



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Multiplicidad **y consistencia**

Reflexiones sobre el espacio del libro

Tesis

que para obtener el título de

Licenciada en Artes Visuales

presenta

Ingrid Mariana Castillo Deball

Director de tesis

Lic. José Miguel González Casanova Almoina

286610

México D.F., 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

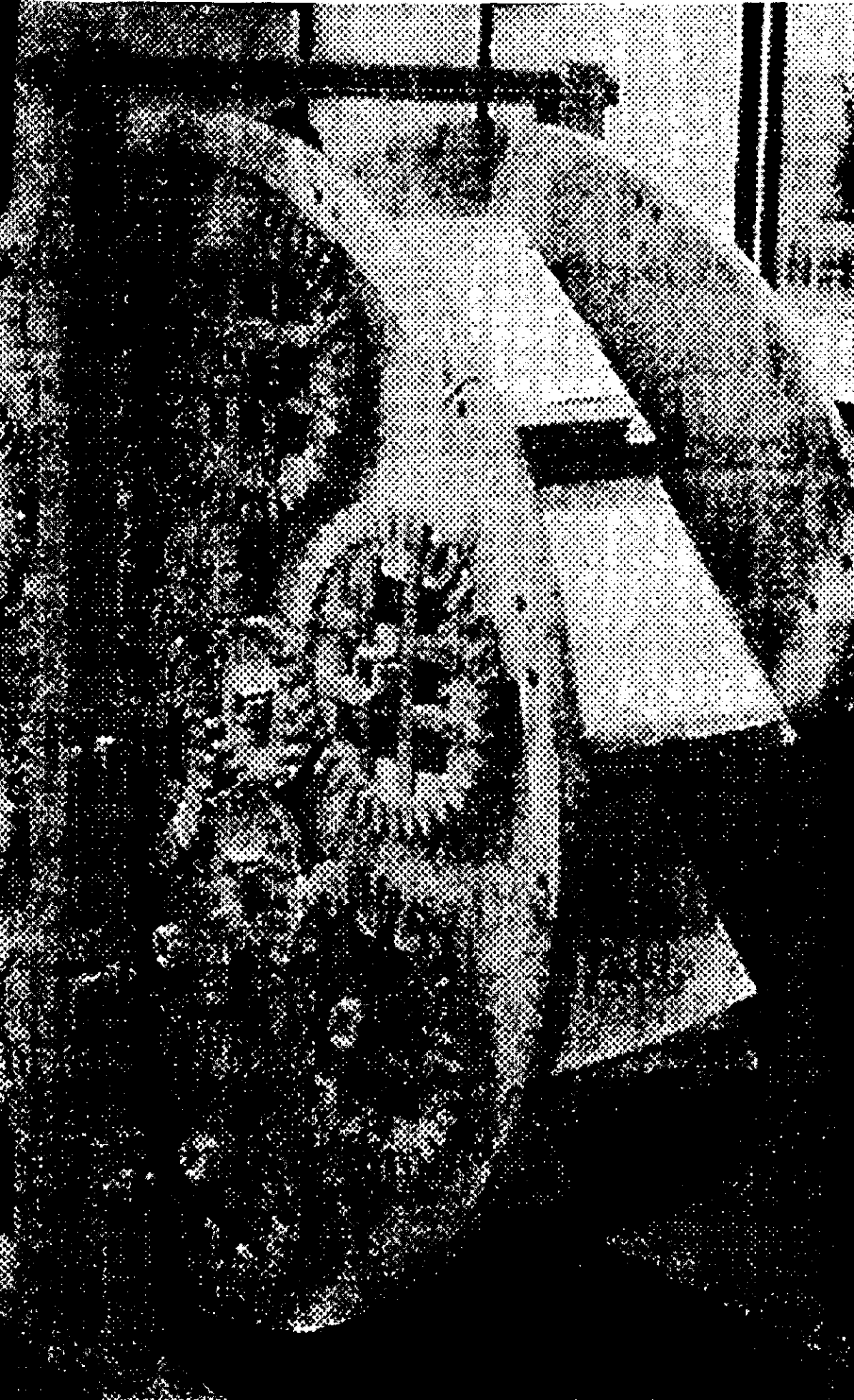


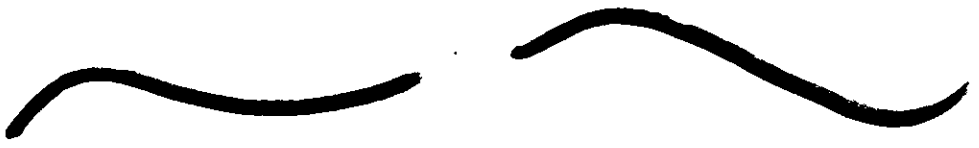
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



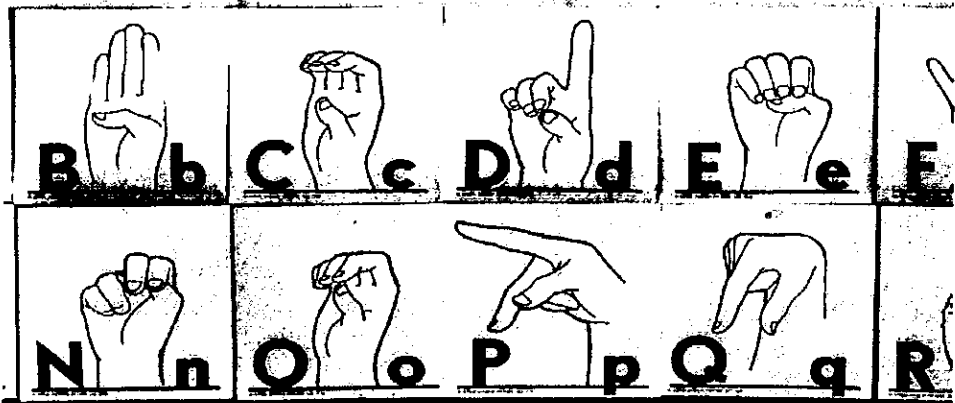


Para Erick

A Martha, que me enseñó los otros libros

Índice

1. El espacio de la escritura	7
2. El espacio del libro	27
3. El libro como colección	55
4. El libro-máquina	80
5. Bibliografía	92



El espacio de la escritura

Tu acto siempre se aplica al papel; pues meditar, sin huellas, se hace evanescente, por más que se exalte al instinto en algún gesto vehemente y perdido que buscaste.

Escribir-

Stéphane Mallarmé

En un discurso hablado, las palabras, una tras otra, se disponen a lo largo de una línea animada en un sentido, sobre un eje de tiempo. Lo dicho una vez no puede convertirse en algo no dicho, es irreversible, por lo tanto ante la enunciación de una palabra, solo se puede añadir otra palabra. Sin embargo, las palabras no se suman, se restan e incluso se excluyen, de modo que solo es posible pronunciar una a la vez. El habla nos remite a un trazo que se expande y cobra sentido paulatinamente, no obstante, la inmediatez de su enunciación nos impide aprehender por completo la secuencia de lo dicho.

En la memoria, primer almacén de la palabra, los recuerdos constituyen una marca interna, privada, que se expande en el habla para hacerse pública; el recuento de lo dicho se fija en una estructura temporal que se transforma continuamente, se actualiza y renueva cada vez que se enuncia, desplegándose siempre de manera distinta. La memoria resulta marcada definitivamente por el paso de una sociedad oral a una sociedad cada vez más caracterizada por la escritura. La memoria es entonces, puesta en duda como registro fiel de los acontecimientos, se le acusa de parcialidad y falta de constancia, ya que deforma los hechos y los acopla continuamente. Es una marca



frágil, que se transmite de persona en persona para no perderse, donde cada individuo es un archivo finito, insustituible que resulta necesario regenerar constantemente en los otros para conservar la narración. La palabra contenida en la memoria, se desenvuelve en un terreno temporal, sigue su curso sin detenerse.

La escritura en cambio, modifica la estructura temporal del habla y su relación con la memoria; al transferir a un soporte exterior el contenido de sus mensajes, consigna en un sitio visible los recuerdos, se instituye en un lugar de impresión, fuera, en pleno soporte. La escritura actúa como instrumento para fijar con mayor precisión la palabra, su función consiste en conservarla y darle una objetivación suplementaria, de otro orden. A simple vista parece que es únicamente una transcripción fiel del habla, sin embargo su incisión es aún más profunda ya que por un lado, almacena de otro modo la palabra, transformando sustancialmente su estructura, y por otro altera el campo de acción de la memoria al llevar un registro de los acontecimientos separado e independiente, que genera un documento de lo que antes se hallaba disperso, asumido por toda una comunidad. Si bien la memoria es capaz de acumular genealogías enteras, "la historicidad misma está ligada a la posibilidad de la escritura: a la posibilidad de la escritura en general, más allá de las formas particulares de la escritura, en nombre de las cuales durante mucho tiempo se ha hablado de pueblos sin escritura y sin historia."¹ La escritura realiza una labor de permuta de la memoria que se expresa principalmente en un recuento histórico de los acontecimientos, es decir en lo que se refiere a la memoria colectiva, mientras que la memoria personal permanece como un recuerdo privado, separada del contexto de la historia escrita que posee un carácter completamente público.

En cierto sentido, lo escrito escarva en la memoria dejando un surco a su paso, testimonio material, mudo e inmóvil de la trayectoria de lo dicho, marcando una triple ausencia: de la voz, del acontecimiento pasado y del recuerdo.

Mientras que la palabra designa una cosa que no está, la memoria graba los acontecimientos pasados y la escritura los traduce a su vez en espacio. Así como el signo oral es signo de la cosa, el signo gráfico es el signo del signo oral. Sin embargo, es importante señalar que la escritura no se encuentra subordinada al habla, como si esta última constituyera la expresión original y directa con el mundo, mientras que la escritura sería una copia disminuida; por el contrario, el lenguaje hablado es ya una convención, una escritura anterior, que se graba en la memoria, misma que el lenguaje escrito fija y establece con una nueva convención. La huella es entonces, desde que se

¹Derrida, Jaques, *De la gramatología* p. 37

acoge en la memoria, huella de una ausencia, expresada a través del habla, relevada a su vez por la escritura propiamente dicha.

George Perec en su novela *La vida: instrucciones de uso*, describe un objeto curioso. Se trata de una pieza de madera carcomida por la polilla, que sirve de base para una mesa y se encuentra seriamente deteriorada, por lo que Emilio Grifalconi trata de restaurarla inyectándole una mezcla de plomo para fortalecerla; sin embargo, el estado de deterioro es tal que la operación resulta insuficiente. A Grifalconi se le ocurre entonces disolver la madera:

(..) con lo que se hizo visible aquella arborescencia fantástica, representación exacta de lo que había sido la vida del gusano en el interior de aquel fragmento de madera, superposición inmóvil, mineral, de cuantos movimientos habían constituido su existencia ciega, aquella obstinación única, aquel itinerario pertinaz, aquella materialización fiel de cuanto había comido y digerido, arrancando de la compacidad del mundo circundante los imperceptibles elementos necesarios para su supervivencia; imagen desnuda, visible, inconmensurablemente turbadora de aquel caminar sin fin(..)²

La escritura igualmente es un recorrido que se vuelve legible, trayectoria que recorre un sitio y lo marca, trasponiendo el tiempo del discurso en el dibujo de su itinerario. La escritura toma su forma en el espacio, donde las palabras, invisibles para la lengua, devienen imágenes. El recorrido ciego de la palabra se transforma en una marca muda y visible.

La relación entre la escritura y la memoria es complicada; a veces, lo que una rescata la otra lo pierde y aunque parecería que la escritura es un auxiliar de la memoria, una forma de duplicar el recuerdo para reforzarlo, frecuentemente lo escrito es garantía de olvido, como si al transcribir un evento almacenado en la memoria, la escritura, como el gusano, se alimentara del recuerdo, dejando un hueco resultado de su caminar. La memoria se ve carcomida por una escritura que le quita facultades, la vuelve mucho más frágil y personal, separándola tajantemente de la historia escrita, generando en la memoria discontinuidades y amplios espacios de olvido.

George Perec afirma no tener recuerdos de la infancia. Hasta los doce años, su historia se reduce a unas pocas líneas: su padre murió cuando él tenía cuatro años, su madre a los seis, pasó la guerra en varias pensiones hasta que sus tíos lo adoptaron, eso es todo. Esta ausencia de historia no lo incomodaba, al contrario, le daba seguridad, era

²Perec, Georges, *La vida instrucciones de uso* p. 154

un hecho objetivo e irrefutable, que constituía un escudo contra la posibilidad de rescatar algo desagradable de lo que había vivido. Se sentía protegido, aunque no sabía bien de qué. Además no podía ser molestado ya que otra historia, la historia con H lo excusaba: la guerra, los campos, etc.

A la edad de trece años escribió y dibujó un cuento que después olvidó hasta que siete años después lo recordó de improviso; la historia se llamaba W y se trataba de una comunidad que se dedicaba únicamente al deporte, en una pequeña isla de Tierra del Fuego. Perec decidió retomar el cuento a partir de estos mínimos vestigios. La relación de este cuento con sus recuerdos perdidos es extraña, ya que la historia no constituye la historia de su infancia, pero al menos se trata de una historia de su infancia. A partir de estos elementos, Perec se dio a la tarea de escribir la historia; *W ou le souvenir de l'enfance* es el resultado de este rescate. Resulta curioso que Perec haya olvidado casi toda su infancia excepto el título y el ínfimo argumento de un cuento, que no era un recuerdo de lo vivido, sino de lo escrito. El hecho de retomar la historia, no conforma realmente un rescate, sino la reinención de un no recuerdo, de esta manera, el espacio vacío en su memoria recupero territorio, pero fuera de tiempo, a través de la escritura y descripción, artificio y simulacro, del camino que había tomado: transcurso de su historia e historia de su transcurso. La escritura trata de rescatar la memoria y al no encontrarla, decide suplir esta ausencia con una historia inventada, consolidada en la escritura, lo que le otorga validez y autoridad ante el recuerdo perdido, llenando así el hueco, conciliando el lazo extraviado.

La relación que establece Perec con la memoria y la escritura es un motivo recurrente en su obra. En *Especies de Espacios* habla de su relación con los lugares, especialmente con aquellos con los que se encuentra unido de alguna manera, que contienen un recuerdo que refuerza este lazo, que a su vez se modifica constantemente por el paso del tiempo y de su vivencia. Con el fin de analizar esta relación elabora un proyecto en el que escoge doce lugares de París a los que se hallaba vinculado por ciertos recuerdos. Entonces, establece un programa en donde describe por duplicado uno de estos lugares cada mes durante un año. La primera descripción se realiza en el lugar mismo e intenta ser lo más neutral posible: una descripción de lo que ve: la gente, los coches, las casas, etc. La segunda descripción ya no se hace en el lugar y esta vez trata de describirlo de memoria, incluyendo todos los recuerdos acumulados que lo unen a ese sitio. Finalmente guarda las dos descripciones en un sobre. Este procedimiento se repite doce veces para cada lugar, es decir que para completar el proyecto se necesitan doce años, después de los cuales podría abrir todos los sobres y descubrir el resultado. En este ejercicio, por un lado, pone a prueba su capacidad de describir neutralmente un

lugar, cuestionando que tanto se modifica su forma de ser objetivo, de utilizar la escritura como un medio imparcial para describir la realidad. Al mismo tiempo, su recuerdo, aparentemente unido a ciertas vivencias particulares, se ve contaminado constantemente con nuevas vivencias que producen otros recuerdos que se van mezclando con los primeros. Por si fuera poco, los lugares también se transforman y el sitio donde cada mes coteja sus experiencias y sus recuerdos pasados, se modifica perpetuamente.

La escritura en este caso, cumple una doble función donde por una parte describe sin ayuda de la memoria un ambiente dado y por otro utiliza únicamente sus recuerdos para reconstruirlo. Por un lado construye y por el otro reconstruye, acentuando dos formas no solo de escribir sino de pensar, una a partir de los datos inmediatos, del presente; otra por medio de lo que encuentra en el pasado. En ambos casos, enfatiza que la escritura, al pretender marcar y detener una experiencia, envejece continuamente, es también un proceso cuya capacidad de solidificación se reintegra a la memoria, se vuelve pasado. En palabras de Perec:

(..) lo que espero en efecto no es otra cosa que dejar huella de un triple envejecimiento: el de los lugares mismos, el de mis recuerdos y el de mi escritura.³

Cada sobre es una especie de evidencia del crimen que posteriormente será estudiado para descubrir al culpable: el tiempo, la memoria o la escritura. El cadáver es probablemente la experiencia misma. Para cotejar la evidencia en algunos casos, incluso llevaba a un amigo fotógrafo que documentaba la escena y guardaba las fotografías en los sobres junto con algunos objetos que se relacionaban con el lugar: boletos de metro, tickets, etc. La labor de rescate de la escritura, su papel de memoria fiel y definitiva, de documento, se ve frustrada conservando una única consigna: "la escritura es letra muerta, es portadora de la muerte. Ahoga la vida."⁴

En *La vida: instrucciones de uso*, el personaje Cinoc se define a sí mismo como "mata palabras" ya que su labor consiste en eliminar del diccionario Larousse todas las palabras que han dejado de utilizarse. Así, se ocupa de eliminar centenares de oficios, herramientas, lugares, animales, alimentos, expresiones y muchas cosas más. Posteriormente, después de jubilado, se da a la tarea de realizar un proyecto personal que consiste en redactar un gran diccionario de voces olvidadas, de palabras sencillas que según Cinoc, le

³Perec, Georges, *Especies de espacios* p. 92

⁴Derrida, Jaques, *De la gramatología* p. 25

según hablando. “En diez años reunió más de ocho mil, a través de las cuales quedó descrita una historia hoy apenas transmisible”⁵ La escritura, es susceptible en todo momento de ser manipulada, corregida, alteración que se lleva a cabo siempre desde fuera y que finalmente se encuentra en estrecha relación con una construcción del presente a partir del pasado. A diferencia de la memoria donde resulta difícil decidir que recuerdos deben permanecer y cuales desaparecer, la escritura es siempre capaz de alterar sus prioridades.

Esta labor de rescate resume la actitud de Perec ante la escritura como acción y proceso de definición constante:

Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.⁶

Escribir es sustituir una ausencia, marcar su espacio, darle un nombre que le otorgue cierta permanencia, sin embargo este documento, esta huella sustituye el acontecimiento más no lo reemplaza. “La huella significa el signo presente de una cosa ausente, signo que esto ausente ha dejado tras su paso por los lugares donde ha estado presente”⁷ La escritura posee un poder de significación que se da en el acto mismo de escribir, ya que la huella al delimitar un espacio, marca su diferencia. Por lo tanto, se da un doble movimiento en el que por un lado define su pertenencia y por otro marca un límite, se separa y adquiere un nombre, un lugar.

A partir de esta doble relación de pertenencia y separación del signo con respecto a lo nombrado, Derrida cuestiona la definición de signo a partir de una relación entre el significado y el significante, donde el significante constituye solo un elemento incómodo para transportar el significado. Esta distancia entre significado y significante se enfatiza en la escritura, considerada como una técnica donde el signo gráfico crea una marca externa e independiente, exiliada fuera del cuerpo, mientras que el habla se define como un proceso natural de significación en el que no existe una separación de la estructura temporal y el sentido permanece contenido en el cuerpo, desde donde se enuncia. Bajo esta estructura: “La voz se oye a sí misma (...) toma la forma del tiempo y no toma fuera de sí ningún significante accesorio, ninguna sustancia de expresión

⁵ Perec, Georges, *La vida instrucciones de uso* p.343

⁶ Perec, Georges, *Especies de Espacios* p.140

⁷ Derrida, Jacques, *De la gramatología* p.194

extraña a su propia espontaneidad.”⁸ Es por eso que la escritura se subordina frecuentemente al habla, como una traducción disminuida. No obstante para Derrida, sin significante, sin huella, no hay signo: “la definición de signo gráfico es en realidad la definición de todo signo (que todo signo es un *significante* cuyo significado es otro *significante*, y nunca la cosa misma, tal como aparece ante la vista, presente ante nosotros, en persona, de carne y hueso)”⁹ De modo que incluso en el habla, la voz actúa como significante y marca ya una distancia, una escritura, que comienza con el simple acto de nombrar alguna cosa. La relación entre el signo oral y el signo escrito, entre la memoria y la escritura, depende de la definición de exterioridad, ya que mientras que la memoria y el signo oral conforman una marca interna, privada, en pleno cuerpo; el signo oral se afianza en un soporte externo, marcando la diferencia, la regulación de las distancias, enfatizando el acto de clasificar a partir de un sujeto que nombra. Sin embargo resulta difícil hacer tajante esta división entre marca interna y externa. A partir de la definición de Derrida de signo, el habla implica ya una exterioridad, de tal forma que la escritura sólo enfatiza la labor del habla de nombrar y ordenar las cosas, de crear un archivo, un catálogo, que forzosamente se construye en un espacio propio, separado, para construir sus relaciones y afianzar su identidad. Nombrar es al mismo tiempo construir y entrar en una clasificación, en un sistema de diferencias; es así como la escritura, en su sentido más amplio, al crear un surco, una marca, nombra y clasifica, significa y señala.

El artista islandés Klaus Groh describe el recuerdo de su primera palabra escrita:

ELLIVUDDA fue la primera palabra que escribí en mi vida

Le pregunté a mis padres lo que quería decir ELLIVUDDA, pero no sabían y todavía desconozco su significado. Al mismo tiempo, recuerdo tener una idea de como era ELLIVUDDA. Me parecía algo muy grande, colgado o balanceándose en el aire, de color naranja o rosa y femenino. De cualquier manera era grande y muy luminoso, y siempre se movía lentamente.¹⁰

Esta palabra sin sentido, carente de referencia, se convierte en nombre propio y adquiere no solo significado sino una personalidad, envuelta por toda una descripción que le da sentido a la serie de letras inconexas, por la gracia de resultar del acto de

⁸ *Ibidem.* p. 28

⁹ Descombes, Vincent, *Lo Mismo y lo Otro* p. 193

¹⁰ *Island Smuck* p. 18

escribir, cuya función esencial es fijar el nombre de las cosas, resaltar su identidad y por lo tanto su diferencia con respecto a lo demás.

El asombro de escribir una palabra carente de significado, la sorpresa de descubrir que la marca está vacía, genera una estrategia para inventarle una historia que le de significado y espacio. El acto de escribir se integra a la tarea de ordenar y significar. En este caso, el habla no antecede a la escritura y la memoria completa el acto de escribir.

El problema de la relación entre memoria y escritura esta también fuertemente ligado al concepto de repetición, a la posibilidad de una repetición. Tanto la memoria como la escritura intentan llevar un registro del pasado que funcione como sustituto o duplicado de este, sin embargo, las características del documento generan una serie de conflictos. En principio, es necesario aclarar hasta que punto el signo escrito repite o reproduce aquello que intenta registrar. Incluso antes de la escritura, en el terreno de la causalidad, es imposible que un mismo acontecimiento ocurra dos veces de la misma manera. Esto obedece a un principio muy simple: la misma cosa no puede repetirse en el espacio porque es única y la misma, no otra. Asimismo, al intentar repetirse en el tiempo, tanto su configuración como la que envuelve al acontecimiento han cambiado, por lo tanto no se repiten, se transforman. Es por eso que la memoria no implica una repetición, ya que el punto de partida del recuerdo es de antemano una pérdida. La memoria implica ausencia, desplazamiento, mientras que la repetición es un acontecimiento donde no hay distancia entre lo sucedido y lo actual.

No obstante, la memoria no se separa definitivamente de la experiencia creando un terreno aparte, una bodega del pasado; por el contrario, constituye una marca que se actualiza continuamente en el presente y lo contamina. Mientras que en la memoria el nexo entre el pasado y el presente se da a través de la tradición, la escritura lo hace por medio de una traducción. Estas huellas del pasado en el presente permiten hablar de un pasado perdido, son letra muerta, testigos únicos de un acontecimiento desaparecido para siempre. Así, aunque la huella del pasado es la ausencia del acontecimiento, el presente está siempre intervenido por las marcas de lo ocurrido, por la huella de su carencia. El pasado se retiene en el presente gracias a que el presente no es solamente presente: es al mismo tiempo presente ya pasado y futuro aún por llegar. El presente no es idéntico a sí mismo, y al mismo tiempo está en retraso posponiendo lo que es. Derrida designa esta desigualdad a través del verbo diferir que significa a la vez ser diferente y retardar. El presente difiere de sí mismo, y también está diferido, retardado, proyectado hacia el futuro y marcado por el pasado; al hacer que el pasado perdido no lo esté del todo, provoca que el presente nunca tenga lugar verdaderamente.

Para marcar esta doble significación del verbo diferir, Derrida utiliza la palabra *diférance*. Bajo esta perspectiva, lo presente solo es presente a condición de referirse a lo ausente para distinguirse de él (a un ausente que es el pasado o el futuro). Para Deleuze: “cada signo es un signo del presente, desde el punto de vista de una síntesis donde pasado y futuro son precisamente solo dimensiones del presente en sí. El signo es una cicatriz, no de un pasado herido, sino del hecho presente de ser lastimado: podemos decir que es la contemplación de la herida la que contrae todos los instantes que nos separan de un presente vivido.”¹¹ Así encontramos una relación entre el concepto de signo y el de memoria en el sentido que ambos constituyen el signo de un signo ausente. La diferencia entre encontrar y reencontrar es la distancia que separa a una experiencia de su reiteración.

