas, ni cortas ni derechas, que se tocan y entrecruzan, dibujadas de manera aleatoria, usando cuatro colores (amarillo, negro, rojo y azul), dispersadas de

<sup>114</sup> LeWitt, “Oraciones sobre el arte conceptual”

<http://www.lasonora.org/pdfs/album1/oracionessobrearteconceptual.pdf>; consultado el 22 de octubre, 2009. p.1.

<sup>115</sup> Lippard, *Six Years*, pp. 289–290.

<sup>116</sup> Sol LeWitt *Ibid.* Consultado el 22 de octubre, 2009. p.1

manera uniforme con una densidad máxima y que llenan toda la superficie de la pared.<sup>117</sup>

Alguien tuvo que interpretar y realizar este dibujo, y agradezco que no haya sido yo. ¿Qué significa “ni cortas ni derechas”? ¿Y qué significa “de manera aleatoria”? Hace algunos veranos, cuando mandé remodelar un baño, le dije al maestro de obras que quería que los colores de los azulejos se distribuyeran al azar. Supuse que los pondría aquí y acá, sin ton ni son, para que la organización pareciera azarosa. Todas las noches, cuando regresaba de trabajar, me asomaba al baño y me preguntaba por qué la obra avanzaba tan lentamente. El día siguiente, cuando llegué a la hora de la comida para ver por qué, vi a Joe sentado, tirando dados para asegurarse de que, en efecto, cada azulejo se pusiera en verdad al azar.

Otras preguntas: ¿Cómo se obtiene una “densidad máxima”? Quizá lo podría interpretar así: que ni un milímetro de pared blanca quedara al descubierto al terminar la pieza. Se antoja muchísimo trabajo, y dada la instrucción de hacerlo al azar, podría pasar el resto de mis días haciéndolo.

Y digamos que paso diez años realizando la obra de la manera en que yo pensé que debía de hacerse. ¿qué pasa si no funciona? ¿Qué si a LeWitt no le agrada mi ejecución? ¿Qué pasaría si mis líneas “no cortas” resultaran demasiado largas, y mis líneas “no derechas” resultaran demasiado curvas? En una especie de pesadilla a la Sísifo, ¿me obligaría a volver a empezar?

Afortunadamente tenemos la documentación de un dibujante llamado David Schulman, que tomó notas durante el periodo en que realizó la pieza del Guggenheim de 1971 arriba mencionada:

[Líneas, ni cortas ni derechas, que se tocan y entrecruzan, dibujadas de manera aleatoria, usando cuatro colores (amarillo, negro, rojo y azul), dispersadas de manera uniforme con una densidad máxima y que llenan toda la superficie de la pared.]

Comencé el 26 de enero sin tener la más mínima idea de cuánto tardaría en lograr un punto de densidad máxima (un punto muy ambiguo, de hecho). Tomando en consideración que se me pagaría \$3.00 la hora, no quise que mis

---

<sup>117</sup> Lippard, *Six Years*, p. 201.



necesidades financieras afectaran mi tiempo de trabajo. [...] Después de tres días de trabajo estaba exhausto, sin ni siquiera vislumbrar la más remota sugerencia de densidad. Utilizando sólo un lapicero, hasta la energía que gastaba en cambiar puntillas tenía un efecto de cansancio acumulado. [...] Me esmeré en dibujar las líneas a más velocidad, asegurándome a la vez de que se mantuvieran lo más no-cortas, no-derechas, entrecruzadas, en contacto y aleatorias que fuera posible. Decidí usar un color a la vez, y usar ese color hasta llegar a un punto que yo considerara de “densidad máxima”. [...] Las señales de incomodidad se volvieron un cronómetro inconsciente que marcaba cuándo debía detenerme y alejarme del dibujo. Subir la rampa y ver el dibujo de lejos me ofrecía un descanso momentáneo del desgaste físico de dibujar. Desde ahí, cada color tenía un efecto como de enjambre a medida que avanzaba lentamente por la pared. ... De cierta forma, el dibujo era paradójico. La densidad uniforme y la distribución de las líneas cobró un efecto sistemático. Una vez que las dificultades individuales de cada uno de los colores estuvieron determinadas, cualquier pensamiento sobre cómo se estaban trazando las líneas en relación con las líneas anteriormente trazadas desapareció de manera gradual, hasta que no quedaban pensamientos conscientes sobre cómo trazarlas. Al hacer el dibujo me percaté de que relajar mi cuerpo por completo era tan sólo una forma de llegar a un nivel de concentración profunda. Otra forma era a través de la actividad mecánica de hacer el dibujo. Mantener mi cuerpo activo de manera involuntaria relajaba mi mente en cierto sentido. Cuando mi mente se relajaba, mi pensamientos corrían con mayor fluidez y velocidad.<sup>118</sup>

Aun cuando Schulman nos ofrezca algunas respuestas, su percepción también es confusa. Él tampoco sabe a qué se refiere LeWitt cuando se refiere a la densidad y es muy vago sobre lo que “ni corto ni derecho” significa, y tampoco le queda claro cómo interpretar “aleatorio”. Al final, ya no se refiere a la realización de una obra de arte; divaga sobre la división entre el cuerpo y la mente. Todo comienza a sentirse extrañamente espiritual, más como yoga que como arte conceptual.

Es curioso de qué manera la obra comienza a realizarse sola, respondiendo a las preguntas de Schulman al seguir las instrucciones y reglas. LeWitt prescribió —casi

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 201-202

predijo— este estado cuando apuntó: “el dibujante y el muro entran en diálogo. El dibujante se aburre, pero después, a través de esta actividad sin sentido, encuentra la paz o la miseria.”<sup>119</sup> ¿Cómo podría saberlo? En este aspecto, se está acercando mucho a las especulaciones místicas de Yoko Ono.

John Cage, quien adoptó una actitud explícitamente del budismo zen, dijo algo parecido: “Si algo te aburre después de dos minutos, inténtalo durante cuatro. Si aún te aburre, inténtalo durante ocho, dieciséis, treinta y dos, y así sucesivamente. Finalmente descubrimos que no es aburrido en absoluto, sino muy interesante.”<sup>120</sup> Esto es lo que solía decirle, para apaciguarlos, a los músicos perplejos a quienes contrataba para tocar sus piezas. De cierta forma, un músico es similar a un fabricante como David Schulman: un artesano anónimo contratado para ejecutar obras de arte en nombre de alguien más. A diferencia de un novelista que, con la excepción del editor, trabaja en un estado de creación solitaria, la música que tocan orquestas, bandas en vivo, etc., y a veces las artes plásticas —como en el caso de LeWitt— son la materialización de un contrato social. Si el trabajador siente que es tratado injustamente puede sabotear el éxito de la pieza, algo que le pasaba a Cage con frecuencia.

Hay varias historias acerca de cómo John Cage salía furioso de un ensayo a causa de que los músicos de orquesta que había contratado no tomaban en serio su trabajo. Cage, al igual que LeWitt, dejaba sus músicos muchas libertades con la partitura, dándoles sólo algunas vagas instrucciones, pero a menudo se veía frustrado con los resultados. Por ejemplo, a la mitad de una pieza abstracta de música aleatoria, un trombonista a veces tocaba un par de notas de la canción popular “*Camptown Races*”, lo que hacía enfurecer a Cage. Acerca de un incidente semejante en Nueva York, dijo: “Confrontados por la música que les proponía, simplemente la saboteaban. La Filarmónica de Nueva York es una mala orquesta. Son como uno grupo de gánsteres. No tienen vergüenza. En una ocasión, cuando me bajé del escenario al final de una de esas interpretaciones, uno de los que había tocado mal me estrechó la mano y me dijo: ‘regresa en diez años; te trataremos mejor’. Se desvían por completo de la música, de cualquier actitud profesional hacia ella, hacia una especie de situación social que no es para nada bella”,<sup>121</sup>

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> John Cage, “Cuatro declaraciones sobre la danza”, en *Silencio* (Madrid: Ardora, 2005), p. 93.

<sup>121</sup> Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*. Nueva York: Limelight, 1988, p. 120.

Cage ponía en práctica su política utópica a través de la música: en una orquesta —una agrupación social que él sentía que era tan regulada y controlada como el ejército — a cada miembro se le podía otorgar la libertad de *no* actuar como una unidad, permitiéndoles así ser un individuo dentro del cuerpo social. Al socavar la estructura de la orquesta —una de las instituciones más establecidas y codificadas de la cultura occidental— llegó a sentir que, en teoría, la totalidad de la cultura occidental podía funcionar dentro de un sistema que él llamaba de “alegre anarquía”. “Sabemos que podemos tener un cambio social sin violencia —decía Cage—, por la sencilla razón de que tenemos cambios sin violencia en el arte”.<sup>122</sup>

LeWitt se aseguró de evitar las situaciones incómodas por las que Cage pasó con las orquestas establecidas. (A diferencia de Cage, quien a veces lidiaba con orquestas de ciento veinte personas, LeWitt trabajaba con un grupo más pequeño de artesanos. Además, los dibujantes —algunos de los cuales él mismo entrenó—, generalmente simpatizaban con el proyecto y compartían la expectativa de que ellos entrenarían a otros, quienes, a la manera de un taller renacentista, a su vez entrenarían a otros y así durante generaciones.)<sup>123</sup> Con este fin, en 1971, en el mismo año en que Schulman trabajó en la obra del Guggenheim, LeWitt redactó un contrato detallado que esclarecería cualquier ambigüedad sobre la relación social y profesional entre el artista y el dibujante, otorgándole a éste bastante libertad:

El artista concibe y planea el dibujo en la pared. El dibujante lo realiza. (El artista puede fungir como su propio dibujante.) El plan, escrito, hablado o dibujado, lo interpreta el dibujante.

Hay decisiones que toma el dibujante, dentro del plan, que son parte del plan. Cada individuo, a causa de que es único, llevará a cabo las mismas instrucciones de manera distinta. Las entenderá de manera diferente.

El artista debe permitir varias interpretaciones de su plan. El dibujante contempla el plan del artista y lo reordena de acuerdo con su propio entendimiento y su propia experiencia.

El artista no puede predecir las contribuciones del dibujante, ni siquiera cuando el artista mismo es el dibujante. Incluso si el mismo dibujante sigue el

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>123</sup> Holland Cotter, “*Now in Residence: Walls of Luscious Austerity*” 4 de diciembre de 2008, [http://www.nytimes.com/2008/12/05/arts/design/05lewi.html?\\_r=1&pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2008/12/05/arts/design/05lewi.html?_r=1&pagewanted=all); consultado el 23 de octubre de 2009.

mismo plan dos veces, el resultado serán dos obras de arte distintas. Nadie puede hacer la misma cosa dos veces.

El artista y el dibujante son colaboradores en la creación del arte.

Cada persona dibuja una línea de manera diferente y cada persona entiende las palabras de manera diferente.

Ni las líneas ni las palabras son ideas. Son la manera en que las ideas se transmiten.

El dibujo mural es el arte del artista, siempre y cuando el plan no haya sido violado. En caso de que sí, entonces el dibujante se vuelve el artista y el dibujo sería su obra de arte, pero ya más bien una parodia del concepto original.

El dibujante puede cometer errores al seguir el plan sin verse comprometido. Todos los dibujos murales contienen errores. Forman parte de la obra.<sup>124</sup>

Sin embargo, a pesar de que LeWitt argumentó que el artista y el dibujante son colaboradores, ninguno de ellos ha recibido reconocimiento, a diferencia del generoso método del escultor y poeta concreto escocés Ian Hamilton Finlay, quien nunca ha publicado una obra sin que el nombre del fabricante se incluya en el título de la obra: *A Rock Rose (con Richard Demarco)* o *Kite Estuary Mode (con Ian Gardner)*.

LeWitt tenía un concepto de los derechos de autor sorprendentemente laxo y vanguardista y permitió, hasta finales de los años ochenta, que quien quisiera pudiese copiar sus obras libremente, siempre y cuando se apegaran estrictamente a la receta, algo que él tomaba como un cumplido. De esta manera, anticipó el parecer del escritor de ciencia ficción Cory Doctorow, quien desde el 2006 ofrece sus libros gratis, tanto digitales como impresos. Doctorow anota: “Ser lo suficientemente reconocido como para que te pirateen es un logro tremendo. Apostaría mi futuro por una literatura que le importe tanto a la gente como para robársela, en vez de dedicarle mi vida a una forma que no tiene lugar en el medio dominante del siglo.”<sup>125</sup> En contraste con los materiales digitales, que pueden ser copiados infinitamente sin perder calidad, LeWitt eventualmente se echaría para atrás debido a la vasta cantidad de *malas* copias hechas por dibujantes sin habilidad, y a pesar de su noción utópica de que “quien sea que tenga

<sup>124</sup> Lippard, *Six Years*, pp. 200–201.

<sup>125</sup> Cory Doctorow, “Giving It Away” *Forbes*, 1 de diciembre, 2006, [http://www.forbes.com/2006/11/30/cory-doctorow-copyright-tech-media\\_cz\\_cd\\_books06\\_1201doctorow.html](http://www.forbes.com/2006/11/30/cory-doctorow-copyright-tech-media_cz_cd_books06_1201doctorow.html); consultado el 21 de octubre, 2009.

un lápiz, una mano y claras instrucciones verbales” podía hacer una versión de sus dibujos.<sup>126</sup> Con esto, LeWitt recuerda lo difícil que es crear buen arte conceptual; para él, la solución consistió en lograr ese delicado equilibrio entre un pensamiento agudo y una ejecución precisa. Para otros artistas, la combinación podría ser distinta.

Se plantó con firmeza y cambió la tendencia: las obras tardías resultaron mejores. Hay pruebas suficientes de que, con el paso de los años, “la calidad de los dibujos de LeWitt se ha incrementado, ya que varios de sus dibujantes se han especializado en técnicas particulares, volviéndose ‘guerreros samurái’ en su oficio. La calidad de las obras que el propio artista producía palidece en comparación con un LeWitt realizado con habilidad el día de hoy”.<sup>127</sup> Al inicio de los años ochenta, LeWitt se mudó de Nueva York a Italia. Ahí, entre los frescos renacentistas, su trabajo cambió mucho: de repente se volvió intensamente sensual, orgánico y juguetón. Desaparecieron las líneas austeras y las medidas, y en su lugar aparecieron obras caprichosas y coloridas que parecían deberle más a las artes decorativas de los años setenta que a las recetas y procedimientos del arte conceptual. Y, sin embargo, estas obras se crearon con métodos idénticos a las obras tempranas, sólo que con ingredientes distintos. Es por ello que, aun cuando las obras tempranas sólo permitían el uso de los cuatro colores primarios y se adherían a geometrías estrictas, las obras nuevas podían ser psicodélicas con verdes manzana brillantes que alternaban con líneas onduladas naranja fluorescente. A menudo eran de un gusto estridente y se veían fuera de lugar en la caja blanca de un museo. “Cuando se le preguntó por el giro que dio en los años ochenta —cuando comenzó a trabajar con tintas, lo cual le abrió la posibilidad de utilizar nuevos colores, además de curvas y formas libres— el Sr. LeWitt respondió: ‘¿por qué no?’.”<sup>128</sup>

Para la mirada inexperta, estas obras traicionaban todo lo que él había representado hasta ese momento. Parecían caprichosas y explícitamente retinianas, sin ningún tipo de rigor formal. Pero, al examinarlas más de cerca, resultan estar basadas en una receta tanto como las anteriores. Estas piezas de 1998 tienen las instrucciones siguientes:

<sup>126</sup> Como parte de su programa educativo para excursiones escolares, el centro de arte Dia:Beacon ofrece una actividad donde “civiles” realizan dibujos de LeWitt siguiendo sus instrucciones.

<sup>127</sup> <http://www.artinfo.com/news/story/33006/the-best-of-intentions/>; consultado el 23 de octubre de 2009.

<sup>128</sup> Michael Kimmelman, “Sol LeWitt, Master of Conceptualism, Dies at 78” *New York Times*, 9 de abril de 2007, <http://www.nytimes.com/2007/04/09/arts/design/09lewitt.html?pagewanted=all>; consultado el 13 de julio de 2009.

Dibujo mural 853: un muro bordeado y dividido en dos secciones por una banda negra plana. Sección izquierda: el cuadro se divide verticalmente por una línea curva. Izquierda: rojo brillante; derecha: verde brillante; sección derecha: el cuadro se divide horizontalmente por una línea curva. Arriba: azul brillante; abajo: naranja brillante.

Dibujo mural 852: un muro dividido de la parte superior izquierda a la inferior derecha por una línea curva; izquierda: amarillo brillante; derecha: morado brillante.

Esto es justo lo que me parece bello. Son obras que, no importa qué se les haga, no pueden fallar. Ya que todas se realizaron de acuerdo con un plan, todas se llevaron a la perfección y por lo tanto fueron exitosas, no importa qué tan poco lewitteanas puedan parecer.

Hay mucho que puede tomarse de LeWitt: la idea de un arte sin autor; el baile socialmente ilustrado entre el autor y el realizador; la desestimación del impulso romántico; la utilidad de una retórica bien elaborada y una lógica precisa, por no mencionar la libertad que conlleva, la elegancia de formas y estructuras primarias, la pérdida del miedo a la página en blanco, el triunfo del buen gusto, el acogimiento de la contradicción. Pero hay una cosa que resalta más que cualquier otra. Nos esforzamos sobremanera para expresarnos, pero LeWitt hace que nos volvamos conscientes de la imposibilidad de *no* expresarnos. Quizá el problema es que los escritores hacen demasiado esfuerzo y se encuentran con unos impasses enormes en el intento de decir algo nuevo, original, importante y profundo. LeWitt ofrece una salida. Al construir la máquina perfecta, y echarla a andar, la obra se crea a sí misma. Los resultados reflejan la calidad de la máquina: si se construye una máquina mal concebida y realizada, se obtendrán resultados pobres; si se construye una máquina diseñada y concebida a la perfección, los resultados no pueden ser más que buenos. LeWitt quiere que invirtamos nuestra idea tradicional del arte, que a menudo se enfoca exclusivamente en el resultado final; al hacerlo, también invierte nuestras nociones convencionales sobre la genialidad, mostrándonos el potencial y el poder de la “genialidad no-original”.

Andy Warhol quizá sea la figura más importante para la escritura no-creativa. La totalidad de su obra se basó en la idea de la no-creatividad: en la producción al parecer

sin esfuerzo de pinturas mecánicas y películas imposibles de ver donde literalmente no sucede nada. En términos de su producción literaria, Warhol también cruzó los límites de lo posible al pedir a otros que escribieran sus libros, si bien le daban el crédito de la autoría a él. Inventó nuevos géneros de literatura: *a: una novela* era tan solo una transcripción de docenas de audio casetes, con los errores de dedo, tropiezos y tartamudeos transcritos sin corrección alguna. Sus *Diarios* —un tomo enorme— fueron dictados por teléfono a una asistente y luego transcritos; trazan los movimientos por lo general mundanos de la vida de una persona. En palabras de Perloff, Andy Warhol era un genio no-original, capaz de crear un cuerpo de trabajo profundamente original al aislar, reformular, reciclar, regurgitar y repetir al infinito ideas e imágenes que no eran suyas y que, sin embargo, al terminar de trabajarlas, se habían vuelto por completo warholianas. Al dominar la manipulación de la información (los medios, su propia imagen o el grupo de sus seguidores superestrellas, entre otros), Warhol entendió que podía dominar la cultura misma. Warhol recuerda que quien genera un *meme* puede ser igual a quien genera el evento que lo desató. Estos gestos de replicación —como *rebloggear* o *retuitear*— se han vuelto ritos culturales con prestigio en sí mismos. Filtrar es un acto de gusto, y el buen gusto rige: la exquisita sensibilidad de Warhol, combinada con su tan afinado sentido del gusto, cambió el eje de la producción artística del creador al mediador.

En una entrevista televisiva de 1966, Warhol respondió con renuencia a una serie de preguntas que le fueron planteadas por un interlocutor invisible, agresivo y escéptico. En la entrevista, un Warhol reservado permanecía sentado en un banco frente a una pintura plateada de Elvis. La cámara hacía acercamientos a la cara de Warhol con frecuencia, a su rostro enmarcado por unos lentes de sol rotos; sus dedos cubrían sus labios, lo cual lo hacía murmurar respuestas dubitativas que apenas se escuchaban:

WARHOL: Debería decirme las palabras y yo las puedo repetir, porque,  
ehm... No puedo... Estoy tan vacío hoy. No se me ocurre nada. ¿Por qué  
no me dice las palabras y así sólo saldrán de mi boca.

ENTREVISTADOR: No, no se preocupe porque...

WARHOL: ...no, no... me parece que estaría muy bien.

ENTREVISTADOR: Ya se irá relajando.

WARHOL: Pero, no. No es eso. Es que no puedo, ehmmm... tengo gripa y no,

ehm, no se me ocurre nada. Estaría tan bien si me pudiera decir una frase y yo nada más la repetiría.

ENTREVISTADOR: Está bien, déjeme hacerle una pregunta, y usted puede responder...

WARHOL: No, no. Pero usted también repítame las respuestas.<sup>129</sup>

Unos años antes, en una entrevista en 1963, Warhol se pregunta: “¿Pero por qué habría yo de ser original? ¿Por qué no puedo ser no-original?” No ve ninguna necesidad de crear algo nuevo: “Sólo me gusta ver que las cosas sean usadas y reutilizadas.”

Haciendo eco a nociones entonces en boga, como la de erradicar la división entre arte y vida, dice: “Sólo me gustan las cosas ordinarias. Cuando las pinto, no las trato de hacer extraordinarias. Sólo trato de pintarlas ordinarias ordinarias... Por eso he tenido que recurrir a las serigrafías, estarcidos y otras formas de reproducción automática. ¡Y aún así se cuele el elemento humano!.. Soy anti manchas. Son demasiado humanas. A mí me gusta el arte mecánico... Si alguien falsificara mi arte, no lo podría identificar.”

Warhol mismo era una serie de contradicciones: apenas podía hablar, pero las cosas dijo se volvieron dichos culturales; encarnaba lo bajo (lo más comercial) y lo alto (creó unas de las obras más difíciles del siglo XX); era amable y cruel, profano y religioso (Warhol iba a misa todos los domingos), un hombre al parecer aburrido que se rodeaba de hombres y mujeres fascinantes. Esta lista podría continuar al infinito.

Su obra encarna algunas de las mismas tensiones que la escritura de Vanessa Place con respecto a la ética y la moralidad: ¿qué sucede cuando la práctica de un artista se basa de manera sistemática en el engaño, la deshonestidad, la mentira, la fraudulencia, la imitación, el robo de identidad, el plagio, la manipulación del mercado, la guerra psicológica y el abuso consensuado? ¿Qué pasa cuando el humanismo se tira por la borda y la máquina tiene prioridad sobre la carne y el hueso? ¿Qué sucede cuando una práctica artística se opone con firmeza a la emoción, valorando el estilo por encima de la sustancia, la frivolidad por encima de la genialidad, el proceso mecánico por encima del tacto, el aburrimiento por encima del entretenimiento, la superficie por encima de la profundidad? ¿Qué pasa cuando el arte se crea con la alienación como

---

<sup>129</sup> “*USA Artists: Andy Warhol and Roy Lichtenstein*” transcripción de una entrevista televisada, producida por NET, 1966, en Kenneth Goldsmith, ed., *I’ll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*. Nueva York: Carroll and Graf, 2004, p. 81.



meta principal y su propósito es desentenderse de todo aquello a lo que comúnmente le atribuimos valor cultural y social?

Warhol profesaba una moral flexible, que para la mayoría de nosotros es casi imposible de imaginar, ya sea en teoría o en práctica. Vivió su carrera experimentando con esta moralidad en su arte y su vida, y muchas veces las consecuencias fueron devastadoras. En el mundo de Warhol no había finales felices; el viaje fue veloz y glamuroso, pero siempre lo esperaba un final fatídico. Con la notoria excepción de Lou Reed, muy pocos de los residentes de la Factory tuvieron una vida o hicieron una carrera que superara el momento. Para varios de ellos, los resultados fueron mortales. En su biografía de Warhol, Wayne Koestenbaum comenta que “muchos de aquellos a quienes he entrevistado, quienes conocían o trabajaron con Warhol, parecían dañados o traumatizados por la experiencia. O eso supongo: quizá ya estaban dañados antes de que Warhol los conociera. Pero tenía una forma de iluminar la ruina —una manera de hacerla espectacular, visible, audible. No dañaba a la gente a propósito, pero su presencia se convertía en el proscenio de un teatro traumático”.<sup>130</sup> Warhol preparó el camino para que cierta gente se destruyera de manera sistemática y pública, convenciendo a estos jóvenes perdidos de que eran “superestrellas”, filmándolos tal cual eran (conversando, drogándose, teniendo sexo) y llevándolos a fiestas por la ciudad, cuando, al fin y al cabo, era Warhol, su nombre y su carrera, quien se beneficiaba de sus ilusiones. Después de que le dispararon, la puerta de la Factory, que hasta ese momento había permanecido abierta, se cerró, y a muchos ex-superestrellas se les expulsó del grupo. Por su comportamiento, a Warhol lo apodaban *Drella* —una mezcla entre Drácula y Cenicienta (Cinderella, en inglés)— debido a su capacidad tanto de dar como de quitar.

Esta es una historia que se cuenta con frecuencia; el cuento del colapso estrepitoso que ya todos conocemos de memoria. Pero hay otra manera de verlo. Me gustaría proponer que usemos su ejemplo de la ambigüedad y la contradicción como un experimento utópico de los procesos artísticos, como una manera de probar los límites de la moralidad y de la ética en forma positiva. Si fuéramos capaces de separar al hombre de su trabajo, quizá podríamos vislumbrar en esta serie de dialécticas negativas que Warhol proponía, más bien, un espacio de juego libre dentro de los confines seguros del arte. El arte como un lugar libre para decir: “¿Qué pasaría si...?” El arte como uno

---

<sup>130</sup> Wayne Koestenbaum, *Andy Warhol*. Nueva York: Viking / Penguin, 2001, p. 3.

de los únicos lugares disponibles en nuestra cultura que permite experimentos de este tipo.

Otra vez estamos en un terreno contradictorio: ¿cómo podemos separar la vida de Warhol de su arte o, para el caso, la vida y obra de cualquier artista? Para responder a esa pregunta, creo que hace falta invocar un poco de teoría que posibilite atar los cabos, utilizando el ensayo seminal de Roland Barthes, “La muerte del autor”. En él, Barthes distingue entre la literatura y la autobiografía, argumentando, por ejemplo, que “si fuésemos a descubrir, después de admirar una serie de libros que elogia la valentía y la fidelidad moral, que el hombre quien los escribió fue un cobarde lujurioso, esto no afectaría en lo más mínimo su calidad literaria. Quizá podamos lamentar su falta de sinceridad, pero nuestra admiración por su habilidad como escritor no debe quedar mermada”.<sup>131</sup> Barthes concebía la obra sin autor como un *texto*, más que como *literatura*.

El ejemplo más poderoso de la premisa barthesiana se encuentra en la amplia gama de obras literarias producidas por Warhol. Tomemos, por ejemplo, sus *Diarios*, que estuvieron en la lista de *bestsellers* del *New York Times* durante cuatro meses. De cierta forma, es difícil imaginar una narrativa menos interesante: más de ochocientas páginas de entradas de diario, que detallan cada centavo que Andy gastó en taxis y documentan cada llamada telefónica que hizo. La idea de la autobiografía permea falsamente el libro: en la portada, el *Boston Globe* asegura: “El autorretrato definitivo.” La acumulación de detalles diminutos e insignificantes se asemeja a *La vida de Samuel Johnson* de Boswell, con la excepción de que se presenta como una autobiografía. A manera de ejemplo, veamos la entrada del 2 de agosto de 1982:

Mark Ginsburg traía a la hija de Indira Gandhi de visita y él me llamaba e Ina me llamaba y Bob me llamaba para decirme lo importante que era esta visita, así es que dejé mi clase de ejercicio y resultó sólo ser su yerna, que es italiana, y ni parece india.

Fui a la al número 25 de la calle 39 este, al departamento de Michael Vollbracht (\$4.50 de taxi). Me encontré con Mary McFadden en la entrada y le dije que se veía hermosa sin maquillaje y ella dijo que jamás había usado más maquillaje que eso. Le dije que en ese caso, de una persona maquillada a otra,

<sup>131</sup> Anne Course y Philip Thody, *Introducing Barthes* (Nueva York: Totem, 1997), p. 107.

parecía como si no tuviera nada. Giorgio Sant'Angelo estaba ahí. La comida se veía muy chic, pero no comí.

