



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Cuerpos híbridos: presencia y materialidad  
en la escritura mexicana reciente

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

JOSÉ ROBERTO CRUZ ARZABAL

Tutora

Dra. Irene Artigas Albarelli  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Comité tutor

Dra. Susana González Aktories  
Facultad de Filosofía y Letras

Dra. María Andrea Giovine  
Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Sinodales

Dra. Mónica Quijano Velasco  
Facultad de Filosofía y Letras

Dra. Tamara R. Williams  
Pacific Lutheran University

Ciudad de México, octubre de 2018



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 mis padres, que me encaminaron con esfuerzo y amor en el coraje de la clase trabajadora.

*But I've no spade to follow men like them.  
Between my finger and my thumb  
The squat pen rests.  
I'll dig with it.*

Seamus Heaney

Para Guillermo Fernández, que me enseñó a compartir los poemas y a pensar en ellos. A su memoria doliente.

*No conozco otro mundo si no es éste,  
y sin ti es triste a veces. Ámame con nostalgia,  
como a una sombra, como yo he amado  
la verdad del poeta bajo nombres ya idos.*

Luis Cernuda



## ÍNDICE

Agradecimientos	5
Aviso	7
Introducción. Atlas: ruta crítica para lo heterogéneo	9
I. Poéticas materiales: ensayo de problemas y métodos	29
Malestares e insuficiencias del lenguaje poético	29
Poéticas materiales: suturas potenciales del lenguaje	43
El libro como medio en las poéticas materiales	74
II. Las mediaciones del libro: procesos e interfaces	89
Unidad material y unidad conceptual del libro	91
La temporalidad del libro: proceso y lectura	106
Zonas de mediación y agitación	118
Vitrinas y ventanas: mediaciones sensibles	119
El libro como interfaz	129
El libro como documento de interacciones: enfurecimiento y contagio	153
Interfaces de la huella	165
III. Asedios del libro al archivo	177
Archivo y repertorio de la poética del archivo	179
Archivos de colindancias	188
Archivos dolientes de lo indecible	211
IV. El libro como dispositivo: contingencia y política	239
Devenir-mapa: estrategias para la multiplicidad y la fractura	241
Devenir-mapa hacia lo político	250
Ensamblajes de lo colectivo: corporalidad de la multitud	253
Cartografías sobre el archivo neoliberal	270
Conclusiones	300
Bibliografía	309



## AGRADECIMIENTOS

Todo trabajo intelectual es por fuerza un trabajo colectivo, un fruto de la colectividad que se materializa luego de horas afanosas de lecturas y reflexiones. Horas que nada serían si no estuvieran sostenidas por la vida del intelecto colectivo: las máquinas, las bibliotecas, los libros, los repositorios bibliográficos (legales y de piratería), los museos, la Universidad gratuita, las becas de investigación: la infraestructura de las ideas. Y también por la dimensión afectiva del pensamiento: las conversaciones, la generosidad, la compañía.

Agradezco a las maestras que me acompañaron en el proceso de pensamiento y escritura de esta tesis. No pude tener mejor guía y aliento que su inteligencia y su amistad, generosas y nutricias: Irene Artigas Albarelli, Susana González Aktories y María Andrea Giovine. A mis lectoras y sinodales, maestras y amigas también, por sus puntuales observaciones y su diálogo franco: Mónica Quijano y Tamara R. Williams.

A los grupos de investigación con los que he trabajado y a quienes debo no pocas ideas. Al LLEOM: Susana González Aktories, María Andrea Giovine, Cynthia García Leyva, Ana Cecilia Medina, Élika Ortega; al SIPMC: Israel Ramírez, Eva Castañeda, Jocelyn Martínez, Jorge Aguilera, Alejandro Higashi, Alejandro Palma; al seminario de Literatura mexicana contemporánea: Mónica Quijano, Armando Velázquez, Eugenio Santangelo, Jezreel Salazar.

A amigos, amigas y colegas a quienes este trabajo debe intuiciones, libros y alegrías: Ignacio Sánchez Prado, José Ramón Ruisánchez, Manuel Gutiérrez Silva, Eli de Gortari, Adam Vázquez, Fernando Barajas, Nayeli García, Román Luján, Susana Santoyo, Julián Woodside, Yanna Hadatty, Vega Sánchez, Alex Saum-Pascual, Eugenio Tisselli.

A les estudiantes de los cursos que he impartido durante los últimos años en el Colegio de Letras hispánicas de la UNAM y en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, con quienes puse a prueba y dialogué, una y otra vez, un semestre sí y otro también, mis hipótesis de lectura, teorías, dudas e ideas. A les asistentes del curso organizado por el colectivo La Panorámica en la biblioteca del IAGO en Oaxaca en 2016 y del curso organizado por BiquiniWax EPS en su sede de la colonia Doctores, con quienes tuve enriquecedores y estimulantes diálogos; gracias especiales a Patricia Salinas, Nidia Rosales y Daniel Aguilar Ruvalcaba.

A les artistas, editores, editoras, poetas que con su trabajo dieron origen a esta investigación, con quienes conversé algunas de mis perspectivas de lectura,

en alegre igualdad, y que con generosidad me prestaron los archivos digitales de los libros para reproducirlos: Mónica Nepote, Carla Faesler, Cristina Rivera Garza, Sara Uribe, Verónica Gerber Bicecci, Ricardo Cázares, Luis Felipe Fabre, Hugo García Manríquez, Jessica Díaz, Julián Herbert, Daniela Bojórquez, Selva Hernández, Amelia Suárez, Santiago Matías.

A mis padres y a mi hermano, por su esfuerzo y su confianza; a mi sobrino Damián por su risa y sus abrazos.

A Marisol García Walls, *hospes comesque*, ensayista y conversadora luminosa, por su lectura y su inteligencia. A Majka.

*You've punctured my solitude, I told you*  
[Maggie Nelson]

\* \* \*

Esta investigación fue realizada gracias a una beca de doctorado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología durante el periodo 2012-2016. Algunos adelantos de la investigación fueron presentados en foros académicos con apoyos de: CONACyT, Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM y The American Comparative Literature Association.

## AVISO

En el transcurso de la investigación y escritura de esta tesis, publiqué algunos trabajos cuyas ideas forman parte de esta investigación, en algunos casos *verbatim*.

- «Dispositivos artísticos post-digitales: escrituras de ida y vuelta». Blog académico. Humanidades Digitales (blog), el 18 de abril de 2014.
- «Escritura después de los crímenes: Dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe». En *Crimen y ficción: narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, ed. de Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra, 315–336. (Pública Cultura 5.) México: Bonilla Artigas Editores; Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- «El presente reescrito». *La Tempestad* (blog). 1 de marzo, 2016.
- «Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza». *Letras Femeninas. A Journal of Women and Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures* 42, núm. 2 (2016): 35–43.
- «Writing and the Body: Interface of Violence in Neoliberal Mexico». Trad. de Robin Myers. En *Mexican Literature in Theory*, ed. de Ignacio M. Sánchez Prado, 243–260. New York; London: Bloomsbury, 2018.