El concepto de *diférance* acentúa que el signo, al designar y nombrar las cosas, esconde su traducción, Derrida afirma que “lo mismo sólo es lo mismo fingiendo ser otro”¹². El signo conserva su relación con el pasado, por medio de una repetición diferida, pero pierde su nexo con el presente enfatizando la diferencia.

Asimismo, para Jaques Derrida “la escritura es el suplemento por excelencia puesto que marca el punto donde el suplemento se da como suplemento del suplemento, signo de signo, *tiene el lugar* de un habla ya significante: ella desplaza el lugar *propio* de la frase, la única vez en que la frase es pronunciada *hic et nunc* por un sujeto irremplazable, y recíprocamente debilita la voz. Marca el lugar de la duplicación inicial.”¹³

Es curioso que la escritura, al tratar de fijar la palabra realice una labor de retardo y alejamiento, de sustitución. La distancia, la diferencia propia de la escritura enfatiza tal vez el lugar del archivo, de la escritura como traducción ordenada de la realidad. La escritura no solo espacializa el habla y la memoria, sino que las ciñe a sus dimensiones. Con la escritura, la memoria se modifica sustancialmente, convirtiéndose en una técnica, un arte que es preciso practicar, describir, enseñar. El arte la mnemotecnica se establece a partir de estructuras propias de la escritura.

Ya que la palabra escrita afirma una percepción espacializada de las cosas, la memoria aparece bajo su sombra, como un espacio dividido en lugares donde se conservan las imágenes en un determinado orden. Así como el alfabeto es una colección limitada de signos que se repiten y se ordenan para crear palabras, la mnemotécnica trabaja a partir de una colección de imágenes que se ordenan por juegos de asociación

¹¹Deleuze, Gilles *Difference and Repetition* p. 77

¹² Derrida, Jaques *Marges de la philosophie* p. 15

¹³Derrida, Jaques, *De la gramatología* p. 354

dependiendo del lugar y el orden de sucesión. La memoria funciona partir de las bases combinatorias de la escritura que con una serie de signos, obtienen todas las palabras.

Por otro lado, con la aparición de la imprenta, el espacio de inscripción se fragmenta aún más, debido a la utilización de caracteres móviles, generando un objeto para cada letra, que se dispone en un espacio y se puede ordenar de diversas maneras para crear el texto. La imprenta le otorga también una consistencia material, una nueva credibilidad a la comparación tradicional entre las letras del alfabeto y las imágenes de la memoria, transformando las relaciones entre las imágenes en similitudes corpóreas.

A partir de estas bases, la tentación de ordenar toda la realidad bajo una estructura a partir de la combinación fija de elementos era ineludible. Giulio Camillo en 1550 desarrolla su propio sistema de memoria en *El teatro de la memoria* el cual pretende representar todas las cosas del mundo, todas las ciencias y las artes en una especie de biblioteca universal, una máquina que engloba todo el saber para otorgárselo al usuario listo para emplearlo. Con la idea prevaleciente en la época de un cosmos unitario, donde todos los niveles se relacionan y las palabras y las cosas se reflejan unas en otras, *El teatro de la memoria* se representa como un edificio fundado sobre siete columnas y atravesado horizontalmente por siete niveles. Dentro de los cuarenta y nueve lugares principales, se colocan a su vez los lugares y las imágenes secundarias. El teatro intenta poner delante del espectador / usuario el cosmos entero, dispuesto verticalmente en función de las influencias astrológicas y horizontalmente a partir de los principios de los elementos, el mundo y la naturaleza, junto con el hombre, las artes y las ciencias. El teatro es una gran máquina que permite producir textos, construir imágenes de memoria que puedan representar los lazos entre las cosas, como una especie de ordenador. Camillo efectivamente logró construir el teatro, que se describe como un edificio de madera en el que podían estar uno o dos individuos a la vez. El espacio se encontraba inscrito con una gran variedad de imágenes, figuras y ornamentos, repleto de pequeñas cajas ordenadas. La construcción se quemó y no queda nada más que un libro, *L'Idea del Teatro*, explicando su construcción y funcionamiento.

Otra forma de ceñir la memoria a la escritura, parte de los intentos por encontrar el lugar específico del cerebro donde están escritos los recuerdos, así como el sitio en el que se desarrollan las facultades de la memoria; es entonces cuando aparecen diagramas diversos que tratan de construir su topología personal de los recuerdos.

La memoria deviene teatro, lugar de referencia externo al cuerpo, donde cada palabra es un contenedor, una caja en la que se concentran varios significados y relaciones. El teatro es a su vez un espacio en el que se almacenan y se acomodan estos contenedores / significados, haciendo visibles las relaciones y las jerarquías,

señalando cada elemento, identificándolo claramente en su sitio, para verlo a distancia y referirse a él.

El acto de referirse a un objeto, implica una distancia, una ausencia que evoca por medio de un signo, aquello que no está a la mano. La escritura, de la misma forma apunta, como el gesto que señala con el dedo índice un objeto, identificando y separando. La palabra *índice* se refiere tanto a dedo que señala, como a una lista de objetos o palabras; asimismo, el término *dígito* significa un elemento contable y mínimo. El gesto de apuntar se concreta en la escritura, aumentando así tanto su permanencia como su valor de referencia. **El acto de referirse al objeto se transforma con la escritura en un objeto de referencia.**

La escritura intenta recapitular y conservar en un soporte cuestiones que en la memoria parecían estar guardadas frágilmente, desarrollando una doble función en la que por un lado recapitula, almacena, conserva, con aparente fidelidad, y por otro adquiere una autoridad mayor sobre las experiencias y los recuerdos, debido a su carácter definitivo y sólido, creando un código independiente, un documento que se convierte en ley.



La escritura como lugar de almacenamiento y de impresión del conocimiento, modifica sus soportes, creando en principio lugares de referencia donde la escritura se desarrollaba en los muros de los templos, para desarrollar poco a poco soportes portátiles, con el fin de que el mensaje pudiera viajar y conocerse sin necesidad de acudir al recinto inscrito. El hecho de crear un mensaje portátil, obligó también a economizar la escritura, ya que la cantidad de información grabada y almacenada, depende de su facilidad de uso; por esta razón, la cantidad de símbolos disminuyó y las grafías se hicieron cada vez más sintéticas, con el fin de escribir más información en menos tiempo.

Así como la escritura establece un archivo de conocimientos que por la expansión de los mismos resulta difícil retener en la memoria, también satisface la necesidad de salvar las distancias y alcanzar a sujetos que se encuentran fuera del alcance de la voz e incluso de la vista, significando en ausencia del destinatario o del locutor. La posibilidad de una correspondencia entre sujetos ausentes, enfatiza la independencia de la escritura, situación que obedece a una necesidad de las sociedades de difundir sus mensajes a mayor número de personas, de acumular más datos, de alcanzar sitios lejanos: "Cuando

el campo de la sociedad se extiende hasta el punto de la ausencia, de lo invisible, de lo inaudible, de lo inmemorable, (...) comienza la edad de la escritura.”¹⁴

De esta manera, logra detener la palabra otorgándole un soporte, al sustituir el signo oral, la memoria, la boca que habla y el oído que escucha por el signo gráfico, el documento y el ojo que aprende a leer. Estos tres aspectos constituyen un sustituto de la estructura temporal del habla por una correspondencia espacial que contabiliza los sonidos, dividiéndolos en puntos que generan líneas, que recorren superficies. Existen numerosos ejemplos de superficies marcadas, utilizadas como instrumentos auxiliares de la memoria, que si bien no pueden ser leídos como información independiente de la memoria, constituyen un principio de exteriorización de la información. En algunos casos, el recuento de las genealogías se acompañaba por una pieza de madera marcada con muescas que ayudaban al orador a recordar la secuencia, función parecida a la que desempeña el rosario en la cultura católica, donde el seguimiento de las cuentas permite continuar el rezo. De la misma forma, “los narradores polinesios recitaban sus poemas de memoria, ayudándose con cuerdecillas trenzadas cuyos nudos se desgranaban entre los dedos siguiendo los episodios de la narración. La correspondencia que habían establecido entre la sucesión de nombres y gestas de héroes y antepasados y los nudos de distintas formas y tamaños, dispuestos a intervalos diferentes, no está clara, pero lo cierto es que el haz de cuerdecillas era para la memoria oral un instrumento indispensable, un modo de fijar el texto antes de cualquier idea de escritura.”¹⁵

La cuerda al girar sobre sí misma, concentra el sentido en un nudo que distingue el silencio de la palabra, convierte la línea en fila, distingue entre un antes y un después y distribuye esta serie de puntos en una estructura rítmica. “Sin el ritmo, no hay lenguaje posible: el signo se basa en un vaivén, el de lo *marcado* y lo *no marcado*.”¹⁶

El ritmo es resultado de una repetición que desemboca en una variación. Cada signo, al repetirse, deviene otro distinto, de modo que la repetición no consiste en una simple reiteración, sino en la producción misma de la diferencia. “Un signo es algo que se repite. Sin repetición no habría signo, pues no se le podría *reconocer*, y el reconocimiento es lo que fundamenta al signo.”¹⁷ La marca, hace que el signo se retenga en un espacio de inscripción que hace aparecer la diferencia como tal. El signo, al exigir la huella, ya la escritura, implica a la vez la espacialización, la temporalización y

¹⁴ Derrida, Jacques, *De la gramatología* p. 371

¹⁵ Calvino, Italo, “*Dígalos con nudos*” en *Colección de arena* p. 78

¹⁶ Roland Barthes *Lo obvio y lo obtuso* p. 246

¹⁷ Roland Barthes *Lo obvio y lo obtuso* p. 305

la relación con el otro. Así, La huella actúa como síntesis mediante la cual la diferencia le da forma a cada elemento, donde cada fragmento del discurso se relaciona con el resto a partir de su no coincidencia. No puede hablarse de lenguaje si no se dispone más que de un signo aislado, es preciso que se relacione con otros signos análogos.

La cuerda anudada, recuerda la burla de Zenón al intento de definir el movimiento como una multiplicidad de puntos: La flecha voladora esta en reposo. En cualquier momento dado se encuentra en un espacio igual a su propio largo, por lo tanto está en reposo en ese momento. Entonces, está en reposo en todos los momentos. La suma de todas estas posiciones no es un movimiento.

De la misma manera, la línea es seccionada en una secuencia de nudos que constituyen un texto fragmentado que la mirada se encarga de reunir siguiendo el orden prescrito que permite realizar una lectura continua, encadenando la línea segmentada. Leer y escribir constituyen dos actividades que se entrecruzan, se separan, y coinciden en el texto como un espacio en el que se construye y se reconoce la palabra. La mano, al escribir, piensa que habla, mientras que los ojos, al leer, unen el discurso. "Todos los sistemas de notación "taquigráfica" han sido creados para ayudarnos a ver lo que oímos".¹⁸ La escritura es entonces un sistema gráfico de notación del lenguaje, visual y espacial.

Para asir la palabra, detenerla, fijarla de alguna manera es preciso modificar su estructura temporal, darle un soporte, traducirla en espacio. "La primera ventaja de la escritura es hacer durar la palabra, y nos permite no solo reproducir el discurso, pasarlo una y otra vez entero como un bloque, sino que hace subsistir cada uno de los elementos del discurso cuando el advenimiento del siguiente, deja a disposición de nuestro ojo eso que nuestro oído ya ha dejado escapar, nos hace asir de un solo golpe toda una serie."¹⁹

Esta serie constituye una línea, un surco "tal como lo traza el labrador: la ruta *-via rupta-* hendida por la reja del arado. El surco de la agricultura, recordamos, abre la naturaleza al cultivo. Y también se sabe que la escritura nace con la agricultura, a la que acompaña la sedentarización"²⁰

Incluso, la etimología latina atribuida a la palabra *página* tiene un origen rural: *pagina* hace referencia a los pies de la vid plantados sucesivamente unos junto a los otros en el campo, que dibujaban una sucesión de columnas homogéneas que delimitaba

¹⁸ Marshal McLuhan *El medio es el mensaje* p. 117

¹⁹ Michel Butor, *Sur le livre* p. 45

²⁰ Derrida, Jacques, *De la gramatología* p. 363

un espacio en forma de rectángulo. De hecho, en los primeros manuscritos latinos, las letras se acomodaban sin espacio entre las palabras, lo que remitía todavía más a una superficie sembrada de letras.

Esta relación de la escritura con las sociedades sedentarias y la agricultura enfatiza la importancia de la propiedad, de la delimitación de territorios y la contabilidad de los bienes. Asimismo, la escritura resuelve cuestiones que la memoria oral era incapaz de controlar: la expansión del territorio y de la población obliga a establecer un código que permita tener una constancia material del control que los gobiernos establecían sobre sus propiedades:

“En la baja Mesopotamia, el advenimiento de un nuevo sistema político que generó un gran desarrollo económico, junto con la explosión demográfica, creó la necesidad de una contabilidad complicada para controlar los intercambios, los catastros en vastos territorios con un gran número de personas.

La arcilla, soporte esencial para la memoria, servía ya antes de la escritura para fijar mensajes exclusivamente numéricos; y entonces, junto a las muescas que corresponden a cifras, se empiezan a grabar figuras que representan mercancías (animales, vegetales, objetos) o nombres de personas.”²¹

Lo escrito avanza hacia el objeto: aquello sin lo cual no habría cadena en movimiento. La serie de puntos se despliega en un horizonte. Las largas distancias recorridas, los intercambios comerciales, el crecimiento demográfico, son factores resultan en una expansión de los dominios en todos aspectos y exigen una legislación de las relaciones y los intercambios, una importancia mayor a la acumulación de los bienes materiales, a las transacciones. “El alfabeto y la tecnología de la impresión han promovido y estimulado un proceso de fragmentación, un proceso de especialización y de separación.”²²

La escritura transforma el carácter continuo de la oralidad por una estructura discreta, es decir, compuesta por partes separadas. Este proceso de fragmentación provoca una nueva relación con las cosas, como objetos separados y ordenados en un determinado lugar. El signo gráfico, al asentarse sobre un soporte externo, “no sobreviene como un accidente a un espacio ya constituido sino que produce la espacialidad del espacio”²³. Esta afirmación tan categórica coloca a la escritura como generadora y productora no solo de nuevos espacios, sino de una idea de espacio

²¹Italo Calvino, “Antes del alfabeto” en *Colección de arena* p.55.

²²Marshall McLuhan *El medio es el mensaje* p.44

²³Derrida, Jacques, *De la gramatología* p.365

que no existía antes. Para Georges Perec:

“Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca. Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo(..)”²⁴

Las transformaciones que produjo la escritura son numerosas, pero todas apuntan a la creación de un nuevo espacio de significación: **el espacio de la escritura**. En el presente trabajo se desarrollan principalmente tres aspectos alrededor de esta espacialización:

- 1) La escritura como exterioridad / geometría de la escritura.
- 2) La escritura como archivo.
- 3) La escritura como proceso combinatorio.

La geometría de la escritura se empieza a construir a partir de una relación distinta entre las palabras y las cosas, que se ciñe a la exterioridad del signo gráfico, en contraste con el signo oral. La palabra, se construye a partir de una comparación, colocándose al lado del objeto, estableciendo un símil que a su vez es reemplazado por el signo escrito que se establece como objeto de referencia, sustituyendo la presencia de la cosa y del signo oral, por medio de una marca sobre un soporte externo. Esta permuta confiere la palabra en un sitio independiente, fuera del cuerpo, definiendo un lugar, marcando su espacio. El signo se define como huella de una ausencia en varios sentidos: del objeto, de la voz y del acontecimiento. El signo gráfico cualifica y califica el espacio, acentuando la tensión entre las palabras y las cosas, entre el terreno del objeto y el curso del acontecimiento.

La escritura no crea un signo para cada objeto en cada situación particular, no es exhaustiva en una representación fiel de la realidad -empresa que resultaría por cierto interminable-, sino que jerarquiza, selecciona y ordena las cosas en base a criterios particulares, propios de la cultura, el contexto y la situación, organizando sus prioridades, señalando diferencias y semejanzas hasta colapsarlas en una serie limitada de signos, que sustituyen imágenes o sonidos, suficientes para crear un código que permite generar un texto. La tarea es ardua ya que resulta difícil definir los sonidos básicos para construir un alfabeto fonético, así como la cantidad de ideogramas, necesarios o representativos. La escritura avanza y retrocede hacia el objeto, cataloga sus cualidades y crea signos cada vez más abstractos, en un intento de fidelidad que choca a su vez

²⁴ Perec, Georges, *Especies de espacios* p.33

con una tendencia sintetizadora. Así como la fidelidad implica pluralidad y multiplicidad, la síntesis obliga a abstraer y restar cualidades, hasta tal punto que pierden toda relación con el objeto original. El espacio de las cosas choca con el espacio de la escritura, que forzosamente es más abstracto y reducido. Calvino, concreta en su concepto de exactitud la manera como la racionalidad geométrica de la escritura trata de conciliar la tensión entre los signos y las cosas. A partir de un fragmento de su libro *las ciudades invisibles*, en el que Kublai se sorprende de la cantidad de cosas que Marco Polo es capaz de leer en un trocito de madera liso y vacío, que van desde los bosques de ébano, hasta las balsas de troncos y las mujeres en las ventanas; Calvino afirma:

“(.)mi búsqueda de la exactitud se bifurcaba en dos direcciones. Por una parte la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos(.)y por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión el aspecto sensible de las cosas.

En realidad mi escritura se ha encontrado siempre frente a dos caminos divergentes que corresponden a dos tipos distintos de conocimiento: uno que avanza por el espacio mental de una racionalidad incorpórea, donde se pueden trazar líneas que unen puntos, proyecciones, formas abstractas, vectores de fuerzas; el otro, que avanza por un espacio atestado de objetos y trata de crear un equivalente verbal de este espacio llenando la página de palabras, en un esfuerzo de adecuación minuciosa de lo escrito a lo no escrito, a la totalidad de lo decible y lo no decible. Son dos impulsos diferentes que nunca llegarán a la satisfacción absoluta: uno porque las lenguas naturales dicen siempre algo más de lo que dicen los lenguajes formalizados, entrañan siempre cierta cantidad de ruido que perturba la esencialidad de la información; el otro porque, al expresar la densidad y la continuidad del mundo que nos rodea, el lenguaje se muestra fragmentario, dice siempre algo *menos* respecto a la totalidad de lo experimentable.”²⁵

Calvino intenta conciliar lo imposible: un esquema abstracto e incorpóreo de pensamiento para definir y clasificar todas las cosas, sin perder la capacidad de expresar con este sus cualidades particulares y sensibles.

Cada escritura construye su propia manera de descomponer en signos los objetos, con más o menos elementos y distinto grado de abstracción. El significante, la forma que adquiere el signo para referirse al objeto o a la palabra se ha resuelto de múltiples formas, desde la escritura ideográfica que parte de una imagen del objeto, hasta el

²⁵ Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio* p. 88

alfabeto fonético que se basa en una representación gráfica de los sonidos del habla reduciéndola a unidades discretas o fonemas.

La serie finita de signos conforma en ambos casos, códigos que funcionan a partir de repeticiones y diferencias, combinando los elementos para formar secuencias de signos que significan palabras, frases, textos. Mientras que la escritura ideográfica contempla una serie de signos inmensa para referirse a los objetos, la fonética posee un número reducido de fonemas a partir de los cuales se construyen las palabras. La organización de los signos genera una geometría propia, delimitando lugares de inscripción con sus propias reglas, que dependen de cómo se desarrolla por un lado la escritura como serie de signos que permiten construir un texto, y por otro de las características del espacio de inscripción, es decir, de los soportes. Junto con el ordenamiento lineal de los signos, primero vertical, luego horizontal, se desarrollan también un rango de convenciones tales como la puntuación, los márgenes, los espacios blancos, sin los cuales la lectura de la información sería imposible. Así como la escritura se ha resuelto de diversas formas, desde los ideogramas hasta el alfabeto fonético, los soportes y los mecanismos de composición del texto también han cambiado, desde la escritura sobre los templos, las tabletas de arcilla, los rollos, hasta los libros.

El espacio de la escritura parece estar ligado, sobre todo en occidente, a un intento por economizar tanto los signos como los soportes, haciéndolos mucho más accesibles, tanto para la escritura como para la lectura, obligando a cierto tipo de lectura y de relación con el texto. El libro parece ser la forma más cotidiana y natural de ordenar un texto, el resumen de toda una serie de intentos, sin embargo es únicamente una solución específica para ordenar el texto en una secuencia de páginas e implica una geometría con sus propias restricciones. No obstante es importante señalar que la escritura exige un espacio, una geometría que se puede resolver de distintas maneras, pero es ineludible.

La geometría de la escritura no es un suceso aislado dentro de la actividad humana, sino que va de la mano con el crecimiento demográfico, la creación de las ciudades, el desarrollo de la agricultura, y el comercio; circunstancias que promueven nuevas formas de acumulación, habitación, contabilidad e intercambio, todas estas relacionadas con el territorio, los objetos y las distancias, es decir, con una apropiación del espacio.

Es por eso que **la escritura como archivo** adquiere tanta importancia, ya que acumula en un soporte externo, en un objeto, toda una serie de conocimientos, leyes y datos que antes se encontraban guardados en la memoria. La escritura como archivo parte de una estrecha relación con la memoria, así como de una urgencia taxonómica del hombre por ordenar todas las cosas. No se puede decir que el hábito de ordenar

nace con la creación de la escritura, ya que éste parte del origen mismo del lenguaje, sin embargo, el texto como lugar privilegiado en el que se archiva el conocimiento, se fortalece gracias a la aparición de documentos que resumen una serie de narraciones que se encontraban dispersas, o que concretan un orden de cosas determinante para una comunidad; tal es el caso de libros sagrados como la Biblia, que contiene toda la historia de un pueblo a través de las historias de varias personas en diversas épocas, además de una organización cronológica que define su propia genealogía desde el origen del mundo, dividido en capítulos, versos y concordancias que facilitan el acceso y la lectura. A lo largo de la historia se han concebido múltiples libros que sintetizan una concepción del mundo y sus relaciones a través de definiciones y jerarquías, como las enciclopedias, los diccionarios, los reglamentos, que constituyen el soporte final y el medio de consulta de todo un trabajo de ordenamiento y legislación de la realidad, de la relación entre las palabras y las cosas. El hecho de obtener como producto final un objeto que contiene todas estas historias, datos y clasificaciones, constituye una gran ventaja sobre la memoria y la oralidad. Estos textos de referencia actúan como bloques de información, estatutos de poder en los que se encuentra fijado un conocimiento que se instituye como ley y punto de partida.

En este sentido, intentan resolver el vacío que Calvino encuentra entre el carácter múltiple, diverso del mundo y la necesidad de exactitud de la escritura, ya que a partir de una colección de palabras, conceptos e historias, catalogan y ordenan el mundo con el fin de obtener un documento universal y completo. El carácter de estos documentos no deja de ser temporal y relativo a su época, es por eso que no ha sido suficiente con uno sólo para contener el orden de las cosas. La forma de clasificar el mundo se renueva continuamente y nuevos bloques referenciales aparecen como definitivos y únicos. No obstante, con el tiempo sufren modificaciones y revisiones, en un intento por completar y ordenar la información, e incluso se declaran inservibles u obsoletos, fluctuando así entre lo clásico y canónico, por un lado y lo comparativo y provisional por el otro.

Se hace evidente entonces, que el hueco denunciado por Calvino no queda salvado ni siquiera por estos documentos; tal parece que la geometría de la escritura y sus estrategias de archivación y clasificación obligan a una modificación constante de los órdenes, probablemente debido a que los códigos se construyen a partir de elementos discretos o signos que se combinan y distribuyen para formar textos, promoviendo la explotación de sus cualidades combinatorias e intercambiables que ofrecen varias soluciones para cada colección de palabras, conceptos, imágenes.

Por lo tanto, **la escritura como proceso combinatorio**, constituye una consecuencia del carácter discreto de la escritura, así como de sus estrategias para archivar y ordenar la información.

La escritura nace sobre los pies de un deber de consagración, de confirmación del orden existente, pero al ser ella misma creadora de órdenes, cae en un juego de posibilidades, en el que existen múltiples soluciones para cada texto. Aunque generalmente esta cuestión no se hace evidente, ya que denuncia su fragilidad, su carácter relativo, esta siempre presente; en cada texto es posible desentrañar las estrategias, las omisiones, las decisiones y los caminos. Tal vez este es el origen de la insatisfacción del autor al revisar trabajos pasados, ya que siempre queda latente otra(s) forma(s) de resolver el problema.

La posibilidad combinatoria atañe tanto al productor de textos como al lector ya que las posibilidades de generar varios textos a partir de un número finito de elementos, a partir de ciertas relaciones, puede generar tanto distintas formas de escribir como de leer. El texto se convierte entonces en una maquinaria compleja que no otorga una sola solución, sino varias. El texto es una partitura abierta que puede ser tanto leída como interpretada, de modo que el lector es también un generador de textos con una estructura no lineal, abierta y transformable.

En resumen, el espacio de la escritura depende en primer lugar de su geometría, es decir de las restricciones que construye para generar signos y códigos a través de imágenes significantes, y de las reglas para distribuir estos signos en los soportes; en segundo lugar, de la escritura como archivo del conocimiento, donde se ordenan a partir de diferentes clasificaciones, la colección de conceptos e imágenes para establecer relaciones con el mundo. Finalmente, la escritura esta siempre sujeta a un proceso de revisión y reacomodo, no es un sistema completo, se ve obligada a generar nuevos códigos y a reestructurar los existentes para adaptarlos a sus necesidades. La escritura como proceso combinatorio depende de que tanto permanece y cambia la escritura, de las diferentes posibilidades de decir lo mismo por medio de códigos nuevos o de decir otras cosas alterando las jerarquías y los órdenes de las estructuras existentes.