Fui a la fiesta de lanzamiento de la nueva línea de cosméticos de Diane Von Furstenburg, (\$4.00 de taxi) y todos los chicos en la fiesta eran los que habían estado en Fire Island. Fue divertido ver a Diane, quien vendía perfume, aunque su ropa es tan fea, parece de plástico o algo así. Y tenía a todas las chicas del mundo de la moda portándola. Barbara Allen estaba ahí, y hasta ella se veía espantosa vestida así. Aunque sí tuve una idea para decorar – grandes cajas de colores que puedes poner en un cuarto y mover como quieras y cambiar tu esquema de decoración.<sup>132</sup>

¡Qué vida! Warhol cancela su ida al gimnasio para conocer figuras influyentes. De ahí se va a ver a Vollbracht —un diseñador de Geoffrey Beene – donde se encuentra con una editora de moda y después pasa el rato con otro diseñador de moda más. Después sigue una fiesta para nada más y nada menos que otra diseñadora de moda, repleta de fabulosos chicos gays de Fire Island y modelos hermosas. Desdeña a algunos ricos y lo inspira el diseño de interiores.

¿Es esto realmente una autobiografía? No. Es un trabajo de ficción fantástica muy editado, basado en la vida de Warhol. ¿Dónde está el autor? Fue Warhol quien dictó y forjó su imagen irreal; nunca hubo viajes al supermercado, ni a la lavandería, no hubo embotellamientos de tráfico, nada de auto-reflexión, nada de duda, nada de fricción. En el retrato que hace de su vida, Warhol es un torbellino de glamour. Pero cuando todo es glamuroso, nada lo es. Este es un glamour específicamente warholiano: es plano y uniforme, con las personas y las experiencias intercambiables entre sí. Los personajes y los ambientes son desechables: lo que importa es el factor wow. Sin vergüenza alguna, se trata de un libro de ficción posando como autobiografía —como lo son todas las autobiografías, por supuesto. Todas las mañanas de sus últimos doce años de vida Warhol reportó meticulosamente la versión editada de su vida a Pat Hackett, su secretaria/negra literaria, llamándole por teléfono para contarle lo sucedido el día anterior. Estas llamadas comenzaron inocentemente, como un diario de los gastos personales de Andy para protegerse del fisco, pero pronto se volvió un registro de su vida. Hackett sirvió de guardiana y editora del libro, y se convirtió tanto en autora como

<sup>132</sup> Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, ed. Pat Hackett. Nueva York: Warner, 1989, p. 455.

forjadora de la vida de Warhol, así como Boswell lo fue de Johnson. De hecho, redujo el libro: de las veinte mil páginas del manuscrito original, lo dejó en lo que ella consideraba era “el mejor material, el que mejor representaba a Andy”.<sup>133</sup> Hackett editó el material sin piedad: “En un día en el que Andy iba a cinco fiestas, quizá incluía una. Apliqué el mismo criterio editorial a los nombres a fin de que el diario fluyera narrativamente, y para que no pareciera un suplemento de sociales... Quitó muchos nombres. Si Andy mencionaba, digamos, a diez personas, tal vez elegiría sólo a las tres con quien sostuvo una conversación o sobre las que habló con cierto detalle. Estas omisiones no están anotadas en el texto, ya que el efecto sólo serviría para distraer e interrumpir al lector.”<sup>134</sup>

¿Pero no será que nuestra lectura ya se ha visto suficientemente interrumpida? Hackett se equivoca si piensa que un lector buscaría en realidad “leer” los diarios de principio a fin. La forma de acercarse a esta obra es ojeándola, e incluso esto, después de un rato, se vuelve agotador sólo por la cantidad de datos triviales. De hecho, para dispensar al lector de la responsabilidad de leer el libro, ediciones subsecuentes incluyen un índice de nombres y lugares para facilitar el *ego surfing* de los invitados a la fiesta —y causar envidia a los que se quedaron esperando afuera. No se trataba de un libro para leer, sino de referencia. A Warhol esto le hubiera encantado. Apuntó: “No leo mucho sobre mí, sólo me gusta ver las fotos de los artículos, sin importar lo que dicen de mí; sólo leo la textura de las palabras.”<sup>135</sup>

Warhol, un hombre que decía que no leía, naturalmente publicó lo que en general se considera un libro ilegible, *a: A Novel* (a: una novela). Y, sin embargo, en cuanto obra literaria, tiene todas las características de un Warhol: procesos mecánicos, erratas (errores ortográficos) y una buena cantidad de dificultad modernista y atención al detalle cotidiano. Si aquí hay una historia, está tan sepultada bajo la transcripción literal y la inconsistencia tipográfica que la proporción señal/ruido imposibilita cualquier lectura convencional, lo que, por supuesto, era la intención de Warhol. Él conquistó el mundo del cine experimental a principios de los sesenta con una táctica parecida. La tendencia de la época eran los cortes rápidos y el *jump cut*, pero Warhol hizo lo opuesto: posó su cámara sobre un tripié y la dejó correr... y correr... y correr... Sin cortes ni paneos. Cuando se le preguntó sobre la lentitud de sus películas, dijo que

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. xx.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, pp. 87–88.

no le interesaba moverse hacia delante, sino regresar al inicio de la cinematografía, cuando la cámara se fijaba a un tripié y capturaba lo que sucediera frente a ella. Si has visto sus ensayos cinematográficos de tres minutos, donde la cámara se enfoca en un rostro, no puedes sino persuadirte del punto de vista de Warhol: son de los retratos más sorprendentes y hermosos jamás hechos. *Sleep*, seis horas de un hombre dormido, y *Empire*, una toma fija del Empire State Building que dura ocho horas, son increíbles retratos a base de tiempo. A pesar de que las películas tempranas de Warhol a menudo consisten de una sola imagen sostenida, y su novela era más bien como una serie de *jump cuts*, el efecto sobre el espectador y el lector fue, adrede, el mismo: aburrimiento e inquietud que nos llevan a la distracción y la introspección. La falta de narrativa permite que la mente se aleje de la obra de arte: la manera en que Warhol redirigía al espectador del arte a la vida.

*a* buscaba ser un retrato de la superestrella de la Factory llamada Ondine, grabado en audio casete a lo largo de veinticuatro horas, pero resultó ser una mezcla de más de cien personajes grabados por un periodo de dos años. Cada sección del libro tiene un diseño tipográfico distinto, efecto de las idiosincrasias de los distintos mecanógrafos que trabajaron con los casetes. Warhol decidió dejarlos tal cual como se los entregaron, con los errores de ortografía intactos. El resultado de *a* es una aproximación a la idea de una literatura *vérité*, un texto con una multiplicidad de autores, atestado de la subjetividad formal de varios mecanógrafos, que cuestiona de forma radical nuestras nociones heredadas de la genialidad del autor singular. Al igual que en el resto del trabajo de Warhol, su papel fue de tipo conceptual o, como él lo veía, de capataz de una fábrica, que se asegura de que sus legiones de trabajadores realicen sus conceptos con la suficiente laxitud como para que sientan que participaron en ellos, cuando en realidad no tuvieron la menor participación.

Sus otros libros, *La filosofía de Andy Warhol*, *POPism América*, y *Exposures*, los escribieron sus asistentes, canalizando la voz de Andy Warhol. Mientras él callaba, esas voces plurales se convirtieron en su voz pública. Las famosas citas de Warhol que conocemos —los quince minutos de fama, etc.— a menudo no las escribió él.

Si bien el modernismo de mediados del siglo XX se atrevió a emplear lo que William Carlos Williams denominaba “la voz de las madres polacas”, la voz de las madres polacas reales era demasiado fea, demasiado poco refinada para el mundo de la poesía. Frank O’Hara, el padre del “*talk poem*” o poema conversacional, se acercó en su

obra tardía a lo que Marjorie Perloff llama “los vaivenes de las conversaciones cotidianas”.<sup>136</sup>

“gracias por la oscuridad y los hombros”

“ay \_\_\_\_\_ gracias”

ok te veo en la estación climatológica a las 5  
tomaremos un helicóptero hacia el “ojo” de la tormenta  
seremos tan felices por fin en el centro de las cosas  
ahora vuela el viento y no pasa nada y se va<sup>137</sup>

El poema tardío de O’Hara, “Biotherm (for Bill Berkson)”, escrito en 1961, se esmera por ensalzar un discurso ordinario con convenciones poéticas, tales como incluir un espacio en blanco entre “ay” y “gracias” para connotar el paso del tiempo. El fraseo quizá también parezca un poco rebuscado: nótese el entrecomillado de la palabra “ojo”. Lejos de ser un reporte del tiempo común y corriente, el “ojo” se vuelve una metáfora de la búsqueda de un lugar calmado lejos de los problemas de la vida banal. Mientras O’Hara coquetea con los “vaivenes de las conversaciones cotidianas”, me pregunto qué tan cotidianas son en realidad. Tan sólo cinco años después, *a* destruye las pretensiones del realismo discursivo de O’Hara al publicar casi quinientas páginas de *discurso real*.<sup>138</sup> A consecuencia de esto, *a* es un libro feo (sin composición) y difícil (apenas narrativo), como lo son nuestras conversaciones normales. Tomemos, por ejemplo, el siguiente fragmento de *a*:

O —Le di anfetaminas, le di anfetaminas una noche, cuando cuando D —¿Hace poco? ... O —Primero lo conocí. D —No, no, hace mucho. O —Y era una poesía terrorífica D —Sí. O —Escribía poesía, escribía poesía D —Le daba mucho miedo. O —Le asustaba, ... D —Ha estado tomando LSDy eh, pastillas y eh cada O —Baby, no importa. D —No importa, bueno bueno O —¿Por qué por

<sup>136</sup> Marjorie Perloff, *Frank O’Hara Poet Among Painters*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 178.

<sup>137</sup> Frank O’Hara, “Biotherm (for Bill Berkson)”, en *The Selected Poems of Frank O’Hara*, ed. Donald Allen. Nueva York: Vintage, 1974, p. 211.

<sup>138</sup> El libro de Warhol se inspira inconscientemente en el soliloquio de Molly Bloom en el *Ulises* de Joyce. Sin embargo, a diferencia de Joyce, no existe ningún elemento de ficción, ni ningún rastro de pretensión literaria en él.

qué por qué no tienes que tomar pastillas? D —¿Eh? O —¿Prqué no tienes que t-  
t-t-tomar drogas? ¿Por qué no es necesario para ti tomar drogas? D —Ah. O —  
¿Por qué? Porque tú D —Pues no, yo O —Estás tan drogado como... ¿Bueno?  
¿QuiÉn Liama? Buchesa oh, Duquesa, amor, habla Ondine.<sup>139</sup>

A diferencia de O'Hara, las palabras están todas pegadas en un línea indiferenciada, o  
peor: debido a un error del mecanógrafo, que Warhol dejó en el texto a propósito,  
tenemos la palabra compuesta ocasional "LSDy" seguida por un "eh" común y  
corriente. Y si buscamos algún momento metafórico precioso, no lo hallaremos. De  
hecho, esto es en verdad una demostración de los "vaivenes de las conversaciones  
cotidianas". Warhol tomó el interés del modernismo en el discurso común y corriente y  
lo llevó a su conclusión lógica, subrayando que, el blablablá, en su estado puro, es tan  
disyuntivo como cualquier otra estrategia modernista fragmentaria.

El interés de Warhol en el "discurso real" no se dio en el vacío. Alrededor de  
Warhol muchas personas compartían un verdadero culto por la traducción del discurso  
efímero a texto. En *POPism*, las memorias de los años sesenta de Warhol, dice:

Todo el mundo, absolutamente todo el mundo, grababa a los demás. Las  
máquinas ya habían invadido la vida sexual de la gente —consoladores y toda  
clase de vibradores—, y ahora también invadían su vida social con grabadoras y  
polaroids. La broma que Brigid y yo gastábamos entonces era que todas nuestras  
llamadas de teléfono empezaban con la persona a la que uno de los dos llamaba  
diciendo: "Hola, espere un minuto", y que el otro iba corriendo a grabar. Yo  
hacía lo posible por provocar la histeria en quien se encontraba al otro lado de la  
línea para conseguir una buena grabación. Como no salía mucho de casa y  
pasaba cantidad de mañanas y noches en casa, dedicaba mucho tiempo a  
cotillear por teléfono y meter cizaña y sacar ideas de la gente e imaginarme qué  
pasaba... y grabarlo todo.

La cuestión era que también llevaba su tiempo transcribir una cinta,  
aunque tuvieras a alguien trabajando en ello la jornada completa. Por aquel

<sup>139</sup> Andy Warhol, *a: A Novel*. Nueva York: Grove, 1968, p. 333.

entonces, incluso los mecanógrafos grababan sus propias cintas: como ya he dicho, todo el mundo lo hacía.<sup>140</sup>

En el Museo Warhol, en Pittsburgh, mientras hacía la investigación para mi libro de entrevistas de Warhol, el curador sacó un carrito con enormes montañas de papel. Me dijo que eran las transcripciones completas de los casetes de Warhol a lo largo de los años. Al parecer, cada noche de fiesta, Warhol sacaba su grabadora (a la cual se refería como su “esposa”) y dejaba que grabara durante el transcurso de la noche. La gente eventualmente se acostumbró tanto a su presencia que la ignoraban y seguían hablando sin la menor incomodidad, o incluso actuaban para la grabadora con plena conciencia de que Andy Warhol los estaba grabando para la posteridad. A la mañana siguiente, Warhol tomaba los casetes de la noche anterior y los llevaba a la Factory, los depositaba en una mesa y pedía a un asistente que los transcribiera. Al ver estos documentos — transcripciones inéditas en bruto de conversaciones efímeras y perdidas que habían sucedido hacía décadas entre algunas de las personas más famosas del mundo— le sugerí al archivista que podrían ser un gran libro. Negó con la cabeza y me dijo que, debido a la amenaza de demandas, los casetes no serían publicados sino hasta el 2037, cincuenta años después de la muerte de Warhol.

En el museo estaban también las cápsulas de tiempo de Warhol. Durante la mayor parte de su carrera como artista, Warhol siempre conservaba una caja de cartón abierta en su estudio, donde aventaba las joyas y los desperdicios que pasaban por la Factory. Warhol nunca diferenció entre las cosas que almacenaba —desde envolturas de hamburguesas hasta fotografías autografiadas por celebridades; desde tirajes enteros de su revista *Interview* hasta sus propias pelucas— todo entraba en la caja. Cuando se llenaba, la sellaban, numeraban y Warhol la firmaba, y así cada caja se volvía una obra de arte. Después de su muerte, las cajas se donaron al museo: en total, doscientos treinta metros cúbicos de material. Cuando visité el museo, noté que apenas unas pocas docenas —de lo que parecían ser cientos de cajas— se habían abierto. Cuando pregunté por qué, el curador me informó que cada vez que se abría una caja, cada objeto debía pasar por un proceso intensivo de documentación, catalogación, fotografía, etc., al grado de que una sola caja implica un mes de trabajo de tiempo completo para dos o tres personas. Las implicaciones no sólo del acto de archivar, sino del proceso de

---

<sup>140</sup> Andy Warhol y Pat Hackett, *POPism, The Warhol '60s: Diarios (1960-1969)*. Barcelona: Alfabia, 2008, pp. 394-395.



decodificación —catalogar, clasificar, preservar— hace que la obra de Warhol sea particularmente profética de nuestras prácticas literarias en el internet hoy, donde administrar la cantidad de información que nos inunda adquiere dimensiones literarias (ver la introducción).

La obra de Warhol, entonces, ha de leerse como *texto* en vez de como *literatura*, haciendo eco a la idea de Barthes de que “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”,<sup>141</sup> una defensa abreviada de las oleadas de obras de arte apropiadas, “no-originales” y “no-creativas” que vendrían después de él. Esto también explica por qué Warhol podía tomar una foto del periódico de Jackie Kennedy y convertirla en un ícono. Warhol entendía que el “tejido de citas” alrededor de la imagen de Jackie sólo crecería con el tiempo, volviéndose más y más complejo con cada época. Tenía un gran ojo para elegir la imagen correcta, la imagen con el mayor potencial acumulativo. La remoción estratégica de sí mismo como autor permitió que las obras vivieran más allá del término del drama cotidiano. Como dijo Barthes, “una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de ‘descifrar’ un texto”.<sup>142</sup> Lo que parece ser una red de mentiras en la vida de Warhol es más bien una cortina de humo de desinformación intencional, para desinflar la figura del autor.

En una entrevista de 1962, Warhol famosamente declaró: “La razón por la cual pinto de esta forma es que quiero ser una máquina y siento que lo que sea que yo haga como una máquina es lo que yo quiero hacer.”<sup>143</sup> Nosotros, los escritores no-creativos, infatuados con la era digital y sus tecnologías, tomamos esto como nuestro *ethos*, si bien es sólo un elemento más de la larga lista de cosas que nos inspiran de la práctica artística de Warhol. Su manera de adoptar identidades cambiantes, su acogimiento de la contradicción, su libertad de emplear palabras e ideas de otros, su interés obsesivo en el archivo y la catalogación como fines del juego del arte, su búsqueda de la ilegibilidad y el aburrimiento, así como su inquebrantable impulso de documentar los aspectos más crudos y sin procesar de la cultura, no son sino algunas de las razones por las cuales la obra de Warhol y sus actitudes son todavía tan cruciales e inspiradoras para los escritores de hoy.

<sup>141</sup> Roland Barthes, “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (Barcelona: Paidós, 1987) p. 80

<sup>142</sup> *Ibid.* p.81

<sup>143</sup> G. R. Swenson, “What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part 1” in Goldsmith, *I’ll Be Your Mirror*, p. 18.

## 7. Transcribir *En el camino*

Hace algunos años impartía una cátedra en la universidad de Princeton. Después de clase, un pequeño grupo de estudiantes se acercó a hablar conmigo sobre un taller en el que estaban inscritos y cuya profesora era una de las narradoras más famosas de los Estados Unidos. Se quejaban de su falta de imaginación pedagógica, ya que les asignaba todos los lugares comunes de ejercicios de escritura creativa que conocían desde la secundaria. Les pidió, por ejemplo, elegir a su escritor favorito y llegar a la semana siguiente a clase con una obra “original” en el estilo de ese autor. Le pregunté a una de las estudiantes qué autor había escogido. Era Kerouac. Me dijo que le parecía que la tarea no tenía sentido; la noche anterior se había tratado de “meter en la cabeza de Kerouac” y escribió una pieza “en su estilo” para cumplir con la tarea. En un principio, pensé que para que esta estudiante en verdad pudiera escribir en el estilo de Kerouac le hubiera venido mejor cruzar los Estados Unidos en un Buick convertible modelo ’48 con el techo abierto, ingiriendo bencedrina a puñados, bajándose las pastillas con bourbon, mientras mecanografiaba furiosamente en una máquina de escribir manejando a 140 km/h en un angosto carril de carretera desértica. Aún así, hubiera sido una experiencia completamente distinta (por no decir una pieza de escritura muy diferente) a la de Kerouac.

Esto me hizo pensar en todos los jóvenes que aspiran a ser pintores y llenan las salas del Metropolitan Museum of Art todos los días, y se pasan las horas copiando a los Grandes Maestros. ¿Si a ellos les sirve, por qué a nosotros no? Walter Benjamin, él mismo un copista maestro, elogia la virtud, el poder y la utilidad del acto de transcribir en la siguiente cita, donde, coincidentemente, invoca la metáfora del camino:

La fuerza de una carretera varía según se recorra a pie o en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela, sólo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de las lejanías, miradores, calveros y

perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece a su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le de órdenes.<sup>144</sup>

La idea de poder adentrarse físicamente en un texto a través del acto de copiar es una idea atractiva para la pedagogía: quizá si una estudiante transcribiera un fragmento —o, si fuera ambiciosa, la totalidad— de *En el camino*, podría comprender el estilo de Kerouac de una manera más perdurable.

Al escuchar mi propuesta sobre las posibilidades del acto de copiar, Simon Morris, un artista británico, decidió transcribir la edición original de 1951 de *En el camino*, una página al día, en un blog llamado *Getting Inside Kerouac's Head* (Entrando en la cabeza de Kerouac).<sup>145</sup> En su primera entrada escribió: “Es una anécdota divertida y se me ocurrió que generaría una obra interesante. Quería llevar a cabo esta propuesta como una obra propia y de paso ver qué aprendería transcribiendo la prosa de Kerouac.” Y así, el 31 de mayo del 2008, comenzó: “Conocí a Neal no mucho después de la muerte de mi padre...” llenando el espacio con la primera página de Kerouac y terminando la entrada a la mitad del enunciado que corresponde con el fin de la página impresa de *En el camino*: “Recordé mi problema con la justicia, es absolutamente necesario que ahora pospongamos todos...” La siguiente entrada del blog, publicada el primero de junio, retoma el enunciado del día anterior: “Esos flecos que tienen que ver con nuestros asuntos amorosos y de inmediato nos pongamos a pensar en planes concretos de trabajo...” Llegó a la página 408 el 22 de marzo del 2009, completando así el proyecto.

Morris no había leído el libro antes de transcribirlo y disfrutó seguir la narrativa mientras se desenvolvía. Le tomó veinte minutos diarios copiar cada página de cuatrocientas palabras. Y, justo como me lo imaginaba, ha tenido una relación muy distinta con el libro de la que hubiera tenido si tan sólo lo hubiera leído: “Emocionado,

<sup>144</sup> Walter Benjamin, *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1997, pp. 21-22

<sup>145</sup> <http://gettinginsidejackkerouacshead.blogspot.com/2008/06/project-proposal.html>; consultado el 8 de febrero de 2009.

le he dicho a mucha gente que ‘esto ha sido el viaje de lectura más emocionante de mi vida.’ Desde luego nunca le había puesto tanta atención a un solo libro, y ya que nunca había leído el de Kerouac antes, el desarrollo de la narrativa fue una experiencia muy placentera —una gran lectura. No sólo lo transcribí, palabra por palabra, todos los días, sino que después releí cada página, buscando errores antes de publicarlo en el blog... así es que cada página la leí y transcribí varias veces... Pero el nivel de detalle que esta actividad diaria me ha permitido ver en mi lectura me ha llevado a notar características de la prosa de Kerouac que con mi estilo de lectura normal estoy seguro de que no habría notado”. Las palabras de Morris evocan a Gertrude Stein, quien dice: “Siempre he dicho que una no puede saber qué es un cuadro determinado o un determinado objeto hasta que le ha quitado el polvo todos los días durante cierto tiempo, y que una no puede saber qué es un libro determinado hasta que lo ha pasado a máquina o hasta que ha corregido las pruebas de la imprenta”.<sup>146</sup>

Por ejemplo, Morris nota el uso de guiones en el texto de Kerouac y descubre que le da flujo y ritmo a la historia, marcando un paralelo con las líneas que puntúan la carretera. También calculó la cantidad de veces que se emplea la frase “en el camino” en el texto (veinticuatro veces en las primeras 104 páginas). Morris escribe: “en el libro de Kerouac, las palabras ‘en el camino’ se pronuncian como un mantra, y su repetición te mueve a través del texto, sobre el asfalto, de este a oeste”. También ha logrado ver cómo la taquigrafía de Kerouac permite al lector completar frases en su cabeza, lo cual ha llevado a Morris a insertar algunas palabras propias: “Al copiar las siguientes palabras de Kerouac, ‘el tipo de la barra —eran las tres de la mañana— nos oyó hablar de dinero y nos ofreció no cobrarnos las hamburguesas’, noté que añadí las palabras ‘de a gratis’ al final del enunciado, y después lo tuve que borrar. Esto ocurrió en más de una ocasión. Y existe, por supuesto, la posibilidad de que me no me haya percatado de todas mis añadiduras, y que algunas se hayan quedado en el texto de Kerouac.” Uno se pregunta, entonces, si esto realmente es una copia o si de alguna manera es un texto completamente diferente, basado en el original. Si lo llevamos todavía un paso más allá, se podría escribir un nuevo texto simplemente insertando palabras cuando uno sienta la necesidad, al igual que Morris insertó “de a gratis”.

Al hacerlo, Morris demuestra que la apropiación no tiene que ser tan sólo una transmisión de información, sino que, en la práctica, el acto de mover información de un

---

<sup>146</sup> Gertrude Stein, *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Barcelona: Lumen, 1978. pp. 114-115

lado a otro puede inspirar una nueva forma de creatividad en su “autor”, produciendo versiones y añadiduras distintas —hasta remixes— de un texto existente. Morris es tanto lector como escritor en el sentido más activo de la palabra.

En los años setenta, los poetas L=A=N=G=U=A=G=E, con su tendencia hacia lo experimental, propusieron una forma en la que el lector podía, de hecho, volverse el escritor. Al atomizar palabras sobre la página, más la disrupción de los modos normativos de sintaxis (poner las palabras de un enunciado en un orden “equivocado”), sentían que un espacio lingüístico no-jerárquico alentaría al lector a reconstruir el texto a su manera. Inspirados por teóricos franceses como Jacques Derrida, querían demostrar que el campo textual era inestable, compuesto por signos y significantes en flujo constante, y que por lo tanto ni el autor ni el lector podían determinar cuál era la versión definitiva de un texto. Si el lector tuviera que reconstruir un texto abierto, sería tan (in)estable e (in)significativo como el del autor. El resultado final estaría en igualdad de condiciones para todos y desacreditaría el doble mito del autor todopoderoso y del lector pasivo.

Creo que Morris estaría de acuerdo con los poetas L=A=N=G=U=A=G=E sobre la necesidad de confrontar esta dinámica de poder tradicional, pero él lo hace de una manera completamente distinta, basada en la mimesis y la copia, en vez de en la disyunción y la deconstrucción. Se trata de mover información, completamente intacta, de un lado a otro. Con muy pocas intervenciones, se pone en cuestión la totalidad de la experiencia de lectura/escritura.

El trabajo de Morris comienza un juego literario de teléfono descompuesto, donde un texto es sujeto de remezclas a la manera en que ya estamos acostumbrados en el mundo musical. Mientras que *En el camino* de Kerouac seguirá siendo icónico, docenas de versiones parasitarias y paratextuales podrían aparecer. Esto fue lo que le sucedió al poema inaugural de Elizabeth Alexander, tan sólo días después haberlo leído en la toma de protesta del presidente Barack Obama, cuando insté a mis lectores a que remezclaran sus palabras.<sup>147</sup> Un archivo MP3 de su lectura se subió al programa de radio de la estación WFMU llamado “*Beware of the Blog*” (Cuidado con el blog) y, en una semana, más de cincuenta versiones locamente disímiles aparecieron, todas empleando su voz y sus palabras. En uno de los remixes se editaron todas las palabras del poema de Alexander en orden alfabético. Otros hicieron *loops* del poema o lo

---

<sup>147</sup> <http://blog.wfmup.org/freeform/2009/01/the-inaugural-poem-remix.html>; consultado el 27 de julio de 2009.

torcieron, llevándola a decir lo contrario de lo que quería; algunos musicalizaron el poema; otros lo recitaron palabra por palabra, pero con voces inusuales; unos niños incluso hicieron su versión *beatbox*. Como Kerouac, el estatus de Alexander sigue siendo icónico, pero en lugar de una autora todopoderosa que declama ante un mar de oyentes, hubo un torrente de respuestas artísticas: una respuesta activa. La respuesta más *no-creativa* se llamaba “Soy un robot” y era una grabación de la lectura de Alexander sin alterar. ¿Es nuevo esto? ¿No siempre han existido parodias y remixes, escritas o habladas, de acontecimientos grandes y pequeños? Sí, pero la respuesta nunca antes había sido tan rápida, ni tan democrática, ni tan tecnológicamente comprometida. Y las cualidades altamente miméticas de todas las respuestas —algunas de las cuales apenas hicieron un pequeño ajuste a las palabras de Alexander— mostraron cuán profundamente ha penetrado la noción de recontextualización en nuestra manera de pensar. Muchas de estas respuestas no apuntaban a ser increíblemente “creativas” y “originales”. Las representaciones no-creativas, inalteradas, de un artefacto icónico en un nuevo contexto, resultaron ser lo suficientemente creativas. Es más, las propuestas que trataban el texto de Alexander como materia para un remix, encontraron nuevas formas de sentido con un amplio rango de expresiones: humor, *détournement*, miedo, esperanza.

De la misma manera, la retranscripción de Morris habría sido un proyecto muy distinto antes del internet. Es difícil pensar en un precedente. Es cierto que existían cantidades incontables de ediciones pirateadas y copiadas de libros, para las cuales había quienes se pasaban las horas transcribiendo los textos (hasta que se inventó la máquina fotocopidora), además de los escribanos medievales y los copistas de todo tipo. Pero la fluidez del ambiente digital ha alentado e incubado estas ideas que permanecían latentes hasta dar su fruto como actos creativos/no-creativos. Como mencioné en la introducción, la computadora alienta al autor a que imite su forma de trabajar, donde cortar y pegar son partes centrales del proceso de escritura.<sup>148</sup>

Morris se pregunta: “Si Kerouac viviera hoy, ¿publicaría en papel su viaje a través de los Estados Unidos o lo bloguearía o tuitearía?” Quizá encontremos una respuesta en una entrevista con Jackson Pollock de 1951, en la que responde sobre su controvertido método de pintura: “Opino que las nuevas necesidades requieren de nuevas técnicas. Y los artistas modernos han encontrado nuevos caminos y nuevas

---

<sup>148</sup> Para una discusión más profunda del tema, ver la introducción.

formas de realizar sus propuestas. Me parece que el pintor moderno no puede expresar esta era —el avión, la bomba atómica, la radio— de la manera en que lo hizo el Renacimiento o cualquier otra cultura del pasado. Cada era encuentra su propia técnica.”<sup>149</sup> Para Morris es el blog: “Es probable que haya metido reversa —mientras más avanza por el camino de este a oeste, dada la naturaleza del blog, más retrocede ‘mi’ historia, inconexa, resquebrajada, como un boletín cotidiano.” Y comparaba a sus lectores con pasajeros que lo acompañaban en el viaje.