## INTRODUCCIÓN

ATLAS: RUTA CRÍTICA PARA LO HETEROGÉNEO

*Para un arte inespecífico, pues, una crítica inespecífica*  
Florencia Garramuño

Comencé esta investigación en el otoño del 2012 con el propósito de estudiar un fenómeno que me parecía notable entre cierto tipo de libros de poesía publicados recientemente y hasta la fecha: la relación entre editoriales independientes y la hibridez de medios y lenguajes como procedimiento retórico de la poesía. En mi proyecto de investigación me propuse estudiar este fenómeno a partir de un marco teórico que comenzaba a reconocer y que había utilizado en la investigación de mi tesis de maestría, dedicada a la obra de dos poetas desde las poéticas visuales y la intermedialidad.

Tenía relativa claridad sobre la existencia del problema y podía incluso trazar algunas hipótesis que, aunque endebles, eran las primeras miradas para entender la emergencia de la relación entre poesía, medios, lenguajes y formatos. Tenía también un corpus vasto y diverso que consistía en más de veinte libros de poesía con variados formatos de impresión (una característica común de los libros de poesía que parecía intensificarse). En la primera reunión que tuve con mi comité tutorial en agosto de 2012, llegué al encuentro cargando dos bolsas de librería llenas de los libros que deseaba investigar.

Lo que podría parecer un gesto de presunción o de incapacidad descriptiva apuntaba a una intuición más clara: si no les mostraba los libros a mis tutoras, no podrían *ver* a qué me refería con la materialidad retórica y la intermedialidad como problema en *esos* libros. Además, otra intuición me acompañaba y deseaba someterla a escrutinio: algo relevante de estos libros no era sólo quién los escribía o cómo, sino quién los publicaba, con qué forma y cómo. Todo mi corpus estaba formado por libros publicados por editoriales independientes, la mayoría con

financiamiento del Estado mediante coinversiones, pero con cierta libertad creativa y artística para elegir obras y formatos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En ese entonces consideraba un punto nodal de la investigación el estudio etnográfico de las editoriales independientes, suponía que en ello encontraría respuestas al problema metodológico para leer estos libros. El primer problema con el que me enfrenté fue notar que no existe una definición estricta sobre qué es lo que caracteriza a una editorial independiente con respecto a otras editoriales, salvo, quizá, el cruce entre tamaño de la empresa cultural y el origen del financiamiento; aunque ninguno de estos dos puntos sea definitivo al integrar las prácticas de producción y venta de quienes se consideran a sí mismas independientes. Sí existe, en cambio, un consenso basado en el mutuo reconocimiento entre las diferentes «editoriales independientes» que alcanzó un rango institucional con la creación de la Asociación de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI) en 2004 y la organización de espacios de venta temporales, que pretendían contrastar o complementar la oferta regular de las librerías corporativas, como la Feria de Editoriales Independientes organizada por la AEMI en el Centro Cultural Bella Época del FCE de 2009 a 2017, o el Foro de Ediciones Contemporáneas (que se inauguró en 2008 en el Museo de Arte Carrillo Gil, pero que para 2016 redujo notablemente su presencia al punto de casi desaparecer). A modo de complemento y contrapunto de estas características, algunas editoriales se denominan a sí mismas independientes a partir de su relación ética con el mercado y con el campo literario; para Vivian Abenshushan, una de las editoras de Tumbona, más que la «calidad», lo que definía su catálogo —y el de otras editoriales semejantes— era la irreverencia y la heterodoxia (Toriz, «Vigencia de la editorial independiente»). En este sentido, resulta interesante la intuición de José María Espinasa para quien las editoriales independientes parecen haber reemplazado el espacio de sociabilidad que décadas atrás representaban las revistas y suplementos periódicos, algo que menciona sin desarrollar al final de su *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX* publicada por el Colegio de México en 2015.

Antes que pensar el término como una categoría clara y rotunda, creo que es posible entender el mote como una etiqueta estratégica que aglutina una serie de prácticas que median tanto interna como externamente la configuración del campo literario. La «independencia editorial» es una conjunción flexible de los espacios, las tomas de posición y las disposiciones que permite que los escritores tengan zonas de experimentación literaria. Se trata de espacios de autonomía relativa en los que el campo literario se publica y lee a sí mismo. En las editoriales independientes los escritores y escritoras pueden experimentar con formas y temas que no necesariamente tendrían cabida en otros espacios de publicación (editoriales transnacionales que rara vez editan poesía contemporánea; fondos estatales que tienden a la homogeneidad editorial) sin salir de los límites cómodos del campo literario y la lectura por parte de los colegas. Las editoriales independientes pueden publicar este tipo de obras en tanto que su supervivencia no depende de las ventas del libro, sino del otorgamiento de becas y subvenciones a ese u otro libro del catálogo.

Cargar los libros y mostrárselos a mis profesoras era no solamente un gesto de afectación, sino un modo corporal de agenciar los materiales de trabajo: aquellos libros eran más que texto, eran objetos materiales que pesaban y ocupaban un lugar en el espacio, materia que determinaba formas. Esta idea, de aparente obviedad, la había venido pensando desde 2008 cuando, gracias a la generosidad de Román Luján, obtuve una copia digital del libro *Second Thoughts* (Void, 1980) de Ulises Carrión, que incluía su ahora famoso ensayo «El arte nuevo de hacer libros» (originalmente publicado en la revista *Plural* en 1975) y que me descubrió la posibilidad, hasta entonces poco atendida por mí, de pensar los libros como objetos materiales que hacían algo más que contener texto.

A la lectura de Carrión, le siguió la de otros teóricos y teóricas que estudiaban la materialidad como un componente fundamental de la experiencia literaria: Hans Ulrich Gumbrecht, Herman Parret, Karin Littau, Roger Chartier, D. F. Mckenzie, Elizabeth Einsestein. Esas lecturas se iban sumando a las que hacía sobre intermedialidad y estudios visuales: W. J. T. Mitchell, Mieke Bal, Norman Bryson, Martin Jay, Nicholas Mirzoeff, José Luis Brea.

Entonces parecía tener las lecturas y los conceptos para plantear un marco teórico funcional para iniciar esta tesis, pero me faltaba la metodología. ¿Cómo investigar un corpus de más de veinte libros de poesía (más los que se fueran acumulando durante el proceso) para tener un estado de la cuestión de cierta zona de la poesía mexicana reciente? No deseaba caer en lo que considero son algunos de los principales atolladeros conceptuales de la crítica actual: las generaciones, los estilos, las tendencias.