La escritura nos envuelve constantemente, siempre estamos en contacto con ella, archivando, marcando en su espacio, con el fin de retener o fijar toda clase de cosas, pensamientos, relaciones, trámites, recuerdos, que de otro modo quedarían dispersos. Para Georges Perec:

“Pocos acontecimientos hay que no dejen al menos una huella escrita. Casi todo, en un momento u otro, pasa por una hoja de papel, una página de cuaderno, una hoja de

agenda o no importa que otro soporte de fortuna (un billete de metro, el margen de un periódico, un paquete de cigarrillos, el dorso de un sobre, etc.) sobre el que se inscriben, a velocidad variable y según técnicas diferentes en cada lugar, hora y humos, los más diversos componentes de la vida ordinaria(..)”²⁶

²⁶ *Perec, Georges, Especies de espacios p.32*

El espacio del libro

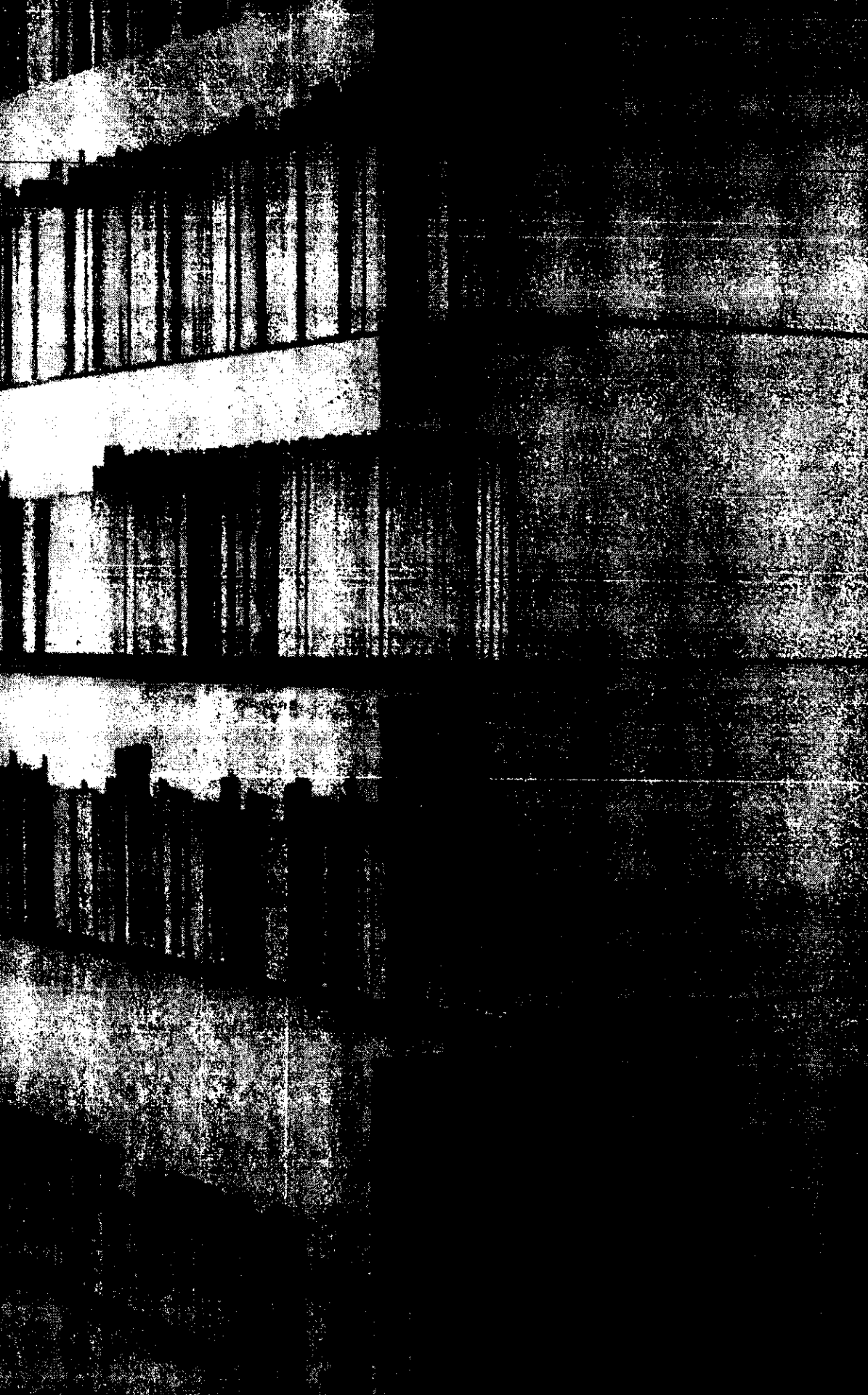
El espacio de la escritura está medido y construido por el hombre; escribir es ante todo, ceñir el mundo a sus dimensiones, en un intento por adaptarlo a sus parámetros y hacerlo más manejable. La decisión sobre las cualidades de los soportes, su tamaño, así como de la disposición de los signos, podrían parecer accidentes dentro del desarrollo del espacio de la escritura, sin embargo señalan un intento por reducir las dimensiones del mundo a las proporciones y medidas del hombre. El desarrollo de los soportes en la escritura es paralelo a la transformación de la relación entre el cuerpo y el espacio.

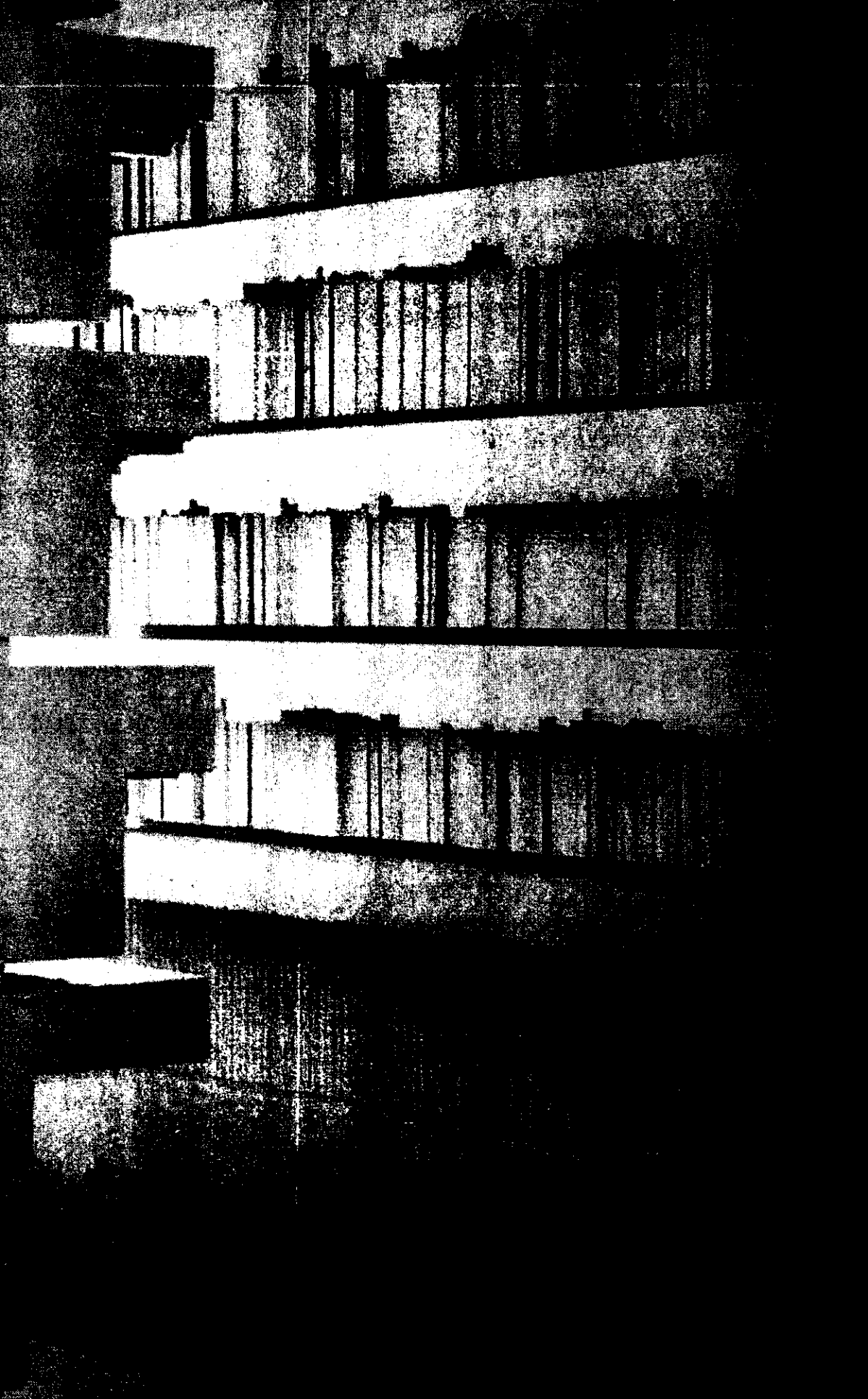
Anaximandro, el primer cartógrafo griego, dibujo sobre una tablilla del tamaño de su mano al universo entero, con lo que daba una idea de la contracción del espacio generada por la escritura. En Mesopotamia, los escribas también tomaron como parámetro para sus tabletas de arcilla la superficie de la mano, reduciendo la expresión de la proyección del mundo a los límites de su cuerpo, dándole una forma manipulable y práctica al soporte de la escritura. El tamaño de los caracteres se redujo considerablemente y los dibujos se hicieron cada vez más simples, tratando de economizar el tiempo de la escritura. "Economía de tiempo, pero también economía de espacio: hacer caber toda la escritura que se pueda en una superficie dada es un *tour de force* que se asume rápidamente. Se ha conservado un fragmento de tablilla de dos centímetros por dos con treinta líneas de lamentaciones litúrgicas en caracteres cuneiformes microscópicos."¹

Los egipcios, después de escribir sobre las paredes de los templos, idearon un soporte más ligero y manejable, encontrando en el papiro el medio ideal para reunir sus escritos. El rollo de papiro estaba compuesto por veinte pliegos de papiro, cada uno de los cuales no debía ser más ancho que las espaldas de un hombre, ni más largo que el muslo que utilizaba para recargarse mientras escribía. La hoja de papiro ensamblada, se enrollaba, compactándose aún más. De hecho, el origen de la palabra *volumen* proviene del verbo *volver* que significa hacer rodar, hacer ir y venir, enrollar, desenrollar. Un volumen es originalmente, un rollo de manuscrito.

La escritura implica entonces toda una labor de organización que no resulta suficiente con el simple hecho de escribir a lo largo de una línea infinita la secuencia de palabras. "El mejor medio, sobre la realidad de almacenar semejante línea, semejante "hilo", para que estorbe lo menos posible, es arrollarlo; y eso es precisamente lo que vemos

¹ Calvino, Italo, "Antes del alfabeto" en *Colección de arena* p.54





hacer en el disco, la cinta magnetofónica o la película cinematográfica. El inconveniente está en que cuando queremos buscar una palabra, un detalle de ese discurso, comprobar alguna cosa, nos veremos obligados a desenrollar por completo esa línea.

A menos que, en otra dimensión del espacio, según el diámetro del enrollamiento, por ejemplo, hayamos sabido disponer puntos de referencia que entonces podamos abarcar simultáneamente. La superficie de un disco puede quedar dividida en zonas concéntricas o playas, que pueden corresponder a un catálogo. Gracias a este recurso, nuestra mirada, nuestro oído, disponen de una libertad, de una movilidad en relación al texto. Podemos explorarlo, sin depender totalmente de él.”²

La relación del texto con sus mecanismos de acceso se ha resuelto de múltiples formas. El rollo de papiro, aunque resulta práctico ya que es ligero y ocupa poco espacio, presenta serias dificultades de consulta, ya que para ir y venir en la secuencia escrita, es necesario desplegarlo por completo. Doblar la hoja en secciones iguales en forma de acordeón es otra solución que permite consultar el texto a partir de bloques, a manera de códice. Este formato desembocó en los primeros libros constituidos por hojas separadas, escritas por ambos lados, que seccionaban el texto en renglones hasta formar un rectángulo que obedece al formato de la página. Las páginas se ordenan secuencialmente hasta hacer caber por completo el texto, permitiendo un acceso más cómodo a cada sección por medio de indicaciones sencillas como numeraciones o índices.

El alineamiento del texto en un rectángulo, fomentó toda una serie de reglas de justificación del mismo como márgenes, títulos, comentarios, imágenes; todos estos, elementos presentes desde la antigüedad, que participan en la estructuración de la página y su evolución, junto con los hábitos de lectura.

“El espacio de la escritura no es un espacio originalmente *inteligible*. Sin embargo, comienza a devenirlo desde el origen, es decir desde que la escritura, como toda obra de signos, produjo en él la repetición y por tanto la idealidad. Si se llama lectura a ese momento que viene enseguida a duplicar la escritura originaria, puede decirse que, desde el principio, el espacio de la pura lectura es *inteligible*, y el de la pura escritura *sensible*.”³

Fue necesario un largo proceso de adecuación para que el ojo aprendiera a descifrar los signos escritos por la mano. El sentido de la lectura no quedaba claro, los hábitos de lectura y de escritura se hallaban disociados, probablemente debido a que la mirada

² Butor, Michel, *Sur la page* p. 65

³ Derrida, Jaques, *De la gramatología* p. 364

estaba acostumbrada a imágenes completas, en las que no existe un recorrido de lectura determinado, mientras que la escritura parte de una proliferación de pequeñas imágenes separadas, que se codifican a partir de secuencias de combinaciones. “En Egipto, la disposición en columnas verticales, dominante antes de que se imponga (durante el Medio Imperio) el orden horizontal (de derecha a izquierda), deja en libertad de leer los jeroglíficos en sentido vertical u horizontal, desde la derecha o desde la izquierda; comienzan entonces los doctos juegos de los escribas que combinan una dirección de lectura con otra; e inventan las palabras cruzadas!”⁴

En la escritura *a vuelta de buey* o *escritura por surcos*, la escritura de la página se comienza de derecha a izquierda y llegando al margen, se continúa de izquierda a derecha, lo que permite agilidad en la escritura pero entorpece la lectura, ya que los signos deben ser legibles en ambos sentidos. En cambio, la escritura de derecha a izquierda o de arriba abajo, obliga a la mano a realizar un brinco para cambiar de renglón, pero hace más comprensible el texto a la mirada que lo lee. Aunque esta forma de escribir balanceaba la relación entre la escritura y la lectura, el espacio entre las letras, así como la diferencia entre las palabras tardó mucho tiempo en desarrollarse.

En los manuscritos griegos y latinos, las páginas tenían un aspecto compacto. El texto se distribuía en uno o dos rectángulos y las letras, todas del mismo calibre, se encontraban unas junto a las otras, sin espacio, en una escritura continua. El texto no tenía sentido más que en el momento de la lectura en voz alta. El lector mudo fue quien ajustó los signos para permitir una mejor comprensión.

La traducción de textos árabes, propició la separación entre las palabras, ya que esta lengua utiliza dicha separación y su traducción conservó esta regla para después aplicarla en sus propios escritos.

Poco a poco, los elementos de la escritura se individualizan: el espacio entre cada palabra, los signos de puntuación que detienen y ordenan la cadencia de lectura, la definición de márgenes, el formato de la página, de modo que cada elemento adquiere su lugar, estableciendo una serie de convenciones que determinan el acceso a la escritura, que se condensan y se ordenan en el libro.

“El libro, tal como lo conocemos hoy en día, es pues la disposición del hilo del discurso en el espacio de tres dimensiones, según un doble módulo: longitud de la línea, altura de la página, disposición que tiene la ventaja de dar al lector una gran libertad de movimientos en relación al desarrollo del texto, una gran movilidad que es

⁴ Calvino, Italo, “Antes del alfabeto” en *Colección de arena* p.59

lo que más se parece a una presentación simultánea de todas las partes de una obra.”⁵

El libro permite “(.) el despliegue simultáneo ante nuestros ojos de lo que nuestros oídos sólo podrían captar sucesivamente. La evolución de la forma del libro, desde la plancha hasta la tableta, desde el rodillo hasta la actual superposición de cuadernillos o pliegos, siempre se ha orientado hacia una acentuación mayor de esta particularidad.”⁶

La evolución del libro va principalmente en dos direcciones: economía de espacio y agilidad en la comprensión; ambos, corresponden a una compactación de los mensajes tanto en el aspecto espacial del libro como en la parte temporal de la lectura. “El progreso lineal siempre será de condensación. Y de condensación puramente cuantitativa. Más precisamente, está concernirá a una cantidad objetiva: volumen y espacio natural: a esta ley profunda están sometidos todos los desplazamientos y todas las condensaciones gráficas”⁷

La escritura en su labor de condensación, reduce la cantidad de objetos y reglamenta las relaciones a partir de sus propias necesidades, describiendo y definiendo su circunstancia.

El lugar de la escritura se establece como punto de partida a desde el cual se observa y se entiende la realidad, generando su propio campo de referencia, trinchera que filtra las relaciones y objetos que deben participar en el escenario particular que construye.

El artista islandés Krijtjan Gudmunsson analiza en cada uno de sus trabajos la relación entre la escritura y los hábitos cuantitativos y de medición. En la revista *Smuck*, realiza un poema que consiste en una lista de frases que describen la distancia entre su nariz y varios objetos que lo rodean:

Poema

En este momento me encuentro en la situación donde mi nariz está:

264 cm lejos de una televisión

211 cm lejos de una máquina de coser

164 cm lejos de la nariz de Inekes

⁵ Butor, Michel, *Sur la page* p. 137

⁶ *Ibidem*, p. 136

⁷ Derrida, Jaques, *De la gramatología* p. 358

150 cm lejos de la aguja de Inekes
111 cm lejos de una estufa
101 cm lejos de mi gran pie
89 cm lejos de un basurero en mi mesa
85 cm lejos de una botella en mi mesa
66 cm lejos de un bote de azúcar
52 cm lejos de una pluma
30 cm lejos de un lápiz
26 cm lejos de la base de mi cabeza
2,7 cm lejos de mi labio superior
0,1 cm lejos del pelo de barba más cercano

Además:

Estoy vestido con un abrigo verde, una camisa azul, una camiseta blanca, calcetines verdes de algodón con rayas amarillas y zapatos de piel café con suelas de goma.

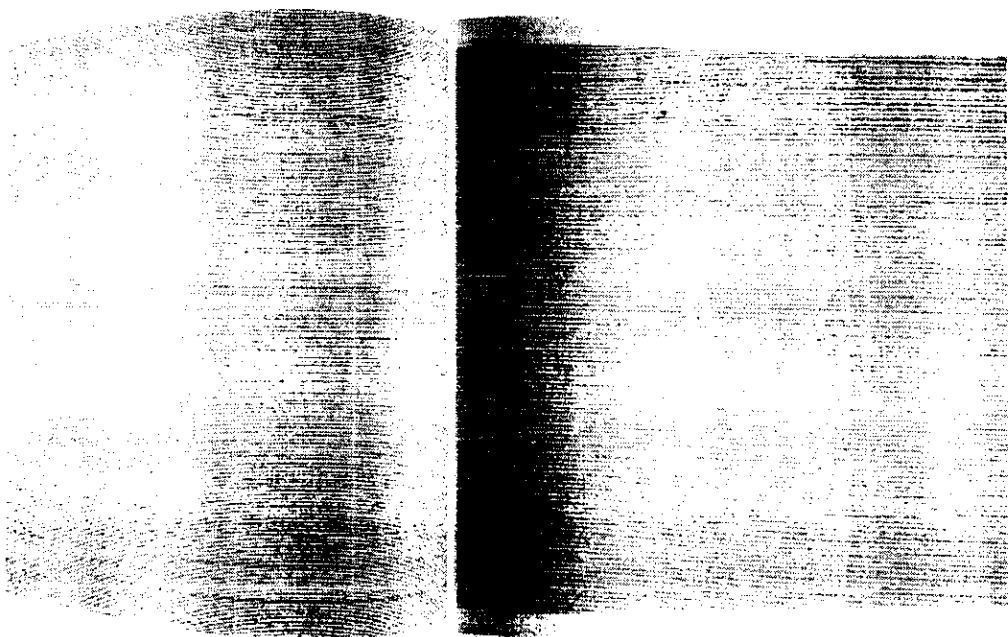
Amsterdam De. 28 70

El poema establece un parámetro al determinar los límites y la exhaustividad de su descripción / medición. El poema pudo haber ido más lejos hacia el exterior del espacio que lo rodeaba, o hacia el interior de su cuerpo; pero se reduce a una delimitación doméstica, con lo que nos otorga una visión que determina la relación entre las diferentes partes de su cuerpo, con varios objetos e instrumentos de uso cotidiano, que actúan como extensiones del cuerpo, permitiendo realizar acciones que por sí solo no podría realizar. Este poema describe, extiende el espacio de acción de su cuerpo a partir de los objetos que utiliza. En la descripción se encuentran dos artículos de escritura: una pluma y un lápiz, que probablemente permitieron escribir este documento / poema, testigo de su situación y capacidades en un momento determinado.

Krijtían Gudmunsson, lleva al extremo este gesto de apropiación del espacio a través de la escritura, pero ahora en las dimensiones del libro.

En su libro *Down*, logra contener la línea que equivale a la distancia del punto más alto de la tierra hasta el nivel del mar y del nivel del mar hasta su punto más bajo. Esta distancia que parecería infinita, se encuentra contenida sorprendentemente en la serie de 200 páginas que conforman este libro. La línea se ve fragmentada y distribuida en renglones que se suman para llenar las páginas que a su vez se van acumulando hasta

conformar el volumen del libro. La distancia del punto más alto de la tierra al más bajo deja de ser simplemente una cifra ajena para ocupar un espacio tangible y abarcable. Asimismo, el espacio de la escritura se conforma como una línea, un recorrido que se distribuye en un espacio para hacerse legible. Las líneas están hechas a mano, de modo que Gudmunsson realmente recorrió la distancia con su lápiz; distancia que ningún hombre había recorrido antes de principio a fin.



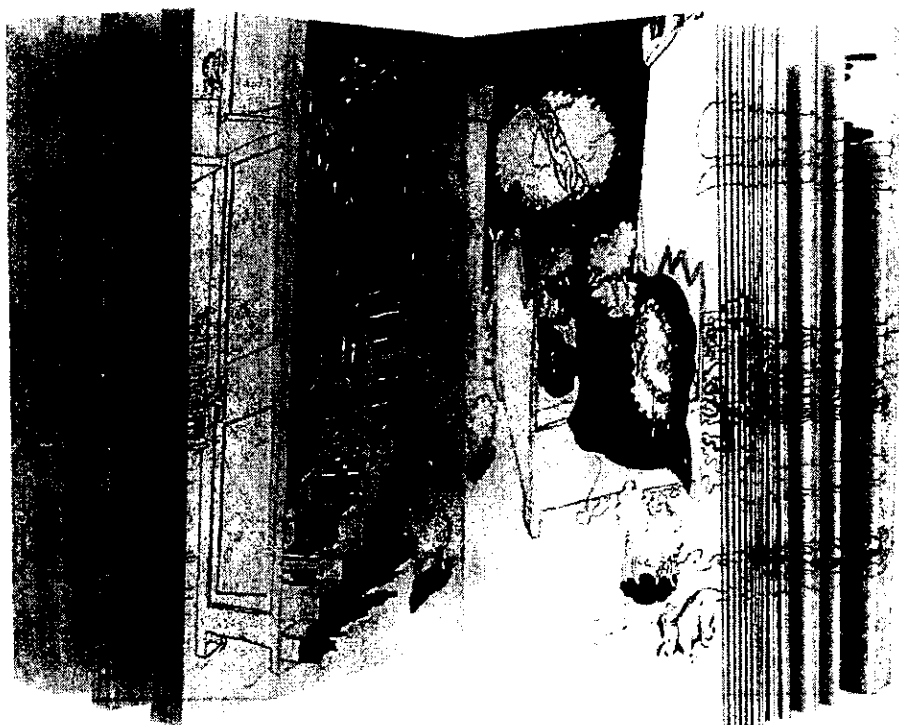
Georges Perec despliega de manera similar, el espacio contenido del libro:

El espacio de una hoja de papel (modelo reglamentario internacional, usado en la administración, de venta en todas las papelerías) mide 623,7 cm². Hay que escribir un poco más de dieciséis páginas para ocupar un metro cuadrado. Si el formato medio de un libro es 21 x 29,7 cm y desollamos todas las hojas impresas conservadas en la biblioteca nacional y extendemos cuidadosamente sus páginas unas junto a otras, podríamos cubrir enteramente la isla de Santa Elena o el lago de Trasimeno.