El tráfico que generó el proyecto de Morris —en esto contexto, tráfico de internet— ha sido ligero, a pesar de la sabiduría convencional que asegura que bloguear consistentemente durante cientos de días, genera interés. En el transcurso del proyecto y en su vida subsecuente como blog artefactual, Morris sólo ha contado con un manojo de pasajeros/comentaristas y, sorprendentemente, ninguno de ellos ha sido un representante del patrimonio de Kerouac molesto porque alguien reeditara una obra de arte muy reductible. El trabajo de Morris, entonces, es una anomalía —no una edición pirata que valga la pena perseguir legalmente— y, al volverse un objeto estético sin función, sólo puede ser una obra de arte.<sup>150</sup>

Unos meses después de que terminé de escribir este capítulo, me llegó por correo un paquete de Inglaterra con dos libros, ambos provenientes de Simon Morris. Uno era la edición oficial inglesa de *En el camino* de Jack Kerouac, editado por Penguin Modern Classics, y el otro era una edición impresa de *Entrando en la cabeza de Kerouac*. Los libros parecen idénticos: son del mismo tamaño, tienen el mismo diseño y tipografía en la portada (en lugar de la foto en blanco y negro de Kerouac y Neal Cassady que adorna la edición de Penguin, en la edición de Morris hay una foto en blanco y negro de Morris y su amigo, el poeta Nick Thurston). Los lomos, también, se ven casi idénticos, con la excepción de que el logo de Penguin ha sido reemplazado por el logo de Information as Material (Información como material, el sello de esta nueva edición); incluso las contraportadas se han diseñado idénticas, con fotos, textos publicitarios y una lista de los demás libros escritos por el autor. En el interior, ambos

<sup>149</sup> Jeremy Millar, “*Rejectamenta*” en Jeremy Millar y Michiel Schwarz, eds., *Speed—Visions of an Accelerated Age*. Londres: Photographer’s Gallery and Whitechapel Art Gallery, 1998, pp. 87–110, en 106.

<sup>150</sup> Esta forma de publicación guerrillera me recuerda la manera en que los libros solían ser distribuidos ilegalmente en Amazon: en la sección de reseñas alguien cortaba y pegaba, o transcribía, por ejemplo, un libro de Harry Potter en fragmentos; cada nueva “reseña” revelaba las siguientes páginas de la novela, hasta terminar.

contienen material biográfico además de ensayos introductorios. A primera vista, podrían parecer idénticos. Pero ahí terminan las semejanzas.

Cuando abres el libro de Morris, la famosa primera línea de *En el camino*, “Conocí a Dean poco tiempo después de que mi esposa y yo nos separásemos,” no se encuentra en ninguna parte. En su lugar, la primera línea es un enunciado que ya ha comenzado: “boletos de conciertos, y los nombres Jack y Joan y Henri y Vicki, la chica, junto con una serie de bromas tristes y algunos de sus dichos favoritos como ‘no puedes enseñarle al maestro una nueva tonada’.” La primera página de Morris es la última entrada de su blog, de su transcripción maratónica, y, entonces, el final de la primera página del libro de Morris es el final del rollo de papel de Kerouac: “Pienso en Neal Cassady.” El libro entero progresa de esta manera, avanzando hacia atrás, página por página (la primera página de Morris es la 408, la segunda es la 407, etc.) hasta que uno llega al comienzo del texto original de Kerouac.

Ya que seguí el proyecto de Morris en línea, me sorprendió ver impreso un proyecto basado en un blog. Mientras que es normal ver material impreso emigrar a formas digitales (libros electrónicos o PDFs, por ejemplo), es más raro encontrar artefactos que viven en el internet convertidos en papel, y todavía más si consideramos que la versión canonizada de Kerouac es mejor conocida por sus versiones en papel (el rollo de papel, el libro). El efecto del gesto de Morris es parecido al de ver un vestido de alta costura que se echó a lavar con la ropa del gimnasio. Del papel a la red y de regreso al papel, el texto de Kerouac es reconocible, aunque de cierta forma está encogido, pandeado, deformado. Es el mismo, pero no es igual; es la obra maestra de Kerouac puesta al revés en un espejo.

Morris resume el proyecto con elocuencia al decir que “hay más diferencias que similitudes, lo cual vuelve un reto el que la misma pieza de escritura, transcrita en un contexto diferente, sea una pieza de escritura completamente nueva”. Y, sin embargo, cuando se le pregunta a Morris cómo lo hizo sentir este acto de transcripción, vacila: “Uno esperaría una respuesta verdaderamente profunda, pero no la hay. No siento nada. Un poco como el viaje de Kerouac en el camino —y dentro de sí— en busca de algo que nunca encuentra realmente.” Y después, tentativamente, pregunta: “¿Me estaré perdiendo a mí mismo al copiar ‘no-creativamente’ las palabras que fueron escritas en uno de los actos de prosa espontánea más celebrados de toda la literatura?” Y se responde: “Lo único que puedo decir con certeza es que nunca he pasado tanto tiempo con un libro, ni pensado tanto en un libro. Cuando lees un libro, a menudo te encuentras



simultáneamente dentro y fuera del texto. Pero, en este caso, he reflexionado más sobre el proceso de lectura que cuando leo un texto de manera normal. No se trata de golpear las mismas teclas que Kerouac en el mismo orden, con uno que otro error de dedo, se trata del proceso del proyecto.” Al final, no sabe si ha logrado entrar en la cabeza de Kerouac, pero lo que está claro es que ha logrado entrar muy adentro de la suya, adquiriendo gran conciencia de sí mismo como lector y escritor. Algo que, después de esta experiencia, jamás podrá subestimar.

## 8. El parseo<sup>151</sup> de la nueva ilegibilidad

En capítulos anteriores me enfoqué en la inmensidad del internet, en la cantidad de lenguaje que produce y el impacto que esto ha tenido en los escritores. En este capítulo me gustaría desarrollar esa idea y proponer que, debido a este nuevo ambiente, se comienza a escribir un determinado tipo de libro que ya no es para leerse, sino para pensarse. Daré ejemplos de libros que, en su estructura, parecen imitar y responder a nuestro involucramiento con los mundos digitales y, al hacerlo, proponen nuevas estrategias de lectura —o de *no* lectura. La red funciona como un sitio tanto para la lectura como para la escritura: para los escritores es un gran texto raíz desde el cual se puede construir una literatura; los lectores funcionan de una manera semejante, abriéndose paso entre el matorral de información, esmerándose tanto en filtrar como en leer.

El internet presenta un reto a los lectores no sólo por la manera en que está escrito (en su mayoría sintaxis normativa y declarativa), sino también por su inmensidad.<sup>152</sup> Así como se tuvieron que desarrollar nuevas estrategias de lectura para lidiar con las difíciles obras literarias del modernismo, ahora emergen nuevas estrategias de lectura en la red: lectura rápida, agregación de datos y fuentes RSS, por mencionar sólo algunas. Nuestros hábitos de lectura parecen imitar la forma en que trabajan las máquinas, hojeando textos densos en busca de palabras clave. Se podría decir que, en línea, parseamos texto —un proceso binario cuya función es ordenar o clasificar el lenguaje— en vez de *leerlo* para entender toda la información que cruza frente nuestros ojos. Y ahora existe un número creciente de textos escritos por máquinas para ser leídos específicamente por otras máquinas en lugar de por personas, un hecho que se comprueba por la incontable cantidad de páginas falsas que se crean con el propósito exclusivo de generar visitas o clics en publicidad o léxicos de códigos para

<sup>151</sup> El diccionario de la Real Academia Española no reconoce la existencia del verbo *parsear*, pero el internet sí: *data parsing*, en inglés, ha engendrado “parseo de datos” en español. El verbo inglés *to parse* puede referirse a varias formas de análisis, pero es la intersección particular del análisis sintáctico y el análisis de datos —el lenguaje y la computación— lo que hace que este sea un término indispensable para el presente trabajo. Por ello, he optado por retener el “parseo” antes que sustituirlo por un término equivalente. (*N. del t.*)

<sup>152</sup> En los inicios de la red, una broma típica del día de los inocentes involucraba regalar el texto completo del internet en un CD-ROM, algo que ya desde 1995 era evidentemente imposible. “Según los cálculos, el ser humano creó 150 exabytes (miles de millones de gigabytes) de información en el 2005. Este año creará 1.200 exabytes”. “The Data Deluge,” *Economist*, [http://www.economist.com/opinion/displayStory.cfm?story\\_id=15579717&source=hptextfeature](http://www.economist.com/opinion/displayStory.cfm?story_id=15579717&source=hptextfeature); consultado el 26 de febrero de 2010.

descifrar de contraseñas, etc. Aunque todavía hay mucha intervención humana, el futuro de la literatura será más y más mecánico. La profesora en genética Susan Blackmore lo confirma: “Considera los programas que escriben poesía original o generan nuevos ensayos para los estudiantes, o los programas que guardan información sobre tus preferencias de compras y sugieren libros o ropa que te podría gustar. Podrán tener un alcance limitado y depender de datos proporcionados por humanos, y quizá al final manden también sus resultados a cerebros humanos, pero copian, seleccionan y recombinan la información que manejan.”<sup>153</sup>

Podemos encontrar las raíces de esta dicotomía entre lectura y no lectura en ciertas obras impresas en papel. Ha habido varios libros publicados que retan al lector no tanto por su contenido, sino por su alcance. Tratar de leer *Ser norteamericanos* de Gertrude Stein de manera lineal es como tratar de leer la red de manera lineal. Sólo es posible en dosis pequeñas, picoteando aquí y allá. De casi mil páginas, su volumen intimida, pero lo que más nos disuade de su lectura es su envergadura: comenzó como “la historia de una familia, se convirtió en la historia de todas aquellas personas a quien la familia conocía y luego en la historia de toda clase de individuos y de cada individuo del género humano”,<sup>154</sup> volviéndola una obra conceptual, una propuesta hermosa pero difícil de llevar a cabo. “[Siempre] probar. [Siempre] fracasar. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor”<sup>155</sup>, dice Beckett, un sentimiento que fácilmente podría aplicarse a la escritura no-creativa.

*Ser norteamericanos* forma parte de un largo linaje de proyectos cuyo alcance es imposible. La obra anónima *Mi vida secreta*, una obra victoriana de doscientas cincuenta páginas de pornografía incesante es otra. No importa qué tan excitante sea alguna de sus páginas en específico —y todas las páginas lo son—; no hay manera de devorarla de principio a fin. Es una obra tan conceptual como cualquier otra, una obra enloquecida de lenguaje cuyo propósito fue contrarrestar la represión moral en boga a través tanto de su contenido como de su volumen. Tenía que ser enorme: es un exceso de texto en su máximo esplendor erótico.

O tomemos la obra de Douglas Huebler, *Variable Piece #70* (Pieza Variable #70, de 1971), en la que busca: “documentar a través de fotografías, lo mejor que pueda,

<sup>153</sup> Susan Blackmore, “*Evolution's Third Replicator: Genes, Memes, and Now What?*” (El tercer replicante de la evolución: genes, memes ¿y ahora qué? *New Scientist*, <http://www.newscientist.com/article/mg20327191.500-evolutions-third-replicator-genes-memes-and-now-what.html?full=true>; consultado el 6 de agosto de 2009.

<sup>154</sup> Gertrude Stein, *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Barcelona: Bruguera, 1978, p. 144.

<sup>155</sup> Samuel Beckett, *Rumbo a peor*. Barcelona: Lumen, 2001, p. 18.

la existencia de todos los seres humanos vivos a fin de producir la representación de la especie humana más auténtica e incluyente que se haya ensamblado de esta manera.”<sup>156</sup>

Al igual que Stein, Huebler comenzó con lo local, fotografiando a todas las personas con las que se cruzaba en la calle. Después, iba a congregaciones masivas y eventos deportivos, fotografiando a las multitudes. Por fin, al percatarse de la futilidad de sus esfuerzos, comenzó a fotografiar fotografías ya existentes de grandes reuniones de personas para poder lograr su cometido. Por supuesto, él también “fracasó mejor”.

Otro ejemplo de esto es *An Oral History of Our Time* (Una historia oral de nuestro tiempo) de Joe Gould, que en junio de 1942 se calculaba que constaba de “aproximadamente nueve millones doscientas cincuenta y cinco palabras, doce veces el tamaño de la Biblia”,<sup>157</sup> redactada en manuscrita a ambos lados de la hoja con una letra tan ilegible que sólo Gould la podía entender:

En su *Historia oral*, Gould sólo anota cosas que él haya visto o escuchado. Al menos la mitad del libro lo componen conversaciones que copió textualmente o resumió; de ahí el título. “Lo que las personas dicen es historia”, dice Gould. “Lo que antes pensábamos que era la historia— reyes y reinas, tratados, invenciones, grandes batallas, decapitaciones, Cesar, Napoleón, Poncio Pilato, Colón, William Jennings Bryan— es tan sólo la historia formal —y en gran medida es falsa. Yo voy a escribir la historia informal de la multitud en mangas de camisa —lo que dicen sobre sus trabajos, amoríos, comidas, parrandas, agarrones y tristezas— o moriré en el intento.”<sup>158</sup>

El alcance del proyecto era enorme: incluye todo, desde transcripciones de los soliloquios de vagabundos sentados en la banca de un parque hasta rimas transcritas de las paredes de un baño:

Se dedican cientos de palabras a las aventuras sexuales y el comportamiento ebrio de varios profesionales de Greenwich Village en los años veinte. Hay cientos de reportes de fiestas alcoholizadas del Village, que incluyen chismes

<sup>156</sup> Frédéric Paul, “*DH Still Is a Real Artist*”, en <<Variable>>, etc. Limousin: Fonds Regional D’art Contemporain, 1993, p. 36.

<sup>157</sup> Joseph Mitchell, “*Professor Seagull*” en *Up in the Old Hotel/McSorley’s Wonderful Saloon*. Nueva York: Vintage, 1993, p. 626.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 58.

sobre los invitados y reportes fidedignos de sus discusiones sobre temas como la reencarnación, los anticonceptivos, el amor libre, el psicoanálisis, Ciencia Cristiana, el swedenborgismo, el vegetarianismo, el alcoholismo y otros “ismos” políticos o artísticos. “He retratado la totalidad de lo que se podría llamar el submundo intelectual de mi época”, dice Gould.<sup>159</sup>

El proyecto de Gould también falló: jamás se redactó ningún manuscrito. Fue un enorme fraude, tan convincente que engañó a Joseph Mitchell, un reportero del *New Yorker* que escribió un breve libro sobre él y terminó por ser su biógrafo de facto.

A pesar de que la *Historia oral* nunca existió, *Ser norteamericanos* sí existe. Si no hemos de leerlo, ¿entonces qué se supone que debemos hacer con el libro? La investigadora Ulla Dydo propone una solución radical: no leerlo en absoluto. Dydo plantea que gran parte de la obra de Stein no es para leerse con detenimiento; más bien, Stein estaba experimentando con métodos de lectura visuales. Lo que se antoja denso, repetitivo e ilegible se había creado con el propósito de ser hojeado para el deleite de la mirada, en un sentido visual, al sostener el libro: “Estas construcciones resultan visualmente fascinantes. El vocabulario limitado, las frases paralelas y los enunciados equivalentes crean un patrón visual que llena la página. [...] Leemos la página hasta que las palabras ya no acumulan significado, sino que generan un patrón visual que no requiere que lo entendamos, como un papel tapiz decorativo que no vemos en sus detalles, sino sólo en su diseño.” Lo que sigue es un extracto del capítulo “*Mrs. Hersland and the Hersland Children*”:

Siempre hay, pues, muchos millones de mujeres que por naturaleza son criadas jóvenes, siempre hay entonces muchas mujeres que son algo agresivas, que manifiestan debilidad y una temerosa dependencia, siempre hay pues muchos millones de mujeres que en algunas ocasiones manifiestan timidez, sumisión y cierta resistencia. Siempre hay, pues, muchos millones de mujeres de esta primera clase, la dependiente independiente, que no son agresivas, hay muchas mujeres entre los muchos millones de mujeres de esta primera clase que casi no manifiestan debilidad; algunas de estas mujeres manifiestan esta debilidad en forma de mansedumbre, otras la manifiestan en forma de una dulce y agradable

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 58–59.

inocencia infantil; según esto, en los muchos millones de mujeres de esta clase existen múltiples combinaciones en lo que se refiere a su manera de vivir.<sup>160</sup>

Este pasaje demuestra que la tesis de Dydo es correcta. Es un texto extremadamente visual, donde el ritmo es impulsado por la redondez de la letra “m” y la verticalidad arquitectónica de las letras “illi” de la palabra “millón” (en inglés). La palabra “millón” es la unidad semántica que mueve el texto, con sus correlatos visuales —“m” y “on”— que enmarcan el “ill” a manera casi de palíndromo y el “on” que une visualmente las dos jorobas en otra “m”. Los espacios negativos de la “o” y la “n” hacen eco a los espacios negativos de la “m”. El resultado es la construcción visual de otra palabra, “millim”, una unidad hermosamente rítmica, palindrómica. Las “m” llevan el ojo a las “i”, que te llevan a las “l” gemelas, el apogeo de la unidad, y después nos devuelven por el camino que llegamos. En el inglés original, esta secuencia visual hace eco con las palabras *sometimes* y *them*. El tejido conector es el uso repetido de las conjunciones *more of them/little in them/have in them/some of them/kind of them/many of them* que permean el fragmento y le dan su ritmo y cadencia.

Cuando las vemos de esta forma, las palabras de Stein no funcionan como suelen hacerlo normalmente. Podemos leerlas de modo que sean entidades transparentes o más bien visuales, o las podemos leer de modo que sean significantes de un lenguaje hechas completamente de lenguaje. Esta es la aproximación que ha tomado Craig Dworkin en su libro *Parse* (Parsear), en el que analiza un libro entero de gramática según sus propias reglas, lo que dio como resultado un nuevo libro de 284 palabras. Su escritura es casi una abstracción —un esquema— de las repeticiones de Stein:

Sujeto preparatorio tercera persona singular verbo intransitivo en tiempo presente adjetivo de negación Sustantivo conjunción de alternación Sustantivo locativo pronombre relativo infinitivo auxiliar y participio incompleto empleados en conjunto en una frase verbal pasiva artículo definido Sustantivo preposición genitiva pronombre relativo punto Pronombre Relativo tercera persona singular indicativa verbo en tiempo presente y adverbio requerido que forman una frase verbal transitiva comillas artículo definido sustantivo posesivo singular sustantivo verbal preposición del infinitivo verbo intransitivo infinitivo

<sup>160</sup> Gertrude Stein, *Ser norteamericanos*. Barcelona: Barral, 1974, p. 229.

coma comillas todo tomado como un objeto directo conjunción comillas artículo definido sustantivo verbal preposición genitiva artículo definido sustantivo singular coma comillas todo tomado como objeto directo conjunción adjetivo adjetivo plural caso objetivo directo sustantivo preposición del infinitivo verbo infinitivo intransitivo y participio pasivo incompleto empleado como una construcción verbal pasiva compleja compuesta adverbio artículo definido adjetivo sustantivo punto Preposición participio activo pronombre relativo segunda persona caso subjetivo pronombre modal auxiliar segunda persona verbo transitivo coma comillas pronombre relativo tercera persona tercera persona singular verbo en tiempo presente indicativo y adverbio requerido que forman una frase verbal transitiva artículo indefinido Sustantivo preposición del verbo infinitivo intransitivo y participio pasivo incompleto empleado como una construcción verbal pasiva compleja compuesta coma abreviación de un antiguo imperativo francés punto comilla simple artículo definido sustantivo verbal preposición genitiva artículo definido sustantivo punto comilla simple comillas<sup>161</sup>

El texto original, *How to Parse: an Attempt to Apply the Principles of Scholarship to English Grammar*, (Cómo parsear: un intento de aplicación de los principios de investigación a la gramática del inglés) de Edwin A. Abbott, se publicó por primera vez en 1874 y jugó un papel central en el debate pedagógico sobre la cuestión de si el inglés debía analizarse como si fuera latín. Convertido en libro de texto, se imprimieron miles de ejemplares a finales del siglo XIX. Dworkin dice: “Cuando primero me encontré con este libro me recordó una confesión de Gertrude Stein (otro producto de 1874): ‘Realmente no sé si ha existido algo más emocionante que la posibilidad de diagramar enunciados.’ Y entonces, por supuesto, pásée el libro de Abbott con su propio sistema idiosincrático de análisis.” El proceso fue lento y tardó más de cinco años en concluirse. Dworkin lo llamó “ATROZMENTE lento” cuando comenzó, pero, ya hacia el final podía sentarse con el texto raíz y parsear a “toda velocidad”.<sup>162</sup> Pero parsear a toda velocidad requiere algo de inspiración, mucha sudoración y un conocimiento profundo de las reglas de la gramática. Esto no podría ser más distinto de las famosas sesiones

<sup>161</sup> Craig Dworkin, *Parse*. Berkeley: Atelos, 2008, p. 64.

<sup>162</sup> <http://stevenfama.blogspot.com/2008/12/parse-by-craig-dworkin-atelos-2008.html>; accessed July 31, 2009.

hipnóticas en las que Gertrude Stein escribía toda la noche, y en las que su inspiración era inextricable de su proceso: “Cuando una escribe algo, lo comprende perfectamente; luego comienza a tener dudas; pero después vuelve a leerlo y, entonces, una vuelve a perderse en las propias palabras, tal como se perdió al escribirlas.”<sup>163</sup> De manera simple y llana, lo que Dworkin nos ofrece es la estructura como literatura. Intencionalmente, le falta el juego de la visualidad rítmica y la oralidad que Stein trabajó tan arduamente. Esto no quiere decir que no haya un interés visual en el texto de Dworkin, sino que plantea preguntas diferentes.<sup>164</sup>

¿Qué significa *parse*? El verbo inglés *to parse* viene del latín *pars*, que se refiere a las partes o categorías léxicas. En lenguaje coloquial, significa entender o comprender. En la literatura, es un método para reducir un enunciado a las partes que lo componen, para analizar la forma, la función y la relación sintáctica de cada parte con el enunciado en su conjunto. En la ciencias de la computación, el parseo significa analizar o separar partes del código para que la computadora lo pueda procesar de manera más eficaz. Pero aquí es donde la cosa se pone interesante: el parseo del lenguaje computacional se basa en las reglas del inglés planteadas por personas como Abbott. Ahora bien, las reglas del inglés son famosas por ser complicadas, idiosincráticas y ambiguas —pregúntale a cualquier estudiante de inglés— y esos caprichos se han trasladado a la computación. En otras palabras, el compilador se puede confundir con facilidad. Al compilador le gustan la repetición y las estructuras predecibles; cada ambigüedad que debe analizar terminará por hacer más lento el programa. En su modalidad más programática, la parte más lógica y menos ambigua del libro de Dworkin aparece cuando parsea el índice completo del libro de Abbott. Es tan sencillo que hasta yo lo podría hacer. He aquí la entrada en el índice de la expresión “dos puntos”:

*Dos puntos*, 309.

Lo cual Dworkin parsea como:

Numeral coma número arábigo compuesto punto

<sup>163</sup> Stein, *Autobiografía de Alice B. Toklas*, p. 144.

<sup>164</sup> Si Dworkin hubiera elegido exhibir el texto de Abbott de manera visual, quizá habría tomado la forma de un *parse tree*, un árbol de análisis sintáctico, un método visual para diagramar enunciados.



o el registro en el índice de la palabra “cláusula”:

Cláusula, definida, 239.

que resulta en:

Sustantivo coma número arábigo compuesto coma Sustantivo punto

La columna del índice se ve así:

Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto coma Sustantivo punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto guión número arábigo  
compuesto coma número arábigo compuesto coma número  
arábigo compuesto coma número arábigo compuesto coma  
número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto coma número arábigo  
compuesto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto coma número arábigo  
compuesto coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto punto  
Sustantivo coma número arábigo compuesto coma coma número arábigo  
compuesto coma número arábigo compuesto coma número arábigo  
compuesto punto<sup>165</sup>

<sup>165</sup> Dworkin, *Parse*, p. 283

Esta estructura simple y repetitiva es casi idéntica a los resultados que obtengo cuando utilizo el comando `ls` de UNIX para ver los contenidos de un directorio. He aquí una porción del registro escrito por un compilador cada vez que un programa en mi computadora se congela:

Kenny-G-MacBook-Air-2:Logs irwinchusid\$ cd CrashReporter  
Kenny-G-MacBook-Air-2:CrashReporter irwinchusid\$ ls  
Eudora\_2009-07-24-133316\_Kenny-G-MacBook-Air-2.crash  
Eudora\_2009-08-05-133008\_Kenny-G-MacBook-Air-2.crash  
KDXClient\_2009-04-05-030158\_Kenny-G-MacBook-Air.crash  
Microsoft AU Daemon\_2009-04-23-183439\_Kenny-G-MacBook-  
Air.crash  
Microsoft AU Daemon\_2009-04-23-184134\_Kenny-G-MacBook-  
Air.crash  
Microsoft AU Daemon\_2009-04-24-030404\_Kenny-G-MacBook-  
Air.crash  
Microsoft AU Daemon\_2009-04-27-233001\_Kenny-G-MacBook-  
Air.crash  
Microsoft AU Daemon\_2009-04-27-233203\_Kenny-G-MacBook-  
Air.crash  
Microsoft AU Daemon\_2009-04-27-233206\_Kenny-G-MacBook-  
Air.crash  
Microsoft AU Daemon\_2009-04-27-233416\_Kenny-G-MacBook-  
Air.crash  
Microsoft AU Daemon\_2009-04-27-233425\_Kenny-G-MacBook-  
Air.crash  
Microsoft Database Daemon\_2009-01-28-141602\_irwin-chusids-  
macbook-air.crash  
Microsoft Database Daemon\_2009-06-10-103522\_Kenny-G-MacBook-  
Air-2.crash  
Microsoft Entourage\_2008-06-09-163010\_irwin-chusids-macbook-  
air.crash  
Microsoft Entourage\_2008-11-11-133150\_irwin-chusids-macbook-  
air.crash  
Microsoft Entourage\_2008-11-11-133206\_irwin-chusids-macbook-  
air.crash  
Microsoft Entourage\_2008-11-11-133258\_irwin-chusids-macbook-  
air.crash

[Microsoft Entourage\\_2008-11-11-133316\\_irwin-chusids-macbook-air.crash](#)

[Microsoft Entourage\\_2008-11-21-131722\\_irwin-chusids-macbook-air.crash](#)

Nótese la consistencia de las estructuras de datos, *subject/date/hard drive/crash*, (sujeto/fecha/disco duro/crash), una manera abreviada de escribir que abarca más de un siglo, desde Abbott a Dworkin a mi MacBook Air —retórica, literatura, computación— donde cada una emplea reglas y procesos idénticos. Cuando de lenguaje se trata, se ha dado una homogeneización del trabajo, con todos —y todas las máquinas— llevando a cabo esencialmente las mismas tareas. El teórico digital Matthew Fuller lo resume mejor cuando dice: “La tarea de la escritura literaria y la tarea de capturar datos comparten el mismo ambiente conceptual y performativo, al igual que el periodista y el escritor de código HTML.”<sup>166</sup>

Tan sólo el índice de Dworkin continúa a lo largo de casi diez páginas y nos recuerda al índice de la gran obra de Louis Zukofsky, *A*, quien lo intitula: “Índice de nombres y objetos”, pero, a diferencia de un índice típico que incluye sustantivos o conceptos, Zukofsky abarca algunos artículos. Estas son las entradas de “*a*” (un/una) y “*the*” (el/la):

[a, 1, 103, 130, 131, 138, 161, 168, 173–175, 177, 185, 186, 196, 199, 203, 212, 226–228, 232, 234, 235, 239, 241, 243, 245–248, 260, 270, 281, 282, 288, 291, 296, 297, 299, 302, 323, 327, 328, 351, 353, 377, 380382, 385, 391–394, 397, 402, 404407, 416, 418, 426, 433, 434, 435, 436, 438, 448, 457, 461, 463, 465, 470, 473, 474, 477–481, 491, 493497, 499, 500, 505, 507, 508–511, 536–539, 560–563](#)<sup>167</sup>

[the, 175, 179, 181, 182, 184, 187, 191193, 196, 199, 202, 203, 205, 206, 208, 211, 215, 217, 221, 224–226, 228, 231, 232, 234, 238, 239, 241, 243, 245–248, 260, 270, 285, 288, 290, 291, 296, 297, 302, 316, 321324, 327, 328, 336, 338, 342, 368, 375, 379, 380, 383–387, 390–397, 402, 404, 406, 407, 412, 416,](#)

<sup>166</sup> Matthew Fuller, “*It looks like you’re writing a letter: Microsoft Word*” <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0009/msg00040.html>; consultado el 29 de julio de 2009.