Para escribir una crítica del presente de la literatura en México quienes practicamos la crítica nos enfrentamos a la sobreproducción de publicaciones y a la heterogeneidad de programas estéticos y procedimientos artísticos no siempre definidos, ni necesariamente convergentes. Encuentro inútiles y molestas las lecturas generacionales que padece la crítica mexicana desde hace años, me parece una pereza intelectual reunir las obras por fechas de nacimiento (el gesto

burocrático disfrazado de crítica literaria),<sup>2</sup> y no podía hacerlo por grupos o tendencias pues si bien había claras afinidades entre algunos y algunas poetas, lo cierto es que el medio es relativamente homogéneo, se presta poco para los manifiestos (y cuando aparece son más un gesto paródico que un programa estético) y menos para las escuelas. No quería recurrir a lo que se suele denominar, sin claridad crítica, «registros».<sup>3</sup> Tampoco me interesaba la lectura de uno o dos autores clave de «la generación» con los que pudiera simbolizar el

---

<sup>2</sup> Lo que ha conducido a discusiones metodológicas dignas del peor recuerdo de la escolástica: «si Fulano nació en 1979, ¿pertenece a la generación de los 70 aunque sus referentes sean los de los nacidos en los 80?», y otras no menos bobas. En torno de este problema, destaco dos posturas contrastantes que la problematizan. En primer lugar, Ignacio Sánchez Prado analiza la dimensión ideológica (y por ello poco útil) que tiene la *generación* como categoría analítica, además, explica, el origen del ideologema generacional obedece a la función estratégica que ha adquirido, especialmente ante la necesidad de producir legitimidad y distinción dentro del campo de creadores artísticos («La “generación” como ideología cultural», 8–20). segundo lugar, Elsa M. Treviño propone que la *generación* es un término útil para la comprensión diacrónica y sincrónica de los procesos culturales de la literatura mexicana, especialmente al integrarlos dentro de las preocupaciones contemporáneas que rebasan el ámbito nacional; para Treviño el concepto de generación puede ser utilizado como una herramienta heurística que permite analizar los cambios culturales y las innovaciones tecnológicas al conceptualizar la heterogeneidad social en las diferencias de edad, aunque la propia autora concede que en no pocos análisis literarios, la *generación* incluye un engañoso determinismo («The Concept of Generation», 111). En su estudio Treviño muestra que el concepto es operativo todavía en función del *Weltanschauung*; resulta interesante que lo que propone como una generación, quienes nacieron entre los 60 y los 70, tenga elementos en común con los que propongo más adelante, pero que al mismo tiempo mi propuesta de lectura incluya a autores y autoras que están en los límites o fuera de la temporalidad generacional.

<sup>3</sup> Sobre esto, piénsese en las distinciones usuales, pero poco productivas, entre dicotomías como Ciudad de México/provincia, Centro/Norte, academia/creación literaria, poesía experimental/poesía tradicional; o en la elaboración de cartografías que pretenden complejizar el panorama sin atender prácticas que condicionan lo literario. Como ejemplos de esto último, resultan notables por su esfuerzo y por la relevancia crítica que tuvieron, la que el poeta Jorge Fernández Granados publicó a comienzos de siglo en la revista *Viceversa* y que luego ha reproducido en otros espacios, o las que se publicaron como prólogos de las antologías *El manantial latente* y *El oro ensortijado* en las que se recurre términos como «adánico», «coloquial», «metalingüístico» para caracterizar los «registros» de ciertos poetas, sin que los membretes sean claros, ni las prácticas exclusivas.

resto de trabajos y obras; la cantidad desmesurada de obras, premios y becas lo hacía, si no imposible, sí arbitrario (algo que desde 1980 señaló Gabriel Zaid en la *Asamblea de jóvenes poetas*).

Al plantear el proyecto tenía una intuición poco desarrollada, pero que aún considero valiosa, a partir de la lectura del *Anuario de poesía mexicana* compilado por Pura López Colomé para el FCE en 2006. A diferencia de los anuarios anteriores y los que le siguieron, el trabajo de López Colomé destacaba por, a mi juicio, una notable propuesta crítica. En lugar de recurrir al gesto burocrático del orden alfabético, López Colomé organizó los poemas seleccionados por tópicos y problemas que atravesaban los poemas. Gracias a ello, podía uno leer poetas que diferían en edad, nombre, poética e intereses, pero cuyos poemas coincidían en un punto crítico; no era una organización estrictamente temática sino más bien problemática, los ocho ejes que organizaban el libro ofrecían la sorpresa grata de la continuidad y la semejanza entre quienes uno suponía distintos o iguales. Pensaba que una posible solución sería identificar tópicos que atravesaran los libros de poemas a estudiar y a partir de ellos emprender el análisis comparatístico.

Unos meses después, en abril de 2013 para ser más precisos, leí el libro finalista del premio Anagrama de Ensayo del año anterior, *Atlas portátil de América Latina* de la investigadora y ensayista argentina Graciela Speranza. En él, la autora explicaba su intento por hacer un libro que fuera una réplica latinoamericana de la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, curada por George Didi-Huberman en 2010; su ensayo, decía Speranza, utilizaba el mismo método que Didi-Huberman, quien a su vez lo tomaba de Aby Warburg, para organizar el conocimiento: el atlas de afectos, el atlas de la memoria. El libro de Speranza está escrito en torno de cuatro metáforas en las que reúne obras de arte contemporáneo y ficciones latinoamericanas. No había orden burocrático ni académico, no había genealogía y tampoco países. El ensayo tenía una forma sorprendentemente errante, y al mismo tiempo ofrecía guías para los perplejos.

Convivían obras, no autores; poéticas, no prestigios, ni premios. Lenguajes, no jergas.

En ambos atlas encontré la posibilidad de delinear una metodología de trabajo que permita estudiar sin aplanar la heterogeneidad de las poéticas contemporáneas en taxonomías superadas y falsamente problemáticas. Esta metodología de trabajo es el *procedimiento atlas* y sus *principios de heterogeneidad y contingencia*. Aunque la idea del procedimiento atlas procede de las dos fuentes, concomitantes pero específicas, es necesario explicar a detalle cómo lo proponen y cómo lo problematizo.

El motivo principal de la exposición *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas*, curada por Georges Didi-Huberman para el Museo Reina Sofía, fue revisitar, por un lado, la figura intelectual de Aby Warburg y su trabajo más notable, el *Atlas Mnemosyne*, el conjunto de paneles en los que el historiador del arte alemán dispuso imágenes anacrónicas a partir de la supervivencia de los gestos y los movimientos; por otro lado, la exposición pretendía mostrar la actualización y pervivencia de los mecanismos críticos de dos ideas fundamentales del trabajo warburgiano: la imagen superviviente y la mirada abrazadora. De acuerdo con el estudio que Didi-Huberman realiza de la epistemología warburgiana, uno de sus elementos fundamentales es la relación de los objetos materiales mediante creación de afinidades.<sup>4</sup> Esta noción, que se origina en las afinidades electivas de Goethe, permite construir una historia de las imágenes fuera de la base esquemática que las clasificaba mediante paradigmas, continuidades o estructuras. Warburg creó un *dispositivo de pensamiento* con el que logró transgredir las fronteras del determinismo histórico a partir de lo que Didi-Huberman llama el *procedimiento Atlas*, no sólo la búsqueda de la verdad sino la

---

<sup>4</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 101.

construcción de un espacio analítico que se caracteriza por una *mirada abrazadora*.<sup>5</sup>

A partir de esta mirada abrazadora, Graciela Speranza escribió su ensayo sobre el atlas portátil para América Latina. En él no sólo utiliza el procedimiento atlas para establecer cortes significantes en la heterología de las obras artísticas latinoamericanas, sino que además las compara con prácticas de escritura contemporáneas en un movimiento que desplaza la articulación teórica de Europa a América y de las artes visuales a todos los fenómenos estéticos. En el doble desplazamiento, como decía, se vislumbraba la oportunidad de poner en crisis el corpus y de tener un método general de escritura.