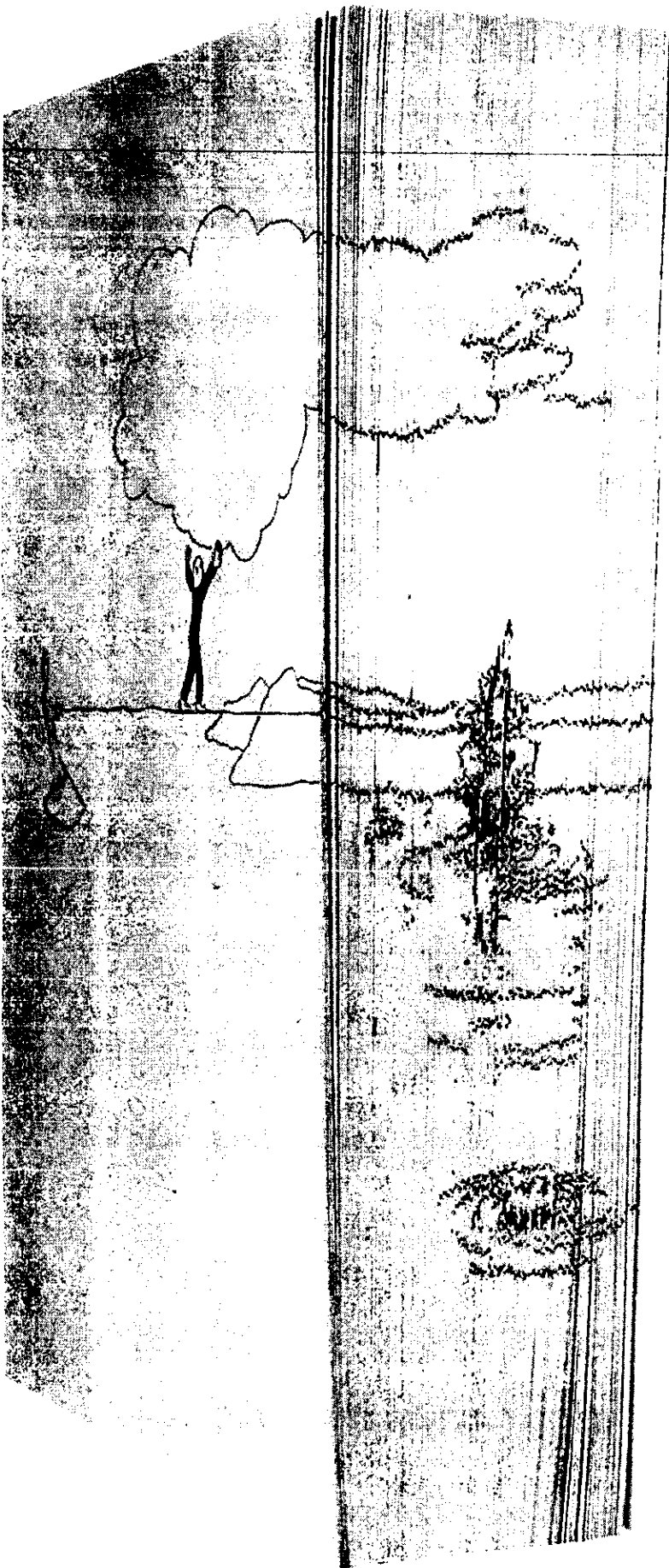
También podríamos calcular la cantidad de hectáreas de bosque que fue necesario talar para producir el papel necesario con que imprimir las obras de Alejandro Dumas (pa-

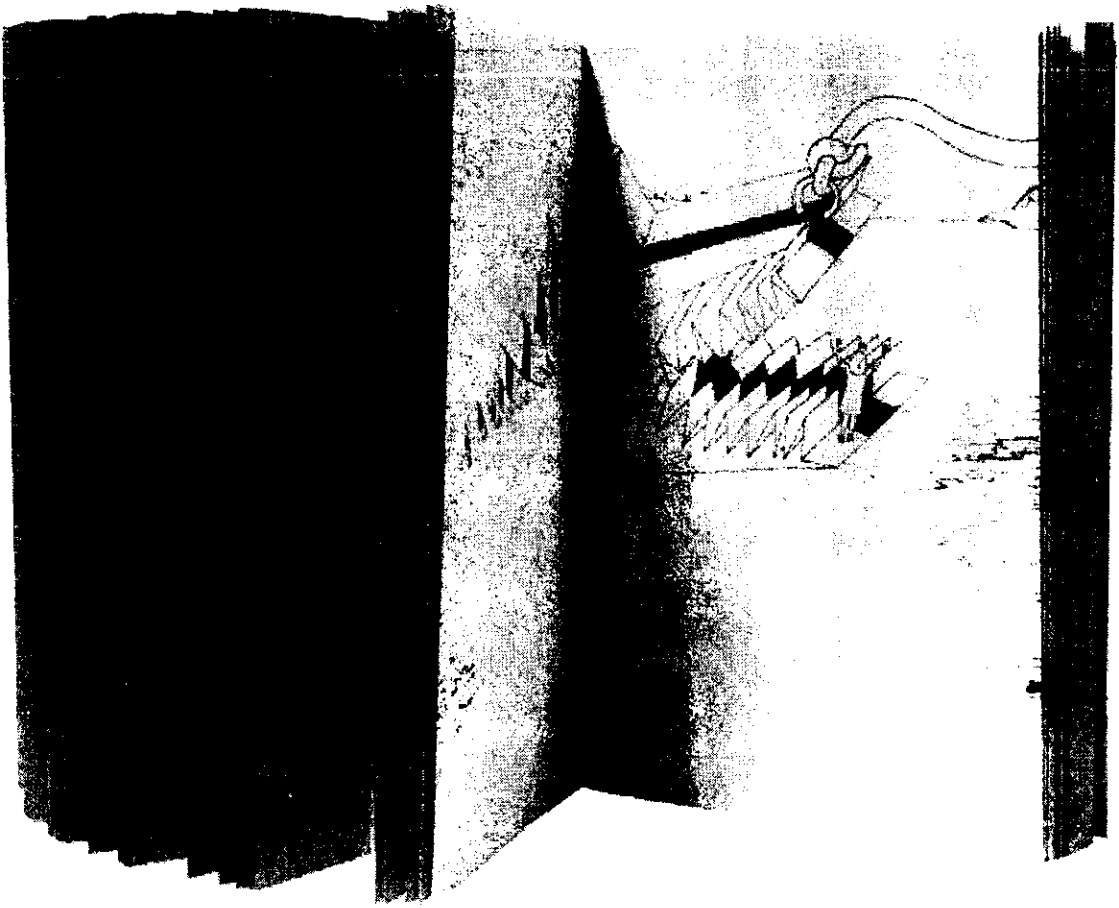
dre) quien, recordémoslo, se hizo construir una torre cada una de cuyas piedras llevaba grabado el título de uno de sus libros.⁸

Jan Voss, en su libro *Detour* realiza un dibujo continuo y larguísimo, que pudo haber enrollado para conservar su lectura consecutiva, no obstante, el dibujo está doblado como acordeón y empastado, de modo que resulta imposible desplegar la imagen entera. La sorpresa llega al descubrir que cada doblez del dibujo, deja una pequeña marca en el canto del libro, que al unirse con todas las demás forma la imagen de un paisaje, construido por la contracción de todas las páginas. El inmenso dibujo, es un paisaje que se encuentra unido a partir de dos órdenes distintos: el orden continuo del dibujo y la estructura fragmentada del libro. En este ejemplo, la diferencia entre el volumen enrollado y el volumen del libro es evidente. El paisaje, realmente recorre el espacio del libro en sus tres dimensiones y otorga además un índice o dibujo-referencia, que muestra y oculta a la vez su contenido.



⁸ *Perec, Georges Espèces de espaces p. 31*





Ulises Carrión en su libro *Looking for poetry/tras la poesía* también se refiere a la escritura como recorrido y definición de un espacio. El título habla al mismo tiempo de una persecución, una búsqueda que afirma paulatinamente su pregunta por medio de la palabra *looking*, que significa observar y buscar a la vez.

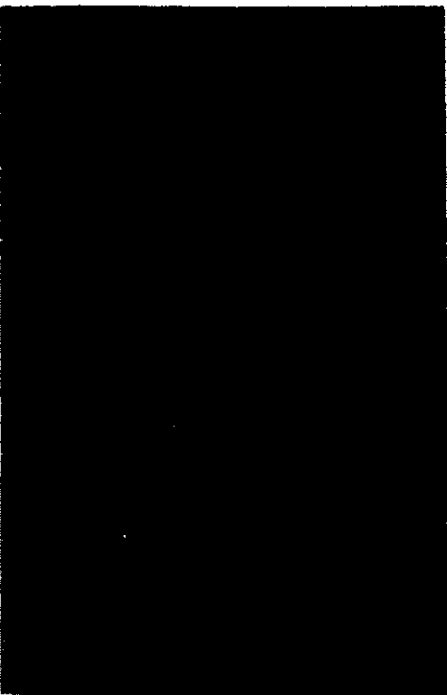
Ocho líneas recorren el libro de principio a fin y en cada hoja, escribe una palabra. El libro se compone de cinco secciones que se conforman por las siguientes series de palabras:

- 1) Líneas, hilos, alambres, cuerdas, cables, cabellos, arterias, canales, ríos, caminos.
- 2) Líneas, horizontes, agujas, lanzas, látigos, heridas, cicatrices, surcos.
- 3) Líneas, peldaños, dobleces, persianas, traviesas, repisas, remos, fideos, flautas, lápices.
- 4) Líneas, aristas, planos, grados, fronteras, diámetros, hipotenusas, radios, rayos, sombras.
- 5) Líneas, trayectorias, direcciones, distancias, latitudes, espacios, relaciones, símbolos, metáforas, poesía.

Ulises Carrión habla principalmente de la poesía escrita, del espacio que genera. Con esta serie de palabras va desde el espacio suscitado por la huella de la escritura, su



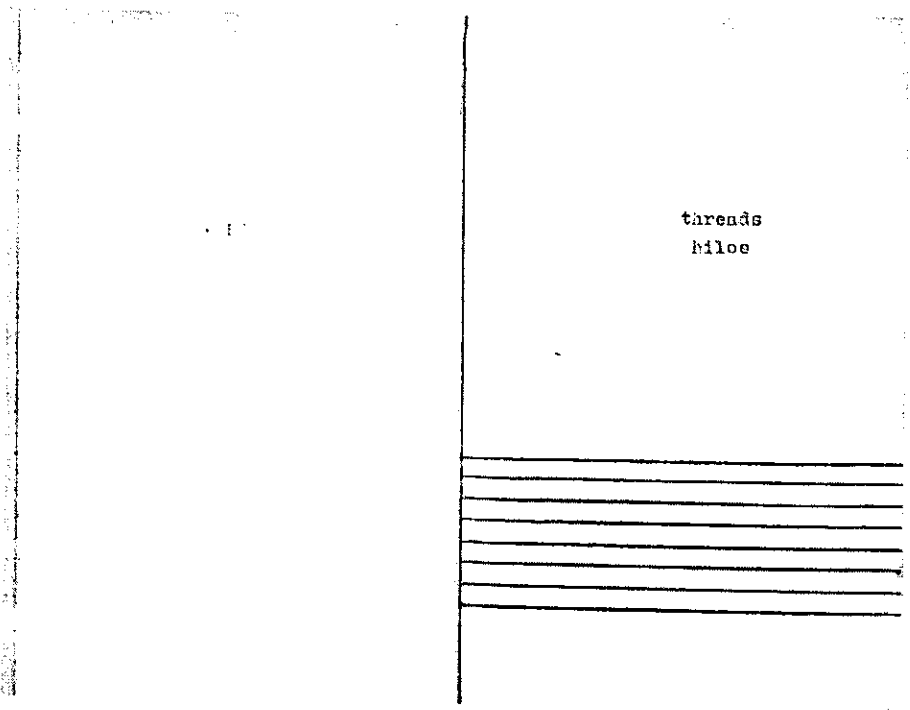
lines
líneas



geometría propia, sus límites y trayectorias, hasta las relaciones que genera, sus alcances a nivel de significado y de construcción de metáforas. El sentido de la poesía no se encuentra dissociado del espacio gráfico en el que se imprime, por el contrario son una y la misma cosa. La escritura se distribuye en una línea que divide el espacio marcando un surco, una cicatriz que se despliega en el horizonte. El texto, al distribuirse en una superficie, se divide, generando una serie de peldaños, repisas, persianas, renglones que resultan en un bloque, que constriñe el texto entre cuatro aristas que definen un área: la página. El volumen del libro es resultado de la acumulación de páginas, unas sobre otras, tantas como sean necesarias para contener el texto. Las líneas siguen trayectorias, definen

direcciones, determinando las reglas de lectura.

Carrión realiza su persecución tras la poesía siguiendo el movimiento de una línea que poco a poco se expande, divide y distribuye en el espacio del libro. Este recorrido es un dibujo, independientemente del significado de los signos. La poesía se disemina



en un espacio de significación complejo que no depende únicamente del significado o la intención de las palabras, sino de las estrategias gráficas de apropiación. El significado se construye a partir de relaciones complejas que no son solamente verbales, sino también visuales y sonoras. La relación entre el contenido del texto a nivel de significado, se encuentra frecuentemente disociado de su distribución en el libro, de la composición de los caracteres dentro de la página; tal parece que la distribución del texto es siempre un efecto accidental que aparentemente no modifica su comprensión ni su lectura.

La intención de crear códigos cada vez más económicos y abstractos, de comprimir el texto para facilitar el archivo y la lectura, desvincularon a la escritura de su referencia visual, con el fin de darle mayor importancia al significado del texto. La creación de los alfabetos fonéticos junto con todas las convenciones para acomodar los signos en el volumen del libro, realmente no se dirigen a un ojo que observa imágenes, sino a una mirada que lee y descifra el significado del texto. Mientras que la escritura pictográfica duplica la totalidad de las cosas, generando una multiplicidad de significantes, el alfabeto fonético formaliza y reduce a casi nada el gesto signifiante: "formalización algebraizante, des-poetizante, cuya operación consiste en rechazar, para dominarlo mejor, al signifiante cargado, al jeroglífico ligado."⁹

La estructura convencional de la escritura en el espacio del libro parte de un

⁹ Derrida, Jacques, *De la gramatología* p. 360

movimiento que constituye una "alteración económica que desacraliza abreviando y borrando el significante en provecho del significado."¹⁰

Las reglas de composición gráfica en el libro, pasan inadvertidas y generalmente su intención es esa: generar páginas en las que la tipografía no estorbe y el contenido resulte claro y conciso. El espacio del libro se establece entonces como un contenedor disimulado, tímido, monótono. "La evolución y la economía propiamente filosóficas de la escritura van pues en el sentido de la borradura del significante, adopte éste la forma del olvido o de la represión."¹¹

La página provoca una emancipación progresiva del texto, hasta que su independencia en relación con la palabra hablada y la imagen se vuelve casi total. Incluso, la percepción del espacio escrito como un conjunto de imágenes, de signos gráficos, poco a poco se disimula bajo la aparente neutralidad de la escritura fonética y la monotonía de las composiciones. Los libros se vuelven simples contenedores de texto, aburridos visualmente, aparentemente con el fin de no distraer la atención del contenido.

En *Print-pen*, Carrion realiza una serie de ejercicios, revelando por medio de una escritura añadida, la estructura visual de la página, estableciendo relaciones entre las letras, las palabras, los renglones y los párrafos.

La pieza esta conformada por páginas de libro, tomadas al azar, y en cada una se enfatiza un aspecto distinto de su geometría. Por ejemplo, escribe sobre cada una de las palabras de la página el número de letras que contiene; también conecta con líneas, cada letra, desde el primer renglón hasta el último, formando un río de líneas quebradizas que contrasta con la homogeneidad de la distribución horizontal.

Cada ejercicio enfatiza el valor de los espacios blancos en la distribución del texto. En cada uno la pluma marca su camino a partir de una regla simple, inscribiendo por entre los huecos de la página. Si todos los diagramas se sobrepusieran, probablemente quedaría un bloque casi negro, resaltando por medio de una especie de radiografía, de dibujo negativo, el espacio mínimo que ocupa el texto dentro de la página. La página se encuentra realmente seccionada, como con navajas por la tipografía.

Lo que resalta es que la supuesta unidad de la página, su apariencia densa y cerrada, en realidad está fragmentada y contabilizada de múltiples formas, es decir que dentro del orden compacto que estamos acostumbrados a descifrar, existen muchos otros que pasan desapercibidos, de modo que existirían varias posibilidades de leer cada texto, sin embargo nuestra formación permite decodificar solo una de las opciones.

¹⁰ *Ibidem* p. 359

¹¹ *Ibidem* p. 361

to their reserved compartment. "Wish you all happiness," he said, and stood waiting. Edward Albert looked in dull interrogation at his bride. "Wants a tip, I s'pose," he said, fumbled in his pocket and produced sixpence. The man stared at the coin with a hostile expression and made no movement. Matters hung in suspense.

"All right Evangeline! My affair," said Pip, and had drawn the resentful official out of the apartment and brightened his face on the platform.

"I suppose (stucco) I can do what I like with my own money," said Edward Albert answering her unspoken protest.

"But he expected more. Dressed up as we are, he looked so astonished and hurt. He didn't like you, Teddy."

"Well, I didn't like *his* face either."

He seemed to think the incident concluded.

But this assertion that he meant to do what he liked with his own money came as a clear definition of a disposition already very plainly apparent. He had evidently been thinking things over and he had got one reality very clear in his mind. He had the power of the purse. He had insisted on paying himself for every incidental expense for which Pip had not provided already. (Pip's bill was to come in later.) Evangeline studied his sully face across the carriage. Edward Albert had never been *clank* *o'board* and the temporary exhilaration of Old Gooseberry was apt to be followed by an uncomfortable obstinacy.

Her immediate disposition was to leave him alone.

But for some days she had been anticipating this moment and preparing a little speech for him, that would re-adjust their relations on a saner basis. And that former resolution was still sufficiently strong to prevail over her discretion.

"Teddy," she said, "listen to me."

He did not open his eyes. "Wassit?" he asked.

"Teddy, we've got to make the best of all this. I was a fool to fall in love with you in the first place—oh, yes, I was in love with you right enough—but I fell out quicker than Yell in kidnapping—she said. What was her name? Blame. *Désournemens des Mineurs*. Are you listening? Face

"And is it much, Teddy? I hope it won't take you away from here. I should miss you."

"Well, I'll be pretty well off. Naturally I ain't made any plans. It's all so sudden. I don't want to go away from here—and you. You all," he corrected feeling that after all others might be listening. "Leastways not till I got somewhere to go."

She nodded. "What does it all come to?"

His discretion gave way to his desire to be impressive. "Some thousands," he said, "anyhow."

"Independence."

"All that," he said.

"Lucky Teddy! You can go where you like; you can do what you please."

"I'm going to look round me a bit first. You know I'm not even going to give up my—business job. Not for a bit. Just for something to do, I'll keep it. I'd feel kind of lost. You see, you can't be too careful. All this money; it's come like a dream. Suppose I wake up to-morrow and find it *was* a dream."

"Yes," she said, "I can understand that at first. But you'll find it real. You'll find all the world before you."

"I suppose if you was me you'd go right off to that gay Paris of yours?"

"I wonder. I might not, because you see then I could do it *at any* time, Teddy. I might want to stay here a bit. Just as you might. I might feel I was tearing myself away from—from something I cared for and wanted to go on seeing. We're very much alike, Teddy, you and me, in a lot of things."

"I never thought of that."

"But we are, you know."

"P'raps we are. Only you're kind of cleverer...."

She was so intent on their mutual business that she had completely forgotten her enthusiasm for French. She was just her pre-Parisian self, and hardly a word of *Entente Cordial* escaped her.

When they went up stairs she put her arm through his, a

En realidad, el texto se encuentra detenido, roto. La escritura reduce la palabra a una serie de unidades que se despliegan, no obstante, la narración comienza hasta el momento en el que la mirada reconoce el código y pone en marcha el mensaje. La organización de los signos pasa a un segundo plano, no es objeto de contemplación y depende únicamente de las necesidades de distribución del texto, sin embargo, como señala Michel Butor, "leer es también mirar, pero la excesiva rapidez de lectura a la que estamos acostumbrados nos obliga a traspasar este aspecto visual y hacerlo indiferente a los sentidos, concentrando la atención en "lo que dicen las palabras" la escritura es una imagen y el problema de su relación con los otros tipos de imágenes es tan antigua como ella misma, pero con el desarrollo de la imprenta, la enorme multiplicación de la imagen escrita provocó una inhibición de su carácter visual."¹²

Ulises Carrión, en su texto "*The new art of making books*" critica la concepción del libro como mero contenedor de palabras:

Un libro no es una caja de palabras, ni una bolsa de palabras,
ni un soporte de palabras.

Un escritor, al contrario de la opinión popular, no escribe
libros.

Un escritor escribe textos.

El hecho de que un texto se encuentre contenido en un libro,
depende únicamente de las dimensiones del texto; o en el caso
de una serie de textos cortos (poemas, por ejemplo), de su
número.¹³

El escritor, entendido como generador de textos, se limita concebir su texto, independientemente del soporte en el que se ordena, así, la línea de texto se recorta en trozos "que se disponen unos debajo de otros, formando con ellos una columna.

Desde luego, el ideal es que esta división corresponda a algo en el texto, que esté ya articulado en medidas. Cada renglón de escritura, es decir, cada movimiento continuo de los ojos, corresponderá a una unidad de significado, de audición; el tiempo que necesita la mirada para pasar de un renglón a otro traduce el silencio de la voz. La transcripción es entonces enteramente satisfactoria: nos hallamos ante el "verso o línea perfecta", como decía Mallarmé.

¹² Butor, Michel, Introducción a los "Caligramas" de Apollinaire p. 20

¹³ Carrión, Ulises *The new art of making books*

En la columna de prosa queda cortada arbitrariamente, según un módulo de número de signos, totalmente independiente del texto; en otra edición, se elegirá otra “justificación”, el corte caerá en otro sitio: carece de importancia. Prácticamente es como si no existiera.”¹⁴ El libro, concebido como caja de palabras, es únicamente un archivo indiferente de textos.

El artista Bruno Bussmann, escribe sobre la página en blanco, la palabra *uno* hasta llenarla, acción que repite en otra hoja llenándola con signos aditivos. En una fotografía adjunta aparece una persona caminando a lo largo de un terreno, parece que va contando sus pasos. La primera señal de la escritura es una suma, una acumulación que deviene línea y después superficie. Escribir, es, ocupar un lugar con la marca personal del discurso, sin embargo el hecho de definir un territorio personal con la escritura en el sentido más amplio, no solamente por medio del significado del discurso, sino atendiendo a la carga significativa, es pasado por alto en la mayoría de los casos.

La eficacia del alfabeto fonético radica en gran medida en su capacidad de separar y organizar la palabra por medio de una serie reducida de signos, simples y abstractos. El alfabeto economiza la palabra, la reduce a un conjunto mínimo de signos sin valor semántico propio que se repiten y cobran sentido por medio de combinaciones.

Ulises Carrión realizó varias piezas sonoras que ponen en evidencia la relación de la escritura con esta fragmentación del habla que inmoviliza el discurso y lo numera. En la pieza sonora “The poets tongue”, se limita a repetir a lo largo de la cinta: uno más uno más uno más uno más uno más uno más uno...

En la misma cinta, realiza una lectura de Hamlet a dos voces en la que excluye el texto limitándose a enunciar alternadamente la lista de nombres de personajes que sirven como guía para la lectura de la obra. Este ejercicio tan simple, descubre de pronto otra estructura que expone el ritmo y la frecuencia, las intensidades y los conflictos de la pieza sin necesidad de leerla entera.

La cinta incluye un pequeño texto en el que afirma que “las piezas tienen en común su rechazo a una estructura discursiva. (..) Cada pieza es una serie de unidades vocales que se desenvuelven de acuerdo a reglas simples. El principio y el final son arbitrarios —podrían seguir indefinidamente. Deben continuar. Continúan.”¹⁵

La lengua del poeta, al acceder a la escritura por un atajo, ignora su carácter narrativo, denuncia su estructura fragmentada, y al regresar la línea de signos escritos al habla, no encuentra más que la repetición de un mismo elemento. La palabra escrita se desarrolla entonces como una larga suma en la que se acumulan, uno por uno, los fragmentos.

¹⁴ Butor, *Michel El libro como objeto* p. 136

¹⁵ Ulises Carrión, *The poets Tongue*

Repetición que conserva el sentido como dirección más no como significado.

“Dado que en occidente tenemos alfabetos fonéticos, hacemos como si existiera una transcripción fiel; pero nuestra escritura retiene una muy pequeña parte de los elementos significativos del oído; toda *entonación* desaparece.”¹⁶

La relación entre palabra, imagen y sonido, muestra que la escritura no cumple una labor de simple traducción, por el contrario, se muestra como un problema complejo en el que para generar espacios de escritura que exploten al máximo sus posibilidades, resulta necesario que impliquen sus tres dimensiones : visual, auditiva y discursiva.

Los poemas son canciones, repiten los poetas. Pero no los cantan. Los escriben.

La poesía está hecha para decirla en voz alta, ellos repiten. Pero no la recitan. La publican.

El hecho es, que la poesía, como ocurre normalmente, es escrita e impresa, no cantada y hablada, poesía.

Y con esto, la poesía no ha perdido nada.

Por el contrario, la poesía ha ganado algo: una realidad espacial que la tan lamentada poesía hablada y cantada impedía.¹⁷

Varios poetas abrieron caminos en la búsqueda de una escritura compleja que explotara al máximo sus posibilidades espaciales, que contuviera todos estos aspectos con el fin de generar otra clase de textos con nuevas formas de acceso.

Stéphane Mallarmé estudió las posibilidades espaciales de la página, explotando también las de la tipografía; Guillaume Apollinaire con sus caligramas, intentó generar un texto que a su vez construyera una imagen; los movimientos de vanguardia revolucionaron las composiciones tipográficas, las formas de lectura y las convenciones formales, mientras que la poesía concreta en Brasil, partió de las posibilidades mínimas del lenguaje, resaltando el valor de la estructura. Stéphane Mallarmé mostró una gran preocupación sobre las capacidades expresivas del texto, más allá del significado aislado del mismo.