<sup>167</sup> Louis Zukofsky, *A*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, p. 807.

426428, 434–436, 440, 441, 463, 465, 468, 470, 473, 474, 476–479, 494, 496, 497, 499, 506–511, 536–539, 560–563<sup>168</sup>

Sin embargo, existen graves fallas en el índice de Zukofsky. “a” (un/una) aparece cientos de veces entre la página 1 y la 103, y aún así no se registra. Lo mismo ocurre con “the”, que aparece en casi cada página del libro y aún así ¡el índice dice que no aparece sino hasta la página 175! Resulta que cuando la University of California Press se acercó con Zukofsky para editar el volumen completo de *A*, su idea inicial era hacer tan sólo un índice que incluyera “a” (un/una), “an” (uno/una), y “the” (el/la), palabras que *él sentía* que eran cruciales para entender su obra (una forma de escribir subjetiva, basada en reglas). Estaba muy feliz con la idea de un índice conceptual, y su esposa Celia se puso manos a la obra, acumulando miles de tarjetas, muchas de las cuales Zukofsky eliminaría más tarde al decidir que eran innecesarias por razones idiosincráticas —de ahí los huecos en el índice. Evidentemente, Zukofsky consideraba que el índice era otro poema —un poema conceptual—, que se burlaba de la idea de que algo tan artificialmente formal como un índice jamás podría en verdad controlar, categorizar, domesticar y estabilizar un animal tan salvaje e incontrolable como el lenguaje, en particular el lenguaje poético.

Me he percatado de que la mejor forma de lidiar con textos desconcertantes no es preguntarse qué son, sino preguntar qué no son. Si decimos, por ejemplo, que *Parse* no es un libro de poesía, no es narrativa ni una obra de ficción, que no es melódica, no tiene *pathos* ni emociones, y aún así no es un directorio telefónico, ni un libro de referencia, etc., poco a poco nos percatamos de que es la materialización de una investigación filosófica, un concepto revestido de literatura. Entonces comenzamos a plantearnos las siguientes preguntas: ¿Qué implica parsear un libro de gramática según sus propias reglas? ¿Qué nos dice esto sobre el lenguaje y nuestra manera de procesarlo, sobre sus códigos y jerarquías, sobre sus complejidades y consistencias? ¿Quién inventó estas reglas? ¿Qué tan flexibles son? ¿Por qué no son más flexibles? ¿Qué tan distinto sería este libro si se basara en un texto sobre cómo parsear, digamos, enunciados en chino? ¿Se trata de un acto de venganza de Dworkin contra Abbott, una forma de pagarle con la misma moneda, al hacer algo parecido a la escena en *The Shining* (El resplandor) de Kubrick en la que Jack Nicholson escribe obsesivamente “Puro trabajo y

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 823.

nada de juegos hacen de Jack un niño aburrido”? ¿Está poniendo a Abbot de cabeza? ¿O se trata de Dworkin haciendo eco al llamado de Abbott en *Planilandia* de ir más allá de la página, ofreciéndonos un portal a través del cual podamos ver realmente la dimensionalidad del lenguaje? No importa qué tan curioso sea el texto material, cuando *no lo leemos* es cuando comenzamos en verdad a entenderlo.

Sin embargo, justo cuando creemos haber entendido todo, nos vuelve a engañar. En medio de todo este parseo, aparece un enunciado completo en sintaxis normal. Este es el texto íntegro de la página 217:

-----

SUSTANTIVO NÚMERO ROMANO

CARDINAL PUNTO

MODO SUBJUNTIVO

La respuesta es que aquí deseamos hablar sobre el hecho, no como hechos definitivos, sino como posibilidades.<sup>169</sup>

Es un enunciado bello y sin duda relevante, pero ¿por qué? Dworkin simplemente está traduciendo a un inglés normativo los ejemplos esqueléticos que Abbott empleó para mostrar cómo los enunciados deben ser parseados.

El parseo del enunciado de Dworkin —tal como figura en el libro de Abbott— sería el siguiente:

Artículo definido sustantivo singular verbo de definición en presente continuo  
coma pronombre preparativo primera persona plural caso subjetivo pronombre  
primera persona plural tiempo presente verbo transitivo preposición del  
infinitivo verbo infinitivo preposición genitiva artículo definido caso objetivo  
sustantivo singular coma adverbio del contrafactual sincategoremático plural  
sustantivo punto.<sup>170</sup>

De modo que Dworkin *sí* hizo un poco de escritura “creativa”: tuvo que inventar varios enunciados compuestos de grupos de palabras originales con sentido, que también comentan el texto con ingenio. Pudo haber escrito palabras acerca de cualquier cosa —

---

<sup>169</sup> Dworkin, *Parse*, p. 217.

<sup>170</sup> Traducido por Craig Dworkin y enviado por correo electrónico al autor el 9 de agosto, 2009.

sobre el clima o la plomería o el baile— pero eligió utilizar estos ejemplos como comentarios filosóficos sobre su propio proceso y sobre el texto de Abbott. Otro de estos enunciados reza: “El propósito del enunciado entero ilustrativo es sugerir un elenco de personajes íntimamente impersonal en un drama reductivo y permutacional a manera de Dick y Jane<sup>171</sup> o Beckett.”<sup>172</sup> Estos pequeños ejercicios le sirvieron a Dworkin como práctica para planear la siguiente versión de este libro, una novela que, según sus propias palabras, usa la estructura gramática de Abbott como modelo. Dworkin seguirá el libro al pie de la letra, poniendo “sustantivos” donde deben ir y “verbos transitivos en tiempo presente” donde corresponda, hasta haber retraducido el libro entero según sus propias reglas, una tarea doblemente hercúlea.

A pesar de que Dworkin pudo haberse limitado a proponer esta obra —como también lo pudieron haber hecho Zukofsky o Stein—, llevarla a cabo, el *hecho* de su realización, nos aporta material para basar nuestras investigaciones filosóficas. Si hubiera simplemente propuesto el libro —“Parsea un libro de gramática según sus propias reglas”—, no sabríamos cómo se siente leerlo, sostenerlo, examinarlo. Se nos habría negado el placer y la curiosidad, su destreza y artesanía, la precisión de su ejecución, la belleza de su lenguaje y de su concepto. Es un objeto maravilloso, con mucho poder.

El espectro de Edwin A. Abbott se cierne sobre la escritura no-creativa. Para su libro del 2007 titulado *Flatland*, Derek Beaulieu quitó todas las letras del libro de Abbott, *Planilandia*, creando así una obra de literatura *asémica*, una manera de escribir sin utilizar letras. Aunque está basado en *Planilandia*, no incluye ni una palabra: página tras página que no revelan sino una serie de líneas enmarañadas. Como Dworkin, Beaulieu vacía a Abbott de contenido para revelar el esqueleto de la obra. *Planilandia* de Abbott, escrito en 1884, es la crónica de las aventuras de un cuadrado de dos dimensiones que se encuentra con un cubo de tres, el cual le hace revalorar sus prejuicios y le demuestra sus limitaciones inherentes. Abbott escribió el libro como una sátira de la rigidez de las estructuras de clase de la época victoriana, tanto como un tratado que introdujo la noción de cuarta dimensión en la imaginación popular.

INSERTAR FIGURA 8.1 AQUÍ

<sup>171</sup> *Dick y Jane* era una serie de libros para la pedagogía temprana de la lectura en las escuelas estadounidenses de los años treinta a los setenta. Sus personajes principales eran un niño (Dick) y una niña (Jane), y se caracterizaba por narraciones en prosa en extremo sencilla.

<sup>172</sup> Dworkin, *Parse*, p. 190.

[pic de foto] *Figura 8.1 Derek Beaulieu, de Flatland.*

Las marañas de líneas de Beaulieu representan el sitio de cada letra en el texto de Abbott, de principio a fin. Esto lo consigue trazando una línea con una regla, de una letra al siguiente lugar donde aparece esa misma letra en la página, y después a la siguiente, y así hasta llegar al final de la página. Luego toma la segunda letra de la primera palabra en la página y vuelve a trazar de la misma forma. Y así hasta que haya cubierto todas las letras del abecedario.

El resultado es una representación gráfica singular de la palabra. No hay dos páginas idénticas en el libro de Beaulieu, y cada página contiene palabras y letras en secuencias inigualables. Se trata de una traducción, o una “transescritura” en el sentido de John Cage, basada en la aparición de letras y no en su contenido semántico, donde prácticamente se lleva a cabo un análisis estadístico conceptual del texto. Más fría y clínica que Dworkin, y sin la sensualidad de Stein, nos quedamos con una obra completamente ilegible que, sin embargo, se basa por completo en el lenguaje.

Quizá el texto más ilegible de todos sea el *Xenotext Experiment* (Experimento Xenotextual) de Christian Bök, que consiste en introducir a una bacteria un poema encriptado, indiscernible para el ojo humano, pero que se supone que debería poder leerse en un futuro lejano, probablemente por una raza alienígena, mucho después de la extinción de los seres humanos. Las obras inverosímiles de Bök, con su rango de alcance de seis millones de años, hacen parecer humildes y mundanas las propuestas de Stein, Gould o Huebner.

El proyecto anterior de Bök, *Eunoia*, que tardó siete años en escribirse, consta de seis capítulos: cada uno emplea una única vocal para contar una historia, y cada cual contiene una serie de reglas lingüísticas y subtramas de fiestas, orgías, viajes y demás. Para lograr algo tan impresionante, leyó cinco veces el diccionario *Webster’s Third International Dictionary* —un tomo de tres volúmenes que contiene más de un millón y medio de voces— una vez por cada vocal. Cuando Bök describe su proceso de escritura, suena como un parseador computacional, que hace que las idiosincrasias del inglés hablen por sí mismas, dándose a la tarea de hacer el trabajo que la computadora *no puede hacer*. “Después los organicé en partes léxicas (sustantivos, verbos, adjetivos, etc.) y después organicé estas partes léxicas en categorías tópicas (comida, animales, profesiones, etc.) para determinar qué sería posible narrar con este léxico en extremo fijo. Fue muy difícil respetar estas reglas, pero al final me parece que demostré que era

posible escribir algo bello e interesante hasta bajo condiciones de constreñimiento extremo.”<sup>173</sup>

Aun cuando sea inmensamente placentero lidiar con este libro, es muy difícil de leer porque, a pesar de todas sus cualidades musicales y narrativas, lo que resalta es la estructura misma del constreñimiento, que rápidamente se vuelve tan notorio e intrusivo que hacerlo a un lado para apreciar el relato subyacente es casi imposible. En vez de disfrutar el texto, el lector se ve atrapado en la arena movediza de la materialidad del lenguaje. También los lectores advierten una y otra vez la labor que sin duda tomó construir este trabajo monumental, de tal forma que la pregunta “¿cómo lo hizo?” se vuelve más urgente que el impulso de encontrar sentido en las palabras del autor.

Estas reglas inevitablemente doblegan las palabras en una prosa extremadamente rígida:<sup>174</sup> “*Folks who do not follow God’s norms word for word woo God’s scorn, for God frowns on fools who do not conform to orthodox protocol. Whoso honors no cross of dolours nor crown of thorn doth go on, forsooth, to sow worlds of sorrow. Lo!*”<sup>175</sup> Pero el estilo no podría ser de otra forma si Bök decide respetar sus reglas y crear una obra literaria acabada y responsable.

Lejos del fastidio del trabajo alienado, el largo compromiso de Bök le ofreció — y por consiguiente también al lector— una intimidad con el lenguaje que no hubiera alcanzado si tan sólo hubiera propuesto la obra: “Descubrí que cada una de las cinco vocales tienen su propia personalidad idiosincrática. La “A” y la “E”, por ejemplo, son muy elegíacas y corteses en comparación con la “O” y la “U”, que son jocosas y obscenas. Me parece que las connotaciones emotivas de las palabras pueden estar en función de estas distribuciones vocales, que de alguna manera gobiernan nuestras respuestas emocionales a las palabras mismas.”<sup>176</sup> Para poder explorar mejor esta idea, procuró tomar la cantidad mínima de decisiones arbitrarias posible, una estrategia oblicua que rindió frutos y le ayudó —y, una vez más, por consiguiente al lector— a descubrir la riqueza del lenguaje tanto como lo haría una obra convencionalmente expresiva y “creativa”. Agrega: “El proyecto también resaltó la versatilidad del lenguaje

<sup>173</sup> Jonathan Ball, “*Christian Bök, Poet*” *Believer* 7.5 (Junio 2009), [http://www.believermag.com/issues/200906/?read=interview\\_bok](http://www.believermag.com/issues/200906/?read=interview_bok); consultado el 25 de diciembre de 2010.

<sup>174</sup> Christian Bök, *Eunoia*. Toronto: Coach House, 2001, p. 60.

<sup>175</sup> El lector me disculpará por no aventurarme a traducir algo intraducible, pero me parece que la dificultad del ejercicio y la proeza del autor salen a relucir aun cuando el lector no sea angloparlante. Un proyecto parecido lo llevó a cabo Óscar de la Borbolla en su libro *Las vocales malditas*. México: Joaquín Mortiz, 1991. (N. del t.).

<sup>176</sup> Ball, “*Christian Bök, Poet*”.



mismo, mostrando que a pesar de las reglas que le fueron impuestas, a pesar de la censura, por ejemplo, el lenguaje siempre puede encontrar una manera de prevalecer ante estos obstáculos. El lenguaje es en verdad un ser viviente con una vitalidad robusta. Es como hierba que no sólo sobrevive, sino que prospera en todo tipo de condiciones adversas”,<sup>177</sup> Lo que emerge entonces, no es una negatividad, o un nihilismo árido, sino lo contrario: al *no expresarse*, abrió el camino para dejar que el lenguaje se exprese plenamente.

La idea de *The Xenotext Experiment* consiste en introducir un poema a una bacteria; un poema que durará tanto tiempo que sobrevivirá a la eventual destrucción de la Tierra. Aunque quizá suene a algo salido de la ciencia ficción, es real: Bök ha recibido miles de dólares de financiamiento por parte del gobierno canadiense y está trabajando con un prominente científico para lograrlo.

Descubrió una especie de bacteria —la más resistente del planeta— en la cual implantar sus poemas: puede resistir el calor, el frío y la radiación extremos y, por lo tanto, puede sobrevivir un holocausto nuclear. Tiene grandes aspiraciones. “Espero, en efecto, escribir un libro que sobrevivirá en el planeta Tierra aun cuando explote el Sol. Supongo que este proyecto es una especie de intento ambicioso de imaginar el arte, literalmente, como un quehacer eterno.”

El proceso de escribir este poema singular es endemoniadamente difícil, y ya ha tomado varios años de su vida. Únicamente a partir de las letras de los nucleótidos —“A”, “C”, “G”, “T”— en el ADN, Bök usa literalmente este esquema alfabético para componer un poema. Pero ya que tan sólo cuenta con cuatro letras para trabajar, ha tenido que inventar una serie de códigos que representan otras letras. Por ejemplo, el triplete de letras “AGT” puede representar la letra “B”, etc. Pero la cosa se complica. Quiere escribir el poema de forma tal que origine una reacción química en la cadena de ADN, la cual a su vez escribirá otro poema. Así, “AGT” en la nueva secuencia ahora podrá representar la letra “X”. Por si fuera poco, Bök insiste en que ambos poemas tengan sentido gramatical y semántico. Explica los retos:

Es equivalente a escribir dos poemas que se cifran mutuamente —que se correlacionan de manera rigurosa [...] Imagina que hay ocho billones de formas de cifrar el alfabeto para que las letras se codifiquen las unas a las otras. De

---

<sup>177</sup> *Ibid.*

entre esos ocho billones, elige una cifra. Ahora escribe un poema que sea bello, que tenga sentido, de manera que si extrajeras todas las letras de ese poema y las reemplazaras por su contraparte de la cifra mutua, producirías un poema igual de bello y que todavía tuviera sentido. De modo que estoy tratando de escribir dos poemas así. Uno de estos poemas es el que implantaré en la bacteria. El otro es el que el organismo escribirá en respuesta.<sup>178</sup>

Es fascinante que Bök todavía utilice la palabra “poema”; los nuevos poemas bien podrían ser escritos en chips de computadora, o, en este caso, inscritos sobre la vida misma. Al referirse a la obra como un poema, mantiene el proyecto dentro del marco de lo literario (en vez de lo científico o del mundo de las artes plásticas). Aunque el proyecto adoptará varias formas —el resultado final incluirá una muestra del organismo en una diapositiva y una exposición en una galería con imágenes de los modelos de la secuencia genética como soporte material para el poema—, el reto mayor de Bök es escribir un buen poema, un poema que se comunicará con civilizaciones en el futuro. De esta forma, Bök aumenta el tropo de la ilegibilidad. Este poema no fue creado para ser leído por nosotros. Bök está llevando a cabo uno de sus preceptos más antiguos: que en el futuro la literatura será escrita por máquinas para ser leído, o mejor aún, parseado, por otras máquinas.

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

## 9. Sembrar la nube de datos

Como es bien sabido, la elección iraní del 2009 fue desafiada por ráfagas de 140 caracteres. Twitter se convirtió en una herramienta sorprendentemente eficaz para combatir un régimen opresor. No sólo permitió que los manifestantes estuvieran en comunicación instantánea, sino que lo hizo de una forma acorde a nuestra era sobrecargada de información. A medida en que la información se mueve con más velocidad y tenemos que manejar cada vez mayores cantidades, nos atraen fragmentos más pequeños. Las actualizaciones de estatus en las redes sociales describen sucintamente las circunstancias o el humor de un individuo, ya sea de forma mundana o dramática, como fue el caso de las protestas en Irán. Estas actualizaciones o tuits tienen la capacidad de reducir circunstancias complejas a un solo enunciado. Y servicios populares como Twitter, que permite transmitir nuestro estado emocional pero no admite más de 140 caracteres por posteo, comprimen el lenguaje. Estas pequeñas emisiones de lenguaje son las más recientes en un larga lista de reducciones lingüísticas: ideogramas chinos, haikús, telegramas, titulares de prensa, boletines de noticias en vivo, eslóganes publicitarios, poemas concretos e íconos para el escritorio de nuestra computadora. La compresión lingüística trae consigo una sensación de urgencia; incluso los tuits más mundanos —como describir tu desayuno— se pueden percibir como noticias de última hora, lo cual una vez más demuestra que el medio sigue siendo el mensaje: la interfaz de Twitter ha recontextualizado el lenguaje ordinario para hacerlo sentir extraordinario.

Las actualizaciones de estatus en las redes sociales, rápidas y efímeras, no se dan de forma aislada, su valor se encuentra en su rápida sucesión; mientras más comentarios publiques, y con más frecuencia, más eficaces serán hasta que, como tantos otros fragmentos, terminen por acumularse en una gran narrativa de tu vida. Sin embargo, apenas aparecen, ya son desplazadas de la pantalla y se evaporan más rápido que las noticias de ayer. Nuestro análisis de toda esta información genera un impulso de actuar, responder, hacer clic, acumular, archivar... o administrarlo todo. O no. Los tuits pasan por la pantalla en tiempo real, de manera parecida a cómo antes el teletipo escupía cotizaciones de acciones en la bolsa. Durante las protestas, había tantos tuits y retuits con el hashtag #iranelection, que la interfaz no se daba abasto. En cierto momento, hubo veinte mil tuits en fila, listos para ser publicados en una especie de cámara de ecos, atiborrada de información y desinformación, expresada en lenguaje alfanumérico.

La mayoría de nosotros sólo trataba de encontrar sentido a la validez de estos datos efímeros antes de que desaparecieran de la pantalla, pero hubo ciertos escritores al acecho que cosecharon todos estos tuits, estas actualizaciones de estatus y demás formas de escritura en la red como base para futuras obras literarias.<sup>179</sup>

Esto se ha visto múltiples veces en el último siglo. Las “novelas” comprimidas en tres líneas de Félix Fénéon, publicadas de manera anónima en un periódico francés en 1906, se leían como una mezcla de telegramas, koanes zen, titulares de prensa y actualizaciones de status en las redes sociales:

Por lo pronto, el pan en Burdeos no se verá ensangrentado; el paso del camionero sólo causó una trifulca menor.<sup>180</sup>

Amor. En Mirecourt, el tejedor Colas disparó una bala en el cerebro de Mlle.

Fleckenger, y se trató a sí mismo con la misma severidad.<sup>181</sup>

“¿Por qué no migramos a Les Palaiseaux?” Sí, pero de camino en su cabriolet, asaltaron y robaron al Sr. Lencre.<sup>182</sup>

Hemingway famosamente escribió un cuento de sólo siete palabras:

Se venden: zapatos de bebé sin usar.<sup>183</sup>

Por no mencionar el lenguaje intensamente compacto de la obra tardía de Beckett, que funde la tersa compresión del telegrama con una reticencia innata a explicarse:

Nada qué [mostrar] un niño y aún así un niño. Un hombre y aún así un hombre. Viejo y aún así viejo. Nada salvo rezumar nada y aun así. Una espalda encorvada y aún así de un viejo. La otra y aún así de un niño. De

<sup>179</sup> En abril del 2010, la Biblioteca del Congreso anunció que se proponía almacenar el archivo completo de Twitter: “Así es. Todos los tuits públicos alguna vez tuiteados desde la creación de Twitter en marzo del 2006, serán archivados digitalmente en la Biblioteca del Congreso. Se trata, por cierto, de MUCHOS tuits.: Twitter procesa más de 50 millones de tuits diarios y el total de tuits alcanza los miles de millones.” <http://blogs.loc.gov/loc/2010/04/how-tweet-it-is-library-acquires-entire-twitter-archive/>; consultado el 13 de julio de 2010.

<sup>180</sup> Félix Fénéon, *Novels in Three Lines*. Nueva York: *New York Review of Books*, 2007, p. 113. (Hay traducción española: *Novelas en tres líneas*. Madrid: Impedimenta, 2011.)

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>183</sup> La revista *Wired* llevó a cabo un concurso de cuentos de siete palabras inspirado en Hemingway. Cerca de cien de ellos se pueden encontrar en: <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html>; consultado el 10 de agosto de 2009.

un niño pequeño.  
De algún modo otra vez y todo en la mirada otra vez. Todo de una vez como una  
vez. Mejor peor todo. Los tres encorvados. La mirada. Todo el vacío angosto.  
Nada desdibujado. Todo claro. Claro tenue. Negro agujero de par en par en todo.  
Que todo deja entrar. Que todo deja salir.<sup>184</sup>

David Markson, en una impresionante serie de novelas, conjuga el reportaje al estilo  
Fénéon con la prosa compacta de Beckett, esparciendo sentimientos subjetivos de  
narradores anónimos en medio de cientos de fragmentos de la historia del arte, la  
mayoría de no más de una línea o dos:

Delmore Schwartz murió de un ataque al corazón en un sórdido hotel de Times  
Square. Pasaron tres días hasta de que alguien que encontraron a alguien que  
reclamara el cuerpo.

James Baldwin era antisemita.

¿No solamente clasifica libros y discos de fonógrafo, sino el residuo cada vez  
más escaso de toda una vida? ¿Papeles, carpetas con correspondencia?<sup>185</sup>

Como un torrente de Twitter, se trata de la lenta acumulación de pequeños fragmentos  
que, a lo largo del libro, componen una narrativa fragmentada. Markson es un  
catalogador compulsivo: lo podemos imaginar escudriñando los anales de la historia del  
arte, reduciendo vidas largas y complejas a tan sólo unos comentarios esenciales. A  
menudo usa los nombres a manera de abreviaciones —pequeños titulares de periódico  
de dos palabras. Si recorremos la página de cualquiera de las obras de Markson,  
encontraremos una lista increíble de pensadores y artistas reconocidos: Brett Ashley,  
Anna Wickham, Stephen Foster, Jacques Derrida, Roland Barthes, Maurice Merleau-  
Ponty, Roman Jakobson, Michel Leiris, Jullia Kristeva, Phillipe Sollers, Louis  
Althusser, Paul Ricoeur, Jacques Lacan, Yannis Ritsos, Iannis Xenakis, Jeanne  
Hébuterne, Amadeo Modigliani, David Smith, James Russell, y Lady Mary Wortley  
Montagu. Las listas de Markson evocan la manera en que funcionan las columnas de  
chismes de la farándula, donde los nombres que se imprimen en negritas son los más  
importantes.

<sup>184</sup> Samuel Beckett, *Rumbo a peor*. Barcelona: Lumen, 2001, p. 78.

<sup>185</sup> David Markson, *La soledad del lector*. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2012, p. 112.

El ensayista Gilbert Adair articula el poder explosivo de los nombres impresos sobre una página:

¡Qué entidades más atractivas son los nombres impresos! Consideremos los siguientes: Steffi Graf, Bill Clinton, Woody Allen, Vanessa Redgrave, Salman Rushdie, Yves Saint Laurent, Umberto Eco, Elizabeth Hurley, Martin Scorsese, Gary Lineker, Anita Brookner. Prácticamente lo único que tienen en común es que este ensayo no se trata de ninguno de ellos. Aún así, cómo brillan sus mayúsculas sobre la página —tanto, que no es inconcebible que más de un lector, al recorrer las páginas de este ensayo para ver si tiene algo digno de leerse, no se vea cautivado por su párrafo inicial (que es como se supone que funcionan estas cosas), sino por este cuarto párrafo y sólo por la fuerza de estos nombres. No importa que no se haya dicho nada sobre ellos, que nada nuevo, interesante o jugoso se haya mencionado, que el efecto acumulativo que se produce sea similar a algún retrato *trompe l'oeil* de Gainsborough, donde lo que a distancia parece un retrato minucioso, hasta melindroso, de un vestido de satín resulta de cerca ser una masa borrosa de pinceladas —aún así, un conjunto de nombres como éste justo se ha creado para atraer al ojo perezoso y desprevenido. La situación ya ha llegado al extremo de que ver una página de periódico o revista que no tenga su cuota reglamentaria de nombres, de preferencia famosos, se ha vuelto tan decepcionante como una mano de bridge sin más que treces, cincos y ochos. En resumen, los nombres famosos son las cartas altas del periodismo.<sup>186</sup>

En 1929, John Barton Wolgamot, un escritor poco conocido, publicó por su cuenta una pequeña edición de un libro que consistía casi exclusivamente de títulos como *In Sara, Mencken, Christ and Beethoven There Were Men and Women* (En Sara, Mencken, Cristo y Beethoven, había hombres y mujeres). Es casi imposible leer el libro de forma lineal: lo mejor es hojearlo, que tu mirada salte de nombre en nombre, deteniéndose de vez en cuando en alguno familiar, del modo en que Adair nos muestra que funciona nuestra mirada al hojear las columnas de chismes, sociedad o los obituarios de un periódico.

---

<sup>186</sup> Gilbert Adair, "On Names," en *Surfing the Zeitgeist* (Londres: Faber and Faber, 1977), p. 2.