El procedimiento Atlas trabaja por medio del montaje para buscar analogías o correspondencias latentes entre las imágenes, estudia lo heterogéneo y participa de él al no moldearlo artificialmente, ni someterlo a paradigmas o códigos maestros de interpretación. «Muy por encima de cualquier receta (*procédé*), el montaje es un procedimiento capaz de poner en movimiento nuevos “espacios de pensamiento”». <sup>6</sup> A diferencia de otros dispositivos de conocimiento y de orden, el principio Atlas «busca otra forma del saber, explosiva y generosa, que no se funda en la tradición platónica [...], sino que “hace saltar los marcos”, apuesta por una heterogeneidad esencial». <sup>7</sup> Esta heterogeneidad no deja de lado, y esto es fundamental, el aprecio por la singularidad de las imágenes o los objetos. A pesar de que Warburg, al plantear el *Atlas Mnemosyne*, buscaba las relaciones latentes en la historia de los afectos depositados en las imágenes, también buscaba la historicidad de las imágenes en lo que Didi-Huberman llama la *etimología de las formas*; <sup>8</sup> esto es, entender la manera en la que las formas

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, 172-177.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 182.

<sup>7</sup> Speranza, *Atlas portátil de América Latina*, 14.

<sup>8</sup> Véase Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 152-172.

artísticas, o ciertos elementos precisos de ellas, sobrevivían al tiempo mediante apariciones no necesariamente sucesivas o genealógicas.

Pero, ¿cómo servirse de un dispositivo de pensamiento histórico para pensar objetos contemporáneos, producidos en un campo restringido? ¿Cómo además cuando a pesar de la heterogeneidad de formas, todas parecen participar de la misma sintomatología, señalada en el primer apartado, y de prácticas culturales semejantes? Una posible solución a esto es usar el procedimiento atlas no sólo como una manera de pensar a través de la historia, sino también de pensar a través de los objetos. La pregunta, entonces, sería, ¿cómo pensar un atlas que dé cuenta de estos objetos (en concreto, los libros que forman el corpus de análisis)? La respuesta está, todavía, en el procedimiento Atlas. El análisis warburgiano comprende un pliegue sobre el estudio de los objetos culturales, una atención disparatada que regresa al punto de articulación en el que las líneas de fuga se reúnen. Explica Didi-Huberman que «no hay *morfología*, o análisis de las *formas*, sin una *dinámica* o análisis *de las fuerzas*. Olvidar esto es rebajar la morfología —como ocurre a menudo— al nivel de las tipologías estériles. Es suponer que las formas son los *reflejos* de un tiempo, cuando lo que son es más bien las *caídas* —irrisorias o sublimes— de un conflicto que tiene lugar en el tiempo, es decir, de un *juego de fuerzas*».<sup>9</sup> El atlas permite imaginar un panorama de alianzas y fricciones entre objetos semejantes y disímiles en el que la atención debida a las formas, propia de la crítica filológica, alterna con la atención a los mecanismos de producción y circulación de los objetos.

Vuelvo al trabajo de Graciela Speranza para afinar la matriz teórica del principio atlas, originalmente pensado para la morfología y la dinámica de las imágenes, y abrir la mirada abrazadora a otros objetos culturales, como los textos literarios, y simultáneamente cerrarla sobre el tiempo contemporáneo. El principio atlas sufre una transformación con fines metodológicos: se desplaza

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, 98.

morfológicamente, se cierra temporalmente. Mantiene todavía el modelo de organización y estudio y permanece como un modelo de pensamiento dinámico y fluctuante, un pensamiento que en su proposición puede producir líneas de fuga y formas de análisis de los problemas con los que se enfrenta la crítica de las artes contemporáneas desde un enfoque posdisciplinario: inespecificidad de las artes y las técnicas, multiestratificación simultánea de los circuitos comerciales, contextos de precarización de la vida y el trabajo, integración del trabajo intelectual a los procesos de acumulación capitalista, etc.<sup>10</sup> Esta investigación se sitúa en un campo académico específico, los estudios comparados de fenómenos convencionalmente literarios dentro del campo literario mexicano; por ello, es necesario que el uso de un procedimiento crítico como el principio Atlas se despliegue a partir de una base literaria que, aunque en contacto con otras artes y otros modelos teóricos, vuelva al diálogo con la propia tradición crítica de los estudios literarios. La paradoja resultante de este movimiento es que desde los estudios literarios me aproximo a la complejidad de las obras estudiadas, que participan cada vez más de la ecología posmediática contemporánea.

La tensión entre la disciplinarietà, con su proceder genealógico, y la posdisciplinarietà, con sus estrategias problemáticas, no se resuelve en una investigación, y no es mi propósito, pero sirve como terreno sobre el cual trabajar conceptos y métodos como los propuestos. Una estrategia de lectura como las *poéticas materiales* parte de esta tensión e intenta moverse entre la morfología y la dinámica de las poéticas contemporáneas; no renuncia a la etimología de las

---

<sup>10</sup> Cabe hacer la distinción entre los estudios posdisciplinarios, interdisciplinarios y disciplinarios. De acuerdo con Mieke Bal, en la introducción de su libro *Travelling Concepts*, la distinción principal entre los estudios disciplinarios tradicionales (Estudios literarios, Historia, Lingüística) y los estudios interdisciplinarios está entre la orientación a metodologías de los primeros y a conceptos de los segundos. Los estudios posdisciplinarios, en cambio, están asociados a la conformación de campos complejos que aglutinan metodologías y conceptos de distinta índole. En este estudio propongo una perspectiva posdisciplinaria para un fenómeno enmarcado en un campo disciplinar tradicional, pero cuya metodología es insuficiente para la red de fenómenos propuestos.

formas, pero tampoco ahonda en ella, atiende las formas posliterarias signadas por la acumulación de los procedimientos artísticos y la manera en la que los libros *hablan* desde el juego de fuerzas que interiorizan y señalan.