No se apreciar el volumen, ni las maravillas que dependen de su estructura, si no puedo, conscientemente, imaginar un determinado motivo pensando en un lugar especial, en la página y la altura de la misma en que se encuentra.¹⁸

¹⁶ Butor, Michel, *La literatura, el oído y la vista* p.433

¹⁷ Ulises, Carrión, *The new art of making books*

¹⁸ Mallarme, Stéphane, *Le livre instrument spirituel* p.324

Para Mallarmé, la poesía debe traducir no solo la voz, sino el silencio. La relación entre la palabra y el silencio, entre la escritura y el blanco, es un recurso esencial en la poesía, por lo cual la página constituye un dominio propio.

El espacio blanco no es para la poesía un efecto impuesto desde fuera. Es la condición misma de su existencia, de su vida y de su respiración. El verso es una línea que se detiene, no porque ha llegado a una frontera material que el espacio le marca, sino porque se ha completado.

“El lugar que ocupa una palabra en la frase puede cambiar su sentido, y no solo el sentido de la frase que la envuelve, sino también el de la página entera. (Victor)Hugo declaraba que el libro era una transformación moderna de la arquitectura hecha móvil como consecuencia de haberse librado de su lugar.”¹⁹

“Cada página se presenta como una sucesión musical. No es necesario leer el texto para absorber el poema. No se lee, se pasea y prefiere preocuparse por el conjunto, más que por cada detalle. Cada poema se presenta bajo una forma que le es particularmente apropiada. La importancia de la página, la relación necesaria entre el contenido poético y su continente material, entre lo lleno y lo vacío, inspiró a Mallarmé en su última obra: *Un coup de dés n'abolira le hasard*. Mallarmé tenía la idea de que en un poema no todas las partes tienen la misma importancia ni son proferidas con la misma intensidad. Hay afirmaciones que deben ser vociferadas, puestas en el papel con caracteres enormes. También hay palabras secretas o pequeñas, etc.”²⁰

Mallarmé resaltó la importancia de la página como elemento estructural, en el cual no solo se despliega, sino se construye el significado, eliminando la distancia, la relación de indiferencia que imperaba entre el contenido y el continente. En lo que se refiere al abandono del aspecto auditivo de la escritura, “Mallarmé creía que ya era hora de que la literatura volviera a tomar sus cualidades musicales; él mismo intentó hacer un libro partitura; fue el primero que realizó este tipo de investigaciones.”²¹ Ulises Carrión afirma que “el espacio es la música de la poesía muda”²².

Para Mallarmé, los elementos significativos de la obra no dependen solamente de los signos, sino del espacio que los separa, de modo que cada elemento, cada espacio en blanco, significa: “dado que la palabra indica algo que me concierne, que está relacionado con mis necesidades, algo que me dice a mí, mis ojos se sentirán atraídos

¹⁹ Butor, Michel, *La literatura, el oído y la vista* p. 442

²⁰ Claudel, Paul, *La philosophie du livre* p. 56

²¹ Butor, Michel, *La literatura, el oído y la vista* p. 439

²² Carrión *Ulises the new art of making books*

hacia el lugar en el que está escrita, que será algo así como el hogar de la imagen”²³

Así como el espacio de la escritura se modifica, la mirada también se desvía hacia otras formas de comprensión, provocando una mudanza, una especie de *ojo por ojo*, expresión usada por Haroldo de Campos, iniciador de la poesía concreta, en su poema-manifiesto-ensayo “*ojo por ojo al desnudo*” en el que denuncia a los “fallidos medios tradicionales de ataque al OBJETO (lengua de uso cotidiano o de convención literaria).”²⁴ Para Campos, el problema de la escritura radica en su incapacidad para acceder al objeto, ya que “el OBJETO mentado no es el OBJETO expresado, la expresión tiene una caries”²⁵. La caries de la expresión, de la palabra es justamente su fuerza significante, su peso como elemento gráfico y acústico. El *ojo por ojo* de Campos, exige que la mirada deje de atender a la palabra únicamente en su dimensión de significado literal para referirse al objeto, el acceso no debe ser solo verbal, sino *verbicovisual*. Con este término afirma que la palabra en realidad posee tres dimensiones: GRÁFICO - ESPACIAL, ACÚSTICO - ORAL Y CONTENIDÍSTICA.

A través de la utilización de estos tres aspectos, “la poesía concreta asedia al objeto mentado en sus múltiples facetas: previstas o imprevistas: veladas o reveladas: en un juego de espejos es que estas 3 dimensiones 3 se estimulan mutuamente en un circuito reversible.”²⁶

El signo, por un lado es sonido y por el otro imagen. Por un lado comprime el lenguaje a un determinado número de grafías, pero por otro proporciona una gran profusión de significados. Es decir, aunque el significado sea el mismo el significante ofrece múltiples transformaciones.

“El POEMA CONCRETO aspira a ser: composición de elementos básicos del lenguaje, organizados óptico-acústicamente en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de ideograma para una emoción dada apuntando a la presentación directa –presentificación– del objeto.”²⁷

En el “*plano piloto para la poesía concreta*”, Haroldo de Campos define a la poesía concreta como “**tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo.**”²⁸

La estructura lineal de escritura petrifica las palabras, mientras que el alfabeto fonético disuelve el poder significante del signo en todos sus aspectos. La poesía concreta,

²³ Butor, Michel, *La literatura, el oído y la vista* p. 439

²⁴ de Campos, Haroldo, *ojo por ojo al desnudo en galaxia concreta* p. 57

²⁵ *Ibidem* p. 57

²⁶ *Ibidem* p. 57

²⁷ *Ibidem* p. 58

²⁸ *Plano piloto para la poesía concreta, en galaxia concreta* p. 85

intenta vincular de otra forma las palabras y las cosas, para incluir a la poesía en el terreno de la acción, obligándola a ocupar un espacio, rompiendo la estructura narrativa en la que la palabra solo se puede relacionar en una secuencia. El poema no debe ser letra muerta, sino generador de movimiento, de nuevas formas de creación y de comprensión.

poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas. dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza tomando conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. espacio cualificado: estructura espacio-temporal, en vez del mero desenvolvimiento témporo lineal. de ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico del método de componer basado en la yuxtaposición directa -analógica, no lógica discursiva- de elementos.²⁹

El ideograma como signo gráfico, objeto autónomo que engloba las tres dimensiones de significación, es reutilizado por varios autores. Apollinaire mostró gran interés en los caracteres cuneiformes, la escritura medieval y los ideogramas chinos. Apollinaire logra construir poemas-imagen a partir palabras que generan dibujos. Sin embargo, observa su propio trabajo, como el final de la escritura como medio de acceso a las cosas:

En cuanto a los caligramas, son una idealización de la poesía concretada en el libro y una precisión tipográfica en la época donde la tipografía termina brillantemente su carrera, a la aurora de nuevos medios de reproducción como el cine y el fonógrafo.

Resulta impresionante que una solución considerada como revolucionaria en el terreno de la escritura, sea considerada por su autor como el agotamiento de los recursos en pro de una renovación de la escritura, debido a la aparición de otros medios de inscripción. La frase de Apollinaire denuncia el camino sin retorno que tomó la escritura occidental con el alfabeto fonético y todas sus reglas de organización, ya que se construyeron precisamente tratando de abolir aquellos elementos significantes que Apollinaire utiliza en sus caligramas, retomados frecuentemente de escrituras extranjeras o en desuso. En el mismo sentido, Paul Claudel señala:

²⁹ *Plano piloto para la poesía concreta, en galaxia concreta p.85*

No es sobre los papeles de occidente que la palabra, mácula inteligible sobre el blanco, llega a su plena gloria, a su significación radiante y estable. No es más que una porción mal sosegada de la frase, un trozo de camino a los sentidos, un vestigio de idea que pasa. Nos invita a continuar hasta el punto final el movimiento de los ojos y del pensamiento. La palabra china, por el contrario, esta imagen abstracta de la cosa, esta llave de la determinación y de la idea, permanece fija delante del ojo que la observa.³⁰

Para Claudel, la diferencia entre el carácter chino y la letra occidental, parte de una relación de autoridad respecto al lenguaje. La letra romana tiene por principio la línea vertical que “se afirma como el árbol y el hombre, ella indica un acto de afirmación”, es rígida, mientras que el ideograma parte de la línea horizontal, dibujando trazos oblicuos que marcan el movimiento:

Ambas son signos, ambos casos, son imágenes abstractas. pero la letra es por esencia analítica, toda palabra es la enunciación sucesiva que el ojo y la voz expelen. A la unidad de la letra se suman la unidad de la palabra y de la línea, de modo que el vocablo se hace y de modifica continuamente. La palabra existe por la sucesión de letras, el carácter por la proporción de trazos.³¹

El ideograma es un elemento autónomo de significación, que carece de relación directa o de traducción con la palabra hablada. Asimismo, aunque el origen es una representación de los objetos, los signos son abstractos y su valor es independiente de cualquier referencia directa. El ideograma es también un elemento esencial de la poesía concreta:

Ideograma: apelación a la comunicación no-verbal. el poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. el poema concreto es un objeto en sí y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y /o sensaciones más o menos subjetivas. su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material.³²

³⁰ Claudel, Paul, *La philosophie du livre* p. 97

³¹ *Ibidem* p. 101

³² *Plano piloto para la poesía concreta, en galaxia concreta* p. 86

La escritura por ideogramas es vista por la escritura occidental como un método confuso y poco económico, que utiliza un derroche de símbolos innecesarios, ya que construye casi un signo por cada cosa. En un movimiento que va a la inversa, la escritura fonética reduce la referencia pictográfica del ideograma. El ideograma es visto como un signo confuso, y “la verdad es que rehusamos el ideograma porque, en Occidente, nos empeñamos sin cesar en sustituir el imperio del gesto por el de la palabra; tenemos interés en creer, en sostener, en afirmar científicamente que la escritura no es más que la transcripción del lenguaje articulado: instrumento de un instrumento.”³³

El alfabeto fonético, “en lugar de servirse de significantes que tienen una relación directa con un significado conceptual, utiliza, por análisis de los sonidos, significantes de algún modo insignificantés. Las letras que por sí mismas no tienen ningún sentido, no significan sino significantes fónicos elementales que sólo adquieren sentido al unirse según ciertas reglas.

(..)análisis que suple a la pintura y proseguido hasta la insignificancia.”³⁴

Para Roland Barthes la estrategia de ocultamiento del significante en la cultura occidental es tal que “para que la escritura aparezca en toda su verdad (y no en su instrumentalidad), debe ser ilegible.”³⁵

Al volverse ilegible, la referencia con el significado conceptual se desmorona, se traslada, instalándose en la imagen.

La artista argentina Mirtha Dermisache, desarrolla en su trabajo esta escritura ilegible, a través de libros y textos en los que la escritura se construye a partir de gestos, marcas e incisiones, que ocupan y cercan el espacio de la página.

Roland Barthes incide en este punto en una carta enviada a Mirtha Dermisache :

Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, que podrían ubicarse bajo el nombre de escritura ilegible – lo que lleva a proponer a sus lectores, no los mensajes, ni siquiera las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura. Nada es más difícil que producir una esencia, es decir, una forma que solo se revierta sobre su nombre; acaso artistas japoneses no han puesto toda una vida para saber trazar un círculo que solo se revirtiera sobre la misma idea de círculo?³⁶

³³ Barthes Roland, *Lo obvio y lo obtuso* p. 87

³⁴ Derrida Jaques, *De la gramatología* p. 377

³⁵ Barthes Roland, *Lo obvio y lo obtuso* p. 89

³⁶ Roland Barthes a Mirtha Dermisache, carta enviada el 28 de marzo de 1971

Handwritten notes in Arabic script, including the words "بسم الله الرحمن الرحيم" (In the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful).

Main body of handwritten text in Arabic script, appearing as a dense, somewhat illegible manuscript due to the high contrast and grain of the scan.

Handwritten notes in Arabic script, possibly a list or index, with some lines appearing to be underlined or separated.

Es curioso que a pesar de todas las soluciones que se han dado a lo largo de la historia de la escritura, la literatura y el arte occidental hayan tenido que realizar un gran esfuerzo para desenmascarar las estrategias de ocultamiento de la escritura para poder afirmar que las palabras tienen una imagen visual autónoma que significa y es parte del texto, de su relación con el soporte como espacio de inscripción; como afirma Michel Butor: "la escritura es también un caso particular del dibujo"³⁷, de modo que "el dibujo es lo que nos permite ver una cosa en un lugar en el cual no se encuentra, y el libro, entre otras cosas, es lo que nos permite escuchar una palabra en un lugar en el cual no se pronuncia."³⁸

El acto de escribir se disoció a tal grado de sus soportes, que fue preciso regresar, ir y venir en los procesos de escritura, desnudar a la letra de toda su carga, eliminando su función original de suplencia, modificar y alterar su estructura desde el origen para recuperar el sentido. Lo cierto es que este tipo de reflexiones se dan únicamente en el terreno del arte y de la filosofía, mientras que los libros en general se siguen haciendo de la misma manera, e incluso afirman cada vez más el abismo entre la escritura y sus capacidades de expresión. "Anonimato absoluto del representante y pérdida absoluta de lo propio."³⁹

Ulises Carrión en su texto "*The new art of making books*" denuncia esta problemática. Para Carrión en el viejo arte de hacer libros el acceso al espacio del libro es nulo e indiferente. Los escritores, como apuntamos anteriormente, se limitan a hacer textos, de modo que la distribución de estos en el espacio del libro es un asunto carente de importancia. El libro es ignorado como soporte significativo y su uso se limita a una "bolsa de palabras".

Los libros que encontramos en las librerías son contenedores accidentales de texto, en los que la estructura es irrelevante y todas las páginas son iguales.

Para Ulises Carrión:

Un libro es una secuencia de espacios.

Cada uno de estos espacios es percibido en un momento distinto

-

Un libro es también una secuencia de momentos.

³⁷ Butor, Michel, *La literatura, el oído y la vista* p.439

³⁸ *Ibidem* p.443

³⁹ Derrida, Jaques, *De la gramatología* p.377

(..)Un texto literario (prosa) contenido en un libro ignora el hecho de que el libro es una secuencia espacio-temporal autónoma.

Las series de textos más o menos cortos
Distribuidos a lo largo del libro siguiendo cualquier orden en particular revelan la naturaleza secuencial del libro.

La revelan, tal vez la usan; pero no la incorporan ni la asimilan.

El lenguaje escrito es una secuencia de signos expandidos en el espacio; cuya lectura ocurre en el tiempo.

El libro es una secuencia espacio-tiempo.⁴⁰

En el nuevo arte de hacer libros, el texto no constituye la parte fundamental, incluso, puede haber libros carentes de palabras, que organicen el espacio por medio de otro tipo de signos o imágenes en donde cada elemento funciona como parte de la estructura compleja del libro. Es por eso que el elemento primordial del libro es su estructura; mientras que un texto en prosa distribuido en un libro debe de ser leído de principio a fin:

En el nuevo arte frecuentemente no es necesario leer el libro entero.

La lectura puede parar en el momento de haber entendido la estructura total del libro.⁴¹

Cada página constituye un espacio propio que al estructurarse en el volumen del libro genera secuencias y lecturas temporales diversas a través de la utilización de signos de todo tipo. Mientras que los libros viejos se leen todos a partir de una estructura lineal, de principio a fin, en la que todas las páginas son iguales y requieren el mismo tiempo de lectura, en el nuevo arte cada página es distinta, exige un tiempo de lectura,

⁴⁰ Carrión, *Ulises The new art of making books*

⁴¹ *Ibidem*

de atención variable, de modo que cada libro genera sus propios mecanismos de lectura. La lectura no es lineal ni narrativa, no intenta contar una historia sino hacer visible una estructura en el espacio propio del libro. Así, la lectura no es solamente una experiencia en el tiempo (que corresponde a toda lectura), sino una experiencia del tiempo como dimensión constitutiva de la obra. Por lo tanto, leer no solamente es acceder progresivamente a una obra según las reglas que ella impone, sino descubrir e inventar las formas de acceso, creando un tiempo constituido de ausencias, anticipaciones, aceleraciones, muy distinto del tiempo lineal y homogéneo de la disposición de secuencias seriales en periodos regulares.

La manifestación objetiva del lenguaje puede ser experimentada en un momento y espacio aislados-la página; o en una secuencia de espacios y momentos-el libro.⁴²

Un solo libro puede tener varias lecturas, tantas como el lector quiera. Esta cuestión es de suma importancia y se relaciona con el problema de la comprensión de la obra. En una novela o cualquier texto literario, el hecho de que el lector comprenda la obra es un supuesto, en el nuevo arte de hacer libros el lector tiene acceso a ella en el momento que la entiende, que capta su estructura.

El nuevo arte apela a la habilidad que todo hombre posee para entender y crear signos y sistemas de signos.

Un libro es un volumen en el espacio.⁴³

⁴²Carrón, *Ulises, The new art of making books*

⁴³ *Ibidem*



IN ALPHABETICAL ORDER

El libro como colección

En su diálogo *Parménides*, Platón reúne a Parménides, Zenón, Sócrates y Aristóteles para discutir acerca de la relación entre lo Uno y lo múltiple. En este contexto, lo múltiple se refiere al mundo sensible, compuesto por elementos mezclados y en continuo cambio, mientras que lo Uno se ocupa del mundo de las ideas en el que cada elemento es claro y distinto.

¿-Qué significa esta frase Zenón? <Si las cosas son muchas>, dices tú, < deben ser a la vez semejantes y desemejantes; pero eso es imposible: las cosas desemejantes no pueden ser semejantes, ni desemejantes las semejantes>..Por tanto, si las cosas desemejantes no pueden ser semejantes o las semejantes desemejantes, es también imposible que las cosas sean una pluralidad. Si existieran muchas cosas tendrían atributos imposibles.¹

¹ Platón *Parménides* p. 121

(..)¿Qué hay de sorprendente en que alguien señale que yo soy una cosa y también muchas? Cuando quiero decir que soy muchas cosas puedo decir que mi lado derecho es diferente a mi lado izquierdo, mi parte frontal de mi espalda, mi parte de arriba de mi parte de abajo, ya que sin duda, participo de la pluralidad.

-Cuando quiero probar que soy una cosa, diré que soy una persona entre nosotros siete, puesto que también participo de la unidad. Luego ambas afirmaciones son ciertas, por tanto, si alguien tiene la intención de mostrar sobre cosas de este tipo (palos, piedras y demás) que la misma cosa es una y muchas, diremos que lo que está probando es que algo es uno y múltiple, no que la unidad sea múltiple ni que la pluralidad sea uno.

-¿Te ocupas también de los casos que pueden parecer absurdos, como el pelo, el fango, la suciedad o cualquier otro objeto trivial e indigno?... ¿cada uno de estos tiene una forma separada, distinta de las cosas que están a nuestro alcance?

-En absoluto, dijo Sócrates; en estos casos, las cosas son exactamente las cosas que vemos. Seguramente sería muy absurdo suponer que poseen una forma...

-Eso es debido, replicó Parménides, a que eres todavía joven, Sócrates, y la filosofía no te ha poseído todavía tan firmemente como creo que lo hará algún día. Entonces no despreciarás ninguno de estos objetos.²

A partir de esta descripción, un objeto dado puede ser una cosa o varias a la vez, semejante y desemejante, totalidad o parte, dependiendo del punto de referencia o de comparación. Así, resulta casi imposible formular una definición de cualquier cosa, ya que depende no solo de sus atributos particulares, sino de la circunstancia en la que se encuentra y del punto en el que se centra la atención. Parecería que la intención de Platón es afirmar la ambigüedad de cualquier intento por establecer un razonamiento a partir de los datos sensibles, sin embargo insiste en que el filósofo no debe despreciar ningún objeto, por más insignificante que parezca. En este sentido, nos remite a un método inductivo en el que a partir de la consideración de las cosas sensibles se llega a los principios racionales, de lo particular a lo universal. La inducción es un procedimiento que a diferencia del razonamiento deductivo, no opera a partir de conexiones entre los términos empleados sino a base de una revisión de los casos particulares, de los individuos a la especie. El proceso inductivo se basa en una enumeración suficiente que, arrancando de los entes singulares desemboca en lo universal, y aunque parte de los individuos, no se detiene mucho tiempo en ellos, ya que su meta es definir conceptos generales, por lo tanto “la inducción no consiste en pasar

² Platón *Parménides* p.142

de un cierto número de individuos de una colección a la colección entera (ya sea en tanto que colección o bien como una colección compuesta simplemente de un número de individuos como individuos), pues en el primer caso la inducción se convierte en un razonamiento defectuoso y en el segundo en una tautología.”³

Aunque el principio del mecanismo inductivo es una colección de objetos que permite identificar ciertas constantes a partir de las cuales se sacan conclusiones, el coleccionismo por sí solo no es suficiente para generar conceptos, tal parece que se queda detenido en la mitad del proceso, extasiado por las cualidades particulares de cada elemento de la serie. El coleccionista parece un científico hipnotizado, que se olvidó de su ímpetu por abstraer, obsesionado con cada uno de los objetos; no pretende escalar en la jerarquía para llegar a conceptos, ni sacar ninguna conclusión al abstraer sus resultados, por el contrario, el mecanismo de la colección se basa en una acumulación desenfrenada.

El procedimiento se realiza justamente en sentido contrario al del método racional de inducción y deducción en el que “(.) de lo individual no se puede hablar. El empleo de la matemática y del método experimental, en efecto, implican respectivamente la cuantificación y la reiterabilidad de los fenómenos, mientras el punto de vista individualizante (coleccionista), excluye por definición la segunda, y admite la primera con función solamente auxiliar.”⁴

La colección entonces, exalta la individualidad de cada cosa, sin perder su relación con el conjunto. En una colección, esos atributos particulares que para el filósofo o el hombre de ciencia carecen de importancia, toman el papel protagonista y es gracias a estos detalles que la colección cobra sentido. La pregunta del coleccionista es inversa a la del filósofo: ¿Cómo es posible que todos estos objetos que podrían englobarse en una misma definición, son en realidad tan distintos entre sí?

“La colección vive de la dialéctica de la parte y el todo (se divisa el todo en un solo sector o, viceversa, el sector ejemplar representa el todo). Las partes individuales, autómatas o unidades distintivas mínimas, del conjunto coleccionado, sacadas de otro contexto anterior, nunca se presentan puras, sino siempre por su función estética e idiosincrásica, determinadas por el individuo.”⁵

Una colección es un conjunto de varias cosas, por lo común de una misma clase, que se han elegido y reunido ateniéndose a una norma. Así, existe un juego entre la coherencia e individualidad de cada elemento y su pertenencia a una clase o categoría.

³ Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía* tomo 2 p. 589

⁴ Ginzburg, Carlo *Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales* p. 147

⁵ Sánchez, Yvette *Coleccionismo y literatura* p. 89

Esta clase no es necesariamente una convención generalizada, sino que se construye por el sujeto que colecciona. Es él quién decide que objetos deben entrar en su colección a partir de una regla o norma que genera una técnica sistemática de ordenar. Lo más importante en una colección es precisamente esa regla que le otorga la coherencia a las relaciones entre los diversos objetos.

¿"Qué es coleccionar después de todo? Tomas una cosa y tomas otra cosa, las colocas una al lado de la otra y, de alguna manera, se supone que su proximidad crea un significado."⁶

El coleccionista no puede desvincular sus mecanismos de ordenamiento de los objetos que acumula, es decir que la definición del conjunto, no resulta suficiente, cada objeto, cada detalle, es de suma importancia y resulta insustituible e irreducible. La tarea del coleccionista es inagotable, ya que los parámetros se modifican constantemente a partir de la relación misma entre los objetos, de modo que el hallazgo de la última pieza que completa la serie, se puede postergar indefinidamente.

"La tendencia a clasificar, ordenar, etiquetar: dentro de la noción de serie, cada objeto individual ocupa, como elemento específico, un lugar preciso. El coleccionista siempre aspira, y de manera compulsiva, a completar la serie, sea esta terminable (las ediciones de autor, las monedas, los sellos de correo, etc.) o no (cuadros, tarjetas postales, por ejemplo). Y cuando logra completar la serie, suele comenzar otra inmediatamente. En todo caso, siempre intentará posponer la adquisición de la última pieza(..)"⁷

El rigor coleccionista, lleva a sus últimas consecuencias una regla subjetiva para acumular y ordenar una serie de objetos, sin ningún fin práctico más que el puro gusto de encontrar nuevos especímenes, para clasificarlos y ordenarlos. "El coleccionista acumula todo lo que pertenece a cierta serie con un espíritu perseverante; invierte energía en la investigación y en la adquisición de documentos correspondientes al ámbito elegido. Con una visión salvadora recoge, selecciona, combina, conserva, clasifica (ordena, arregla, a veces jerarquiza, hace accesible). El mismo elige la categoría y así decide lo que es raro; tal vez guiado por móviles irracionales que le hacen reunir un número superfluo de objetos de algún campo particular que le parece digno de ser recordado, guardado en espacios tales como vitrinas, cartones, cajas, cajones, armarios, arcones, anaqueles, álbumes, carpetas, ordenadores, etc."⁸

La actitud del coleccionista fluctúa entre un hombre de ciencia que trata de llevar sus obsesiones ordenadoras al campo de la vida cotidiana, un artista que se preocupa

⁶ Sánchez, Yvette *Coleccionismo y literatura* p.96

⁷ *Ibidem* p. 49

⁸ *Ibidem* p. 17

por la singularidad de cada objeto, un arqueólogo que rescata pistas de la realidad para completar el conjunto, un médico que observa en cada paciente un nuevo espécimen a coleccionar, un naturalista al estilo de Darwin. Ubicar la actitud coleccionista resulta difícil, pero es claro que va de la mano con la especialización del conocimiento y la creación de disciplinas.