Al escuchar un concierto en vivo de la sinfonía *Heroica* de Beethoven en el Lincoln Center de Nueva York, Wolgamot tuvo una percepción sinestésica de la música y escuchó dentro de “los mismos ritmos, nombres —nombres que no le significaban nada, nombres extraños.”<sup>187</sup> Unos días después del concierto fue a la biblioteca a consultar una biografía de Beethoven; en ese tomo curiosamente encontró, uno tras otro, todos los nombres que había escuchado durante la sinfonía. Y cayó en cuenta de que “ya que el ritmo es la base de todas las cosas, los nombres son la base del ritmo”, y por eso decidió escribir su libro.<sup>188</sup> El texto completo consiste de 128 párrafos de este tipo:

En sus realmente grandiosos modales de Johannes Brahms muy heroicamente Sara Powell Haardt había arribado muy alegóricamente entre sus muy realmente grandiosos hombres y mujeres a Clarence Day, Jr., John Donne, Ruggiero Leoncavallo, James Owen Hannay, Gustav Frenssen, Thomas Beer, Joris Karl Huysmans y Franz Peter Schubert muy titánicamente.<sup>189</sup>

Cuando se le cuestionó sobre *Sara, Mencken*, Wolgamot dijo que había pasado un par de años inventando los nombres para el libro, pero que tardó diez años en escribir los enunciados conectores, el marco en el que los nombres aparecen. Wolgamot le describe al compositor Robert Ashley (quien después utilizó el texto como libreto) cómo construyó la página sesenta del libro, que enlista los nombres de George Meredith, Paul Gauguin, Margaret Kennedy, Oland Russell, Harley Granville-Barker, Pieter Breughel, Benedetto Croce, y William Somerset Maugham: “Somerset tiene tanto el verano en “summer” como el ocazo en “set”, y Maugham suena como el nombre de una isla del Pacífico sur, y Maugham escribió una biografía de Gauguin, cuyo nombre tiene tanto ‘go’ (ir), como ‘again’ (otra vez), y Oland podría ser “Oh, land” (oh, tierra) la exclamación de un marinero, y Granville suena como una palabra en francés que significa gran ciudad, de donde partió Gauguin hacia el Pacífico sur”.<sup>190</sup>

En 1934, cinco años después de que Wolgamot comenzara a escribir *Sara, Mencken*, Gertrude Stein describió cómo compuso su libro cargado de nombres,

<sup>187</sup> John Barton Wolgamot, *In Sara, Mencken, Christ and Beethoven There Were Men and Women*. Nueva York: Lovely Music, 2002, p. 15, escrito y publicado de manera independiente en 1944, acompaña como libreto el CD de la musicalización de la obra de Wolgamot por parte de Robert Ashley.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>190</sup> *Ibid.*, pp. 38-39

Ser norteamericanos: “Desde el inicio hasta el día de hoy y siempre en el futuro la poesía se interesa por los nombres de las cosas. Los nombres se pueden repetir de distintas formas [...] pero ahora y siempre la poesía se crea al nombrar nombres como los nombres de algo los nombres de alguien los nombres de lo que sea [...] Piensa en lo que haces cuando haces eso cuando amas el nombre de lo que sea realmente amas su nombre”.<sup>191</sup>

Muy conscientes de esta historia, Darren Wershler y Bill Kennedy, dos escritores canadienses, han unido recientemente, dándole un giro digital, la escritura en forma comprimida con los nombres propios en su obra en proceso *Status Update* (Actualización de status). Han creado un programa de minería de datos que rastrea sitios web de redes sociales y recolecta todas las actualizaciones de estatus de los usuarios. El programa después deshecha el nombre del usuario y lo reemplaza de manera aleatoria por el de un escritor fallecido. El resultado parece una mezcla de Fénéon, Beckett, Markson y Wolgamot, todos filtrados por los caprichos inconsecuentes de las redes sociales:

Kurt Tucholsky lleva dos días encerrado por la nieve... ¿qué hacer, qué hacer? Shel Silverstein va a jugar un poco de Tomb Raider antes de ir a trabajar. Lorine Niedecker se encuentra disfrutando su mini-receso. Jonathan Swift tiene boletos para el partido de hoy en la noche. Arthur Rimbaud también logró por fin emplear la palabra “arbotante”.<sup>192</sup>

El programa produce el poema sin parar, recabando todo el tiempo actualizaciones de estatus al ritmo en que se escriben y publicándolos en su página web cada dos minutos. Se puede hacer clic en todos los nombres propios de la página: te llevan a un archivo con todas las actualizaciones de estatus de ese autor. Si, por ejemplo, hago clic en el nombre de Arthur Rimbaud, me lleva a una página que incluye el siguiente texto:

Arthur Rimbaud está en un viaje de nostalgia musical ridículo. Arthur Rimbaud acaba de conseguir una mesa convertible chulísima por sólo 10 dólares en una

<sup>191</sup> Gertrude Stein, “Poetry and Grammar” en *Writing and Lectures 1909–1945*, ed. Patricia Meyerowitz. Harmondsworth: Penguin, p. 140.

<sup>192</sup> *Status Update*, <http://www.statusupdate.ca>; consultado el 16 de julio de 2009.



venta de garaje a la vuelta de la esquina. ¡Arthur Rimbaud está en la tienda decorando el escaparate con unas ramas con flores que encontró en la carretera! ¡Arthur Rimbaud por fin puede escuchar la maravilla del acetato! Arthur Rimbaud quisiera poder leer dormido. ¡Arthur Rimbaud tiene tanto sueño! Arthur Rimbaud se está percatando de que si no es ahora, ¿cuándo? Arthur Rimbaud está medio tomado y alistándose para ver al contador.<sup>193</sup>

Al final de la página hay otra función, algo que parece salido de un sueño de la espiritualista decimonónica Madame Blavatsky (si hubiera contado con la tecnología para hacerlo), quien tenía una inclinación por comunicarse con los muertos: “Arthur Rimbaud tiene una fuente de RSS. ¡Suscríbase!” En un gesto deliciosamente irónico, Wershler y Henry hacen que estas leyendas participen en la marea de nuestra vida contemporánea en línea, bajándolos de sus pedestales, forzándolos en contra de su voluntad a unirse al barullo. Lo que *Status Update* hace es mancillar el aura de todas estas leyendas, recordándonos que en sus épocas ellos también se hubieran quedado perplejos sobre por qué “los dioses del cubículo se están burlando de su escritorio recién aseado”.

Wershler y Kennedy parecen emular lo que el matemático Rudy Rucker llama un “*lifebox*” (o caja de vida)<sup>194</sup>, un concepto futurista donde todos los datos acumulados en el transcurso de una vida (actualizaciones de estatus, tuits, correos electrónicos, entradas de blog, comentarios sobre los blogs de otros, etc.) se combinarían con un programa poderoso que permitiría que los muertos conversen con los vivos de forma creíble. El teórico digital Matt Pearson aclara: “En resumen, podrías plantearle una pregunta a tu tatarabuela difunta y, aunque no haya dejado registro de sus opiniones sobre el tema, se podría generar una respuesta probable [...] Se trata de la autobiografía como una construcción viva. Nuestros nietos podrán disfrutar de la misma calidad de relaciones con los muertos que la que tenemos con nuestros amigos vivos en Facebook/Twitter. Y, a medida que se incrementa la sofisticación de las herramientas semánticas, la caja de vida también se volvería capaz de crear contenido fresco, escribiendo nuevas entradas de blog o copiando y pegando contenido para crear nuevos

<sup>193</sup> *Status Update*, <http://www.statusupdate.ca/?p=Arthur+Rimbaud>; consultado el 16 de julio de 2009.

<sup>194</sup> <http://www.cs.sjsu.edu/faculty/rucker/galaxy/webmind3.htm>; consultado el 16 de agosto de 2010.

mensajes de video.”<sup>195</sup> De hecho, Pearson contrató a un programador para que le creara una caja de vida de sí mismo como una cuenta de Twitter,<sup>196</sup> y dice que “este clon muerto viviente mío quizá no sea tan coherente o relevante... pero sin duda dice el mismo tipo de estupideces que yo”.<sup>197</sup> (Un tuit autorreferencial dice: “Los concursantes en *Britain’s Got Talent* son víctimas; al jugar con esta idea, decidí inventar mi propia caja de vida.”)<sup>198</sup> Hay tantos rastros de datos en las docenas de libros que se han escrito sobre Rimbaud, en sus montañas de correspondencia, en los ensayos escolares escritos sobre él, y desde luego en su poesía, como para reanimarlo de alguna forma creíble en el futuro. Por lo pronto, Wershler y Kennedy están levantando su cadáver y forzándolo a unirse a nuestro mundo digital; todo esto indica que nuestros “efímeros” rastros digitales no son tan efímeros como pensábamos. De hecho, es posible que nuestras identidades en el futuro se compongan enteramente de ellos, lo que nos orilla a considerar que este tipo escritura conforme nuestro legado.

Un proyecto de escritura electrónica anterior al de Wershler y Kennedy muestra intereses similares. *The Apostrophe Engine* (La máquina del apóstrofo) también reúne, organiza y preserva fragmentos de lenguaje proveniente de internet, aunque este programa más bien genera programas más pequeños para que vayan a cosechar lenguaje en masa, a fin de crear lo que quizá sea el poema más grande jamás escrito —y que continuará escribiéndose hasta que alguien desconecte su servidor.

La página web de la obra es engañosamente sencilla. Reproduce un poema en forma de lista, escrito por Bill Kennedy en 1993, donde cada línea comienza con la directiva “eres”. Se puede hacer clic en cada línea. Kennedy y Wershler explican lo siguiente: “Cuando un lector/escritor hace clic en una línea, se remite a un buscador de internet, que después produce una lista de páginas web, como en cualquier búsqueda. *The Apostrophe Engine* genera después cinco robots virtuales que repasan la lista, coleccionando frases que comienzan con “eres” y terminan con un punto. Los robots se detienen ya sea después de haber recolectado un cierto número de frases o de revisar cierto número de páginas, lo que ocurra primero”. A continuación, *The Apostrophe Engine* registra y edita las frases que los robots han recolectado, borrando tags HTML y otras anomalías, y después compila los resultados y los presenta como un nuevo poema.

<sup>195</sup> Matt Pearson, “Social Networking with the Living Dead,” <http://zenbullets.com/blog/?p=683>; consultado el 16 de agosto de 2010.

<sup>196</sup> <http://twitter.com/dedbullets>; consultado el 19 de agosto de 2010.

<sup>197</sup> Matt Pearson, “Social Networking with the Living Dead,” <http://zenbullets.com/blog/?p=683>; consultado el 16 de agosto de 2010.

<sup>198</sup> <http://twitter.com/dedbullets/status/21570100860>; consultado el 19 de agosto de 2010.

con la línea original como título... y en el que cada nueva línea es un nuevo hipervínculo.

En cualquier momento dado, la versión en línea de *The Apostrophe Engine* es potencialmente tan grande como el internet mismo. El lector/escritor puede seguir adentrándose en el poema haciendo clic en cualquier línea de cualquier página, desplazándose de manera metonímica por los contenidos siempre cambiantes. Además, como el contenido de internet cambia constantemente, los contenidos del poema también lo hacen. La página que muestra hoy no será la misma que la de la semana entrante, ni la del mes entrante, ni la del año entrante.<sup>199</sup>

El resultado es un poema vivo, que se reescribe conforme se reescribe el internet; es peinado en su totalidad por robots, y continúa creciendo aun cuando nadie lo lea. Como *Status Update*, es una obra épica de lenguaje escrita en pequeñas emisiones, un compendio marksonianiano cuya naturaleza es explotada por Wershler y Kennedy:

El catálogo es una forma que forcejea con el exceso. Su trabajo es ser reductivo, exprimir todas las posibilidades que nos ofrece el mundo de la información en un conjunto definitivo [...] Su efecto poético, sin embargo, es exactamente el opuesto. Un catálogo expone un poema a la amenaza de un exceso de información, lo que se hace evidente cuando el lector se pregunta de manera respetuosa: “¿Hasta cuándo va a durar esto?” Puede, de hecho, seguir durante mucho, mucho tiempo. En 1993, cuando apenas podíamos vislumbrar las implicaciones totales del internet, el catálogo ya se había vuelto el lugar donde enfrentábamos nuestro miedo de que producíamos texto más rápido que nuestra habilidad colectiva para leerlo.<sup>200</sup>

¿Pero qué pasa cuando este texto que se genera de forma dinámica se encuaderna y se congela entre las tapas de un libro? Wershler y Kennedy publicaron una selección de 279 páginas, y resultó un proyecto muy diferente. En el epílogo, los autores publicaron un descargo de responsabilidad donde explicaban que habían trabajado los textos para obtener el mayor efecto en la página impresa: “*The Apostrophe Engine* se ha entrometido con la escritura de otros, y nosotros hemos hecho lo mismo con su

<sup>199</sup> <http://apostropheengine.ca/howitworks.php>; consultado el 23 de julio de 2009.

<sup>200</sup> Bill Kennedy y Darren Wershler-Henry, *apostrophe*. Toronto: ECW, 2006, p. 286–287.

escritura. [...] La máquina nos ofreció una riqueza inusitada, una abundancia de materia prima, por momentos hermosa y banal, a la vez”.<sup>201</sup>

Vaya que si encontraron materia prima. He aquí un fragmento de los resultados que genera *The Apostrophe Engine* cuando hago clic en la línea “you are so beautiful to me” (eres tan bella para mí), el éxito pop de Joe Cocker:

you are so beautiful (to me) hello, you either have javascript turned off or an old version of adobe's flash player • you are so beautiful to me 306,638 views txml added1:43 kathie lee is a creep 628,573 views everythingisterrible added2:39 you are so beautiful 1,441,432 views caiyixian added0:37 reptile eyes • you are so beautiful (to me) 0 • you are so beautiful 79,971 views konasdad added0:49 before • you are so beautiful to me 19,318 views walalain added2:45 escape the fate—you are so beautiful 469,552 views darknearhome added2:46 sad slow songs: joe cocker—you are so beautif • you are already a member • you are so beautiful (nearly unplugged) hello, you either have javascript turned off or an old version of adobe's flash player • you are so beautiful 1,443,749 views caiyixian featured video added4:48 joe cocker~you are so beautiful (live at montre • you are so beautiful 331,136 views jozy90 added2:32 zuccherro canta “you are so beautiful” 196,481 views lavocedinarciso added3:50 joe cocker mad dogs—cry me a river 1970 777,970 views scampi99 added5:18 joe cocker—whiter shade of pale live 389,420 views dookofoils added4:49 joe cocker—n’oubliez jamais 755,731 views neoandrea added5:22 patti labelle & joe cocker-you are so beautiful • you are the best thit was very exiting> akirasovan (5 days ago) show hide 0 marked as spam reply mad brain damage

Es un desastre inconexo: la proporción entre señal y ruido es muy baja. Sin embargo, la versión impresa de este fragmento se ve muy diferente:

eres tan bella • eres tan bella • eres tan bella • eres tan bella artista: **Babyface** • eres tan bella • eres tan bella, sí eres para mí eres tan bella eres para mí ¿no lo puedes ver? • eres tan bella las letras son la propiedad de sus autores, artistas, y disqueras respectivas • eres tan bella • eres tan bella artista: **Ray Charles** • eres

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 289.

tan bella • eres tan bella • eres tan bella para mí • eres tan bella • eres tan bella •  
eres tan bella • eres tan bella • eres tan bella para mí • eres tan bella, por favor  
podrías<sup>202</sup>

El espacio se ha normalizado, los números han desaparecido, las líneas muertas se han  
removido; ha habido considerable edición, y para bien. La versión impresa se lee de  
maravilla, llena de ritmos dispares y musicalidad repetitiva, como un texto de Gertrude  
Stein o el libreto de *Einstein on the Beach* (Einstein en la playa) de Christopher  
Knowles. Incluye la disposición cuidadosa de diferentes tipos de contenido como la  
advertencia de derechos de autor, que interrumpe de golpe justo cuando nos  
comenzamos a sentir arrullados por las frases repetidas. Los dos nombres propios en  
negritas —Babyface y Ray Charles—, cada uno con una frase idéntica que les precede  
—“*you are so beautiful artist*”— están a suficiente distancia como para no interferir  
entre sí, lo que produce un texto perfectamente equilibrado.

Aunque la computadora cosechó la materia prima del poema, la belleza del texto  
se debe al toque de autor que le imprimieron Wershler y Kennedy, responsables de una  
interpretación de la obra más convencional, en la que se advierte la presencia de una  
hábil mano editorial. Sin embargo, la versión impresa carece de la habilidad de  
sorprender, de crecer y reinventarse de manera continua, tal como lo hace la versión  
menos pulida en línea. Lo que emerge en estas dos versiones es, entonces, un equilibrio  
que conjunta tanto a la máquina como al libro impreso, el texto bruto y el manipulado,  
lo infinito y lo conocido; dos maneras de expresar el lenguaje contemporáneo, ninguna  
de las cuales podríamos considerar como definitiva.

Lograr que una computadora escriba poemas ya se ha visto. Lo que es nuevo,  
como en el caso de Wershler y Kennedy, es que ahora los escritores están explotando  
los buscadores de internet y las redes sociales como manantiales de texto. Tener un  
programa independiente que pueda generar poemas fantasiosos en tu computadora se  
siente un poco pintoresco en comparación con los caudales que producen los  
generadores de lenguaje en la red, y que penetran en nuestra mente colectiva.

A veces esa mente no es muy bonita. El colectivo Flarf se ha dedicado a  
explorar Google en busca de los *peores* resultados, convirtiéndolos en poesía. Si el  
internet en verdad es, como aseguran algunos, nada más y nada menos que el tiradero de

---

<sup>202</sup> Ibid., p. 128.

basura lingüística más grande del mundo, lleno de ciber espionaje y guerras de flarfers, de publicidad de Viagra y spam, entonces el colectivo Flarf explota esta condición contemporánea al convertir toda esa basura en poesía. Y el pozo no tiene fondo. En un perfil de Flarf publicado en el *Wall Street Journal* se describe su método de escritura: “Flarf es una criatura de la era electrónica. El método Flarf involucra de manera característica usar combinaciones de palabras que aparecieron en búsquedas de Google, y los poemas a menudo se comparten a través del correo electrónico. Cuando un poeta escribió un poema después de googlear ‘peace’ (paz) + ‘kitty’ (gatito), otro respondió con un poema escrito después de buscar ‘pizza’ + ‘kitty’. Una lectura del 2006 ha sido vista más de 6,700 veces en YouTube. Comienza así: ‘Kitty goes Postal / Wants Pizza’ (‘Gatito enfurece / quiere pizza’).”<sup>203</sup>

Lo que empezó como un grupo de personas que mandaban poemas al concurso de poesía en línea de poetry.com —escribían los peores poemas que podían concebir, que desde luego eran rechazados— se convirtió en una estética, la cual Gary Sullivan, el co-fundador del grupo Flarf describía como: “Una especie de espanto corrosivo, cursi o empalagoso. Mal. Políticamente incorrecto. Fuera de control. ‘Fatal’.”<sup>204</sup> Un poema típico de Flarf es “*Unicorn Believers Don’t Declare Fatwas*” (“Quienes creen en los unicornios no declaran fatwas”) de Nada Gordon. He aquí un fragmento:

Aunque parezca mentira,  
existe un “Anillo de placer Unicornio”.  
Estudios revelan que Hitler se robó  
la famosa suástica de un unicornio  
que salía de un arco iris.

Nazi a unicornio: “No vas a salir  
conmigo vestido con ese atuendo  
ridículo.” Por fin le puedes decir a tu hija  
que los unicornios son reales. Uno le arrancó la cabeza  
a una estatua de cera de Hitler, reportó la policía.

El 22 de abril es un bonito día. Me gusta mucho.  
Digo, no es tan fantástico como ese culo  
de hitler unicornio, pero a mí se me hace especial.  
CORRIÉNDOSE águila calva hay un Abe  
Lincoln diminuto boxeando con un mini Hitler. UNICORNIOS MÁGICOS.

<sup>203</sup> Gautam Naik, “Search for a New Poetics Yields This: ‘Kitty Goes Postal/Wants Pizza’” *Wall Street Journal*, Mayo 25 de 2010, [http://online.wsj.com/article/NA\\_WSJ\\_PUB:SB1000142405274870491200457525223568314054.html](http://online.wsj.com/article/NA_WSJ_PUB:SB1000142405274870491200457525223568314054.html); consultado el 19 de agosto de 2010.

<sup>204</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Flarf>; consultado el 20 de marzo de 2010.

“¿De verdad eres un unicornio?” Sí. Ahora  
bésame los pies.” Hitler como un gran hombre.  
Hitler... mmm sí, Hitler, Hitler, Hitler.  
Hitler, Hitler, Hitler... la comida alemana es tan mala,  
que hasta Hitler era vegetariano, como los unicornios.

Al peinar foros en línea y sitios web de culto, Gordon usa el lenguaje coloquial corrupto del internet para crear un poema cuyo lenguaje es siniestramente cercano a sus fuentes. Sin embargo, su selección de palabras e imágenes revelan que se trata de un poema cuidadosamente construido, y nos demuestra que el reordenamiento del lenguaje recuperado —incluso uno tan repugnante y bajo como este— se puede transformar, con cierta alquimia, en arte. Pero para hacer algo bueno con materiales horribles, tienes que escoger bien. K. Silem Mohammad, cofundador de Flarf, lo llamó una especie de poesía “buscada” —en vez de “encontrada”—, ya que sus creadores están involucrados, de manera constante y activa, en el acto de explorar vetas de textos. De manera intencional, el poema de Gordon toca temas tabú y de moda, desde imágenes trilladas hasta clichés: fatwas, abortos y el cumpleaños de Hitler; nada está prohibido. De cierta manera, Flarf toma su pauta histórica de la poética de la *coterie* de la escuela de Nueva York, cuyos poemas estaban llenos de chistes privados dirigidos a sus amigos. En el caso de Flarf, muchos de sus poemas se postean en su *listserv* privado, y estos se remezclan y reciclan a su vez por el grupo creando poemas en cadena larguísimos basados en basura de internet. Después, estos mismos poemas se vuelven a postear en la red para que otros los deshagan —si así lo quieren. Pero la escuela de Nueva York —con todas su ideas de lo “bajo” y lo “kitsch”— nunca cayeron tan bajo como el grupo Flarf en su indulgencia frente al “mal” gusto.

Flarf, con su empleo de una subjetividad insincera, nunca cree realmente en lo que dice, si bien lo dice de todas formas; raspa el fondo de la olla cultural con tal agudeza, premonición, precisión y sensibilidad que nos vemos forzados a revalorar la naturaleza del lenguaje circundante. Nuestro primer impulso es huir, negar su valor, alejarnos, ignorarlo como si fuera una gran broma, pero, al igual que en los *Choques de automóvil* y las *Sillas eléctricas* de Warhol, Flarf también nos entretiene, fascina y repele: nos pone un arma de doble filo en la yugular, forzándonos a vernos reflejados en la navaja, con dosis idénticas de narcisismo desbordante y terror absoluto, y en este sentido es paradigmático de las reacciones ambivalentes que engendra nuestra relación literaria con estas nuevas tecnologías. Las prácticas de Flarf y Wershler/Kennedy

plantean dos soluciones muy diferentes a cómo pueden los poetas crear obras nuevas y originales en una época en la que la mayoría de las personas se está ahogando en la marea de información que los rodea. Proponen que el lenguaje generado en internet, aun en su forma corrupta y aleatoria, es una materia prima mucho más rica —lista para ser replanteada, remezclada y reprogramada— que cualquier cosa que podríamos inventar.



## 10. El inventario y el ambiente

El impulso de registrar obsesivamente las minucias de la “vida real” abarca desde las descripciones de Boswell sobre los desayunos de Johnson hasta tuitear sobre qué desayunaste. Con la creciente capacidad de almacenaje y el constante surgimiento de bases de datos cada vez más poderosas, la tecnología parece haber despertado al archivista latente en todos nosotros. La “nube de datos” —esos servidores de capacidad ilimitada disponibles en el éter, que podemos consultar en cualquier lugar del mundo— así como sus interfaces, privilegian la función de “archivar” por encima de la de “eliminar”.<sup>205</sup> Como ya se ha mencionado, aunque mucho de este material se esté archivando con propósitos de mercadotecnia, los escritores también han saqueado los vastos almacenes de texto a fin de crear obras literarias —y utilizan esta materia prima no tanto para construir sus siguientes novelas, sino para manipularlos y remodelarlos. Aún así hay escritores que no se han dedicado a explotar estos montones de texto, sino más bien a explorar la función del archivo aplicada a la construcción de obras literarias. Este tipo de escritos se acercan más a la música *ambient* de Brian Eno que a la escritura convencional, ya que incentivan una inmersión textual en lugar de una lectura lineal. La escritura no-creativa permite una nueva manera de escribir sobre nosotros mismos: llamémosla “autobiografía oblicua”. Al hacer un inventario de lo mundano, de lo que comemos y leemos, dejamos un rastro que revela tanto de nosotros como la opción mucho más tradicional de llevar un diario y, al mismo tiempo, abre un espacio suficiente para que el lector haga sus propias conexiones y construya una plétora de narrativas.

Algunas historias son tan conmovedoras que cualquier barniz creativo o artificioso sólo reduce su impacto. La exitosa novela *Angel at the Fence* (Un ángel en la reja) de Herman Rosenblat es un gran ejemplo de esto. El autor narra en ella que conoció a quien sería su esposa, Roma, durante su infancia en un campo de concentración y que ella le arrojaba manzanas por encima de la reja para ayudarlo a sobrevivir. Según

---

<sup>205</sup> Un ejemplo temprano de esto es el ilusorio botón de eliminar en Gmail, que no borra tu correo de forma automática, sino que lo retiene durante treinta días antes de eliminarlo. Si quieres borrar un mensaje “permanentemente” de inmediato, requiere de varios pasos para lograrlo. Aún más relevante y prominente es la función, marcada en negritas, de archivar, que permite limpiar la bandeja de entrada sin tener que borrar ni un mensaje. De forma parecida, en OS X de Mac, cuando “vacías la papelera”, los archivos se pueden recuperar. Sólo cuando se hace clic en “Secure Empty Trash” es que se borran los archivos para siempre.

Rosenblat se reencontraron por accidente muchos años después en Coney Island, se dieron cuenta de su historia, se casaron y vivieron felices para siempre. A Rosenblat lo invitaron dos veces al programa de *Oprah*, donde la conductora se refirió a su relato como “la historia de amor más extraordinaria” que hubiera leído en sus veintidós años al aire. Sin embargo, después de muchos elogios, su editor decidió cancelar el libro, pues descubrió que en realidad no se trataba de memorias auténticas. Al final Rosenblat escribió: “En mis sueños Roma siempre me arrojará una manzana, pero ahora sé que no era más que un sueño.”<sup>206</sup>

Tras enterarse de que una vez más se había falsificado un testimonio del Holocausto, Deborah E. Lipstadt, profesora de Estudios Judíos y del Holocausto de la Universidad Emory, dijo: “No es necesario embellecer ni exaltar; los hechos son horribles y cuando te dedicas a enseñar algo así no se puede hacer más que detallarlos.”<sup>207</sup>

El punto de vista de Lipstadt encuentra resonancias —aunque en un contexto diferente y de manera muy distinta— con algo que muchos autores han propuesto a lo largo del último siglo: la vida sin adornos es capaz de conmovernos con mayor profundidad y complejidad que la mayoría de la ficción elaborada. La cultura popular ofrece un mensaje similar desde otro ángulo. En la última década hemos sido testigos del ascenso y la victoria de los *reality shows* sobre la ficción de los *sitcoms*. Todo parece indicar que nuestras vidas virtuales seguirán este mismo camino a través de la documentación obsesiva de nuestras actividades cotidianas. Desde la aparición de las webcams hasta la era de las emisiones instantáneas en Twitter, hemos construido y proyectado ciertas nociones de quiénes somos a partir de un proceso de acumulación de expresiones aparentemente insignificantes y efímeras, creando identidades que pueden o no estar relacionadas con la persona que realmente somos. Nos hemos convertido en autobiógrafos obsesivos y, al mismo tiempo, en biógrafos de terceros, pues coleccionamos cientos de datos e impresiones precisas sobre cualquiera que decidamos enfocar a través de nuestra lente. Las páginas tributo, las páginas de clubes de fans y los artículos de Wikipedia sobre las personas o eventos más marginales se acumulan de

---

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> Motko Rich y Joseph Berger, “False Memoir of Holocaust Is Canceled” New York Times, 28 de diciembre del 2008.  
[http://www.nytimes.com/2008/12/29/books/29hoax.html?\\_r=1&scp=1&sq=False%20Memoir%20of%20Holocaust%20Is%20Canceled&st=cse](http://www.nytimes.com/2008/12/29/books/29hoax.html?_r=1&scp=1&sq=False%20Memoir%20of%20Holocaust%20Is%20Canceled&st=cse); consultado el 13 de agosto, 2009.

manera continua, línea por línea, comparables con *La vida de Johnson* de Boswell, sumándose a la obsesión por el detalle y la biografía.<sup>208</sup>

De muchas formas esta obra de Boswell es un espejo y al mismo tiempo una predicción de la condición lingüística contemporánea. El enorme tomo es una acumulación de los pedazos de una cotidianeidad efímera: cartas, observaciones, fragmentos de diálogo y descripciones de la vida diaria. El texto es inestable a causa del exceso de notas al pie que introdujo el autor y a las impugnaciones y correcciones marginales que la Sra. Thrale hace sobre las observaciones subjetivas e imperfectas de Boswell. Los comentarios de Thrale no sólo son un apéndice del cuerpo del texto, son también notas sobre las notas repletas de minucias del propio Boswell, algunas de las cuales abarcan hasta tres cuartos de la página. El libro genera una sensación talmúdica por la multiplicidad de hilos en sus conversaciones y glosas. Se trata de un espacio textual dinámico parecido a la red actual, pues cuenta con un sistema de comentarios y respuestas integrado. También tiene algunos de los dilemas cacofónicos del espacio virtual. El deporte de espectadores que es la vida de Johnson supera en varios aspectos al sujeto mismo.

Es posible leer *La vida de Johnson* de Boswell de principio a fin, pero es igualmente bueno cuando se degusta en pedazos pequeños, saltando de un fragmento a otro, cuando se lo hojea, rumia o peina. Recuerdo que, en los inicios del internet, un amigo se lamentaba de leer con demasiado “descuido” sus contenidos; sentía más curiosidad de llegar al siguiente clic que de comprometerse de manera más profunda con el texto. Se trata de una queja común: tendemos a leer de manera más horizontal cuando leemos en línea. Sin embargo, *La vida de Samuel Johnson*, es un recordatorio de que, ya desde hace más de dos siglos, existen textos que no exigen una lectura linear estricta. Cuando Boswell finalmente se encuentra con su sujeto, no existe un impulso narrativo real más allá del cronológico, el cual culmina con la muerte de Johnson. A diferencia de una biografía escrita de manera más convencional, es posible entrar y salir de ella sin la preocupación de perder el hilo. El recorrido de la mirada por las páginas permite capturar joyas de conocimiento y al mismo tiempo experimentar los momentos efímeros y fugaces que se han vuelto atemporales. No obstante, contiene mucha paja, como en este frívolo ejemplo que Boswell escribió sobre Johnson a los 74 años: “Nunca

<sup>208</sup> Un típico proyecto en línea de este tipo es “*Eat 22*” de Ellie Harrison, donde Harrison documentó todo lo que comió durante un año entre marzo del 2001 y marzo del 2002. Ver “Ensayo descriptivo de los alimentos líquidos y sólidos que engullí en el transcurso de mil novecientos setenta y cuatro” de Georges Perec.

olvidaré la indulgencia con que trataba a Hodge, su gato, por el cual incluso se tomaba la molestia de salir a comprar ostras, no fuera que los criados, viéndose ante semejante cargo, terminasen por aborrecer el pobre animal.<sup>209</sup> A la manera de quien comenta un blog, Hester Thrale acota al margen: “(a) Yo solía molestarlo cuando ponía a Valerian a entretener a Hodge en sus últimas horas. (b) No, era para evitar la suposición de que estaba degradando a la humanidad al hacer que el hombre le sirviera a la bestia.”