Las escrituras mexicanas contemporáneas son un campo heteróclito en el que las semejanzas y diferencias entre obras pueden «saltar a la vista» del lector, pero que hacen emerger movimientos que no siempre se pueden reconocer sin la observación general de la ecología literaria local. Las poéticas contemporáneas son resistentes a las genealogías, a los subgéneros y a la especialización tradicional de la crítica. Ante esa multiplicidad, el principio atlas opera mediante cortes específicos en torno de afinidades y analogías funcionales que no producen genealogías, ni géneros, sino que señalan recurrencias, semejanzas y diferencias.

El *Atlas Mnemosyne* no pretendía aclarar la historia del arte, en lugar de eso la hizo más compleja, incluso oscura, por la superposición de «una cartografía laminada de la memoria, una compleja geología de las *pervivencias*».<sup>11</sup> En este sentido, esta investigación se propone usar el dispositivo del atlas para complejizar la observación de las poéticas contemporáneas, lejos de ciertos manierismos de la crítica que insiste en hacerse pasar por aduana al observar burocráticamente años de nacimiento, lugares de residencia, estilos literarios e ingresos a sistemas de becas antes que las fuerzas sociales e históricas puestas en juego *en* la morfología de las obras, y de las que los primeros son apenas una expresión reconocible. Esta investigación no pretende clarificar el panorama mediante un sistema esquemático y disciplinar, sino enrarecerlo al introducir las miradas estética, política y sobre todo material en la comprensión del presente literario.

El atlas es un principio de organización desorganizada, no busca manifestar el parentesco sino el valor mundano de los objetos: cómo aparecen, de qué manera se combinan y se encuentra, de qué manera van dejando restos luego de

---

<sup>11</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 172.

desaparecer. Para poder hacerlo, para poder tener la mirada abrazadora que vea todas las cosas dispuestas es necesario desplazar la imagen del atlas al paso previo de la organización. «Aunque para ello es preciso modificar el propio espacio: el espacio de aparición, de presentación o de disposición de las cosas que ver. Aunque para ello es preciso dotarse de una *mesa* para acoger esa transformación de la mirada y del sentido, para recoger el haz de multiplicidades figurales que esperan ser vistas».<sup>12</sup> Sobre la mesa están los desechos de la comida, los trastes usados apilados o sin apilar, los restos de caparzones y conchas, las botellas vacías. La imagen análoga de esta mesa es la figura de la mesa desordenada: el *asarôtos oikos*, mesa después de la comida, no la mesa del entomólogo ni la del taxidermista.

Sobre la mesa, se disponen los objetos que serán vistos. Esta mesa será la tabla de operaciones sobre la que están dispersos los objetos.<sup>13</sup> Una mesa metafórica, pero también una mesa real. Sobre la mesa, acomodo los libros que forman el corpus de trabajo, libros que forman parte de las poéticas materiales, cada libro remite a una constelación potencial de asociaciones: poetas, narradores y narradoras, editoriales, géneros literarios, tópicos, usos, formas, temas, años, etc., y también remite a su singularidad. Podría tomar un libro al azar y leerlo y analizarlo para buscar su singularidad que irremediablemente remitirá a otra, y a otra, la constelación es abierta y potencial, siempre aplazada, diferencia en las taxonomías. La mesa, entonces, no sólo potencia, sino que también contiene, mantiene la mirada atenta en este y sólo este espacio.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>13</sup> Además de la analogía usada por Didi-Huberman, la *tabla de operaciones* es un término tomado de un artículo de Silvestra Mariniello en el que propone una nueva disciplina conceptual como nueva tabla sobre la que podemos ordenar y desordenar los objetos mediante otros modos de asociación. Escribe Mariniello «Sugiero pensar en la intermedialidad como ese viento que nos hace cambiar de tabla de operación privándonos de objetos definidos e invitándonos a pensar la relación en la materia» (Mariniello, «Cambiar la tabla de operación», 84).

El procedimiento atlas me abrió la posibilidad de pensar mediante una afortunada metáfora metodológica: sobre una mesa, disponer los objetos a estudiar, leerlos con atención, luego dejarlos de nuevo en la mesa y asociarlos mediante la insurgencia de la memoria. Esa mesa se convirtió en el dispositivo con el que comencé a pensar el corpus de trabajo que tenía ante mí. Colocaba los libros y los veía danzar entre sí para producir asociaciones, fisuras, goznes entre las poéticas. Este modo de lectura pone atención a las formaciones sociales y a las estructuras de sentimiento de las obras, y también lee su morfología; es un método que, en resumen, es una lectura que «no cree en la mera sociología del arte ni en la tautología de la aplicación de teorías, sino en las revelaciones del *entre dos* entre la imagen y la palabra, y en la elocuencia ambigua de las formas artísticas». <sup>14</sup>

Tras leer el artículo «Poesía argentina de los noventa: escrituras artesanales» de Matías Moscardi, en el que el autor propone el término de *artesanalidad* para caracterizar lo que llama una estructura de sentimiento que cruza la poesía argentina de los años noventa y sus operaciones retóricas y materiales con el trabajo artesanal, me di cuenta de que la poesía mexicana publicada en ciertas editoriales independientes podría buscarse un fenómeno similar. El fenómeno mexicano era, sí, tardío y políticamente mucho menos radical que el argentino, pero tenía puntos en común. A partir de ello pensé que el trabajo poético en México (al menos las obras que me interesaban) podía estudiarse bajo un concepto amplio que llamé *poéticas materiales* y que consisten en la manera poética (en el sentido de arte de decir y arte de hacer) en la que las obras responden a las condiciones políticas, económicas, burocráticas y críticas en las que son producidas. Las *poéticas materiales* serían a partir de entonces la mesa sobre la cual desplegaría el atlas de libros y sus constelaciones, el concepto operativo sobre el que podría trabajar y observar los libros.

---

<sup>14</sup> Speranza, *Atlas portátil de América Latina*, 17.

Ese término me permitió también tramar una serie de fenómenos, problemas y temas recurrentes en el campo literario contemporáneo. Algunos de ellos los identificaba y podía pensar la continuidad entre los libros que me interesaban y, por ejemplo, la emergencia de la literatura electrónica en México, las editoriales cartoneras, la autopublicación y la presencia de los fanzines y las lecturas de poesía que cada vez más incorporaban música, performance y otras prácticas. Gracias al concepto de poéticas materiales podría tener un panorama más amplio de problemas y disputas sobre los campos del lenguaje y el arte. Ello me permitió también identificar cómo es que esas formas literarias *sui generis* también daban cuenta del malestar que frente al lenguaje poético tradicional experimentaban cada vez más los y las poetas.

El último de los problemas metodológicos aparecía luego de tener una mesa conceptual sobre la cual disponer los libros, ¿por dónde comenzar la constelación dentro del corpus de poéticas materiales? ¿Cómo traducir la mesa sin barrer en apartados de una investigación que debe mantener un orden, si no una gramática, sí una sintaxis? El principio atlas, decía al principio, tiene como elementos principales, la contingencia y la heterogeneidad. Para que una exista, una exista, la otra se coloca sobre la mesa. Para que la heterogeneidad no se solidifique en categorías, opera la contingencia.