Algunos dicen que el primer coleccionista fue Noé. “Noé,(..) en su afán por prolongar la existencia, salvar el mundo y las categorías de los seres vivos de su extinción, de erigir un sistema, un inventario –completo costara lo que costara-, juntó una pareja por cada especie de animales. Ya Adán había hecho el trabajo de nombrarlos y clasificarlos –la taxonomía precede a la colección-, pero fue Noé quién, en una urgencia totalizadora, los reunió para preservarlos.”⁹

La primera aparición de la palabra *colección* se remonta al siglo XVI, pero los términos *coleccionista* y *coleccionar* aparecen con la difusión de la actividad en sí, a finales del siglo XIX¹⁰.

En el renacimiento, se despierta la *curiositas* y se empiezan a hacer colecciones de objetos extraños, provenientes del nuevo mundo, en un afán de insertar y clasificar lo nuevo. Sin embargo, en el siglo XIX, la costumbre de acumular y ordenar objetos da un giro radical, transformando el coleccionismo descubridor del siglo XVI en un coleccionismo conservador:

“Ya no se conservan cosas nuevas y nunca vistas a partir del siglo XIX –época de los museos-, sino lo antiguo. Es decir, que el reverso de la medalla de la cultura moderna de la innovación es la caducidad cada vez más rápida y la necesaria eliminación de los objetos al olvidarlos, neutralizarlos o tirarlos por falta de espacio y de tiempo. Cabe crear espacio para lo nuevo en nuestra sociedad productora de desperdicios que, como compensación, debe desembocar en una cultura de la conservación, de la continuidad, porque de lo contrario lo innovativo nos abruma. Empezamos a proteger, cuidar, respetar lo puesto fuera de servicio, a coleccionar lo pasado, lo desaparecido, lo olvidado, lo amenazado. Jamás se ha desechado tanto, jamás se ha guardado tanto como hoy. Vivimos en la era de los depósitos de la eliminación (desechos) y de la conservación (museos). Cuanto más rápido envejece lo nuevo, tanto más rápido puede mutarse lo viejo en innovativo.”¹¹

Carlo Ginzburg en su ensayo *Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales*, ubica precisamente a finales del siglo XIX el surgimiento de un modelo epistemológico

⁹ *Ibidem* p.22

¹⁰ *Ibidem* p. 13

¹¹ *Ibidem* p. 38

inductivo, que parte del análisis de casos particulares, de la colección de vestigios, rastros, detalles.

“Durante milenios, el hombre fue cazador. La acumulación de innumerables actos de persecución de la presa le permitió aprender a reconstruir las formas y los movimientos de piezas de caza no visibles, por medio de huellas en el barro, ramas quebradas, estiércol, mechones de pelo, plumas, concentraciones de olores. Aprendió a olfatear, registrar, interpretar y clasificar rastros(..)”¹²

Para Ginzburg, el hombre aprendió a leer en la naturaleza señales antes de traducirlas en signos e ingresarlos en un soporte. “”Descifrar” o “leer” los rastros de los animales son metáforas. No obstante, se siente la tentación de tomarlas al pie de la letra, como la condensación verbal de un proceso histórico que llevó, en un lapso tal vez prolongadísimo, a la invención de la escritura. Esa misma conexión ha sido formulada(..) por la tradición china, que atribuía la invención de la escritura a un alto funcionario que había observado las huellas impresas por un ave sobre la rivera arenosa de un río.”¹³

Ginzburg hace un estudio de este método de lectura a partir de los indicios, y su aplicación en diversas disciplinas, preguntándose si es posible establecer un paradigma, lograr un conocimiento sobre la base de estos elementos secundarios, particulares y accesorios, en contraste con el modelo racional que parte de lo general para acceder a lo particular. Ginzburg trata de demostrar que existen campos del conocimiento y problemas que dada su relación con la realidad, con los datos específicos y particulares, no pueden prescindir de los detalles para sacar sus conclusiones. Tal es el caso de la medicina, la criminología y el psicoanálisis, “formas de saber más estrechamente unidas a la experiencia cotidiana o, con más precisión, a todas las situaciones en las que la unicidad de los datos y la imposibilidad de su sustitución son, a los ojos de las personas involucradas, decisivos.”¹⁴

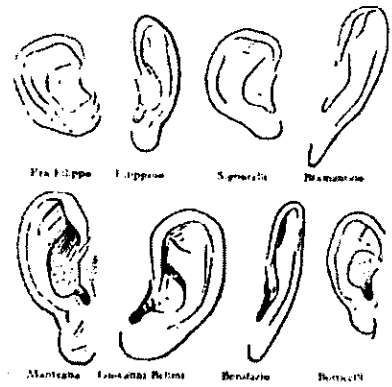
El estudio comienza con la descripción de un método ideado por el Italiano Giovanni Morelli para identificar copias falsas de cuadros célebres. Para Morelli, el problema residía en que los estudiosos se fijaban en las características más obvias y evidentes de los cuadros, aquellas que permitían identificar inmediatamente el estilo de un pintor, las marcas distintivas que eran por lo mismo las más fáciles de imitar, “por el contrario, se deben examinar los detalles menos trascendentes, y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el pintor pertenecía: los lóbulos

¹² *Ibidem* p. 144

¹³ Ginzburg, Carlo *Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales* p. 145

¹⁴ *Ibidem* p. 163

de las orejas, las uñas, la formas de los dedos de manos y pies. De este modo Morelli descubrió, y catalogó escrupulosamente, la forma de oreja característica de Botticelli, de Cosme Tura y demás: rasgos que se hallaban presentes en los originales, pero no en las copias.”¹⁵ Los cuadernos de Morrelli parecían más registros criminales o anatómicos que apuntes de un historiador del arte. Su método fue severamente criticado por recurrir a una visión parcial y fragmentada para interpretar



los cuadros, como si de textos se tratara, compuestos por partes separadas sin relación entre sí. Su actitud detectivesca se ve reflejada en un cuento de Arthur Conan Doyle que probablemente retoma el método de Morrelli. Holmes encuentra a su víctima a partir de la observación minuciosa de la única pista: una oreja, y le explica a Watson sus razones: “No ignorará usted, Watson, en su condición de médico, que no hay parte alguna del cuerpo humano que presente mayores variantes que una oreja.”¹⁶

Freud también llegó a conocer los estudios de Morrelli y se vio seriamente influenciado por ellos. Refiriéndose a Morrelli, Freud afirma que “su método se halla estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También este es capaz de penetrar cosas secretas y ocultas basándose en elementos poco apreciados o inadvertidos, de detritos o “desperdicios” de nuestra observación”¹⁷

Freud fue un gran coleccionista de antigüedades egipcias, grecorromanas y chinas. Su consultorio parecía un gabinete arqueológico e incluso en una ocasión, tuvo que mudarse porque ya no le cabían los objetos en su apartamento. Para Freud, el coleccionismo se encontraba emparentado con la arqueología y el hábito de acumular objetos con un afán por descifrar los arquetipos y las constantes en estas piezas: “comparaba su predilección por la arqueología con el estudio psicoanalítico de la prehistoria del ser humano: el inconsciente como tierra por excavar, inclusive, en una carta le confiesa a Stefan Zweig que había leído más de arqueología que de psicología.”¹⁸ En otro texto abunda en esta relación entre psicoanálisis y arqueología:

Supongan que un investigador viajero llega a una región poco conocida en la que un

¹⁵ *Ibidem* p. 139

¹⁶ *Ibidem* p. 140

¹⁷ *Ibidem* p. 141

¹⁸ Sánchez, Yvette *Coleccionismo y literatura* p. 42

campo de ruinas con restos de muros, fragmentos de columnas, tablillas con signos gráficos desdibujados e ilegibles, despierta su interés. Puede contentarse con mirar lo que está expuesto a plena luz del día y preguntar luego a los moradores, quizá semi-bárbaros, que habitan en los alrededores, acerca de lo que la tradición les ha hecho saber de la historia y el significado de esos restos monumentales, consignar sus informaciones y continuar su viaje. Más también puede proceder de otro modo; puede haber llevado consigo picos, palas y azadas y convencer a los lugareños para trabajar con estas herramientas, abordar con ellos el campo de ruinas, despejar los escombros y, a partir de los restos visibles, poner al descubierto lo que estaba sepultado. *Si el éxito recompensa su trabajo, los hallazgos se comentarán por sí mismos; (...) las inscripciones halladas en gran número, develan un alfabeto y una lengua cuyo desciframiento y traducción brindan insospechadas noticias sobre los acontecimientos de los primeros tiempos, en cuya memoria fueron edificados dichos monumentos.*¹⁹

En este texto, reaparecen varias constantes que marcan la actitud coleccionista a partir de la metáfora del arqueólogo. En principio el coleccionista observa su entorno y recolecta muestras, que acumula y conserva, pero también es un hombre de acción, un cazador que tiene contacto directo con la realidad, descifrando los rastros que le permitan encontrar a su víctima. Asimismo, el coleccionista es el descubridor, ya que el lugar en el que encuentra sus objetos es muchas veces un sitio virgen, poco conocido e incivilizado. Por último, la referencia al pasado, a los escombros de una civilización perdida que es preciso interpretar nos remite al coleccionista conservador que recupera los objetos del pasado que han perdido vigencia o utilidad, para darles un nuevo sentido. Además, existe la fantasía de que los hallazgos se comentan por sí mismos, es decir que debajo de todas estas marcas se encuentra tal vez una verdad general que a pesar de su distancia sigue vigente y guarda relación con todos los hombres.

Es importante remarcar una diferencia entre la actitud de Freud como coleccionista y el terreno propiamente de su labor psicoanalítica. Mientras que la colección esta constituida por objetos, su reflexión parte de los vestigios o las huellas que encuentra en estos. Toda colección exige un registro, es decir un recuento por escrito, a través de fotografías o dibujos de las características de cada objeto. El coleccionista puede acumular cosas que resulta imposible transportar de un lugar a otro: como el poeta Neruda que coleccionaba anclas de barco abandonadas en la arena y se obsesionaba en transportarlas por todos los medios posibles a su casa, aunque obviamente esto no siempre era posible.

¹⁹ Freud, Sigmund *La etiología de la histeria en Obras completas, III, ed. Cit., p. 192*

Los objetos, aunque no se encuentren ordenados en un espacio real, se reúnen generalmente en una lista o archivo, en donde el coleccionista lleva un recuento de sus hallazgos. Así, es posible llevar una colección de objetos que no se poseen realmente, pero de los cuales se tiene un vestigio o una marca que constituye un fragmento, una muestra. Aquí encontramos el límite de lo que se puede coleccionar o no. Resulta difícil satisfacer la necesidad de coleccionar ideas, recuerdos o personas, ya que la colección exige forzosamente propiedad y distancia, y resulta confuso hasta que punto se posee una idea o se tiene distancia con respecto a un recuerdo. La colección se apropia de sus objetos y los separa de su contexto para ordenarlos en otro espacio. En ese sentido, se pueden coleccionar registros de ideas, imágenes o recuerdos, al imprimirlos en un soporte independiente, ya que la escritura implica distancia y aislamiento. El registro fabrica un espacio que reúne los datos o las descripciones, conservando la singularidad de cada cosa, de modo que es posible pensar en el registro como una colección condensada. Obviamente emergen muchos problemas de esta transición de la colección al registro, pero veremos cuales son las repercusiones. Italo Calvino describe una colección vista en una exposición de colecciones raras, compuesta por muestras de arena de todo el mundo, guardadas en frascos rotulados con el nombre del lugar en el que fueron extraídas. Las muestras de arena intentan conservar y condensar en un espacio portátil espacios enteros, funcionan como signos que reemplazan un paisaje, una experiencia, un recuerdo. “De regreso de un viaje, añade nuevos frascos a los otros en fila, y de pronto advierte que sin el índigo del mar el brillo de aquella playa de conchilla desmenuzada se ha perdido; que del calor húmedo del uadi no ha quedado nada en la arena recogida; que, lejos de México, la arena mezclada con lava del volcán Parícutín es un polvo negro que parece salido de la boca de la chimenea. Trata de devolver a la memoria las sensaciones de cada playa, aquel olor de bosque, aquel ardimiento, pero es como sacudir ese poco de arena en el fondo del frasco rotulado.”²⁰ El signo resulta insuficiente, dice menos de lo experimentado; cada muestra es un registro limitado que debe ser completado por la memoria del coleccionista o por la imaginación del visitante. La necesidad de aprehender la realidad en toda su variedad se ve frustrada, es por eso que “el coleccionista, en su afán de alcanzar una meta que abarque la totalidad, se limita a un sector mínimo y agudo de la circunferencia, y así, en su concentración absoluta, roza la excentricidad.”²¹ Esta colección ejemplifica claramente la relación entre registro y colección, ya que fluctúa entre ambas. Tanto en la colección como en el registro, cada objeto, cada marca es un nudo de sentido que

²⁰ Calvino, Italo, *Colección de arena* p. 19

²¹ Sánchez, Yvette *Coleccionismo y literatura* p. 63

funciona a partir de las relaciones que puede generar. Relaciones tanto con los elementos de la misma serie como con su circunstancia particular. Para Paul Valéry: "la relación es una noción recíproca de cosa. Lo que se dice de una se entiende por la otra. La cosa se contempla como relación. Toda cosa considerada se involucra en una serie de relaciones. Toda relación considerada se endurece en cosa."²² Las muestras de arena no constituyen objetos en sí, pero son referencias que permiten hacer relaciones. Aunque un registro meramente escrito ya no conserva ningún rastro material del objeto, guarda el orden de relación y mantiene al mismo tiempo, una actitud descriptiva que se ciñe a las características de cada individuo. El registro es el esqueleto de la colección, un documento que denuncia los mecanismos de clasificación de la serie.

Calvino relaciona la colección de arena con la escritura, en la medida que ambas tratan de registrar su paso por el mundo a partir de marcas mínimas y fugaces: "Como toda colección, esta también es un diario: diario de viajes, claro está(.) O quizá sólo diario de esa oscura manía que nos impulsa tanto a reunir una colección como a llevar un diario, es decir, la necesidad de transformar el transcurrir de la propia existencia en una serie de objetos salvados de la dispersión o en una serie de líneas escritas, cristalizadas fuera del continuo fluir de los pensamientos."²³

Para Calvino, la escritura, en su afán por registrar el continuo fluir de los acontecimientos, no logra más que un material inconsistente que guarda poca relación con la experiencia: "he llegado a preguntarme qué hay escrito en esa arena de palabras escritas que he alineado en mi vida, esa arena que ahora me parece tan lejos de las playas y los desiertos del vivir. Quizá escrutando la arena como arena, las palabras como palabras, podamos acercarnos a entender como y en que medida el mundo triturado y erosionado puede todavía encontrar en ellas fundamento y modelo."²⁴

El registro es una marca que da fe de un acontecimiento, que describe un objeto, es una marca limitada y parcial que depende del contexto y de la intención. Generalmente distribuidos en listas y bitácoras, álbumes y archivos, el registro es una selección de datos o señales con un fin particular que intenta ordenarlos. A diferencia de la colección donde el objeto se encuentra siempre a la mano, en el registro se realiza una selección de cualidades que deben reflejar la individualidad de cada elemento. El problema radica precisamente en decidir cuáles son las características esenciales que resultan necesarias para identificar a este grupo de cosas y que método de registro es el adecuado. La eficacia de estos registros es siempre relativa y muchas veces resultan defectuosos

²² Valéry, Paul, *Cahiers* p. 583

²³ Calvino, Italo, *Colección de arena* p. 17

²⁴ *Ibidem* p. 19

por ser demasiado complicados o ambiguos. Además, no poseen el objeto original para cotejarlo con su registro, y si lo tienen, no pueden saber a ciencia cierta si se trata del mismo espécimen descrito en el documento. El parámetro define el método de acceso al objeto, su pertenencia un dominio marcado por la autoridad.

La historia de los métodos para identificar a los delincuentes, incide sobre esta relación entre el registro y la autoridad, ya que la posesión de este archivo por parte del estado, le otorga un gran poder sobre los demás, constituye su propia colección de personas con ciertas características (la delincuencia) sin necesidad de poseerlas físicamente (aunque finalmente ese es su deseo: recluirlas). “Cada sociedad advierte la necesidad de distinguir los elementos que la componen, pero las formas de hacer frente a esa necesidad varían según los tiempos y los lugares. Tenemos, ante todo, el nombre; pero cuanto más compleja sea la sociedad, tanto más insuficiente se nos aparece el nombre cuando se trata de circunscribir sin equívocos la identidad de un individuo. En el Egipto grecorromano, por ejemplo, si alguno se comprometía ante un notario a desposar una mujer o a llevar a cabo una transacción comercial, se registraban junto con su nombre unos pocos y sumarios datos físicos, unidos a la mención de cicatrices (sí es que las tenía) u otras señas particulares.”²⁵

Ginzburg describe el nacimiento de la utilización de la huella digital para identificar a los individuos. Dada la expansión demográfica, fue necesario generar un registro de cada persona con los datos necesarios para identificarla fácilmente en un momento dado. En un principio, se recurrió a una descripción de las señas particulares: nariz ancha, labios delgados, tez morena, etc. Sin embargo estas descripciones no fueron suficientes, ya que resultaban confusas y contenían un amplio margen de error. Posteriormente, realizaban medidas de diferentes partes del cuerpo que no se alteraban si el sujeto engordaba o envejecía, como el diámetro del cráneo, pero varias veces culparon a sujetos inocentes. “El error de la ciencia fisionómica fue el de enfrentarse al problema de la variedad de individuos a la luz de opiniones preconcebidas y de conjeturas apresuradas: de tal modo, ha sido hasta ahora imposible echar las bases de una fisionómica descriptiva científica.”²⁶ La necesidad de un mecanismo eficiente para identificar a cada persona, se hizo evidente en las colonias británicas donde los indígenas eran rebeldes, astutos, analfabetos y a los ojos de los europeos, iguales entre sí. En 1860, sir William Hershchel, administrador en un distrito de Bengala, observo la costumbre de los oriundos de estampar sobre cartas y documentos la huella de un dedo sucio de pez o de tinta, y pensó en aplicar éste mismo método en los habitantes.

²⁵ Ginzburg, Carlo *Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales* p. 159

²⁶ *Ibidem* p. 161

“En 1880, Herschel anunció que tras diecisiete años de pruebas, las impresiones digitales habían sido oficialmente introducidas en su distrito(..)Los funcionarios imperiales se habían apropiado del saber indicial de los bengalíes, y lo habían vuelto en contra de éstos”²⁷ Todos sus intentos por catalogar formas y tamaños de narices, ojos y demás partes del cuerpo fracasó y se vio superada por un gesto mínimo y sencillo, el registro por excelencia, marca directa del cuerpo sobre el papel. La huella digital resulto ser una marca única y distinta en cada individuo, que permitió por fin identificar con precisión a cada persona.

La relación entre el registro y su interpretación nos arroja a un dilema en la aproximación a estos datos: “o asumen un estatus científico débil, para llegar a resultados relevantes, o asumen un estatus científico fuerte, para llegar a resultados de escasa relevancia.”²⁸ Los mecanismos de registro que necesitan conservar la individualidad de cada elemento, requieren una revisión constante de sus reglas. No existe una sola solución a los problemas, sino que cada caso se aborda de manera distinta. “En situaciones como éstas, el rigor elástico (perdónesenos el contrasentido) del paradigma indicial aparece como insuprimible. Se trata de formas de saber tendencialmente mudas –en el sentido que, como ya dijimos, sus reglas no se prestan a ser formalizadas, y ni siquiera expresadas–.”²⁹

El registro pretende acceder al objeto de manera neutral, pero inevitablemente lo deforma e interpreta. Italo Calvino encuentra en la figura del arqueólogo una forma de conciliar la fragmentación del conocimiento y los métodos de aproximación a la realidad: “intentaremos siempre ponernos del lado de fuera, de los objetos, de los mecanismos, de los lenguajes; quisiéramos hacer nuestra la mirada del arqueólogo y del paleoetnógrafo, tanto hacia el pasado como hacia el presente nuestro, partido y estratigráfico, diseminado de producciones humanas fragmentarias y malamente clasificables: industrias metalúrgicas, megalitos, esqueletos de hecatombes, fetiches.

En su excavación el arqueólogo se encuentra con utensilios de los que ignora su función, trozos de cerámica que no encajan entre sí, yacimientos de otras eras distintas a las que se esperaba encontrar. Su tarea es la de describir, pieza por pieza, especialmente lo que no consigue redondear en una historia o en una costumbre, ni reconstruir en una continuidad o en un todo.”³⁰

²⁷ *Ibidem* p. 161

²⁸ *Ibidem* p. 163

²⁹ *Ibidem* p. 163

³⁰ Calvino, Italo, “La mirada del arqueólogo” en *Punto y aparte* p. 292

Registrar es por tanto interpretar, debido a que existe una distancia entre el objeto o el acontecimiento y su registro. El registro es un anexo, que se añade más no substituye al original, por el contrario, crea un signo que lo interpreta a partir de ciertas reglas, alterándolo y modificándolo.

La colección y el registro se desarrollan en una “tensión entre exactitud racional y deformación frenética,”³¹ que apunta a una insuficiencia de la razón para ordenar todas las cosas que le rodean en un aparato coherente y organizado. La atención en los objetos en sí, en los casos particulares, no siempre puede ser abstraída en conceptos generales, de modo que se generan descripciones, notas, más no declaraciones definitivas que denuncian una carencia, una duda, una insuficiencia para aprehender la vastedad del mundo.

El registro es un mecanismo accesorio a la colección y recolección de objetos o de datos que denuncia la regla, el orden y lo que es más importante: los coloca en un soporte accesorio, que da fe de una colección aunque esta ya no exista. El registro crea una distancia, entre los objetos y su documentación, reuniendo en un soporte (generalmente un LIBRO) los resultados. Los soportes de la escritura han sido frecuentemente, soportes de registro, desde cuestiones de contabilidad de bienes, hasta listas de personas, directorios, actas de nacimiento, diccionarios, enciclopedias, bitácoras, atlas, etc. El soporte de la escritura es el archivo, el lugar de almacenamiento de todos estos datos.

ARCHIVO, 1490. Tom. del lat. Tardío *archivum*, y éste del gr. *Arkeion* “residencia de los magistrados”, “archivo”, deriv. De *arkhe* “mando”, magistratura”.

DERIV. *Archivar*, 1644. *Archivero*, 1717.³²

No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo.

Sino por la palabra “archivo” – y por el archivo de una palabra tan familiar. *Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde las cosas comienzan* – principio físico, histórico u ontológico–, más también el principio según la ley, *allí donde los hombres y los dioses mandan*, *allí donde se ejerce la autoridad*, *el orden social*, *en ese lugar* desde el cual *el orden* es dado–principio nomológico.³³

³¹ *Ibidem* p. 124

³² Corominas, Joan *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* p. 60

³³ Derrida, *Laques*, *Mal de archivo* p. 9

Para Derrida, el lugar de registro es el archivo y posee cualidades particulares. En principio, es un documento que abriga autoridad, es decir que legitima un orden de clasificación respaldado por una ley, que constituye además un principio. Este principio tiene un lugar desde el cual se enuncia, un domicilio que lo respalda."Así es como los archivos tienen lugar: en esta *domiciliación*, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no –secreto.(..) Con un estatuto semejante, los documentos, que no siempre son escrituras discursivas, no son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una *topología* privilegiada.³⁴ El hecho de inscribir el registro en un soporte ya le otorga un papel de exterioridad, de documento separado, que marca esta diferencia entre el adentro y el afuera, sin embargo las facultades ordenadoras se hallan consignadas en el domicilio del magistrado, es decir que el registro, sin una ley que lo ordene y un lugar que lo condense, no es más que una serie de papeles dispersos. "No solo requiere que el archivo esté depositado en algún sitio, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima. Es preciso que el poder arcóntico, que asimismo reúne las funciones de unificación, de identificación, de clasificación, vaya de la mano con lo que llamaremos el poder de *consignación*. No entendamos por consignación, en el sentido corriente de esta palabra, sólo el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva, en un lugar y sobre un soporte, sino también aquí el acto de *consignar reuniendo los signos*.(..) El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión.³⁵

El archivo tiene diversas funciones; en un principio sirve como herramienta para una autoridad que requiere un control de los bienes y los individuos, así como un soporte para fijar la memoria. El archivo de la memoria y el archivo material, se diferencian justamente en esta exterioridad, en este paso de lo privado a lo público y en esta ley de ordenamiento que consigna en un solo sitio el material que de otro modo se encontraba disperso;"el archivo, (..) no será jamás la memoria ni la anamnesia en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el)lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria.

*No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera.*³⁶ La memoria, como habíamos apuntado en el primer capítulo guarda una relación conflictiva con la escritura, ya que ésta modifica

³⁴ Derrida, Jaques, *Mal de archivo* pp11

³⁵ *Ibidem* p. 11

³⁶ *Ibidem* p. 19

la estructura temporal del habla y su relación con la memoria al fijar en un soporte exterior el contenido de sus mensajes. Las técnicas de registro, clasificación y archivo, van de la mano con una necesidad de rescatar cuestiones que la memoria es incapaz de retener y ordenar, por una especie de terror a perder el tiempo vivido. Georges Perec describe esta necesidad registradora a partir de una falla en la memoria, que obliga a llevar un registro accesorio de todo lo que sucede: "Al mismo tiempo se instauró como una falla de mi memoria: empecé a tener miedo de olvidar, como si, a menos que lo anotara todo, ya no fuera capaz de retener la vida que escapaba. Cada tarde, escrupulosamente, con una conciencia maniática, me puse a llevar una especie de diario; era lo contrario de un diario íntimo; yo no consignaba ahí sino hechos "objetivos": la hora del despertar, en qué había empleado el tiempo, mis traslados, mis compras, el progreso —evaluado en líneas o en páginas— de mi trabajo, las personas que había encontrado o simplemente visto, el detalle de lo que había cenado en tal o cual restaurante, mis lecturas, los discos que había escuchado, las películas que había visto, etcétera.