Este otro ejemplo, una conversación no muy profunda sobre vinos, se parece el diálogo merodeador e improvisado que encontraríamos en una película de Andy Warhol:

SPOTTISWOODE: Así pues, señor, el vino es una llave que abre una caja, sólo que esa caja puede estar llena o estar vacía.

JOHNSON: Ni mucho menos, señor: la llave es la conversación. El vino a lo sumo es una ganzúa, que fuerza la caja y la abre, pero daña la cerradura. El hombre ha de cultivar su intelecto de modo que posea la confianza y la presteza necesarias sin recurrir al vino, aun cuando el vino le otorgue ambas.

BOSWELL: La gran dificultad de resistirse a la ingesta de vino proviene de la benevolencia. Por ejemplo, un hombre digno y bueno le pide a usted que pruebe su vino, que ha tenido durante veinte años en tus bodega.

JOHNSON: Toda esa concepción de benevolencia surge de que el hombre se imagine que es más importante que los demás, más de lo que es en verdad. A los demás les importa un adarme que beba vino o se abstenga.

SIR JOSHUA REYNOLDS: Lo que les importa es pasar el rato.

JOHNSON: ¡Pasar el rato! Si les importa este minuto, al siguiente se han olvidado.<sup>210</sup>

Es a través de estos pequeños e insignificantes detalles que Boswell es capaz de construir un retrato convincente de la vida y el genio de Johnson. La fuerza de Boswell está en el manejo de la información. Tiene un gran sentido del equilibrio, el cual demuestra al combinar lo descartable con lo esencial. El texto tiene una cualidad nivelada —lo profundo con lo insignificante, lo trascendente con lo cotidiano— muy parecida a la manera en la que nuestra atención (y vidas) tienden a construirse, divididas

<sup>209</sup> James Boswell, *Vida de Samuel Johnson*. Barcelona: Acantilado, 2007, pp. 1587-1588.

<sup>210</sup> *Ibid.*, pp. 1278-1279

y tejidas con una multiplicidad de hilos. En 1938 *The Monthly Letter of the Limited Editions Club* (La carta mensual del club de ediciones limitadas) preguntó acerca del libro de Boswell: “¿Pero qué puede ofrecer *La vida* a un lector del siglo XX?” Y, según el contexto de ese momento, le atribuye valor convencional por la supuesta profundidad del libro al declarar: “*La vida* tiene una palabra o frase exacta para todo” y es “al mismo tiempo íntimamente personal y clásicamente universal”.<sup>211</sup> Más de setenta años después, creo que podemos plantearnos la misma pregunta: “¿Qué le puede ofrecer *La vida* a un lector del siglo XXI?” Obtendremos una respuesta por completo distinta, estrechamente conectada con nuestro modo de vida actual.<sup>212</sup>

Hay algo en el ejercicio de inventario que se siente contemporáneo. Cuando surgió la interfaz para los usuarios de gráficos, la sensación de que “ahora todos son diseñadores gráficos” comenzó a propagarse. Con el creciente impulso de la información y el flujo material a través de nuestras redes, ahora somos como niños en una juguetería: queremos tenerlo todo y, como casi todo es gratis, lo tomamos. El resultado es que hemos debido aprender a almacenar y organizar ese todo, así como a etiquetarlo para localizarlo con rapidez. Y nos hemos vuelto muy buenos en eso. Este *ethos* se ha filtrado en todos los aspectos de nuestras vidas; incluso en la vida no virtual decidimos recolectar y organizar información meticulosamente como una forma de estar en el mundo. Caroline Bergvall, poeta trilingüe radicada en Londres, decidió recientemente inventariar las primeras líneas de todas las traducciones del *Infierno* de Dante disponibles en la Biblioteca Británica. Asegura que el acto de traducir a Dante se ha convertido en “una especie de industria cultural”. De hecho, cuando terminó de coleccionar sus versiones —había cuarenta y ocho en total— llegaron dos nuevas traducciones a los estantes de la biblioteca. Bergvall explica su proceso: “Mi tarea consistía simple y llanamente, o eso creía al principio, en copiar el primer terceto tal y como aparecía en cada versión publicada del *Infierno*. Copiarlo exactamente igual. Sorprendentemente, en más de una ocasión, tuve que regresar a los libros para revisar y corregir algún error en el contenido, datos de publicación y ortografía. Revisaba cada línea, cada variación, una y otra vez. El proyecto se concentraba cada vez más en llevar

<sup>211</sup> The Monthly Letter of the Limited Editions Club, no. 109 (junio 1938).

<sup>212</sup> *The Gospel of Sri Ramakrishna* (El evangelio de Sri Ramakrishna) de M, publicado en 1897, consta de mil páginas que de manera igualmente obsesiva registran todos los movimientos del santo hindú. Como Johnson, el Amo dice verdades de lo más profundas entre los vaivenes de la descripción trivial: hay un sinfín de pasajes en los que Ramakrishna se despierta, entra o sale de un barco, en los que manda tender su cama, o registros de conversaciones con lujo de detalle.

la cuenta y en asegurarme que lo que había copiado era lo que en efecto estaba ahí. No había realizado cambios involuntarios sobre lo que estaba impreso. Buscaba reproducir cada gesto de traducción. Sumar mi voz al coro, al recital, sólo a través de esta tarea. Hacer una copia explícita como un acto de copiar”.<sup>213</sup>

A continuación, un extracto del trabajo de Bergvall: “*Via: 48 Dante Variations*” (“*Vía: 48 variaciones de Dante*”).<sup>214</sup>

*Nel mezzo del cammin di nostra vita*  
*mi ritrovai per una selva oscura*  
*che la diritta via era smarrita*  
*Divina commedia, P. 1, Inferno —Canto I—*

1.  
*Along the journey of our life halfway*  
*I found myself again in a dark wood*  
*wherein the straight road no longer lay*  
\_\_\_\_\_ (Dale, 1996)

2.  
*At the midpoint in the journey of our life*  
*I found myself astray in a dark wood*  
*For the straight path had vanished.*  
\_\_\_\_\_ (Creagh and Hollander, 1989)

3.  
*HALF over the wayfaring of our life,*  
*Since missed the right way, through a night-dark-wood*  
*Struggling, I found myself.*  
\_\_\_\_\_ (Musgrave, 1893)

4.  
*Halfway along the road we have to go,*  
*I found myself obscured in a great forest.*  
*Bewildered, and I knew I had lost the way.*

<sup>213</sup> Correspondencia electrónica con la autora. 1 de abril de 2008.

<sup>214</sup> Caroline Bergvall, “*Via: 48 Dante Variations*”, manuscrito inédito.

\_\_\_\_\_  
(Sisson, 1980)

5.

Halfway along the journey of our life

I woke in wonder in a sunless wood

For I had wandered from the narrow way

\_\_\_\_\_  
(Zappulla, 1998)<sup>215</sup>

Un simple acto de inventario contradice la subjetividad de la traducción conforme las palabras inmortales de Dante se ponen a disposición del mejor postor. A través de la representación, Bergvall *transforma* los tercetos en un poema permutante, o bien en un ejercicio de estilo del OuLiPo, por ejemplo el S+7, en el que se reemplaza el sustantivo de un texto con el séptimo sustantivo que le sigue en el diccionario. Pasamos de un “bosque oscuro” a un “bosque oscuro como la noche” a “un gran bosque” a un “bosque desolado”; o de “A mediados del viaje de nuestra vida” a “En el punto medio del viaje de nuestra vida” a “A medio camino de las vagancias de nuestra vida” a “A la mitad del camino que debemos transitar” y “A medio camino en la travesía de nuestra vida”. Cada

---

<sup>215</sup> Quizá sea un gesto en necio, o demente, traducir las traducciones del primer terceto del *Inferno* aquí incluidas. Como ha recalado el autor, quizá esta escritura sea más para pensar que para leerse. Aun así, incluyo aquí una traducción de las traducciones. (*N. del T.*)

1.

A mediados del viaje de nuestra vida

Me volví a encontrar en un bosque oscuro

Donde el camino recto ya no se podía hallar.

\_\_\_\_\_  
(Dale, 1996)

2.

En el punto medio del viaje de nuestra vida

Me perdí en un bosque oscuro

Porque el camino recto había desaparecido.

\_\_\_\_\_  
(Creagh and Hollander, 1989)

3.

A medio camino de las vagancias de nuestra vida,

Ya que había perdido el buen camino, a través de un bosque oscuro como la noche

Con dificultades, me encontré.

\_\_\_\_\_  
(Musgrave, 1893)

4.

A la mitad del camino que debemos transitar,

Me encontré a oscuras en un gran bosque,

Confundido, y supe que había perdido el camino.

\_\_\_\_\_  
(Sisson, 1980)

5.

A medio camino en la travesía de nuestra vida

Desperté asombrado en un bosque desolado

Pues me había alejado del camino angosto.

\_\_\_\_\_  
(Zappulla, 1998)

frase usa metáforas, alusiones, estructuras de enunciado y verbosidad de maneras completamente distintas. Bergvall hace muy poco y sin embargo revela mucho. En cualquier otro contexto esta lista podría utilizarse para hacer ver los laberintos, caprichos y la subjetividad involucrados en el acto de traducir. Y, aunque todas esas preocupaciones sean parte de este trabajo, limitarse a ello sería perder el aspecto más importante: que Bergvall misma actúa como una especie de traductora por el simple hecho de volver a moldear los textos preexistentes en un nuevo poema completamente suyo.

El poeta Tan Lin recaba información en lo que llama una “estilística ambiental”, la cual puede vincularse con el “no-escuchar” de la “Música de mobiliario” de Erik Satie. A la mitad de una inauguración de arte en una galería parisina en 1902, Erik Satie y sus secuaces, tras rogarle a todos los asistentes que los ignoraran, comenzaron a tocar lo que llamaron “Música de mobiliario”; es decir, música de fondo, música como papel tapiz, música con el propósito de no ser escuchada. Emocionados al ver a los músicos que tocaban a su alrededor, los asistentes de la galería dejaron de hablar y admiraron la escena con cortesía, a pesar de los esfuerzos frenéticos de Satie para que no prestaran atención. Para Satie este fue el primero de muchos gestos que abrirían el paso a “escuchar” mediante “no escuchar”, lo cual culminó en *Vejaciones*, una pequeña y extraña pieza para piano de tres minutos. No es más que una sola página de música, pero incluye la instrucción manuscrita de que debe “ser repetida 840 veces”. Durante años se consideró un chiste musical —tocar la pieza completa tomaría cerca de veinte horas— una tarea imposible, por no decir tediosa y aburrida. Sin embargo, John Cage la tomó en serio y llevó a cabo la primera interpretación de *Vejaciones* en Nueva York, en 1963. Diez pianistas en turnos de dos horas se aplicaron en conquistar la pieza, la cual duró 18 horas y 40 minutos. Más tarde Cage explicaría de que manera lo había afectado tocar *Vejaciones*: “En otras palabras, yo había cambiado y el mundo había cambiado... Y esa experiencia no sólo se limitó a mí, sino también a otras personas presentes, quienes me escribieron o llamaron para decir que habían tenido la misma experiencia.”<sup>216</sup> Lo que habían experimentado era una nueva idea del tiempo y de la narrativa musical, que radicaba en la duración extrema y en la estasis más que en los movimientos tradicionales de una sinfonía, cuyo objetivo habría sido el de producir un gran efecto formal y emocional a través de la variedad. *Vejaciones*, por el contrario,

---

<sup>216</sup> Richard Kostelanetz, ed., *Conversing with CAGE*. Nueva York: Routledge, 2003, p. 237.



adquirió una cualidad más oriental al sumarse tardíamente a las ragas y otras formas extendidas que los compositores occidentales habían comenzado a adoptar a principios de los años sesenta, y que llevarían a la formación del minimalismo, el modo de composición dominante de las siguientes dos décadas.

Casi setenta y cinco años después, Brian Eno retomó los gestos de Satie y Cage cuando describió su concepto de música *ambient*: “Un ambiente se define como atmósfera o como una influencia circundante: una tintura. Mi intención es producir piezas ostensiblemente (pero no exclusivamente) originales para tiempos y situaciones particulares con miras a la construcción de un catálogo pequeño pero versátil de música ambiental que se adecue a una amplia variedad de estados de ánimo y atmósferas.”<sup>217</sup>

Lin busca crear un espacio de relajación poco exigente para la escritura innovadora, e incluso vislumbra un ambiente de escritura en el que la literatura suceda sin tener siquiera que ser leída: “Un buen poema es muy aburrido... En un mundo perfecto todos los enunciados, incluidos los que escribimos para nuestros seres amados, para el cartero o las circulares de la oficina, adquirirían esa igualdad general, el sentido de un trasfondo promedio, una estructura capaz de fluir pese a los disturbios en la superficie y la incompreensión inmediata. Los mejores enunciados deberían perder información a un ritmo relativamente constante. Los momentos eufóricos de reconocimiento no deberían existir.”<sup>218</sup>

La idea de hacer un texto intencionalmente llano y aburrido se opone a todo lo que hemos aprendido a esperar de la “buena” literatura. Su proyecto *Ambient Fiction Reading System 01: A List of Things I Read Didn’t Read and Hardly Read for Exactly One Year* (Sistema de lectura ambiental 01: Lista de cosas que leí, no leí o apenas leí durante exactamente un año)<sup>219</sup> adquirió la forma de un blog para documentar el consumo u observación textual de cada día. A continuación, un extracto del martes 22 de agosto de 2006, que comienza así:

10:08 – 15 OFICINA EN CASA, NYT Desde su propio mundo virtual, los pedófilos amplían su alcance

---

<sup>217</sup> Brian Eno, notas incluidas en la edición de 1978 de *Music for Airports*, [http://music.hyperreal.org/artists/brian\\_eno/MFA-txt.html](http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html); consultado el 13 de agosto de 2009.

<sup>218</sup> Tan Lin, de “*Ambient Stylistics*” (Estilística ambiental) *Conjunctions* 35 (Otoño del 2000).

<sup>219</sup> <http://ambientreading.blogspot.com>; consultado el 5 de junio de 2009.

10:15 – 23 Pakistaníes consideran más fácil acomodarse en EU que en el Reino Unido.

10:24 – 36 nytimes.com Observador editorial: la televisión se ha desintegrado. Lo único que queda es el espectador.

10:28-31 Una patrulla con mucho poder

10:31-4 Ahora la industria musical quiere que los guitarristas dejen de compartir.

10:50-6 Code Promotions, un clásico de la avenida Madison, ahora en línea.

10:57-07 El trágico drama de una ciudad rota, con todo y héroes y villanos cuando los diques se rompieron

11:09-15 Ayudan a jóvenes poetas a volar del nido con confianza

11:15 – 12:16 AOL reacciona ante la publicación de datos

11:59 Wikipedia “*abdur chowdhury*”

12:16-23 Rohaytn acepta el puesto de Lehman. “Recuerdo la primera vez que tuve contacto con él. Llevaba un portafolio Adren Meyer a una junta con Bobby Lehman a mediados de los cincuenta. Tenían seis escritorios. Siempre les he tenido ganas.”

12:23 – 5 Wikipedia “*rohatyn*” “*greenberg*”

12:25 style.com “*greenberg*”

12:15 – 33 Lo que las organizaciones no quieren saber puede perjudicarlas

12:34 Tower Records subastará sus bienes

12:34 – 57 Consultar la red en espacios públicos generará problemas

Lo que parece una lista banal de cosas que leyó —o no leyó— revela, con un poco de investigación, una gran riqueza de narrativa autobiográfica y arroja luz sobre el acto de consumir, archivar y mover información. Lin comienza su día a las 10:08 en su oficina en casa, donde hojea las noticias del día. Lo primero que lee es una historia de cómo los pedófilos están colonizando el espacio virtual. El artículo dice que “intercambian historias sobre encuentros cotidianos con menores de edad y utilizan la tecnología para ayudarlos a difundir sus argumentos”,<sup>220</sup> No tenemos manera de saber si Lin está

---

<sup>220</sup> Kurt Eichenwald, “*On the Web, Pedophiles Extend Their Reach*” (En la red, crece el alcance de los pedófilos) <http://www.nytimes.com/2006/08/21/technology/21pedo.html?scp=1&sq=Their%20Own%20Online%20World,%20Pedophiles%20Extend%20Their%20Reach&st=cse>; consultado el 10 de agosto de 2009.

leyendo esto en el periódico impreso o en línea, pero en vista de que está escribiendo una entrada en su blog o registrando sus merodeos en un documento del procesador de palabras, podemos asumir que se encuentra frente a la computadora. En cierto sentido este artículo describe la situación del propio Lin (sin la pedofilia, por supuesto). Al estar sentado en su computadora, está leyendo y escribiendo simultáneamente, consumiendo y redistribuyendo, creando y difundiendo información, “utilizan[do] la tecnología para ayudarlo a difundir sus argumentos”.

A excepción de las connotaciones perversas, nos resulta fácil imaginar el título de este extracto como: “Desde su propio mundo virtual, Tan Lin amplía su alcance.”

Para las 10:24 definitivamente ya está conectado: “La televisión se ha desintegrado. Lo único que queda es el espectador” es una meditación simplona sobre la manera en que nuestra tecnología digital ha sustituido la simplicidad funcional del viejo televisor análogo. Con dos ventanas abiertas, una para el nytimes.com y otra para las entradas del blog, Lin recrea el dilema expuesto en el artículo, el cual se publicó en la cada vez menos difundida versión impresa del New York Times y que Lin optó por leer en nytimes.com.

Absorto en la pantalla, Lin continúa leyendo sobre la erosión de la vieja distribución de los medios, de 10:31-10:34, en el artículo de 1,500 palabras: “Ahora la industria musical quiere que los guitarristas dejen de compartir”, que por cierto todavía está disponible en la página del New York Times. Lo más probable es que Lin lo haya leído rápidamente o de manera superficial en el tiempo que dijo haberle dedicado. El artículo mucho más corto de apenas 920 palabras, “Ayudan a jóvenes poetas a volar del nido con confianza”, que tarda seis minutos en leer, es la reseña de un libro que asegura que “la poesía es un impulso primario en todos nosotros”. En este sentido, Lin también lo está recreando al convertir la noticias del día en literatura.

Mucho del trabajo de Lin gira en torno a las complejidades de la identidad, por lo que naturalmente se siente atraído por el artículo: “AOL reacciona ante la publicación de datos”, que trata sobre el escándalo que se desató en AOL después de que se publicaran las identidades de muchos usuarios. Coincidentemente, el libro *i feel better after i type to you* de Thomas Claburn está basado en el mismo escándalo de AOL, donde vuelve a publicar toda la información de un solo usuario. En palabras de Claburn:

En el tercero de los diez archivos de consultas de búsqueda que AOL publicó por accidente (user-ct-test-collection-03), hay una especie de poema. Entre el 7 y

el 31 de mayo de este año, el usuario 23187425 de AOL realizó más de 8,200 consultas sin que al parecer tuviera la intención de encontrar algo; entre los resultados, sólo un puñado de entradas arrojaron direcciones URL. En lugar de eso, la serie de consultas realizadas por el autor conforman una especie de soliloquio en flujo de consciencia.

No importa si se trata de realidad o ficción, confesión o invención, el monólogo de búsqueda es extraño y fascinante. Es una forma literaria única en su temporalidad gracias a las etiquetas con las que el servidor marca el pasar del tiempo, verdadero elemento integral de la narración. Podría tratarse del comienzo de un nuevo género de escritura o simplemente de una aberración. Sin embargo, exige una explicación. ¿Qué circunstancias llevaron al autor a conversar de esta manera con el buscador de AOL?<sup>221</sup>

El poema de Claburn tiene un parecido peculiar con el de Lin:

Martes 1:25 am

2006-05-09 01:25:15 interrumpir

2006-05-09 01:26:00 joseph tengo una pregunta

2006-05-09 01:27:27 todos los años por qué trabajaste fuera de delphi

2006-05-09 01:28:36 pudiste ir a detroit

2006-05-09 01:29:40 por qué hiciste a delphi kettering tu base

2006-05-09 01:30:09 tu base

2006-05-09 01:31:13 joe por qué

2006-05-09 01:31:56 tú elegiste kettering

2006-05-09 01:33:01 tuviste la oportunidad

2006-05-09 01:33:26 de irte

2006-05-09 01:34:19 comenzaste ahí pero podías irte

2006-05-09 01:34:54 sabes que comenzaste ahí pero podías irte

2006-05-09 01:35:28 por qué te quedaste

2006-05-09 01:36:14 pero por qué

2006-05-09 01:37:46 por mí

2006-05-09 01:38:48 la última vez te vi en bicicleta

---

<sup>221</sup> Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith, eds., *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011, p. 138.

2006-05-09 01:39:31 por qué no me dijiste quién eras  
2006-05-09 01:41:07 fue para no darme  
2006-05-09 01:41:47 órdenes  
2006-05-09 01:42:38 jt ordena  
2006-05-09 01:43:59 estaba pensando  
2006-05-09 01:44:38 en línea para preguntar  
2006-05-09 01:45:17 nadie me quería decir  
2006-05-09 01:46:11 significa no  
2006-05-09 01:47:45 le dije a todos los demás  
2006-05-09 01:48:20 keller como tú  
2006-05-09 01:48:44 todo violento  
2006-05-09 01:49:24 dijo de ellos  
2006-05-09 01:50:27 no era mi tipo  
2006-05-09 01:50:49 no era mi tipo  
2006-05-09 01:51:32 mi tipo es raro<sup>222</sup>

Al igual que Lin registra sus hábitos de lectura y, por asociación, sus patrones mentales, Clauburn sigue al “Usuario de AOL 23187425”. Cuando nuestra huella virtual se vuelve visible a través del rastro de datos que dejamos en el camino, se convierte en una narrativa fascinante, literatura psicológica y autobiográfica. Esto prueba una vez más que, siempre y cuando se enmarque de manera incisiva, la “mera información” es todo menos que banal.

Cuando Tan Lin lee sobre la filtración de AOL, encontró el nombre de Abdur Chowdhury, el profesor que generó la filtración. A las 11:59, al parecer abre otra ventana del buscador y busca el artículo de la Wikipedia dedicado a “Abdur Chowdhury”, sin encontrar la página. El artículo del *Times* indica que “casi 20 millones de consultas privadas, cifra que abarca los hábitos de búsqueda de más de 650,000 usuarios de AOL, fueron reunidas a lo largo de un periodo de tres meses durante la primavera anterior. Esta lista fue publicada por Abdur Chowdhury, investigador de la empresa, en un sitio de acceso público el mes pasado.”<sup>223</sup> Podemos asumir que este tipo de figura podría interesarle a Lin, quien declara que: “Leer en un ambiente estructurado

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, pp. 138–140.

<sup>223</sup> Tom Zeller Jr., “*AOL Acts on Release of Data*” *New York Times*, 22 de agosto de 2006, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940CEFDA123EF931A1575BC0A9609C8B63>; consultado el 10 de agosto de 2009.

como una red se cruza con la escritura, la publicación, la distribución y el marketing. ¿Podemos pensar la transmisión vía Twitter como una forma de publicación? ¿O es escritura? ¿O se trata de distribución generada por los lectores que se ‘suscriben’? Podría parecer una combinación de todo esto, ya que las líneas entre las distintas prácticas son menos inflexibles que cuando se trata de un libro, pues la escritura y la publicación están separadas temporalmente y constituyen procesos distintos. Incluso los nombres de usuario que los tuiteros utilizan no necesariamente identifican al autor por su nombre real.”<sup>224</sup>

¿Cómo se combina todo esto? Lo que a primera vista se antoja un conjunto de información aleatoria es, en realidad, multidimensional y autobiográfica. También es, por lo general, verificable. Los artículos existen y los tiempos correspondientes tienen, en su mayoría, sentido. En pocas palabras, debemos concluir que el trabajo de Lin no es un trabajo de ficción y que en realidad levó lo que dijo en los tiempos especificados a lo largo de un año. Al pensarlo de manera acumulativa, podemos tomarlo como un retrato bastante certero de Tan Lin, un tipo peculiar de autobiografía en la que se describe a sí mismo y sus circunstancias de manera precisa sin siquiera haber utilizado el pronombre yo.

En 1974, George Perec, autor oulipiano, escribió una obra que hacía preguntas semejantes. Compiló una enorme pieza al estilo Rabelais titulada “Ensayo descriptivo de los alimentos líquidos y sólidos que engullí en el transcurso de mil novecientos setenta y cuatro”, el cual comienza así:

Nueve caldos de res, una crema fría de pepinos helada, una sopa de mejillones.

Dos embutidos de Guéméné, un embutido francés frío, carnes frías italianas, unas salchichas, cuatro embutidos de cerdo, tres carnes frías de cerdo, un figatelli, un foie gras, un plato de queso de puerco, una cabeza de puerco, cinco jamones de Parma, ocho patés, un paté de pato, un paté de hígado trufado, un paté con pan tostado, un paté de la abuela, un paté de tordo, seis patés de Landes, cuatro morros de carnero, un mousse de hígado, unas manitas de

---

<sup>224</sup> Chris Alexander, Kristen Gallagher, y Gordon Tapper, “Tan Lin Interviewed,” <http://galatearesurrection12.blogspot.com/2009/05/tan-lin-interviewed.html>; consultado el 3 de agosto de 2009.

puerco, siete chicharrones, un salami, dos longanizas, una longaniza caliente, una terrina de pato, una terrina de hígado de ave.

Y termina ocho páginas después:

Cincuenta y seis armagnac, un bourbon, ocho calvados, unas cerezas eau-de-vie, seis chartreuse verdes, un Chivas, cuatro coñacs, un coñac Delamain, dos Grand Marnier, una gin-pink, un irish coffee, un Jack Daniels, cuatro marc, tres marc de Bugey, un marc de Provence, una mirabelle, nueve ciruelas de Souillac, unas ciruelas eau-de-vie, dos peras williams, un oporto, un slivowitz, un Suze, treinta y seis vodkas, cuatro whiskys.

N cafés,

una tisana,

tres botellas de agua vichy.<sup>225</sup>

El inventario de Perec es una vasta indulgencia en relación con el principio del placer, pues crea un retrato basado en el cliché de *somos lo que comemos*. O quizá no. Si lo consideramos una autobiografía, si la comida y bebida pueden ser signos de clase y estatus económico, es posible sacar muchas conclusiones sobre el autor a partir de esta lista. El problema es que, a pesar de que la pieza hace un recuento de lo que el propio Perec comió, no tenemos manera de verificarlo. Además, si lo pensamos, resulta casi imposible cuantificar con exactitud todo lo que comemos en el transcurso de un año. En el texto, Perec declara haber consumido “cordero alimentado con leche”, pero ¿cuánto ingirió, de hecho, de ese cordero? Quizá sea más fácil rastrear el estatus de clase cuando se mencionan los vinos. Por ejemplo “un Saint-Emilion ‘61”. No se menciona el vinicultor y, si buscamos el precio de ese vino hoy en día, veremos que oscila entre \$220 y \$10,000 dólares. Aunque el precio seguramente era considerablemente menor en 1974, ¿cómo podemos saber que no se trata de una fantasía, un escritor empobrecido que sueña con grandes lujos? Es totalmente posible imaginar a Perec sentado en su escritorio inventando este inventario durante una noche de ebriedad vespertina en su departamento oscuro y modesto. Nunca podremos saberlo. Sin embargo, al final, ¿importa si Perec dice la verdad o no? Aunque resulta divertido jugar al detective y

---

<sup>225</sup> Georges Perec, “Ensayo descriptivo de los alimentos líquidos y sólidos que engullí en el transcurso de mil novecientos setenta y cuatro” en *Lo infra-ordinario*. México: Verdehalago, 2008, pp. 69–75.

descubrir la verdad sobre lo dicho por el autor, la idea de que alguien haga el intento de cuantificar todos los alimentos consumidos durante un año y presentar una lista de comida de casi 1.400 palabras como literatura, me parece mucho más interesante por estar repleta de implicaciones sociológicas, gastronómicas y económicas. Al igual que Bergvall o Lin, Perec pone especial atención en aislar los pequeños detalles, lo cual le permite crear un inventario larguísimo de experiencias efímeras en el cual la suma es claramente mayor que las partes.