Para ello, retomo la teoría de Terry Eagleton sobre las teorías literarias como estrategias. Tomando como base el modelo del parecido familiar de Wittgenstein, Eagleton problematiza la idea de literatura a fin de mostrar que si bien no hay una esencia detrás de lo que históricamente se ha aglutinado bajo el nombre de literatura (conclusión de cierta ala deconstructivista representada por Stanley Fish), sí es posible dilucidar características en común de todas las obras literarias hasta el momento, características que no resultan necesarias, ni

suficientes para definir una obra como literaria, pero que existen en realidad en una «compleja red de parecidos que se superponen y entrecruza».<sup>15</sup>

Luego de plantear el arduo problema de la autonomía de los textos literarios, Eagleton llega a lo que parece la oposición tradicional entre las obras literarias y su inscripción histórica: o bien, las obras son autónomas y no dependen del contexto sino de operaciones puramente discursivas, o bien son un reflejo de las condiciones históricas. Para salir del atolladero, Eagleton propone entender las obras literarias como estrategias que responden a sus condiciones históricas mediante prácticas discursivas que las inscriben en el devenir de la historia literaria. «La propia obra no se debe considerar como un reflejo de una historia externa a ella, sino una labor estratégica; una manera de ponerse a trabajar sobre una realidad que, para poder acceder a ella, tiene de algún modo que estar contenida en la obra que, en consecuencia desbarata toda dicotomía simplista entre interior y exterior».<sup>16</sup> Si cada obra es una respuesta estratégica que contiene una realidad al tiempo que opera sobre ella para poder transformarla o incidir en su conformación, es posible extender las obras sobre una mesa de operaciones en la que las conexiones aparentemente obvias se suspendan y se produzcan constelaciones al interior de la mesa a partir de una red de estrategias semejantes. Cada estrategia constelatoria sería una manera de contener las condiciones materiales e históricas y una manera de operar sobre ellas. Sigue Eagleton: «Las estrategias son cosas ensambladas con holgura y diferenciadas en su interior, alimentadas por un conjunto de fines generales, pero con elementos semiautónomos, entre los cuales puede haber fricciones y conflictos. Si tienen su propia lógica compleja, se trata de una lógica que no se puede reducir ni a una

---

<sup>15</sup> Eagleton, *El acontecimiento de la literatura*, 216.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 221.

única intención que las informe ni al funcionamiento anónimo de su estructura».<sup>17</sup>

Entonces, una estrategia articulada por una obra dentro de la mesa puede estar en consonancia o en fricción otra estrategia de la misma obra o de otra; cada estrategia identificable en las obras podrá ser un modo de constelar los restos sobre la mesa para que produzcan asociaciones insólitas, obvias o de cualquier tipo. Al disponer las obras sobre una mesa de trabajo forman una heterogeneidad compleja a la que no se renuncia porque la mesa no posee un orden definitivo; la identificación de una estrategia de organización no significa la producción de una categoría sino un corte provisional, una manera de constelar que puede chocar, continuar, superponerse o hacer red con otras estrategias.

Para proponer las estrategias de organización de la investigación, y que constituyen los tres siguientes capítulos, no partí tanto de elementos exclusivamente formales o hermenéuticos, sino de problemas que atravesaran claramente más de uno de los libros estudiados. Cada una de las estrategias que nombran los capítulos, y que se dividen en estrategias específicas, parte de una intersección entre materialidad, historicidad y forma, consecuencia a su vez del tipo de trabajo que suponen las poéticas materiales. Cada una de estas estrategias no es tanto una estructura definida sino la insistencia en un problema que de algún modo aparecerá en los libros que forman el corpus. Pienso en insistencias como una analogía material de los procedimientos de inscripción y construcción de los libros que forman parte de esta cartografía de la escritura contemporánea que me propongo. En este sentido, mi propuesta se asemeja en cuanto a límites y expectativas a lo que Hal Foster realiza en *Bad New Days*, en el que cinco términos (*object, archival, mimetic, precarious, post-critical*) forman conjuntos inestables de obras cuya semejanza procedimental existe pero que no por ello forman una escuela o movimiento artístico: «Hablo de términos porque

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, 282.

los que están aquí [...] no califican como paradigmas; algunos son más cercanos a estrategias y otros a predicamentos. A pesar de que orientan algunas prácticas, no las regulan; y aunque algunos siguen a otros en el tiempo, no se desplazan unos a otros, muchos menos se refutan; entonces, ninguna verdad está en disputa, sólo muchas preguntas».<sup>18</sup>

A lo largo de primer capítulo realizo un recorrido que podría caracterizarse como una diana que va de mayor a menor: en el primer apartado analizo un conjunto de características generales que permiten entender el malestar y la desconfianza ante el lenguaje poético contemporáneo, al menos como se había entendido y practicado durante los últimos veinte años del siglo XX; en el segundo apartado propongo un concepto, o acaso con más precisión, una figura teórica para entender la convergencia entre muchas de las respuestas que algunos y algunas poetas han ensayado como *phármakon* ante el malestar: las *poéticas materiales* como una categoría porosa y poco paradigmática, basada en la observación de recurrencias y en el reconocimiento de problemas antes que de regularidades; en el tercer apartado acoto la desmesurada extensión del corpus de poéticas materiales para centrarme en aquellas que existen exclusivamente en un libro, al mismo tiempo, hago algunos apuntes metodológicos que permiten entender la complejidad del libro como medio de expresión artística y como espacio de intervenciones literarias. Los siguientes tres capítulos parten del libro como metáfora material de organización y proponen una lectura de mesa del atlas a partir de tres grandes estrategias que a su vez engloban a otras específicas.

---

<sup>18</sup> *Bad new days*, 1: «I speak of terms because the ones taken up here [...] do not qualify as paradigms; some are closer to strategies and others to predicaments. Although they orient some practices, they do not regulate them, and though some follow others in time, they do not displace, much less disprove, one another; so, too, no one truth is at issue, only so many questions». || Cada vez que una cita en español se acompañe de su versión original, se trata de una traducción mía. En cualquier otro caso, la cita se ha tomado de una traducción publicada cuya información se consigna en las referencias bibliográficas.