Este pánico de perder mis huellas fue acompañado por el furor de conservar y clasificar. Guardaba todo: las cartas con sus sobres, los programas de cine, los pasajes de avión, las facturas, el talón de los cheques, los prospectos los recibos, los catálogos, las convocatorias, los semanarios, los filtros secos, los encendedores vacíos, y hasta las cuentas de gas y electricidad de un apartamento donde no vivía desde hace más de seis años, y a veces pasaba un día entero ordenando, imaginando una clasificación que ocuparía cada año, cada mes, cada día de mi vida."³⁷

La memoria se ve modificada y alterada por la escritura al consignarse en el archivo. La técnica archivadora (..) "no sólo condiciona la forma o la estructura impresora, sino el contenido impreso de la impresión: la *presión* de la *impresión* antes de la división entre lo impreso y lo impresor. (..)

El archivo ha sido siempre un aval y como todo aval, un aval de porvenir. Más trivialmente: no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante. Comienza en la impresora.³⁸

La historia del registro de huellas digitales para identificar a los individuos contiene todas las cualidades del archivo: pertenece a una autoridad, que posee este archivo para ejercer la ley, y el registro es justamente una impresión que transforma lo propio (el cuerpo), en un dato externo e independiente, resaltando *la presión de la impresión* con

³⁷ Perec, Georges, *Pensar/Clasificar* p. 53

³⁸ Derrida, Jacques, *Mal de archivo* p. 26

la huella digital, que se ejerce sin necesidad de un intermediario que traduzca el objeto en registro. La huella es ya la escritura, la distancia y la clasificación que preside a la división entre lo impreso y lo impresor.

El ejercicio de la escritura esta íntimamente relacionado con un registro continuo, una definición de los conceptos y las posiciones, una delimitación del territorio, de los objetos y los movimientos que dominan la escena. El espacio de la escritura depende del soporte en el cual se ordena y el libro constituye un domicilio ideal en el cual es posible consignar la escritura, darle un orden, de tal modo que la multiplicidad de objetos registrados, obtiene consistencia en el soporte del libro. El libro es un lugar de reunión en el que se congregan una serie de datos, signos que funciona no solo como una estructura narrativa lineal, sino como documento, archivo, lugar de referencia donde se consignan las pruebas, las marcas, los vestigios, y los ordena forzosamente, en principio a partir de la secuencia de páginas, además de establecer mecanismos de acceso tales como índices, capítulos, secciones etc. Heidegger define la relación entre la colección y la escritura, a partir de los mecanismos de lectura: "El origen latino de *coleccionar* proviene de *colligere*, que significa recoger, allegar, relacionar y deducir. Mientras que *leer* se deriva de *legere*: cosechar, coleccionar.

Heidegger pregunta "¿Qué significa leer? Lo fundamental y lo dominante en la lectura es la colección/concentración. ¿En que colecciona/se concentra? En lo escrito, en lo que queda dicho en lo escrito."³⁹

Coleccionar es reunir objetos que tienen un punto en común. La riqueza de una colección se juzga no tanto por el número de piezas, sino por las ramificaciones que implica. Más allá de la curiosidad o del gusto por recopilar, se encuentra el argumento que justifica el orden o los motivos de la colección. la pieza extraña se investiga no por ella misma sino por su capacidad de pertenecer a una serie: su valor tiende menos a sus características intrínsecas que a su lugar en un conjunto que viene a complementar. La primera cualidad de una colección es la cantidad de sus piezas. Toda colección tiene como horizonte la exhaustividad y la tentación de acumulación.

El libro en general tiene una afinidad con la colección. El catálogo es la manera más cómoda de inventariar. El libro se presta para un acomodo de información o de objetos bajo la forma de reproducciones y la serie de páginas, permite identificar, clasificar y conservar las piezas de una serie. La estructura del libro se identifica con el espíritu igualitario de la colección: la equivalencia de principio de páginas es análoga a la de los objetos ordenados.

³⁹ Heidegger, *Martin Aus der Erfahrung des denkens 1910-1976*, t.13 p. 111

La mayoría de los libros que usamos no se leen por completo, son reservas de conocimiento ordenadas de tal manera que se pueda encontrar la información necesaria. Ejemplos de éstos son los diccionarios, las enciclopedias, los catálogos, las guías, los mapas, etc. Dichas reservas, constituyen puntos de referencia, documentos que archivan una serie de conocimientos esenciales. La intención tanto de los diccionarios de ordenar y definir todas las palabras, como de la enciclopedia, de englobar todos los saberes del mundo, reflejan esta obsesión por ordenar todas las cosas en un solo documento. "De hecho, tanto en la sociedad en general como en las categorías de signos podemos ver en acción un impulso humano básico que llamaremos *la urgencia taxonómica*." ⁴⁰ Georges Perec, también habla de un "vértigo taxonómico."⁴¹ Estos libros tratan de consignar una serie de conocimientos dispersos, legitimando además su método de clasificación como único y absoluto, convirtiéndose en trabajos de referencia, cobrando una solidez tal, que resulta difícil imaginar que están hechos a lo largo de muchísimo tiempo, que son sincréticos e imperfectos. Están llenos de huecos, influencias, derivaciones, interpolaciones, adaptaciones y reescrituras, pero vistos como artefactos, nos dicen mucho de las prioridades de ordenamiento del periodo al que pertenecen. En su contexto, estos clásicos lucen seguros, eternos, absolutos; desde fuera, especialmente al compararlos con trabajos similares de otras culturas, lucen limitados, relativos y transitorios.

El proceso de poner el conocimiento en contenedores más efectivos se aceleró en la Edad Media. Los escolásticos empezaron a ordenar las palabras en grupos temáticos que llamaban vocabularios. El siguiente es un ejemplo de estos grupos de palabras:

- 1 Hombre. Cielo, ángeles, sol, luna, tierra, mar.
- 2 hombre, mujer, las partes del cuerpo.
- 3 realeza, profesiones, artesanos
- 4 enfermedades
- 5 términos abstractos
- 6 calendarios, estaciones, climas
- 7 colores
- 8 pájaros
- 9 peces
- 10 bestias
- 11 hierbas

⁴⁰ *McArthur Worlds of reference* p.33

⁴¹ *Perec, Georges, Pensar/Clasificar* p.115

- 12 árboles
- 13 muebles de la casa
- 14 utensilios de cocina
- 15 armas
- 16 partes de la ciudad
- 17 metales y piedras preciosas
- 18 términos generales (abstractos y concretos)⁴²

Los tópicos enlistados, colocaban la continuidad de la vida en contenedores manejables y eran respetados en términos escolásticos: se encontraban en el círculo de lo que era tradicional, aceptable y bueno. Es curioso que las primeras clasificaciones son las más claras y en la medida que avanzan, los contenedores se vuelven confusos y ambiguos. Tanto así que en la última categoría: términos generales (abstractos y concretos), podrían caber todas las listas anteriores, sin embargo está separado y resulta un enigma especular que tipo de palabras contiene.

El intento por ordenar las palabras y definir sus significados continuó. En os manuscritos medievales, los estudiosos escribían notas al margen. Una clase popular de este tipo de notas, consistía en aclarar el significado de una palabra difícil de comprender en lengua común. Estas notas eran llamadas *glossa o glotta*. Muchos lexicógrafos ven el origen de los diccionarios en este tipo de notas. De hecho, las *glosae collectae* empezaron a aparecer, listas semi-formales que los maestros y estudiantes usaban. El orden dependía generalmente de cómo se iban sacando de los manuscritos. Posteriormente se utilizó el orden alfabético, que constituye una secuencia con orígenes desconocidos, de las letras del alfabeto, “el orden alfabético es arbitrario, inexpressivo y por ende neutro: objetivamente la A no vale más que la B”⁴³, y posiblemente esta indiferencia constituye su efectividad, ya que ahorra problemas de organización de las palabras en géneros y especies perfectamente organizados y completos, ocultándolos tras una secuencia meramente convencional. “todo diccionario se disuelve necesariamente, por su propia dinámica interior, en una galaxia potencialmente desordenada e ilimitada, de elementos de conocimiento del mundo. Por consiguiente, se transforma en una enciclopedia; y lo hace porque de hecho, era ya una enciclopedia que ignoraba su condición, o bien un artificio ideado para enmascarar el carácter inevitable de la enciclopedia.”⁴⁴ La enciclopedia, en oposición al diccionario, “no ofrece

⁴² Mc Arthur *Worlds of reference* p. 75

⁴³ Perec, Georges, *Pensar/Clasificar* p. 114

⁴⁴ Eco Humberto, “El antiporfirio” en *El pensamiento débil* p. 105

un modelo completo de racionalidad, ya que no refleja de manera unívoca un universo ordenado, sino tan solo leyes de racionalidad, es decir, reglas para determinar en cada caso las condiciones que nos permiten usar el lenguaje con el fin de explicar –de acuerdo con un criterio provisional de orden– un mundo desordenado o cuyos principios jerárquicos no alcanzamos a comprender,(..) jamás se presenta como una representación definitiva y cerrada: una representación enciclopédica no es nunca global, sino siempre local, aparece en cada caso revestida con determinados contextos y circunstancias.”⁴⁵

La tarea de compilar toda esta información y los mecanismos de edición, selección y ordenamiento del mismo, nos enfrentan ante una tarea que parece inabarcable. “Cuantitador es el afán de distribuir el mundo entero según un código único: una ley universal regiría el conjunto de los fenómenos: dos hemisferios, cinco continentes, masculino y femenino, animal y vegetal, singular plural, derecha izquierda, cuatro estaciones, cinco sentidos, cinco vocales, siete días, doce meses, veintinueve letras.

Lamentablemente no funciona, nunca funcionó, nunca funcionará.

Lo cual no impedirá que durante mucho tiempo sigamos clasificando los animales por su número impar de dedos o por sus cuernos huecos.”⁴⁶

De tal forma que el hábito de ordenar parece ineludible y su relación con el pensamiento resulta de pronto confusa:

Qué se me pregunta exactamente? Si pienso antes de clasificar? Si clasifico antes de pensar? Cómo clasifico lo que pienso? Cómo pienso cuando quiero clasificar?⁴⁷

S) *Ejercicios de vocabulario*

Cómo clasificar los siguientes verbos: acomodar, agrupar, catalogar, clasificar, disponer, dividir, distribuir, enumerar, etiquetar, jerarquizar, numerar, ordenar, reagrupar, repartir? Aquí están agrupados en orden alfabético.

Todos estos verbos no pueden ser sinónimos. Por qué necesitaríamos catorce palabras para describir la misma acción? Por ende, son diferentes. Pero cómo diferenciarlos a todos? Algunos se oponen entre sí aunque aludan a una preocupación idéntica; por ejemplo, dividir, que evoca la idea de un conjunto que se debe repartir en elementos

⁴⁵ Eco Humberto “El antipofirio” en *el pensamiento débil* p. 107

⁴⁶ Perce, Georges *Pensar / clasificar* p.111

⁴⁷ *Ibidem* p.112

distintos, y agrupar, que evoca la idea de elementos distintos que deben reunirse en un conjunto.⁴⁸

La solidez que pretenden mostrar los métodos y soportes de archivo, en realidad se encuentran sujetos a continua revisión y reflejan una “concepción del mundo y de los saberes que siempre, a partir de un determinado punto de vista, se podrá criticar. La buena clasificación no existe. En cambio, es fácil identificar rápidamente los *defectos* de una clasificación.”⁴⁹ A partir de estas dificultades, podemos encontrar varias posturas con respecto a las posibilidades y los alcances de una clasificación, aunque todas eliminan la posibilidad de construir un orden único y completo, apuntan a establecer sus límites y carencias:

a) La exhaustividad absoluta es imposible en principio. Conciérne al reino de Dios y está limitada por las capacidades de la razón.

b) La exhaustividad total es posible en principio, si el acceso a las cosas es el correcto. En esta tendencia, es posible, poco a poco, recopilar todas las piezas del rompecabezas del cosmos.

c) La exhaustividad limitada es posible si desde un principio, los límites de inclusión y exclusión están claros. Este es el punto de vista más popular actualmente y tiene la virtud de parecer consistente y fundamentado a la vez.

d) Solo una muestra imperfecta es posible: un mejor o peor catálogo del mundo que resiste a los catálogos. El trabajo se hace tan bien como se puede y siempre está sujeto a revisión.

La primera opción, se rinde ante la inmensidad de la empresa y encuentra únicamente en Dios, el poder para ordenar el mundo. El segundo, opina que solamente es una cuestión de tiempo, de modo que a través de la integración paulatina de las cosas y los saberes, será posible armar el rompecabezas del cosmos. La tercera opta por definir claramente sus límites, con el fin de no fallar en sus afirmaciones. Los tres primeros incisos tienen en común un intento por salvar su clasificación y legitimar el orden que la rige, mientras el último mantiene una posición crítica con respecto a los alcances de la clasificación, condenándola irremediabilmente al fracaso. Sin embargo, no abandona su labor, con el fin de comprobar tal vez, que lo único que podemos obtener son muestras, marcas temporales y órdenes sujetos a revisión. “Hace tiempo que nos hemos dado cuenta: el almacén de los materiales acumulados por la humanidad —mecanismos, maquinarias, mercancías, mercados, instituciones, documentos, poemas,

⁴⁸ Perce, Georges, *Pensar/Clasificar* p.111

⁴⁹ Verón, Eliseo, *Esto no es un libro* p.90

emblemas, fotogramas, *opera picta*, artes y oficios, enciclopedias, cosmologías, gramáticas, lugares y figuras del discurso, modelos operacionales- ya no hay manera de mantenerlo en orden. Los métodos, continuamente rectificadas y puestos al día durante los últimos cuatrocientos años para establecer un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar (..) se han resquebrajado demasiado y hacen en exceso agua como para seguir pretendiendo mantenerlo todo junto, como si nada.”⁵⁰ Para este archivador, el hábito de ordenar su realidad no consiste en perfeccionar paulatinamente su técnica, sino en armar y desarmar sus estrategias. “Mi problema con las clasificaciones es que no son duraderas; apenas pongo orden, dicho orden caduca.

Como todo el mundo, supongo, tengo a veces un frenesí del ordenamiento; la abundancia de cosas para ordenar, la casi imposibilidad de distribuirlas según criterios verdaderamente satisfactorios, hacen que a veces no termine nunca, que me conforme con ordenamientos provisorios y precarios, apenas más eficaces que la anarquía inicial.

El resultado de todo ello desemboca en categorías realmente extrañas, por ejemplo, una carpeta llena de papeles varios con la inscripción “PARA CLASIFICAR”; o bien una gaveta etiquetada “URGENTE 1” que no contiene nada (en la gaveta “URGENTE 2” hay unas viejas fotografías, en la gaveta “URGENTE 3”, cuadernos nuevos.”⁵¹

Se trata de un coleccionismo abierto que cuestiona continuamente sus parámetros de registro y las estrategias de clasificación; coleccionismo subversivo, que transgrede constantemente sus propias reglas, es permeable y acepta modificaciones del exterior. No añora un orden total, sino que se dedica precisamente a cuestionarlo. Tampoco contempla un fin de su labor, ni intenta completar ninguna serie. El proceso de acumulación y ordenamiento crece y se modifica con el tiempo.

El artista Gerhard Richter, ha acumulado desde 1962 imágenes. La colección de todas estas imágenes constituye su Atlas, una serie de más de cinco mil, que “es un archivo personal de imágenes, organizadas cronológicamente en paneles de medidas estándares, que incluye fotografías –propias y ajenas–, recortes de periódico o revistas y dibujos, agrupados temáticamente en escenas familiares privadas, escenas pornográficas, experimentos espaciales y formales, habitaciones, cartas de color, velas, abstracciones... de modo que el álbum se ha convertido en un proyecto enciclopédico potencial.”⁵²

Annette Messager se define como artista y coleccionista a la vez. En su apartamento, tiene una recámara y una estancia. En la recámara es Annette Messager la coleccionista y en la estancia, Annette Messager la artista. Su labor consiste en acumular, registrar los

⁵⁰ Calvino, Italo, “La mirada del arqueólogo” en *Punto y aparte* p. 291

⁵¹ Perec, Georges, *Pensar / clasificar* p. 117

⁵² Richter, Gerhard, *Atlas*

objetos, las situaciones y las personas que la circundan, para después ordenarlos en carpetas rotuladas con títulos como:

Los hombres que me gustan, Los hombres que no me gustan, Las mujeres que admiro, Mis celos, Mis gastos diarios, Mi moda, Mis dibujos infantiles, Los papeles que envolvían las naranjas que comí.

Para Calvino, “lo que nos interesa ahora es este despliegue de carpetas cerradas y rotuladas, y el procedimiento mental que implican. La autora misma lo ha definido claramente: trato de poseer, de adueñarme de la vida y los acontecimientos que me entero. Durante todo el día hojeo, recojo, ordeno, clasifico, selecciono y lo reduzco todo a la forma de álbumes de colección. Estas colecciones se convierten así en mi vida ilustrada.”⁵³

Ulises Carrión en su libro *In alphabetical order*, realiza una clasificación similar. En la portada se muestra un archivero lleno de tarjetas de direcciones, que se repite en las páginas subsecuentes. En cada página el número y la disposición de las tarjetas varían, así como una frase al pie de página, que describe cada clasificación. Así, encontramos: *la gente que conozco, la gente que admiro, gente ambiciosa, etc.* A lo largo de los años, esta caja de direcciones creció en un archivo muy extenso. En oposición a otros archivadores, no estaba preocupado en desarrollar una colección consistente, sino simplemente seguir el proceso y la evolución de sus gustos y simpatías a partir de esta serie de tarjetas. Las tarjetas tenían un uso adicional, que pertenecía a otro archivo: su colección de *Los otros libros*. En 1970, Carrión abre su librería-archivo *Other books and so* donde recibía material por correo de todo el mundo de publicaciones hechas por artistas que intentaban abarcar el espacio del libro desde otros puntos de vista. Carrión se encargaba entonces, no solo de archivar el material, sino de establecer e inventar las categorías. Los libros se encontraban catalogados de la siguiente manera: *otros libros, no libros, anti libros, pseudo libros, quasi books, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros de proyectos, libros de manifiestos, libros de instrucciones: libros de artista*. Ulises Carrión explicaba la fundación del archivo y su contenido:

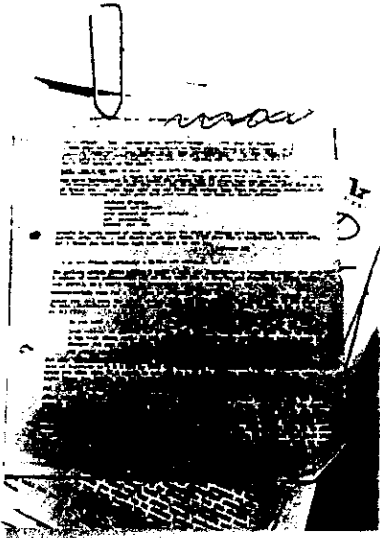
considero el archivo como una obra de arte, pero una obra de arte que implica espacio, una institución pública. Implica el trabajo de mucha gente, no tiene límite de tiempo, puede sobrevivir indefinidamente; tampoco tiene límites, crece constantemente mientras está vivo.

En cuanto a su postura respecto al coleccionismo afirmaba que no era un coleccionista, no buscaba completar su colección, por el contrario hacía una selección de las publicaciones que recibía; y aunque tenía opciones claras e intenciones precisas,

⁵³ Calvino, Italo, *Colección de arena* p. 18

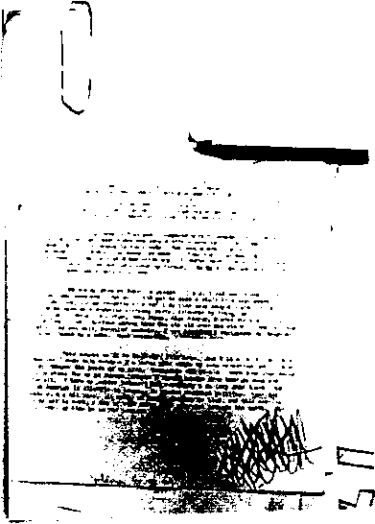
mantenía una actitud abierta que le permitía descubrir y buscar nuevas rutas, relativas a todo el panorama que los medios impresos podían ofrecer, tales como el arte correo, los periódicos, las fotocopias (que en el momento causaron un gran revuelo, por la capacidad de reproducir y distribuir cualquier material fácilmente).

En otra pieza: *Anonymous quotations*, se dedica a fotografiar su mesa de trabajo, repleta de cartas de diversas personas, que probablemente no se conocen entre sí, pero conviven en el mismo espacio y sus mensajes se relacionan, de alguna manera dialogan a través de esta simultaneidad. Las fotos muestran el bulto de cartas que se va alterando, dependiendo de los órdenes de lectura, que probablemente tienen que ver con la fecha de recepción. A medida que va pasando las cartas, quedan al descubierto otras, y así sucesivamente. Tanto la dirección como el nombre de los remitentes, se encuentran bloqueados con tinta roja. Las fotografías reducidas, se anexan sobre hojas en las que Carrión escribe a máquina, algún extracto de la carta que se encuentra en la fotografía, notas anónimas con las cuales Carrión genera su propio texto. La labor consiste en registrar, seleccionar y editar. Carrión llegó a afirmar que su verdadera obra era el archivo, trabajo de colección y ordenamiento de los libros de otros.

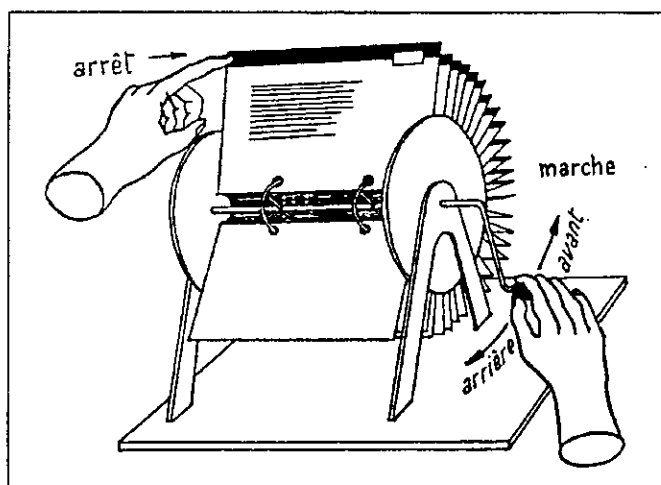


.....
.....
.....
.....
.....

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**



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



El libro máquina

La invención de la primera máquina para leer se acredita a Agostino Ramelli en el siglo XVI, con la que intentaba facilitar la lectura de varios libros a la vez. Aunque esta aplicación no parece particularmente útil, existen ciertos trabajos cuya complejidad requiere de una asistencia mecánica similar. Esta asistencia pretende en la mayoría de los casos, reflexionar acerca de la estructura del libro, lejos de intentar reemplazarlo con un mecanismo más efectivo, inclusive, muchas de estas invenciones son sólo esbozos que nunca se llegaron a construir. El problema que plantean no es técnico, no se trata de crear mecanismos para leer "mejor", sino una forma de poner al descubierto el gran mecanismo que encierra un libro, la cantidad de conexiones, citas y referencias, las relaciones entre las formas de escribir y de leer. Los libros máquina generalmente son armatostes efímeros, esbozos o implementaciones sencillas en el espacio propio del libro.

Raymond Roussel fabricó una máquina para leer su novela *Impresiones de África*. Al analizar algunos de los procedimientos que utilizaba para escribir, resulta comprensible su ambición de construir un libro máquina para su novela:

“Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas.

Por lo que respecta a *billard* y *pillard*, obtuve las dos frase que siguen:

1. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*
2. *Le lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*

El libro en su primera aparición fue un fracaso, y después adaptó una versión para teatro que por un lado fue abucheada y por otro elogiada. Entre la audiencia que se quedó sorprendida, se encontraba Marcel Duchamp. La influencia de Roussel sobre Duchamp fue notable aunque nunca se conocieron, e incluso, como dato curioso, la iniciativa de abandonar toda actividad para dedicarse a jugar ajedrez, fue tomada mucho antes de Duchamp, por Roussel. Parecería que Duchamp tomó como imagen alguna de la máquinas absurdas que describe Roussel en la novela, para su *Gran Vidrio*. Ambas son fábricas que reflexionan en torno al lenguaje, que intentan intervenir su engranaje por medio de una maquinaria parásito, que desajusta su equilibrio desde lo más profundo y le hace perder el sentido. Su intención no consiste en construir ni en producir, no constituye una exaltación de la tecnología, por el contrario, se trata de mecanismos no productivos que denuncian prematuramente el fracaso de los dispositivos de ordenamiento de la realidad. Estos libros no constituyen archivos, a la inversa, su labor consiste en sacar todas las cosas de los cajones y hacer nuevas relaciones, combinando elementos de categorías distintas a partir de detalles o de elementos “secundarios”. La jerarquía está disuelta, y el autor no está dispuesto a facilitarle las cosas al lector, no le otorga soluciones, moralejas o caminos marcados, sino pistas, como los “problemas matemáticos que no admiten una solución general sino más bien soluciones parciales cuya combinación permite aproximarse a una solución general.”² La aproximación a las cosas a través del lenguaje es siempre aproximativa, contingente y parcial. “El hombre está comenzando a entender cómo se desmonta y se vuelve a montar la más complicada e imprevisible de todas las máquinas: el lenguaje.”³ Las máquinas de Roussel, se construyen precisamente a partir del lenguaje, en el acto, al momento de su propia repetición; “así como ningún jugador de ajedrez podrá vivir lo suficiente para agotar las combinaciones de los movimientos posibles de las treinta y dos piezas del tablero”⁴, las máquinas de Roussel no se agotan en sus posibilidades:

El conjunto se componía de una especie de muela de afilar que, al accionarla con un pedal, podía poner en movimiento todo un sistema de ruedas, bielas, palancas y muelles que formaban un denso amasijo metálico; por uno de los brazos asomaba un brazo articulado que remataba una mano armada de un florete.