## 11. La escritura no-creativa en el salón de clases:

### Una desorientación

En el 2004, comencé a impartir una clase llamada “Escritura no-creativa” en la Universidad de Pennsylvania. Presentí que los cambios textuales que observaba en el terreno digital como resultado de un involucramiento intenso con la red, se verían reflejados en una generación más joven que no conoce un mundo sin ese ambiente. He aquí la descripción del curso:

Es evidente que nuestro atesorado ideal de la creatividad está siendo atacado y erosionado por los archivos compartidos, la cultura mediática, el sampleo generalizado y la copia digital. ¿Cómo responde la escritura a este nuevo ambiente? Este taller enfrentará el reto de responder a esta pregunta empleando estrategias de apropiación, copia, plagio, piratería, sampleo y saqueo como métodos de composición. En el camino, trazaremos la rica historia del fraude, el timo, los avatares y el plagio en las artes, con un cierto énfasis en cómo utilizan el lenguaje. Veremos de qué manera las ideas modernistas del azar, el procedimiento, la repetición y la estética del aburrimiento convergen con la cultura popular para usurpar nociones convencionales de tiempo, lugar e identidad, todas en tanto son expresadas lingüísticamente.

Mi presentimiento resultó acertado. Los estudiantes no sólo se interesaron en el plan de estudios, terminaron por enseñarme mucho más de lo que sabía. Cada semana entraban a clase y me mostraban el meme lingüístico del momento o algún programa para remezclar con el que se podía de triturar textos mejor de lo que yo jamás hubiera soñado. La clase comenzó a sentirse como una comunidad en línea, un lugar dinámico para compartir e intercambiar ideas más que como el típico curso universitario donde el profesor da cátedra a los alumnos.

Pero, conforme avanzaba el curso, caí en la cuenta de que si bien mis estudiantes podían introducirme a cosas nuevas e interesantes, no sabían cómo contextualizar estos

artefactos, ni histórica ni cultural ni artísticamente. Cuando, por ejemplo, me mostraron “El meme de Hitler” —en que la famosa escena de la película *Downfall* (Los últimos días de Hitler) de Oliver Hirschbiegel se resubtitula para hacer como si Hitler estuviera gritando furiosamente sobre un tema cualquiera, desde sus problemas con Windows Vista hasta el colapso de la burbuja de bienes raíces— tuve que informarles que en los años setenta el cineasta situacionista René Viénet empleó la técnica del resubtitulaje para *desviar* películas de género (como pornografía o kung fu) y convertirlas en cáusticas obras de crítica social y política. También me di cuenta de que estos jóvenes estaban mucho más orientados hacia el mero consumo de la cultura en línea que a percibir esta cultura como material para la creación de obras nuevas. Aun cuando sosteníamos conversaciones fructíferas, sentí que había una necesidad pedagógica real que satisfacer, centrada en la cuestión del contexto. Además, había grandes huecos en su educación —como si ahí estuvieran todas las piezas, pero les hiciera falta que alguien las ayudara a ponerlas en el lugar y en el orden correcto—, lo cual requería una reorientación conceptual de sus aptitudes naturales. En este capítulo quiero compartir cinco ejercicios básicos que trabajo con mis estudiantes para aclimatarlos a la idea de la escritura no-creativa y para hacerlos conscientes del lenguaje y sus tesoros, que están, y siempre han estado, a su alrededor.

### Transcribe cinco páginas

Lo primero que busco es lograr que reflexionen sobre el *acto* de la escritura en sí, de modo que les asigno una tarea sencilla: “transcribe cinco páginas”, sin más explicación. Me sorprendí al ver que a la semana siguiente cada quien llegó a clase con una pieza de escritura única. Sus respuestas fueron variadas y llenas de revelaciones. Aunque a algunos el ejercicio les pareció intolerable y ansiaban que acabara, a otros los relajó, como una experiencia parecida al zen; dijeron que fue la primera vez que habían logrado concentrarse en el acto de mecanografiar, en vez de batallar para encontrar “inspiración”. Se perdieron felizmente en un estado amnésico, con las palabras y sus significados entrando y saliendo de su consciencia. Varios comenzaron a cobrar consciencia de su cuerpo mientras escribían —desde sus posturas hasta el movimiento de sus dedos, pasando por cómo se les acalabraban las manos—, atentos a la naturaleza performativa de la escritura. Una mujer dijo que el ejercicio se le hizo más

parecido a bailar que a escribir, fascinada por el golpeteo rítmico de sus dedos sobre las teclas. Otra dijo que fue la experiencia de *lectura* más intensa que hubiera tenido; al transcribir su cuento corto favorito de la preparatoria, se asombró al descubrir lo mal escrito que estaba. Muchos de ellos comenzaron a ver los textos no sólo como transparentes vehículos de sentido, sino también como objetos opacos que se prestan a ser movidos alrededor del espacio blanco de la página.

Otra cosa que diferencia a un estudiante de otro en el acto de transcribir, es su elección de *qué* copiar. Por ejemplo, un estudiante transcribió la historia de un hombre incapaz de consumar un acto sexual. Cuando le pregunté por qué eligió ese texto, respondió que le pareció la metáfora perfecta para esta tarea, ya que ilustraba su frustración de que se le prohibiera ser “creativo”. Una mujer que de día trabaja como mesera, decidió transcribir el menú del restaurant donde trabaja como ejercicio mnemónico para recordarlo mejor en el trabajo. Y lo raro es que su ejercicio falló: odió la tarea, y le molestó que no le sirviera de nada para su trabajo. Es un buen recordatorio de que a menudo el valor del arte es que no tiene un valor práctico.

La crítica a sus trabajos procede con un examen riguroso de los recursos paratextuales, justo aquellos que normalmente se consideran exteriores al campo de la escritura, pero que en realidad tienen todo que ver con ella. Surgen preguntas como estas: ¿Qué tipo de papel usaste? ¿Por qué usaste papel blanco genérico para computadora cuando la edición original de la obra se imprimió sobre papel grueso, amarillento? (Me sorprendió que los estudiantes nunca consideraron esta pregunta, y automáticamente recurrieron al papel para impresora que estaba a la mano.) ¿Qué dice acerca de ti la elección del papel? ¿Qué dice sobre tu situación estética, económica, social, política y ambiental? (Los estudiantes confesaban que en un mundo en que se supone que tienen más opciones que nunca, tienden hacia lo habitual. Respecto a su lugar social y económico, comenzó una discusión sobre costo y accesibilidad, revelando diferencias de clase que hasta ese momento eran invisibles pero muy presentes: a algunos de los estudiantes más pudientes les sorprendió descubrir que a otros de los estudiantes no les alcanzara para comprar papel de mejor calidad. Y en cuanto al ambiente, mientras que a la mayoría les preocupaba el desperdicio que generaban, ninguno había considerado distribuir su texto electrónicamente al resto de la clase, recurriendo por inercia a imprimir y entregar copias en papel.) ¿Reprodujiste el formato del texto página por página exactamente como lo encontraste en el original, o simplemente dejaste fluir las palabras de una página a la siguiente como lo dispone tu

procesador de palabras? ¿Tu texto se lee igual en Times Roman o en Verdana? (Otra vez, la mayoría de los estudiantes recurrieron a la configuración inicial de la computadora, usando un margen derecho desalineado —la configuración automática de Microsoft Word— a pesar de que el texto original estuviera justificado. Pocos consideraron insertar un salto de página en su procesador de palabras para que correspondiera con el texto original. Lo mismo con las fuentes tipográficas: la mayoría jamás había pensado usar una que no fuera Times Roman. Nadie consideró las implicaciones históricas y corporativas de su elección tipográfica: cómo, por ejemplo, Times Roman hace alusión a, pero es muy distinta de la fuente en que se imprime el *New York Times* —ni tampoco aludieron a la pérdida de poder de este gigante mediático— o cómo Verdana, que fue creada específicamente por su legibilidad en una pantalla, es propiedad de Microsoft. Cada fuente conlleva una compleja historia social, económica y política que puede —si estamos consciente de ella— afectar la lectura de un documento). En conclusión, aprendimos que la escritura, hasta ese momento, había sido para ellos una experiencia inconsciente; nunca habían considerado más factores que la construcción y el sentido final de las palabras que escribían.

Examinamos con cuidado incluso la manera en que los estudiantes discuten su trabajo. Un alumno, por ejemplo, presentó su trabajo a la clase diciendo sin pensarlo que su texto no iba a cambiar el mundo, lo que normalmente es otra forma de decir que “esta pieza no vale mucho la pena”. Pero, en este ambiente, su pronunciamiento llevó a una discusión acalorada de media hora sobre la capacidad o incapacidad de la escritura de generar cambios en el mundo, sus ramificaciones políticas y sus consecuencias sociales. Todo esto debido a un inocente pero torpe comentario al margen.

### Transcribe un pequeño fragmento de audio

Le indico a la clase que transcriba un fragmento de audio. Trato de elegir algo poco interesante para que se concentren en el lenguaje, un reportaje noticioso, o algo al parecer árido y aburrido para no correr el riesgo de que un estudiante se “inspire”. Si le doy a diez alumnos el mismo archivo de audio, siempre resultan diez transcripciones absolutamente únicas. Nuestra forma de escuchar (y la manera en que a su vez procesamos lo que escuchamos para producir un texto escrito) está plagada de subjetividad. Lo que tú oyes quizá como una breve pausa y luego transcribes como una

coma, yo lo identifico como el final de un enunciado y transcribo con un punto final. El acto de transcribir, entonces, es un acto complejo que involucra trasladar, traducir y desplazar. No importa cuánto nos esforcemos, es imposible que le demos un cariz objetivo a este proceso aparentemente sencillo y mecánico.

Y, sin embargo, quizá la mera transcripción no sea suficiente. Acabamos con texto, pero, al releerlo, todavía hace falta un elemento clave: las cualidades físicas de la voz —los intervalos, acentos, silencios y énfasis. Una vez que dejamos entrar estos caprichos, abrimos la caja de Pandora: ¿cómo transcribir el ruido del habla, por ejemplo cuando una persona está tratando de hablar por encima de otra? ¿O qué hacemos cuando las palabras se mascullan o son indecifrabiles? ¿Cómo connotar cuando alguien ríe o tose al hablar? ¿Qué hacer con acentos extranjeros o con textos multilingües? Para un ejercicio tan sencillo, las preguntas se multiplican.

Tras una búsqueda de internet, un estudiante presentó un conjunto estándar de convenciones para la transcripción, del tipo que se utiliza en la corte o con declaraciones de testigos y que inmediatamente adoptamos como guía. Ahí encontramos un mundo de símbolos ortográficos diseñados para hacer emerger la voz del texto. Nos pusimos a trabajar, salpicando nuestros áridos textos con símbolos extralingüísticos. Escuchamos una y otra vez, analizando cada vez el audio con una intensidad más y más minuciosa. ¿Esa pausa duró (.10) segundos o (1.75) segundos? No fue lo uno ni lo otro, y eso se escribe como “(.)”, una micro pausa, por lo general menor a un cuarto de segundo. Concluido el trabajo, las voces saltan de la página, gritan y cantan como si estuviéramos reproduciendo una grabación. Los resultados se asemejan más al código de la computación que a la “escritura”, y se genera una docena de trabajos únicos a pesar de los estándares de uniformidad que les imponemos, de tal forma que, por ejemplo, una transcripción de un fragmento de diálogo se lee así:

Viene a conversar. A veces le ofrezco consuelo. Consuelo y consejo. Él sabe que eso encontrará.

Y termina por escribirse así:

\Viene a/ \*cONversAr—\* A vEces le ofrEzco conSUElo (2.0) ConSUElo y  
>conSEJO< (.) Él sabe (.) que eso >encontraRÁ< (2.0) ÉL sabe que <ESO-->  
>encontra---rá< (6.0)

Este fragmento se escribió utilizando las siguientes convenciones para transcribirlo:

Subrayar el núcleo silábico denota que la palabra está acentuada con un acento silábico enfocado

MAYÚSCULAS indican palabras que se enuncian con un volumen superior y/o un acento enfático

(2.0) indica una pausa medida de alrededor dos segundos

(.) denota una micro-pausa, normalmente menos de un cuarto de segundo

- (un solo guión) a la mitad de una palabra denota que el hablante se interrumpe

-- (doble guión) al final de una enunciación indica que el hablante deja incompleta su enunciación, a menudo con una entonación que invita al oyente a que complete la enunciación

\ / diagonales hacia adentro denotan voz baja (*sotto voce*)

> < (flechas) denota enunciaciones pronunciadas a una velocidad superior que las voces que la rodean

< > denota enunciaciones (entre las flechas) pronunciadas a una velocidad más lenta que las voces que la rodean

\*\* (asteriscos) indican risa en la voz del hablante mientras pronuncia las palabras entre asteriscos

Lee los dos fragmentos anteriores y escucharás la diferencia.

¿Esto es escritura o sólo transcripción? Depende a quién le preguntes. Si le preguntas a un estenógrafo, es su trabajo; a un escritor de ficción enfocado en contar una narrativa fascinante, es una línea narrativa entorpecida; para un guionista, es el trabajo del actor; para un lingüista, son datos analíticos; sin embargo, para un escritor no-creativo —aquel que encuentra inesperadas riquezas lingüísticas, narrativas y afectivas al ajustar sutilmente el contexto de palabras que no escribió— es arte, que revela tanto sobre los prejuicios, los pensamientos y los procesos de decisión del escritor/copista como lo hacen las formas tradicionales de escritura. ¿Quién hubiera pensado que analizar y codificar podrían revelar tanto sobre el que codifica?

Transcribe *Project Runway*

A medida que avanza el semestre, la clase comienza a cobrar vida propia y los estudiantes actúan como grupo. La clase se reúne virtualmente para ver, digamos, el final de la temporada de *Project Runway* a las 10 de la noche de un martes. Todos nos encontramos en nuestras respectivas moradas, en diferentes puntos de la costa este y, sin embargo, todos estamos conectados a un chat. Una vez que el programa comienza, no se permite conversar, sólo transcribir lo que escuchamos en la televisión mientras lo escuchamos. Comentarios subjetivos, explicaciones y opiniones —pensamientos y palabras originales— están estrictamente prohibidos. Desde que corren los créditos de inicio del programa, una tormenta de palabras repetidas aparecen en la pantalla de cada uno de los quince participantes. No detenemos nuestro trabajo ni para los comerciales; producimos texto sin interrupción hasta las 11 p.m. Para entonces, más de setenta y cinco páginas de texto crudo se han generado, que se ven así:

ChouOnTHISSS (10:19:37 PM): muy muy contento  
beansdear (10:19:37 PM): estan vestids las modelos  
ChouOnTHISSS (10:19:37 PM): mostrarles lo que puedo hacer  
WretskyMustDie (10:19:38 PM): los papás de Michael  
ChouOnTHISSS (10:19:38 PM): los papás de Michael  
customary black (10:19:38 PM): listo para mostrarle al mundo  
Kerbear122 (10:19:38 PM): muy muy fewiz  
sunglassaholic (10:19:38 PM): listo para mostrarle al mundo  
ChouOnTHISSS (10:19:38 PM): me encanta  
ChouOnTHISSS (10:19:38 PM): es la hora de la verdad  
tweek90901 (10:19:40 PM): me encanta  
EP1813 (10:19:40 PM): cobrando vida me encanta  
shoegal1229 (10:19:40 PM): hora de la verdad  
WretskyMustDie (10:19:40 PM): hora de la verdad ahora o nunca  
beansdear (10:19:40 PM): de vrdad me gusta  
tweek90901 (10:19:40 PM): un chance  
shoegal1229 (10:19:40 PM): ahora o nunca  
sunglassaholic (10:19:40 PM): un chance  
beansdear (10:19:40 PM): hora de la verdad  
shoegal1229 (10:19:40 PM): un chance

WretskyMustDie (10:19:40 PM): la novia y el hijo de Jeffrey  
beansdear (10:19:40 PM): le voy a dar  
tweek90901 (10:19:40 PM): todos los looks  
tweek90901 (10:19:40 PM): de todas las chicas  
sunglassaholic (10:19:40 PM): todos los looks  
customary black (10:19:40 PM): todos los looks todas las chicas

La clase entonces arma un proceso de edición. Deciden sacar el lenguaje que sienten que interrumpe el ritmo (“los papás de Michael” y “la novia y el hijo de Jeffrey” quedaron fuera). Después de mucha discusión, borramos los nombres de usuario y los marcadores de tiempo (aunque había quienes sentían que su función documental era esencial para entender la obra). Toda puntuación se borró y se arreglaron los errores tipográficos. El resultado final se ve así:

muy muy contento  
están vestidas las modelos  
mostrarles lo que puedo hacer  
listo para mostrarle al mundo  
muy muy fewiz  
listo para mostrarle al mundo  
me encanta  
es la hora de la verdad  
me encanta  
cobrando vida me encanta  
la hora de la verdad  
la hora de la verdad ahora o nunca  
me encanta  
un chance  
ahora o nunca  
un chance  
la hora de la verdad  
un chance  
le voy a dar  
todos los looks



de todas las chicas

todos los looks

todos los looks todas las chicas

Se ve ágil y rítmico, y no se hizo nada más que repetir lo que se escuchó. Pero es una cámara de ecos muy poderosa, y se siente como una cruz minimalista entre e. e. cummings y Gertrude Stein —todo generado por un grupo que escucha con detenimiento el ruideral de un programa de televisión popular. Por si el texto no es lo suficientemente convincente, los estudiantes ofrecen una lectura grupal de la pieza: todos declaman las líneas que “escribieron”, reanimando este texto saturado por los medios con una presencia corporal en un espacio físico. Si escuchamos con atención el lenguaje hablado a nuestro alrededor, sin duda encontraremos poesía en él. Cuando *Project Runway* esté de nuevo al aire, dudo que encuentres un grupo de televidentes atentos a la *manera* en que las palabras se enuncian, en lugar de seguir la trama. Sin embargo, todos los medios que utilizan lenguaje son multifacéticos: a la vez transparentes y opacos; al reenmarcar, recontextualizar y reciclar el lenguaje a nuestro alrededor, encontramos que toda la inspiración que necesitamos está justo en nuestras narices. Como diría John Cage: “La música nos rodea. Si tan sólo tuviéramos oídos. No necesitaríamos salas para conciertos”.<sup>226</sup>

### Grafiti retro

Me gusta sacar a los alumnos del salón, de la página, de la pantalla y, siguiendo el ejemplo de los situacionistas, llevarlos a practicar la escritura no-creativa a la calle. Les indico que escojan textos arcanos o eslóganes anticuados —como “Impugnen a Nixon” por ejemplo— y que grafiteen sus palabras en un espacio público de forma no-permanente. Algunos eligen trabajar de forma casi invisible, transcribiendo una sección de *Una habitación propia* de Virginia Woolf en letra diminuta sobre la cáscara de un plátano, que después regresan al frutero con el resto de la fruta. Otros son más osados: rayan eslóganes publicitarios de los años cuarenta en lápiz labial sobre el espejo del baño. Algunos publican sus datos más secretos, izando banderas enormes a la medianoche con sus NIPs bancarios. Un estudiante escribe una frase erótica del año 79

<sup>226</sup> Citado en David Toop, *Ocean of sound, Ocean of sound: Aether Talk, Ambient Sound, and Imaginary Worlds*. Londres: Serpent's Tail, 2000. p. 143.

a. C. en Pompeya, *MURTIS BENE FELAS* (“Myrtis, qué bien la mamas”) en la nieve recién caída con un tinte rojo; otro estudiante pega el lema “LA VELOCIDAD ES LA NUEVA BELLEZA” frente a Wharton, criticando sutilmente la escuela de negocios más exitosa del país; otro estudiante raya obsesivamente con gis los primeros cien números de pi en todas las superficies planas que encuentra en el campus y, como resultado, un periódico de Filadelfia manda un equipo de reporteros a tratar de determinar la identidad y los motivos de este grafitero misterioso.

La semana que sigue toman sus eslóganes y, con la ayuda de la computadora, crean tarjetas de felicitación, con todo y sobres, a fin de que se vean lo más auténticas posible. Después les pido que encuentren y adhieran códigos de barras auténticos, con lo cual nos dirigimos en masa a la sección de tarjetas de la farmacia más cercana y los insertamos entre el mar de tarjetas de felicitación para bodas o primeras comuniones. Documentamos la acción y nos quedamos un rato para ver si alguien se encuentra con una. Les pido que compren algunas para asegurarnos de que los códigos de barras funcionen. A lo largo de las semanas siguientes, los estudiantes regresan para ver si ahí siguen las tarjetas: siempre están ahí. Sería raro que alguien comprara una tarjeta con el slogan feminista: “¿TE VOLVERÍAS A CASAR CON TU ESPOSO?” escrito junto a una foto de un cachorrito triste.

Estos ejercicios utilizan el lenguaje de maneras que hacen eco a las consignas poéticas que se utilizaron en mayo de 1968 en París (quizá el más famoso sea *Sous les pavés, la plage* [Bajo el asfalto está la playa]) que se pintaron por toda la ciudad. La naturaleza no-específica y literaria de estas consignas interrumpió los usos normativos, lógicos, políticos y de negocios del lenguaje discursivo, optando en su lugar por la ambigüedad y la ensoñación para despertar las partes dormidas, subconscientes de la imaginación. Continuando la tradición de la famosa línea surrealista del Conde de Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disecciones”, estos usos poco característicos del lenguaje público tenían la intención, como dijo Herbert Marcuse, de motivar al pueblo de pasar del “realismo al surrealismo”<sup>227</sup>. Ahora, es obvio que en un campus universitario en el 2010, es poco realista tener semejantes expectativas políticas; pero, de hecho, estas intervenciones, dentro de su contexto, tienen una carga de desorientación, y provocan algunas reacciones fuertes. Haciendo eco al arte callejero y el grafiti, estos gestos les

<sup>227</sup> Herbert Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*. México: Joaquín Mortiz, 1969, p. 29.

recuerdan a los estudiantes el potencial que todavía tiene el lenguaje de sorprendernos de formas y en lugares inesperados. Les permite saber que el lenguaje es tanto físico como material, y que puede ser insertado en el ambiente y tratado de manera activa y pública. Los hace conscientes de que las palabras no siempre tienen que vivir en una página.

## Guiones

Toma una película o un video sin guión y escríbele uno, con anotaciones tan precisas que un actor o un no actor lo podrían representar con tan sólo leerlo. El formato del guión no debe dejar nada al azar ni al capricho: los estudiantes deben utilizar una fuente Courier además de adherirse a los formatos preestablecidos por la industria cinematográfica. En resumen, el trabajo final se debería poder confundir con un guión real de Hollywood.

Un estudiante decide partir de un corto pornográfico, *Dirty Little Schoolgirl Stories #2* (Cuentos de colegialas cochinas #2), estelarizada por Bárbara Concha, y lo convierte en un guión. La pieza comienza así:

FADE IN.

EXT. CASA - DÍA

Por un breve momento, vemos la imagen de un hombre vestido en un traje impecable que abre la elegante manija de una gran puerta de madera. De cada lado de la puerta hay dos lámparas y, más allá, unas columnas de piedra. Aunque la toma es corta, el efecto general es de opulencia y prestigio.

INT. RECÁMARA - DÍA

La toma corta al interior de una habitación. La cámara se emplaza en diagonal a una gran cama de trineo de caoba, de tal manera que sólo podemos ver la mitad de la habitación. También se puede ver un buró con herrería ornamental y un gran armario. El cobertor del edredón está decorado con un estampado de cachemir en rojo y dorado, que hace juego con las cuatro almohadas y los pequeños objetos en el buró. Frente a la cámara se encuentra BÁRBARA — joven, güera— que hasta hace muy poco vestía un típico uniforme de colegiala —blusa de botones, corbata, suéter azul marino y diadema. Ahora se ha quedado

en brassier y la vemos quitarse la falda de cuadros azules y amarillos. Su pelo ondulado se columpia de lado a lado mientras lo hace. Al subirse la falda hasta la espalda, la cámara hace un zoom a la falda. Estira el brazo por detrás para desabrochársela.

A la cámara, tan invisible en el cine, se le da un papel prominente en el guión, al igual que a la ambientación —algo que por lo general no figura en una película pornográfica. De hecho, prácticamente todo aquello que no sean cuerpos y sexo se vuelve invisible en el cine porno. Cuando el diálogo se transcribe, el resultado naturalmente es torpe y forzado; se trata de palabras que no estaban destinadas para la página ni para ser leídas por sus cualidades literarias.

BÁRBARA (*pícaro*): Pues... ya que hoy me quedo en casa...

TONY (alzando las cejas): Claro...

BÁRBARA (*se ríe, traviesa*)

Bárbara posa su mano sobre su sexo, luego abre las piernas, todo el tiempo mirando a Tony, seductora. Él le sostiene la mirada.

TONY: Pues... (*murmura*).

BÁRBARA (*ríe*). ¿Qué quieres decir con eso?

(*Tony tose dos veces*)

BÁRBARA: ¿Qué crees que quiero decir con eso? (*Su voz se está tornando más y más melosa y sugerente*).

La elección de adjetivos (*pícaro, traviesa, melosa*), y el uso de la puntuación (elipsis, paréntesis) se escriben a consideración del estudiante; otro guionista quizá habría elegido palabras diferentes o describir otras acciones. Comenzamos a lidiar con las valoraciones convencionales de la literatura: como en todo texto literario, lo que determina el éxito de la obra está en función de las palabras elegidas y de cómo se acomodan en la página.

Una vez que comienza la “acción”, el estudiante la describe en los términos más clínicos posibles.

BÁRBARA gime a modo de respuesta y la cámara hace *zoom out* otra vez, de tal manera que podemos ver su vagina completa. TONY tiene una mano sobre el

muslo de BÁRBARA y otro justo encima de su vagina. La observa intensamente, como si contemplara un territorio. La cámara vuelve a hacer *zoom out* mientras TONY acaricia su vagina dos veces y baja la mano lentamente. Con delicadeza, toca su entrepierna con un dedo.

Como en cualquier guión, las acciones se describen con claridad aunque se supone que debemos creer —a través del talento actoral de Bárbara y Tony— que estos actos eróticos fueron espontáneos y “reales”. Deben ser tan espontáneos y reales la próxima vez que se interpreten. Sin embargo, en otro nivel, el estudiante no está describiendo las acciones de Bárbara y Tony; está describiendo los movimientos de la cámara y las decisiones del editor. Entonces, al crear su guión, le añade otra dimensión a una ya muy compleja cadena de autoría, que entreteje dimensiones literarias, de dirección y escópicas:

los espectadores de la película recreada → los actores y el director de la película del guión del estudiante → el lector (de la obra literaria del estudiante) → el que transcribe → el público a quien se dirige la película → el director de la película → el operador de la cámara → los actores → el set

La cadena omite el resultado que busca cualquier película porno: lo erótico. En este ejercicio, el lenguaje del estudiante ensucia y hace objetiva la meta de la pornografía, subvirtiendo las convenciones incuestionadas, transparentes y profundamente inconscientes de su propio funcionamiento. Al escribir un guión como este, el estudiante construye un pasillo de espejos, confundiendo de manera intencional nociones de realidad, autenticidad, lectura, público y autoría.

Otra estudiante filma un video casero, escribe el guión, manda imprimir ejemplares encuadernados y se los regala a sus padres para las fiestas judías. El video versa sobre el emotivo regreso de su familia al pueblo de sus ancestros en Polonia, donde la mayoría de ellos fueron exterminados en la Segunda Guerra Mundial.

(Entramos al cementerio. Jay y el Guía se ven en la toma, dentro del cementerio. Tierra, pasto, árboles.)

JAY: Aquí es donde los residentes de la ciudad cercada del gueto judío fueron enterrados.

NANCY: Qué experiencia. Ver el lugar donde están enterrados un cuarto de millón de judíos. O tres y medio millones de judíos antes de la guerra y diez mil hoy. Y pensar que hay gente todavía que niega la existencia del holocausto, tras haber visitado el gueto. Vemos que millones de judíos fueron llevados fuera de Polonia a los campamentos. Perdona que tiemble, es muy difícil, estoy sosteniendo mi paraguas. Y estos son nuestros guías turísticos en Baligrad. Ahora son... ¿Cuánta gente vive en Baligrad hoy?  
*(Murmullos en la periferia mientras la cámara recorre el cementerio derruido y la maleza crecida.)*

Entonces resulta que la madre de la estudiante, Nancy, viene a clase durante la presentación del guión y su hija le pide que se levante y “actúe” algunos de los parlamentos de la “obra”. Le indica específicamente que lea el párrafo arriba citado. Nancy se levanta con buen ánimo y comienza a leer sus “parlamentos”. De inmediato, su hija la interrumpe y le dice “¡Ma, así no lo dijiste en la película!”, y le pide que lea las palabras con más emoción. Su madre vuelve a leer y de inmediato su hija la vuelve a interrumpir, implorándole que entone sus palabras de una manera específica y que actúe más “natural”. Lo que observamos en el salón de clases es la recreación de un evento escrito en un guión, que a su vez es la recreación de un video casero, con la madre como “actriz” y la hija como “guionista/directora”. Además, hay que tomar en cuenta la “actuación” de las dos frente a la clase que, podemos asumir, es distinta de su forma de actuar en la privacidad de su casa.