La primera estrategia, «Las mediaciones del libro» considera al libro como un espacio intermedio en el que los signos y los objetos no sólo se interpretan, sino que interactúan entre sí; cada una de las interacciones deviene en un proceso de configuración material y en una estrategia interpretativa. El libro en tanto objeto media inmaterialmente la relación material entre páginas, tapas, encuadernado y estilo poético. En este capítulo analizo desde su dimensión material (como soporte de mediación y como materia productora de interacciones) los libros *De par en par* de Myriam Moscona, *Monografías* de Jessica Díaz y Meir Lobatón, *Creaciones artísticas, S.A.* de Juan Carlos Cano, *Hechos diversos* de Mónica Nepote, *Óptica sanguínea* de Daniela Bojórquez y *Taller de taquimecanografía* de Aura Estrada, Gabriela Jaúregui, Mónica de la Torre y Laureana Toledo. Es este acaso el capítulo que más densidad de obras contiene y también el que registra una mayor cantidad de posibilidades críticas. No tanto porque los siguientes capítulos sean menos intensivos, sino porque la atención sobre los procesos de mediación material parece perfilar la heterogeneidad de formas. Los libros de este capítulo no podrían estar, paradójicamente, más lejos entre sí. *De par en par*, *Monografías* y *Taller de taquimecanografía* son obras *sui generis* dentro de la literatura mexicana en tanto que son más visuales que verbales (si tal gradación fuera precisa o incluso deseable), estas obras podrían agruparse en la continuidad crítica que va de los caligramas tabladianos a los poemas concretos de Mathias Goeritz, a los discos visuales de Paz; en estas obras parece que la visualidad no complementa la textualidad verbal, sino que la pone a prueba, la deslinda; también son libros que destacan la función artística de la operación de lectura de los libros. A diferencia de estos, *Hechos diversos* y *Creaciones Artísticas S.A.* son libros más cercanos a la noción usual de publicación de poesía; son libros que contienen poemas, por decirlo de algún modo, pero que ofrecen una lectura más compleja de la obra cuando se considera la materialidad de la página, el libro y la lectura. Los libros podrían ser leído *solamente* como poemas, pero también pueden ser leído como objetos; como

objetos, se sitúan en el espacio ambiguo entre los libros de artista y los textos poéticos. *Óptica sanguínea*, en este capítulo, funciona como un libro que se mueve entre las tendencias que acabo de exponer. Es un libro de narrativa, pero sus relatos están elaborados con una combinación precisa y realmente notable de texto e imagen. No es una intervención visual, pero tampoco son textos que puedan ser separados de la forma en la que son presentados. No es fortuito que este libro haya sido hecho por una artista que conoce las poéticas de ambos medios (Bojórquez es escritora y fotógrafa, y artista conceptual).

La segunda estrategia ahonda más en la metáfora del libro como un contenedor, en este caso, no de interacciones sino de memoria; titulada «Asedios del libro al archivo» traza las relaciones al interior del libro (leído como un archivo de relaciones, textos, productores y estructuras), del exterior al interior del libro (en las diferentes formas en las que se puede proveer de un archivo a la heterogeneidad formal), y como resguardo de otros archivos (en los procesos de apropiación y trabajo con archivos previos). El capítulo está dividido en tres apartados; el primero es una aproximación teórica a la estrategia de archivación en relación con las nociones de archivo y repertorio de Diana Taylor para diseñar un dispositivo crítico que permita atender simultáneamente la producción y resguardo del archivo, y la genealogía de las operaciones artísticas usadas para ello. En el segundo apartado analizo los libros *Viriditas* de Cristina Rivera Garza y *Taller de taquimecanografía*; el primero es una bitácora lírica hecha a partir de las ideas místicas de Hildegard von Bingen sobre la relación entre Dios y el mundo (eso es la *viriditas*), la bitácora incluye imágenes, citas, plagios, entre otros elementos heterogéneos, y fue originalmente publicada como una serie de entradas en el blog de la autora. En el tránsito que va de la escritura en línea al libro como un archivo de esa escritura, y del que va del mundo divino al mundo terreno se juega la poética de la bitácora: doble movimiento, doble proceso de resguardo. Vuelvo después a *Taller de Taquimecanografía*, pero leído esta vez como una obra que resguarda materialmente los ejercicios realizados por cuatro

autoras. La heterogeneidad propia del trabajo colectivo se enrarece más al mostrarse como tal (es decir, no oculta bajo el velo de la totalidad del signo poético, como en un Renga o en un centón), y al incluir las operaciones artísticas como parte de un repertorio que también se archiva. El tercer apartado consiste en la lectura de dos obras que utilizan las prácticas artísticas de cita y plagio para reformular la condición política de archivos previamente instituidos: *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre y *Antígona González* de Sara Uribe. A partir del concepto de archivo doliente leo los libros en relación con las operaciones de resguardo y transformación de los archivos legales y culturales sobre asesinatos y masacres.

La tercera estrategia parte del libro para preguntar por su exterioridad constitutiva, «El libro como dispositivo» plantea estrategias en las que los libros producen intervenciones o intervienen en las relaciones sociales, el libro como dispositivo es la particularización de la noción agambeniana del dispositivo que media entre el sujeto y operaciones de subjetivación,<sup>19</sup> con énfasis en las estrategias de las necroescrituras para dirigirse a la realidad sin solamente representarla. En este capítulo analizo en dos apartados las operaciones políticas sobre la legibilidad de la cultura y de los documentos culturales. En el primer apartado propongo el concepto de *devenir mapa*, a partir del *mapa* como elemento constituyente del rizoma según Deleuze y Guattari, para entender cómo tres libros de poética conceptualista y citacionista producen un devenir heterogéneo al entrar en contacto con el exterior del libro. En el segundo capítulo regreso a *La sodomía en la Nueva España* y a *Antígona González* para mostrar cómo ambos libros, a partir del trabajo con el archivo de las masacres que realizo en el capítulo segundo, producen agenciamientos desde los cuerpos de las multitudes dolientes que no pueden utilizar el espacio del libro para enunciarse propiamente. En el tercer apartado analizo el *Anti-Humboldt* de Hugo García Manríquez. Este libro

---

<sup>19</sup> Véase Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*

es una lectura en clave poético conceptual del Tratado de Libre Comercio para América del Norte firmado por México, Estados Unidos y Canadá en 1994; la lectura del tratado produce una disposición visual de la página que se parece a la del poema, pero que se niega a asimilarse por completo pues contiene también el texto previo del tratado que, como espectro del discurso poético, asedia la lectura. Mi lectura se dirige a preguntar cómo es que al agenciar el archivo fundacional del neoliberalismo mexicano (no por ser el primero, sino el de más calado), se agencia también el archivo cultural, más amplio e inasible, del neoliberalismo en general.

Como se ve, algunas de las insistencias estratégicas coinciden en el mismo libro (existe, aunque me resisto, la tentación de gradar la complejidad de una obra de acuerdo con la densidad de estrategias problemáticas que puedan plantearse, aunque no siempre es el caso ni resulta relevante ahora), otras serán casi exclusivas de ciertos libros, o incluso fragmentos de éstos. Los libros pueden estar atravesados por varias estrategias, al igual que varias estrategias pueden converger en un mismo libro porque no es este un estudio que busque la interpretación cerrada de las poéticas, tampoco busca necesariamente el panorama o el paisaje de poéticas. En ningún caso me interesa atender poéticas autorales ni formas individuales de la escritura, hacerlo sería salir de la mesa dispuesta para el atlas e ingresar en las estructuras genealógicas patrilineales, propias de cierta visión, a mi entender limitada y caduca, de la historia literaria. Antes que la historización de la poesía, me interesa la teorización de sus procesos.