(..)girando varias veces hacia delante y hacia atrás de una larga varilla dentada, cambiaba completamente la combinación de los diferentes engranajes y creaba así un nuevo ciclo de fintas que incluso él ignoraba.

² Musil, Robert, *El hombre sin atributos* p.589

³ Calvino Italo, *Cibernética y fantasmas (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)*p. 191

⁴ *Ibidem* p. 190

Esta maniobra, capaz de engendrar una infinidad de resultados fortuitos, podía compararse a los leves golpecitos que, aplicados al tubo de un caleidoscopio, provocan, en el terreno visual, mosaicos de cristales de policromía eternamente renovada.⁵

La idea de un mecanismo que permita generar resultados siempre distintos, es uno de los atractivos principales de estos aparatos; mientras que un libro tradicional ofrece sólo una manera de leerse, en el libro - máquina, se pueden generar en un solo volumen, varios textos posibles. "El objeto de escribir (..) es el sistema de relación entre las cosas, que, mediante una genética combinatoria, aspira a un mapa, o catálogo, o enciclopedia de lo posible."⁶

Julio Cortázar en su novela *Rayuela*, plantea su propio mecanismo:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a **elegir** una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra **Fin**. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimiento de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73-1-2-116-3-84-4-71-5-81-74-6-7-8-93-68-9-104-10- 65-11-136-12-106-13-115-14-114-117-15-120-16-137-17-97-18- 153-19-90-20-126-21-79-22-62-23-124-128-24-134-25-141-60-26- 109-27-28-130-151-152-143-100-76-101-144-92-103-108-64-155- 123-145-122-112-154-85-150-95-146-29-107-113-30-57-70-147- 31-32-132-132-61-33-67-83-142-34-87-105-96-94-91-82-99-35- 121-36-37-98-38-39-86-78-40-59-41-148-42-75-43-125-44-102- 45-80-46-47-110-48-111-49-118-50-119-51-69-52-89-53-66-149- 54-129-139-133-140-138-127-56-135-63-88-72-77-131-58-131.

Con el objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.⁷

En un artículo titulado *De otra máquina célibe*, en el que Cortázar hace referencia, desde el título, al *Gran Vidrio* de Duchamp, narra el proyecto de un amigo, para desarrollar la lectura mecánica de *Rayuela*. De este modo idearon el RAYUEL-O-MATIC,

⁵ Roussel, Raymond, *Impresiones de África* p. 35

⁶ Calvino, Italo, *La máquina convulsa en Punto y aparte* p 228

⁷ Cortázar, Julio, *Rayuela* p6

proyecto que nunca fue llevado a la práctica, que consistía en un mueble con muchísimos cajoncitos y un diván parecido al de un psicoanalista. Los cajones se iban abriendo a partir de la siguiente secuencia:

A — Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la No. 1, y así sucesivamente. Si se desea

interrumpir la lectura, por ejemplo en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta.

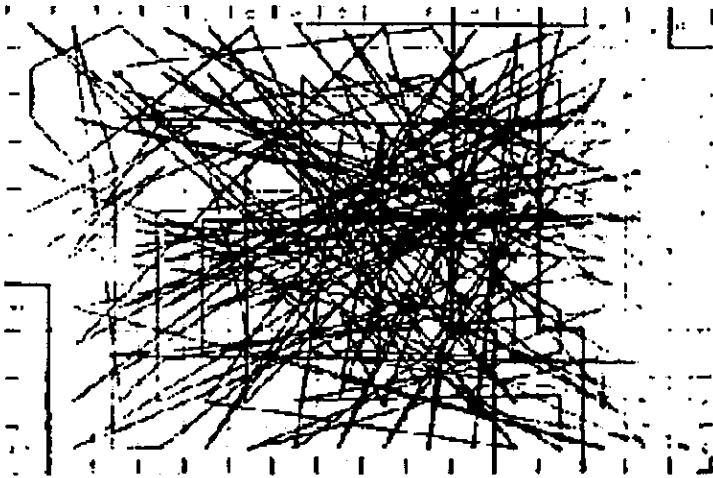
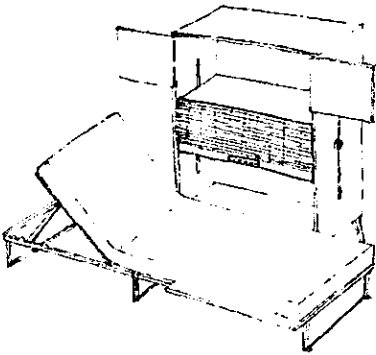
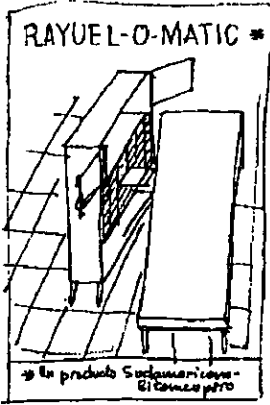
B — Cuando se quiera reiniciar la lectura a partir del momento en que se ha interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta No. 16, continuándose el proceso.

C — Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con sólo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico.

D — Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 de corrido. Al cerrar la gaveta No. 1, se abre la No. 2, y así sucesivamente.

E — Botón para interrumpir el funcionamiento en el momento que se quiera, una vez llegado al circuito final: 58 - 131 - 58 - 131 - 58, etcétera.

F — En el modelo con cama, este botón abre la parte inferior, quedando la cama preparada.⁸



⁸Cortazar, Julio, «La vuelta al día en ochenta mundos» p. 102

Cortazar y Duchamp, aunque tampoco se conocieron, formaron parte del colegio de Patafísica, formado en 1949 por un grupo de filósofos, artistas y escritores entre los que estaban Alfred Jarry (que fue quien inventó el término), Buñuel, Dubuffet, Duchamp, Ernst, M.C.Escher, Fontana, Ionesco, Jorn, los hermanos Marx, Miró, Picabia, Vian, etc. La ciencia de la Patafísica, se dedica al estudio de las excepciones y las soluciones posibles, es una ciencia de lo particular, de las posibilidades potenciales del lenguaje.

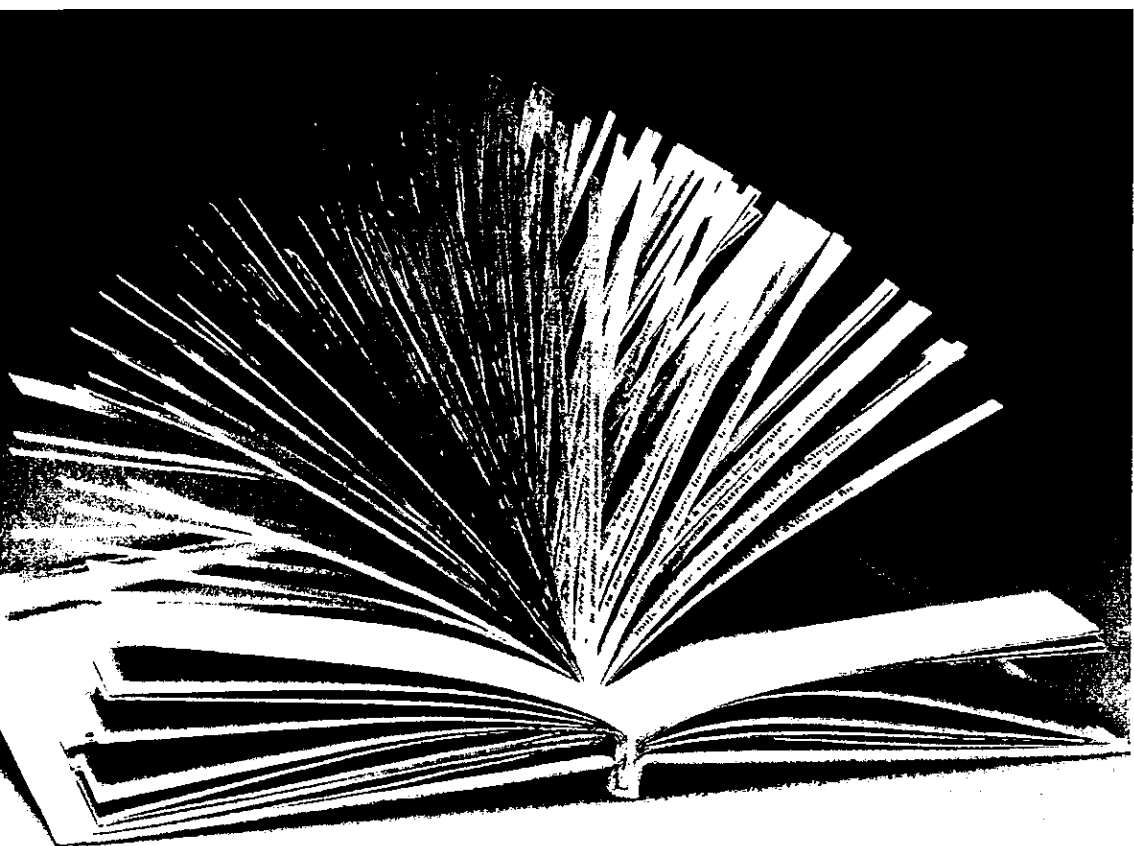


Miembros del colegio de patafísica en 1955



Raymond Queneau, otro de los fundadores del colegio, ideó varios métodos para exponer las posibilidades de lectura. En su libro: *100 000 000 000 000 000 poemas*, los renglones de las páginas están recortados, de modo que es posible levantar las tiras indistintamente para construir poemas siempre distintos. En total, se pueden leer 100,000 millones de poemas en un libro de escasas 10 páginas. Aunque se construyó una máquina bastante complicada para acceder al libro, la adaptación sencilla de las tiras recortadas es más contundente, constituye una disección del libro, de manera que éste pierde consistencia, la noción

de secuencia desaparece y la expectativa con respecto a lo que el texto nos ofrece cambia de estrategia, ya que no se trata de una espera pasiva, sino de una participación activa en la construcción del texto. En otro de sus libros Queneau retoma el problema de las variaciones a partir de la noción de estilo. En sus *Ejercicios de estilo*, se dedica a escribir el mismo texto de 99 maneras distintas. Lo que Queneau está cuestionando es precisamente el proceso creativo del escritor, las nociones de estilo, originalidad, y la idea de que en un libro bien escrito no sobra ni falta nada. El trabajo del escritor no termina al publicar su trabajo, de hecho está incompleto y contiene varias posibilidades de lectura. Una de las apuestas, consiste en cuestionar hasta donde llega el papel del escritor, hasta que punto se encuentra determinado por la época, el estilo, su contexto. "Esta máquina literaria espástica, qué actúa a través del autor, es la verdadera responsable de la obra; pero esa máquina no funcionaría sin los espasmos de un yo inmerso en un tiempo histórico, sin su reactividad, sin su hilaridad convulsa, sin una



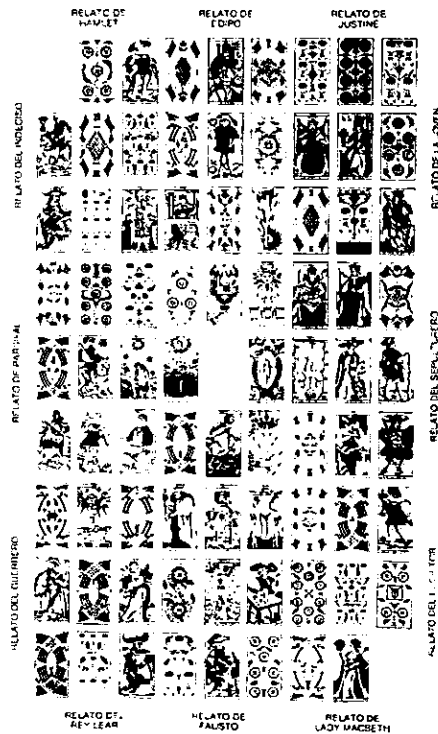
Raymond Queneau 100 000 000 000 000 de poemas

rabia capaz de hacerle dar con la cabeza contra la pared”⁹

El autor en este caso, se dedica únicamente a dar instrucciones o a establecer los parámetros. “Lo que interesa fundamentalmente no es que este problema sea soluble o no en la práctica —puede que no valga la pena construir una máquina tan complicada— sino su realizabilidad teórica, que podría abrir toda una serie de conjeturas insólitas. En este momento no pienso únicamente en una máquina capaz de una producción literaria en serie, que sería mecánica por sí misma; pienso en una máquina escribiente capaz de volcar sobre el papel todos esos elementos que acostumbramos a considerar como los más recónditos atributos de la intimidad psicoanalítica, de la experiencia vivida, de la imprevisibilidad de los cambios de humor, de los sobresaltos, de los dolores y de las iluminaciones interiores.”¹⁰

Calvino se pregunta: “¿Conseguiremos una máquina capaz de sustituir al poeta y al escritor? Del mismo modo que tenemos máquinas que leen, máquinas que realizan análisis lingüísticos de los textos literarios, máquinas que traducen, máquinas que resumen, ¿tendremos máquinas capaces de idear y componer poesías y novelas?”¹¹

Calvino, junto con Queneau, Georges Perec y otros escritores, artistas y matemáticos, fundaron, en principio como una extensión del colegio de patafísica el Oulipo (Taller de literatura potencial), donde realizó varios experimentos al respecto. En la novela *El castillo de los destinos cruzados*, Calvino utiliza las cartas del tarot para recrear historias a partir de las relaciones entre las imágenes. Su interpretación no parte del significado adivinatorio de las cartas, sino de relaciones que el mismo creaba a partir de lo que las imágenes evocaban en él. Al final del libro, propone un patrón con el que se podrían recrear clásicos de la literatura por medio de la interacción de varias cartas. Por ejemplo, la secuencia de cartas que equivalen al relato de Edipo, corresponden al invertir la secuencia, al relato de Fausto.



⁹Calvino, Italo, *La máquina espasmódica*, en *Punto y aparte* p 230

¹⁰Calvino, Italo, *Cibernética y fantasmas*, en *Punto y aparte* p 193

¹¹*Ibidem* p. 192

La intención de construir máquinas para leer, apunta sobre una característica esencial del libro que frecuentemente pasa desapercibida. Aunque el libro posee una estructura cerrada, se relaciona siempre con muchos libros a la vez. Uno sólo es capaz de incitarnos a la lectura de otros tantos, por los métodos directos como citas y bibliografía, o a través de referencias indirectas, alusiones, plagios, mecanismos:

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. En un libro como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mesurables, constituye un agenciamiento. Un libro es una multiplicidad.¹¹

El libro, fluctúa entre la atracción y la repulsión a ésta multiplicidad, ya que por un lado la despliega y por otro la consigna en su espacio y la ordena. Varios autores han sido presa de este vaiven entre la necesidad de abstraer y organizar para extraer lo esencial, y la obsesión por convertir al libro en un condensador de todas las cosas, con todos sus atributos y relaciones. "Mallarmé, que en sus versos había logrado dar a la nada una incomparable forma cristalina, dedicó los últimos años de su vida al proyecto de un libro absoluto como fin último del universo, misterioso trabajo cuyas huellas destruyó enteramente."¹²

Un libro es una máquina, un organismo, pero también un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo. Guattari y Deleuze recurren a la figura del rizoma para describir este cuerpo sin órganos. El rizoma es una raíz, que no necesita afianzarse en ningún terreno, es decir que se puede alimentar alternativamente de cualquier cosa. Posee por tanto, cualidades de conexión heterogeneidad, ya que cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro. El libro como rizoma es una multiplicidad de relaciones, que puede contener en su interior varios archivos, referencias, copias, estilos y su coherencia o consistencia depende justamente de sus capacidades de conexión. El libro otorga cuerpo, raíz a una multiplicidad de signos, historias, etc., pero la consistencia de dicho material, -aunque no se trate de una obra cerrada, sino de un proyecto abierto que se completa y se modifica cada vez que se lee,

¹¹ Derrida, Jaques y Felix Guattari, *Rizoma* p 10

¹² Derrida, Jaques y Felix Guattari, *Rizoma* p 16

o que nunca se concluye-, depende de los mecanismos de relación. El libro, visto de esta forma, es un rizoma que se conecta con muchas otras cosas, un libro es un nudo de relaciones, que se desborda más allá de la capacidad de cualquier autor o institución que intente encerrarlo, reducirlo:

El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ni siquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada, de ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto. El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos raicilla, en lugar de cosmos raíz. Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado.¹³

El libro es el lugar donde la multiplicidad se desborda y al mismo tiempo adquiere consistencia, “la *consistencia* es a un tiempo el medio para el descubrimiento y el descubrimiento mismo. Se trata de un admirable designio, ejemplo y puesta en práctica de la reciprocidad de apropiación.”¹³ El libro rizoma no consigna la multiplicidad, por el contrario, es la multiplicidad la que se apropia del libro, la que cuestiona sus mecanismos disolviendo la unidad de la obra, del autor, del lector y del discurso. El rizoma destruye todo lo que pretende ser único, lo ataca con el fin de desenmascarar su trampa y descubrir la estructura fragmentaria que esconde:

¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar en todas las formas posibles.

Pero quizá la respuesta que más corresponde a mis deseos sea otra: ojalá fuese posible una obra concebida fuera del delf, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no solo para entrar en otros yoes semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al plástico...¹⁴

Así como Calvino desea eliminar al autor para dejar hablar a las cosas, fuera del lenguaje, Georges Perec toma el camino inverso y apuesta a la multiplicidad como máscara de la máscara, es decir que a pesar de todas las estrategias por desentrañar al lenguaje, el fragmento más nimio sigue siendo una apariencia, de modo que resulta imposible llegar al origen como lo plantea Calvino. De hecho, este deseo de principio

¹³ Derrida, Jaques y Felix Guattari, *Rizoma* p 16

¹⁴ Calvino, Italo, *Multiplicidad en Seis propuestas para el próximo milenio* p.124

contrádice el fundamento del libro-rizoma, como estructura que se alimenta de lo ajeno. En *el gabinete de un aficionado: historia de un cuadro*, Perec narra el deseo de un coleccionista de arte, de encargar un cuadro en el que se encuentren todas las piezas de su colección, incluyendo al coleccionista. La historia consiste en la descripción de todos los cuadros contenidos en el cuadro, consignados a su vez en el espacio del libro, como documento:

Más de cien cuadros se encuentran reunidos en esta tela, reproducidos con tal fidelidad y meticulosidad que podríamos describirlos todos con absoluta precisión. La mera enumeración de los títulos y de los autores no sólo sería enojosa sino que rebasaría ampliamente el marco de esta reseña. Basta con decir que todos los géneros y todas las escuelas del arte europeo y de la joven pintura americana están aquí admirablemente representados, tanto los temas religiosos como las escenas de género, tanto los retratos como las naturalezas muertas, los paisajes, las marinas, etc.¹⁵

Después de la descripción de todos y cada uno de los cuadros, sus relaciones y anécdotas, el libro termina con la siguiente frase:

Unas comprobaciones emprendidas con diligencia no tardaron en demostrar que en efecto la mayoría de los cuadros de la colección Raffke eran falsos, como falsos son la mayoría de los detalles de este relato ficticio, concebido por el mero placer, y el mero estremecimiento, de la simulación.¹⁶

¹⁵ Perec, Georges, *El gabinete de un aficionado* p. 17

¹⁶ *Ibidem* p. 100

Bibliografía

- A. Miller, George. *The Science of words*. Scientific American Library, New York 1996.
- Aguilar, Gonzalo, Augusto de campos/ Haroldo de Campos/ Décio Pignatari, *Galaxia Concreta: Antología del movimiento concreto brasileño*. Universidad Iberoamericana/ Artes de México, México 1999.
- Corsi, Pietro, *La fabrique de la pensée*. Electa, Milano 1990.
- Barthes, Roland, *Image, music, text*. Translated by Stephen Heat. Fontana Paperbacks, London 1982.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*. Paidos, Barcelona 1985
- Benjamín, Walter, *Illuminations*. Translated by Harry Zohn. Schocken Books, New York 1968.
- Butor, Michel. *Sobre literatura I , II, III*. Traducción de Carlos Pujol. Editorial Seix Barral, Barcelona 1967.
- Calvino, Italo, *Seis Propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez. Ediciones Siruela, Madrid 1990.
- Calvino, Italo, *Colección de arena*. Traducción de Aurora Bernárdez. Ediciones Siruela, Madrid 1998.
- Calvino, Italo, *Punto y aparte*. Tusquets, Barcelona 1995.
- Claudel, Paul, *Oeuvres en prose*. Bibliothèque de la Pléiade 179, Gallimard, Paris 1965
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, *Rizoma*, Editorial Pre-textos, Valencia 1999.
- Deleuze Gilles, *Difference and repetition*, Translated by Paul Patton. Columbia University Press, New York 1994.

Derrida, Jaques, *De la gramatología*. Traducción de Philippe Solers. Siglo XXI editores, México 1978.

Derrida, Jaques, *Mal de archivo*. Traducción de Paco Vidarte. Editorial Trotta, S.A., Madrid 1997.

Descombes, Vincent. *Lo Mismo y lo Otro*. Traducción de Elena Benarroch. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1988.

Ducrot, Oswald, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción de Enrique Pezzoni. Siglo XXI editores, México 1978

Eco, Umberto, *El antiporfirio, en El pensamiento débil*. Ediciones Cátedra, Madrid 1985

Escotado, Antonio, *De Physis a polis*. Editorial Anagrama, Barcelona 1995

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*. Alianza Editorial, Madrid 1981

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI editores, México 1978

Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Traducción de Carlo Catroppi. Editorial Gedisa, Barcelona, 1989.

L'aventure des écritures: La page, Bibliothèque nationale de France, Paris 1999.

L'aventure des écritures: matières et formes, Bibliothèque nationale de France, Paris 1999.

Lem, Stanislaw, *Vacío Perfecto*. Traducción de Jadwiga Mauricio. Editorial Bruguera, Barcelona 1981.

Lévi-Strauss Claude, *Mirar, escuchar, leer*. Traducción de Emma Calatayud. Ediciones Siruela, Madrid 1998

Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade 65, Gallimard,

France 1945.

Mallarmé, Stéphane, *Variaciones sobre un tema*, Traducción de Jaime Moreno Villareal. Editorial Vuelta, México 1993

McArthur, Tom. *Worlds of reference*. Cambridge University Press, Cambridge 1988.

McLuhan, Marshal, *El medio es el masaje*. Paidós, Barcelona 1995

Moeglin-Decroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Éditions Jean Michel Place, Bibliothèque nationale de France, Paris 1997.

Perec, Georges. *El gabinete de un aficionado*. Traducción de Meneen Gras Balaguer. Editorial Anagrama, Barcelona 1989.

Oulipo compendium, Edited by, Harry Mathews and Alastair Brotchie. Atlas Arkive, London 1998.

Perec, Georges, *Especies de Espacios*. Traducción de Jesús Camarero. Editorial Montesinos, Barcelona 1999.

Perec, Georges, *El gabinete de un aficionado*. Traducción de Meneen Gras Balaguer. Editorial Anagrama, Barcelona 1989

Perec, Georges, *La vida instrucciones de uso*. Traducción de Joseph Escué. Editorial Anagrama, Barcelona 1988.

Perec, Georges, *Penser/Classer*. Hachette, France 1985.

Perec, Georges, *W o el recuerdo de la infancia*. Traducción de Alberto Clavería. Ediciones Península, Barcelona, 1987.

Platón, *Diálogos: Critón, Fedón, El banquete, Parménides*. Editorial EDAF, Madrid 1984

Poe, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*. Traducción de Julio Cortázar. Alianza Editorial, Madrid 1973.

Queneau, Raymond, *Ejercicios de estilo*, versión de Antonio Fernández Ferrer. Ediciones Cátedra, Madrid 1989.

Roussel, Raymond, *Impresiones de África*. Editorial Siruela, Madrid 1990.

Sánchez Yvette, *Coleccionismo y literatura*. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1999.

Schraen, Guy, *Ulises Carrión "We have won! Haven't we?"* Idea Books, Amsterdam 1992.

Valery, Paul, *Oeuvres I*. Bibliothèque de la Pléiade 127, Gallimard, Paris 1962

Valery, Paul, *Cahiers*. Bibliothèque de la Pléiade 242, Gallimard, Paris 1973

Valery, Paul, *Historias Rotas*. Traducción de Salvador Elizondo. Ediciones Heliópolis, México 1995.

Valery, Paul, *Estudios filosóficos*. Traducción de Carmen Santos. La balsa de Medusa 62, Visor, Madrid 1993

Verón, Eliseo, *Esto no es un libro*. Colección el mamífero parlante, Editorial Gedisa, Barcelona 1999.