Fue un episodio muy emotivo. Y sin embargo, “emotivo” no es la primera palabra que viene a la mente cuando hablamos de transcripciones, guiones o pietaje. Uno podría pensar que estos métodos producirían resultados áridos y estériles, pero ocurre lo contrario. La transcripción o interpretación de materiales ya existentes ofrece a los estudiantes el poder de adueñarse de estas palabras e ideas, al grado de que se vuelven tan propias de los estudiantes como lo sería una pieza de escritura “original”.

El salón de clases no-creativo se convierte en un laboratorio interconectado en el que los estudiantes escriben hipertexto, partiendo de las ideas del instructor y las de sus compañeros, en un frenesí digital. Esto se comprobó con la visita reciente de un escritor a mi clase. El escritor comenzó su plática con una presentación sobre su obra en PowerPoint. Mientras hablaba, notó que los alumnos (todos con sus laptops abiertas y

conectadas a la red) escribían constantemente. Se congratuló de que, a la usanza tradicional, los estudiantes tomaran nota constantemente, devorando todas y cada una de sus palabras. Pero lo que no sabía era que los estudiantes estaban involucrados simultáneamente en una conversación electrónica, en el *listserv* de la clase, sobre lo que el escritor decía. Durante la conferencia del escritor, docenas de emails, links y fotografías se disparaban de un lado a otro; cada correo de la cadena llevaba a más comentarios sobre correos anteriores, al grado de que las palabras del artista eran meramente un punto de partida hacia una investigación de tal profundidad y complejidad que ningún escritor invitado o profesor catedrático habría logrado jamás. Fue una forma idónea de involucramiento activo y participativo, pero muy alejado de lo que el escritor invitado tenía en mente. El modelo vertical se había colapsado, gracias a una iniciativa amplia, horizontal, impulsada por los estudiantes, donde el profesor y el conferencista invitado se redujeron a meros espectadores.

¿Pero qué queda entonces de la discusión sostenida en clase o del arte de escuchar el punto de vista del otro con atención y cuidado? De vez en cuando pido que los estudiantes cierren sus laptops y apaguen sus celulares y nos reconectamos cara a cara en el mundo real. Mis alumnos se sienten cómodos en ambas modalidades, de las que entran y salen con la misma facilidad en sus vidas cotidianas, mensajeándose con sus amigos durante el día y saliendo a bailar con ellos en la noche.

Aunque quisiera hacer una advertencia: trabajo en una universidad privilegiada, quizá una de las más privilegiadas del mundo. Los salones están repletos de tecnología de punta, y el internet inalámbrico de alta velocidad fluye como agua de la llave. Los alumnos, en su mayoría, vienen de familias pudientes, y los que no, tienen buen apoyo económico de la universidad. Llegan a clase con laptops de último modelo y *smartphones* y parecen tener todos los programas imaginables en sus máquinas. Comparten archivos con facilidad y son adeptos a los videojuegos, mensajes instantáneos y blogs; tuitean sin parar mientras cambian su estatus en Facebook. En resumen, es un ambiente ideal para practicar el tipo de tecnoutopía que pregonó, con estudiantes preparados, interesados y listos para trabajar.

Sobra decir que la situación de una universidad estadounidense de élite no es ni remotamente normal. Aun cuando varias instituciones en el mundo occidental hayan mejorado sus infraestructuras tecnológicas de maneras parecidas (aunque quizá no tan elaboradas), en la mayoría de las universidades los alumnos batallan con laptops más anticuadas, versiones de software más viejas y conexiones más lentas; los *smartphones*,

por ahora, siguen siendo la excepción y no la regla, y muchos estudiantes deben equilibrar las demandas de la universidad con empleos igualmente demandantes. En muchas zonas de Occidente y en todo el Tercer Mundo la situación es mucho peor, al grado de que la tecnología ni siquiera existe. La nube de datos es una ficción, y las conexiones inalámbricas abiertas y accesibles son pocas. Si alguna vez has tratado de encontrar una conexión sin candado en los Estados Unidos, me entenderás. Esto no va a cambiar pronto.

Mis estudiantes saben cómo expresarse de las maneras convencionales; han practicado esas habilidades desde la escuela primaria. Saben cómo escribir narrativas convincentes e historias fascinantes. Sin embargo, por ello, su concepción del lenguaje es a menudo unidimensional. Para ellos, el lenguaje es una herramienta transparente utilizada para expresar pensamientos lógicos, coherentes y conclusivos según normas estrictas, que para cuando llegan a la universidad ya más o menos dominan. Como educador, podría refinar este ideal, pero prefiero desafiarlo a fin de demostrar la flexibilidad, el potencial y la riqueza multidimensional del lenguaje. Como he discutido en el transcurso de este libro, hay varias maneras de utilizar el lenguaje: ¿por qué limitarnos a una? Una educación completa consiste en familiarizarse con una amplia gama de perspectivas. Un estudiante de derecho no sólo puede estudiar un caso desde la óptica de la acusación; la estrategia de la defensa es de igual importancia. El método socrático de educación en leyes enfatiza la importancia de conocer ambos lados de un argumento para poder triunfar. Como una partida de ajedrez, un buen abogado socrático debe poder anticipar la siguiente movida del oponente al adoptar la postura contraria. Una educación en derecho también hace énfasis en la objetividad y la ecuanimidad al representar los intereses del cliente. Creo que los escritores podemos aprender mucho de estos métodos.

¿Por qué una pedagogía literaria no habría de adoptar una estrategia similar? Si podemos administrar lenguaje/información, podemos administrar ideas y, por lo tanto, el mundo. La mayoría de las tareas de este mundo se orientan hacia estos procesos, ya sea que impliquen reunir hechos legales para presentar una apelación, compilar estadísticas para un reporte de negocios o investigar y sacar conclusiones en el laboratorio. Si empleamos estrategias parecidas, podemos crear grandes obras literarias que perduren.

Al inicio de cada semestre, le pido a mis alumnos que abandonen su escepticismo en el transcurso de la clase y tengan fe en la escritura no-creativa. Les digo



que si toman la clase y al final rechazan esta manera de trabajar por completo también está muy bien. Así al menos podrán justificar sus propias posturas conservadoras. Otro resultado positivo es que los ejercicios de escritura no-creativa se convierten en otra herramienta a su disposición, y pueden recurrir a ellos durante el resto de sus carreras. Pero lo más sorprendente, hasta para mis estudiantes más escépticos, es cuando esta forma “no-creativa” de pensar cambia su manera de ver el mundo para siempre cuando ya no pueden tomar por sentada la definición de escritura que se les enseñó. El cambio es tan filosófico como práctico. Los estudiantes concluyen el semestre convirtiéndose en pensadores más sofisticados y complejos. De hecho, yo los entreno para que sean “genios no-originales”.

## 12. Lenguaje provisional

En el mundo digital, el lenguaje se ha convertido hoy en un espacio provisional, rebajado y transitorio, un mero material para ser acumulado, trasladado, transformado y moldeado en la forma más conveniente, sólo para ser desechado más tarde con la misma facilidad. Ya que las palabras son baratas y producidas sin descanso, se vuelven desperdicios con poco significado y aún menos sentido. La desorientación a causa de la copia y el spam son la norma. Rastros de autenticidad u originalidad son más y más difíciles de detectar. Los teóricos franceses que anticiparon la desestabilización del lenguaje jamás imaginaron hasta qué punto las palabras de hoy se rehúsan a estar quietas; sólo conocen la agitación. Las palabras actuales son burbujas, criaturas metamórficas, significantes vacíos que flotan sobre la invisibilidad de la red, ese gran ecualizador del lenguaje del cual tomamos insaciable e indiscriminadamente, llenando nuestros discos duros hasta hacerlos reventar sólo para reemplazarlos por discos duros más grandes y baratos.

El texto digital es el doble del texto impreso, el fantasma en la máquina. El fantasma se ha vuelto más útil que lo real; si no es descargable, no existe. Las palabras son aditivas, se apilan sin fin, se vuelven indiferenciadas; en un momento revientan hechas añicos y en otro se recomponen en constelaciones de lenguaje, sólo para volver a explotar.

La tormenta de lenguaje induce amnesia: no son palabras para recordarse. La estasis es el nuevo movimiento. Las palabras viven en una condición simultánea de presencia y obsolescencia ubicua, dinámica y sin embargo estable. Un ecosistema: reciclable, reusado, reclamado. Regurgitar es la nueva no-creatividad; en vez de crear, honramos, adoramos y acogemos la manipulación y la readaptación.

Las letras son tabiques indiferenciados —ninguna letra tiene más sentido que otra—; vocales y consonantes se reducen a un código decimal, a constelaciones repentinas en un documento de Word, luego en un video, después en una imagen, después, quizá, de vuelta a un texto. Tanto la irregularidad como la singularidad se construyen provisionalmente a partir de elementos textuales idénticos. En vez de tratar de extraer orden del caos, lo pintoresco de hoy es extraído de lo homogéneo y lo singular es liberado de lo estándar. Toda materialización es condicional: cortada, pegada, hojeada, forwardada, espameada.

El oficio de la escritura alguna vez sugirió la unión (quizá eterna) de palabras y pensamientos; ahora se ha convertido en un acoplamiento transitorio a la espera de ser deshecho; un abrazo pasajero con alta probabilidad de separación, reventado por fuerzas interconectadas; hoy estas palabras conforman un ensayo, mañana estarán pegadas en un

documento de Photoshop, la semana entrante serán una animación en una película, el año entrante parte de un remix tecno.

La industrialización del lenguaje: debido al intenso consumo, las palabras ahora se producen de forma fanática y se guardan y conservan con el mismo fervor. Las palabras nunca duermen; torrents y arañas aspiran lenguaje 24/7.

Tradicionalmente, la tipología implica demarcar, la definición de un modelo singular que excluya otros arreglos. El lenguaje provisional representa una tipología inversa de lo acumulativo; tiene menos que ver con el tipo de lenguaje que con la cantidad.

El lenguaje drena y es drenado; la escritura se ha vuelto el espacio de un choque, un contenedor de átomos.

Hay una manera especial de navegar por la red, al mismo tiempo sin objeto y con propósito. Si alguna vez la narrativa prometía conducirnos hacia un descanso final, el torrente de lenguaje del internet ahora nos ofusca y enmaraña en un matorral de palabras, nos fuerza a desviaciones indeseadas y nos devuelve al punto de partida cuando estamos perdidos: una deriva acelerada, un *flâneur* a toda velocidad.

El lenguaje se ha reducido a una misma forma de similitud e insipidez. ¿Se puede diferenciar lo blando? ¿Se puede exagerar aquello que no tiene rasgos? ¿Alargándolo? ¿Amplificándolo? ¿Variándolo? ¿Repitiéndolo? ¿Supondría una diferencia? Las palabras existen para el desvío y la malversación: toma el lenguaje más lleno de odio que encuentres y esterilízalo; toma el más dulce y hazlo feo.

Restaura, reorganiza, reensambla, renueva, revisa, recupera, rediseña, regresa, recrea: los verbos que comienzan con *re* producen lenguaje provisional.

Obras enteras ya utilizan lenguaje provisional, estableciendo regímenes de desorientación calculada para instigar una política de desarreglo sistemático.

Babel se ha malentendido; el lenguaje no es el problema, sólo es la nueva frontera.

El lenguaje provisional pretende unir, pero en realidad fracciona. Crea comunidades, no de interés compartido o de libre asociación, sino de estadísticas idénticas y demografías inevitables, un tejido oportunista de intereses establecidos.

“Maten a sus maestros.” La escasez de maestros no ha detenido la proliferación de obras maestras. Todo es una obra maestra; nada es una obra maestra. Es una obra maestra si yo digo que es una obra maestra. Inevitablemente, la muerte del autor ha generado un espacio huérfano; el lenguaje provisional no tiene autor y sin embargo es sorprendentemente autoritario, asume indiscriminadamente la vestimenta de quien se lo haya robado.

La oficina es la nueva frontera de la escritura. Ya que podemos escribir en casa, la oficina aspira a lo doméstico. La escritura provisional presenta la oficina como el hogar urbano: los escritorios se vuelven esculturas; un universo de Post-Its electrónicos imbuye la nueva escritura y se adoptan neologismos corporativos como jerga: “memoria de equipo” y “gestión de información”.

La escritura contemporánea requiere de la pericia de una secretaria mezclada con la actitud de un pirata: copiar, organizar, cotejar, archivar y reimprimir, junto a una proclividad más clandestina hacia el contrabando, el saqueo, el acaparamiento y la repartición de archivos. Hemos tenido que adquirir nuevas habilidades: nos hemos vuelto expertos en escribir a máquina, cortamos y pegamos con precisión y somos unos demonios del Reconocimiento Óptico de Caracteres (ROC). No hay nada que amemos más que la transcripción; pocas cosas nos satisfacen tanto como recopilar.

No hay mejor museo ni librería que tu Office Max más cercano, repleto de materia prima para la escritura: discos duros poderosos, torres de CDs en blanco, tintas y tóners, impresoras con mucha memoria y toneladas de papel barato. El escritor es ahora productor, editor y distribuidor. Los párrafos se queman, bajan, copian, imprimen, encuadernan y se mandan, todo a la vez. La tradicional madriguera solitaria del escritor se ha convertido en un laboratorio de alquimia interconectado socialmente, dedicado al bruto carácter físico de la transferencia textual. La sensualidad de pasar gigas de información de un disco a otro: el zumbido del disco, la agitación de materia intelectual vuelta sonido. La excitación carnal generada por el calor de la supercomputación al servicio de la literatura. La rotación del escáner mientras pela el lenguaje de la página, descongelándolo, liberándolo. Lenguaje en juego. Lenguaje fuera del juego. Lenguaje helado. Lenguaje derretido.

Esculpir con texto.

Excavar datos.

Chupar palabras.

Nuestra tarea es simplemente atender a las máquinas.

La globalización y la digitalización convierten todo lenguaje en lenguaje provisional. La ubicuidad del inglés: ya que todos lo hablamos, nadie recuerda su uso. La adulteración colectiva del inglés ha sido nuestro logro más impresionante; le hemos fracturado la columna con nuestra ignorancia y nuestro acento, con la jerga, el *slang*, el turismo y el *multitasking*. Podemos hacer que diga lo que queramos, como un muñeco parlante.

Los reflejos narrativos que desde nuestros comienzos nos han permitido conectar puntos y llenar huecos, hoy se han vuelto contra nosotros. No podemos dejar de verlo: no

hay secuencia tan absurda, trivial, sin sentido o insultante, que no la registremos.  
Encontramos sentido, extraemos significado, y leemos intenciones aun en las palabras más  
atomizadas. El modernismo demostró que es imposible no encontrar sentido incluso en el  
sinsentido más absoluto. El único discurso legítimo es la pérdida; antes buscábamos renovar  
lo agotado, ahora tratamos de resucitar lo desaparecido.

## Epílogo

En 1726, Jonathan Swift imaginó una máquina de escritura con la cual “la persona más ignorante, por un precio módico y con un pequeño trabajo corporal, puede escribir libros de filosofía, poesía, política, derecho, matemáticas y teología, sin que necesite para nada el auxilio del talento ni del estudio”.<sup>228</sup> Describe una máquina primitiva basada en una retícula que contendría todas las palabras existentes en la lengua inglesa. Al girar una perilla, la retícula se ajustaría y grupos de palabras medianamente sensatas se acomodarían al azar. Otro giro de la perilla y la máquina escupiría otro conjunto de *non sequiturs*. Estos enunciados incompletos serían copiados por escribanos en folios que embonarían como piezas de un gran rompecabezas, reconstruyendo así la lengua inglesa desde cero, aunque escrita por una máquina. La broma de Swift, por supuesto, era que la lengua inglesa estaba bien como estaba, y la novedad de reconstruirla con una máquina no la mejoraría. Se trata de una afilada sátira de nuestra fe ciega en el potencial transformador de la tecnología, aun cuando en la mayoría de los casos sea absurda. Sin embargo, también es posible ver la propuesta de Swift como un acto de escritura no-creativa, en particular si la vemos a la luz de la reescritura de *El Quijote* de Pierre Menard o la transcripción de *En el camino* de Simon Morris.

Puedo imaginar a alguien, hoy, que materializa la máquina de Swift y reconstruye la lengua inglesa desde cero y publica ese libro como una obra de escritura no-creativa. Sería un proyecto valioso, algo parecido a un ejercicio oulipiano: “Reconstruya la lengua inglesa desde cero utilizando todas letras del alfabeto sobre una retícula de 20 x 20 operada a mano.” Aún así, la moraleja no sería muy distinta de la de Swift; en el año 2010, la lengua inglesa todavía funciona bien en su estado presente. ¿Reconstruirla a mano en verdad la mejoraría? ¿O sería un ejercicio nostálgico, que mira hacia una época en que la reproducción y la mimesis requerían de trabajo arduo? Al final, quizá concluiríamos: ¿para qué, si una computadora lo puede hacer mejor que nosotros?

En 1984, un programador llamado Bill Chamberlain lo intentó: publicó *The Policeman’s Beard is Half Constructed* (La barba del policía está construida a medias), el primer libro en inglés escrito en su totalidad por una computadora llamada RACTER. Como la máquina de Swift, RACTER reinventó la rueda, con resultados poco sorprendentes. Los enunciados rudimentarios que RACTER generó eran tiesos, fragmentados, con un tinte

---

<sup>228</sup> Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, 1726.

[http://www.ict.edu.mx/acervo\\_literatura\\_Viajes\\_Gulliver\\_Swift.pdf](http://www.ict.edu.mx/acervo_literatura_Viajes_Gulliver_Swift.pdf) consultado el 8 de abril de 2014.

surrealista: “Varios psiquiatras furibundos están incitando a un carnicero fatigado. El carnicero está fatigado y cansado porque ha cortado carne y bistecs y cordero durante horas y semanas”.<sup>229</sup>

A veces también escupía pequeñas ciberbaladas románticas: “Pensaba en ti justo ahora que entraste a la habitación vaya con qué sutileza se manifiestan tus peticiones. Aquí estamos, frente a frente por así decirlo, reflexionando sobre las cosas de formas espectaculares, formas que no han sido contadas ni por mis administradores privados”.<sup>230</sup>

Para no ser injustos, conseguir siquiera que una computadora escriba prosa medianamente coherente por sí sola ya es un logro grandísimo, sin importar la calidad de la escritura. Chamberlain explica cómo se programó RACTER:

Racter, que se escribió en BASIC, conjuga verbos regulares e irregulares, imprime el singular y el plural de sustantivos tanto regulares como irregulares, recuerda el género de estos sustantivos y puede asignar un estatus variable a “cosas” seleccionadas al azar. Estas cosas pueden ser palabras individuales, cláusulas sintácticas o enunciados, estructuras de párrafos, hasta un cuento completo. El programador tiene poco que ver —sino es que nada—, con la forma que adoptan los resultados que genera el sistema. El texto final no es una forma preprogramada. Más bien, la computadora genera sus propios resultados.<sup>231</sup>

En la introducción a su libro, Chamberlain, con un tono algo swiftiano, declara: “El hecho de que una computadora deba de alguna forma comunicarnos sus actividades y el hecho de que lo haga frecuentemente a través de una serie de directrices programadas en inglés, sugiere la posibilidad de crear un programa que permita que la computadora opere un lenguaje común, digámoslo así, ‘por sí misma’, La comunicación específica no importaría tanto como el hecho de que la computadora estaría comunicando algo. En otras palabras, lo que diga la computadora sería secundario frente al hecho de que lo diga correctamente”.<sup>232</sup>

El problema más grande de RACTER era que operaba en el vacío, sin interacción ni retroalimentación. Chamberlain introducía tarjetas perforadas en la computadora y ella respondía con sinsentidos semicoherentes. RACTER es lo que Marcel Duchamp llamaría una “máquina soltera”, una entidad singular onanista que sólo habla consigo misma,

<sup>229</sup> Bill Chamberlain, *The Policeman's Beard Is Half Constructed*. Nueva York: Warner Books, 1984. Disponible en UbuWeb: <http://www.ubu.com/historical/racter/index.html>; consultado el 22 de agosto de 2010.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Ibid.*, consultado el 1 de octubre de 2010.

<sup>232</sup> *Ibid.*, consultado el 22 de agosto de 2010.

incapaz de la más mínima interacción recíproca, reproductiva, o hasta mimética, con otros usuarios o máquinas que puedan mejorar su producción literaria. Tal era la situación de las computadoras sin conexión a una red y de la primitiva ciencia de la programación en 1984. Hoy, por supuesto, las computadoras se llaman y responden a través de internet, ayudándose mutuamente a ser más inteligentes y eficaces. Aunque se tienda a subrayar la gran cantidad de redes sociales que han surgido, la mayoría de las conversaciones que se llevan a cabo en las redes son de máquinas conversando con otras máquinas, generando “datos oscuros”, código que nunca vemos. En agosto del 2010, se llegó a un punto de quiebre cuando las compañías AT&T y Verizon registraron más objetos no humanos en línea que nuevos suscriptores humanos en comparación con el periodo anterior.<sup>233</sup> Esta situación, ya anticipada desde hacía tiempo, prepara el terreno para la siguiente fase de la red, llamada el “Internet de las cosas”, en que la interacción mecánica rebasa por mucho la actividad humana en las redes. Si tu secadora se avería, por ejemplo, podrá mandar datos a un servidor a través de una red inalámbrica; el servidor responde ofreciendo un remedio y la secadora se arregla sola. Interacciones de este tipo ocurren a cada rato. Estamos a punto de vivir otra explosión informática, donde millones de millones de sensores y otros aparatos subirán exabytes de datos nuevos a la red.<sup>234</sup>

A primera vista, ejércitos de refrigeradores y lavaplatos comunicándose con los servidores quizá no parezca tener mucho que ver con la literatura, pero si lo enfocamos desde la perspectiva del manejo de información y la escritura no-creativa (recordemos que esos kilómetros y kilómetros de código en realidad son lenguaje alfanumérico, el mismo material con el que escribía Shakespeare), estas máquinas están a pocos pasos de ser reprogramadas para producir literatura, y escribirán literatura sólo legible para otras máquinas. Como resultado de esta interacción entre máquinas, el mecanismo de retroalimentación generará un sofisticado discurso literario que evolucionará constantemente, y que no sólo será invisible para nosotros, sino que nos excluirá por completo. Christian Bök lo llama “Robopoética”, una condición en la que “el involucramiento del autor en la producción de la literatura será, de ahora en adelante, discrecional”. Pregunta: “¿Para qué pagarle a un poeta que escriba un poema si el poema se

<sup>233</sup> Marshall Kirkpatrick, “*Objects outpace new human subscribers to AT&T, Verizon*” [http://www.readwriteweb.com/archives/objects\\_outpace\\_new\\_human\\_subscribers\\_to\\_att\\_veriz.php](http://www.readwriteweb.com/archives/objects_outpace_new_human_subscribers_to_att_veriz.php); consultado el 19 de agosto de 2010.

<sup>234</sup> Richard MacManus, “*Beyond Social: Read/Write in the Era of Internet of Things*” ReadWriteWeb, [http://www.readwriteweb.com/archives/beyond\\_social\\_web\\_internet\\_of\\_things.php](http://www.readwriteweb.com/archives/beyond_social_web_internet_of_things.php); consultado el 22 de agosto de 2010.



puede escribir solo?”<sup>235</sup> La ciencia ficción está por convertirse en realidad, cumpliendo la predicción de Bök para nuestro futuro literario:

Es muy probable que seamos la primera generación de poetas que puedan esperar escribir literatura para un público mecánico de compañeros intelectuales artificiales. ¿No es ya evidente, con nuestra presencia en conferencias sobre poéticas digitales, que los poetas del mañana se asemejarán a programadores, venerados no porque puedan escribir grandes poemas, sino porque podrán construir un pequeño *drone* de palabras que escriba grandes poemas? Si de por sí la poesía carece de un público significativo entre nuestra propia población artrópoda, ¿qué podemos perder al escribir poemas para la cultura robótica que inevitablemente seguirá a la nuestra? Si queremos llevar a cabo un acto de innovación poética en una era marcada por el agotamiento de las formas, quizá tengamos que considerar esta inimaginable y aún así prohibida opción: escribir poesía para lectores inhumanos que todavía no existen, debido a que estos alienígenas, clones o robots todavía no han evolucionado para leerla.<sup>236</sup>

No sólo es Bök quien se ha pronunciado por el fin de la literatura producida por humanos. Susan Blackmore, una historiadora de la genética, describe un escenario evolutivo en el que ya habremos sido desplazados por las máquinas y su capacidad de mover información. Llama esta nueva fase el *tercer replicante*, argumentando que “el primer replicante fue el gen —la base de la evolución biológica. Los segundos replicantes fueron los memes —la base de la evolución cultural. Creo que lo que ahora estamos presenciando, en medio de una gran explosión tecnológica, es el nacimiento de un tercer proceso evolutivo... Hay un nuevo tipo de información: en vez de memes, ahora tenemos información binaria, procesada electrónicamente. También hay un nuevo tipo de herramienta para copiar: computadoras y

---

<sup>235</sup> Christian Bök, “*The Piecemeal Bard Is Deconstructed: Notes Toward a Potential Robopoetics*”, *Object 10: Cyberpoetics* (2002), [http://ubu.com/papers/object/03\\_bok.pdf](http://ubu.com/papers/object/03_bok.pdf); consultado el 19 de junio de 2009. Este epílogo está en deuda con la obra de Bök, quien presenta su concepto de Robopoética de manera mucho más elegante de lo que yo jamás podría. Bök también es más optimista que yo, pero su trabajo en este campo, en particular su más reciente proyecto genómico, es lo suficientemente convincente como para obligar a cualquier escéptico a que reconsidere su postura.

<sup>236</sup> *Ibid.*

servidores, en vez de cerebros”.<sup>237</sup> Ella los llama *temes* (memes tecnológicos): información digital guardada, copiada y seleccionada por máquinas. El futuro no luce muy prometedor para nosotros como entidades creativas. Blackmore dice: “A nosotros, los humanos, nos gusta pensar que somos los diseñadores, creadores y controladores de este nuevo mundo emergente, pero en realidad somos el puente entre un replicante y el siguiente”. Tomando en cuenta este panorama, pareciera que, sin importar a donde volteemos, todo hubiera sido conquistado por las máquinas, desplazándonos hacia el margen. Pero ¿qué será del lector? Una vez que el humano desaparezca del panorama, el lector comenzará a asumir el papel del escritor no-creativo, moviendo información de un lado a otro. Sólo consideremos cómo “leemos” el internet: lo analizamos, organizamos, forwardemos, canalizamos, tuiteamos y retuiteamos. Hacemos más que sólo “leerlo”. Por fin se ha dado aquel momento de igualdad tan teorizado, en que el lector se convierte en el autor y viceversa.

Pero espera. Heme aquí, generando pensamientos originales sobre la no-originalidad para comunicártelos a ti, otro humano, sobre el futuro de la literatura. Aunque este libro pueda obtenerse en formato electrónico, ansío conseguir la versión impresa en papel, para que sea más “real”. Estamos rodeados de ironías. Mucho de lo que he comentado en estas páginas, comparándolas con lo dicho por Bök, Blackmore, o el “internet de las cosas”, se siente pintoresco, enfocado en lo humano (*humanos* que reescriben libros, *humanos* que analizan libros de gramática, *humanos* que anotan todo lo que han hecho durante un año, etc.) Sus predicciones me hacen sentir obsoleto. Soy parte de una generación puente, criado con medios viejos pero enamorado e inmerso en los nuevos. Una generación más joven acepta estas condiciones meramente como otra parte del mundo: mezclan óleos mientras photoshopear, y peinan mercados de segunda mano en busca de acetatos vintage mientras escuchan música en sus iPods. No sienten la misma necesidad de distinguir que yo. Yo sigo deslumbrado por la red. Todavía me cuesta trabajo creer que existe. En el peor de los casos, en unos años, mi utopismo cibernético sonará tan caduco como hoy suena el lenguaje del Verano del Amor. El juego apenas ha comenzado y no te tengo que decir lo rápido que está evolucionando. Aún así, es imposible predecir hacia dónde va todo esto. Pero algo es seguro: *no va a desaparecer*. La escritura no-creativa —el arte de manejar la información y presentarla como escritura— también es un puente que conecta las innovaciones humanas de la literatura del siglo XX con la robopoética tecnológica del siglo XXI. En estas páginas he mencionado cosas que inevitablemente incluyen referencias a software que pronto será obsoleto, sistemas operativos próximos a desaparecer, imperios de redes sociales que serán

<sup>237</sup> Susan Blackmore, “*Evolution’s Third Replicator: Genes, Memes, and Now What?*” *New Scientist*, <http://www.newscientist.com/article/mg20327191.500-evolutions-third-replicator-genes-memes-and-now-what.html?full=true>; consultado el 3 de agosto de 2009.

abandonados, pero el cambio de una forma analógica de escribir, hacer y pensar ya sucedió,  
y no hay vuelta atrás.