# I. POÉTICAS MATERIALES: ENSAYO DE PROBLEMAS Y CONCEPTOS

## MALESTARES E INSUFICIENCIAS DEL LENGUAJE POÉTICO

*And words are futile devices*  
Sufjan Stevens

Desconfiamos del lenguaje como productores o desconfiamos de él como intérpretes, o primero una y luego otra. Parece que el lenguaje no alcanza para decirlo todo, cuando se acerca, lo dicho rebasará la comprensión de quien lo escuche o lo lea. El mundo se nos presenta en forma de lenguaje o mediado por el lenguaje, el lenguaje produce el mundo, pero no puede reproducirlo, o puede reproducirlo, pero no podrá sustituir su pura presencia. Pensamos el lenguaje en la oscilación entre lo impreciso y lo cercano, lo usamos incluso para rodearlo con más lenguaje que pueda proveernos de la paz o el terror de los significados únicos. Y, sin embargo, el lenguaje es aquello con lo que somos en el mundo, a pesar o por sus limitaciones. Como en la canción de Sufjan Stevens a la que pertenece el epígrafe, creemos que las palabras son dispositivos inútiles para comunicar el amor pues el amor las rebasa y supera, pero las palabras forman la canción con la que la voz de Sufjan Stevens dice que las palabras son insuficientes. En esta paradoja es en la que se cifra una de las posibles salidas a la insuficiencia general del lenguaje: el lenguaje poético puede no comunicar, pero sí afecta, presenta, reverbera. Históricamente, una de las funciones de la literatura, en particular la poesía, ha sido develar la incognoscibilidad de lo mundano. El lenguaje poético ha sido visto como el portador de verdades que no pueden comunicarse por entero, pero sí experimentarse como efecto del poema.

Ante los intentos por superar las limitaciones del lenguaje humano mediante herramientas igualmente humanas (como los lenguajes especializados), la confianza en el lenguaje aparece en la historia rodeada de no menos paradojas. Por ejemplo, en que la verdad nos será revelada en el lenguaje

oscuro, hermético, propio de los oráculos o las profecías. En estos casos, el lenguaje es todavía un medio opaco para conocer el mundo, pero esa opacidad no es intrínseca a quienes dan los mensajes, sino a quienes los interpretan.

De acuerdo con Alexander R. Galloway, muchas actitudes ante el lenguaje podrían caracterizarse en una serie de analogías con los dioses griegos de las mediaciones. Históricamente, la mediación comunicativa ha sido entendida mediante dos figuras arquetípicas en cuyos mitos residen dos posibilidades de comunicación. Ambas figuras corresponden a las formas míticas de los mensajeros de los dioses pues en su origen está la duda por el entendimiento del mundo a través del contacto con lo divino. Ambas formas se fueron secularizando conforme el paso de la historia, pero mantienen, en su caracterización, el nombre del mito que las explica. Hermes e Iris son los dioses de la comunicación que a su modo encarnan dos posibilidades de interacción con el mensaje divino, y, por lo tanto, con el resto de la naturaleza, las ideas, la cognición.

Hermes es el dios que entrega mensajes ocultos, mensajes opacos que, recibidos, deben ser interpretados por el receptor; los mensajes que Hermes entrega son verdaderos, pero no en su superficie sino en la profundidad; la comunicación hermética es un proceso de develamiento que en la más radical de sus formas siempre hace que el significado se escape, aunque exista.<sup>1</sup> Hermes es el dios del significado como una búsqueda, comunica ocultando.

Iris es la diosa que entrega mensajes prístinos, sin mediación aparente; los mensajes de Iris son luminiscentes e inmediatos, no requieren interpretación porque son un estado puro de la verdad, puro mensaje, epifanía.<sup>2</sup> Explica

---

<sup>1</sup> Galloway, «Love of the Middle». En Galloway, Thacker y Wark *Excommunication*, 31-36. La gran tradición del pensamiento occidental es la búsqueda de la verdad por este medio, de Platón a Derrida, de Marx a Žižek, la filosofía busca entender las formas de ocultamiento de lo real, o los modos de producir lo real en sus mediaciones.

<sup>2</sup> Galloway, «Love of the Middle», 40-46. La epifanía es una tradición menor frente a la hermenéutica, pero de singular importancia para pensar ciertos sistemas teológicos y algunas filosofías de los sentidos. En la actualidad, Hans Ulrich Gumbrecht representa

Galloway: «El primero [Hermes] es comunicación en el sentido cotidiano, mediación como extensión, tránsito, representación, reflejo, imitación y alienación. Incluye tanto la circulación como el intercambio, y los peligros que éstos producen, como el desencanto, el fraude y la decepción. La segunda [Iris] es pura y verdadera comunicación, la clase de comunicación que se encuentra en la comunión, la inmediatez y la inmanencia».<sup>3</sup>

Al desarrollar ambas figuras a lo largo del pensamiento occidental, especialmente el de la teoría literaria y la filosofía del lenguaje, podemos decir que uno y otros son dos rostros de Jano: metafísica y antimetafísica. Hermes es el signo; Iris, la presencia. Signo y presencia como componentes inseparables, pero latentes, del lenguaje.

En uno de sus más importantes ensayos críticos, «Poesía de soledad, poesía de comunión», Octavio Paz muestra la tensión entre ambas formas comunicativas, en un intento por resolver las contradicciones entre ellas mediante una síntesis paradójica. Para Paz, el poema es el espacio de la resolución dialéctica (y contradictoria) de la oposición al lenguaje desde el lenguaje: «La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra. El círculo se ha cerrado»,<sup>4</sup> escribe con respecto al proyecto poético de Rimbaud, piedra fundamental de la modernidad poética. Esta síntesis contradictoria será también la base de buena parte del pensamiento poético y crítico de Octavio Paz, que a su vez será una de las influencias más relevantes, aunque no necesariamente más apreciadas, en las poéticas mexicanas del siglo XX. La obra de Paz estaba

---

uno de los polos más importantes para pensar las epifanías como una forma de conocimiento de igual importancia que la hermenéutica.

<sup>3</sup> Galloway, «Love of the Middle», 28-29: «The first [Hermes] is communication in the most workaday sense, mediation as extension, transit, representation, reflection, mimicry, and alienation. It includes both circulation and exchange and the dangers they provoke such as disenchantment, fraud, and deception. The second [Iris] is pure and true communication, or the kind of communication found in communion, immediacy, and immanence».

<sup>4</sup> Paz, *Los signos en rotación*, 46.

claramente influida por el pensamiento de Heidegger, para quien la invención literaria (*Dichtung*, que en alemán se distingue de *Poesie*, el poema como forma rítmica) era la forma del lenguaje en la que el Ser podría mostrarse;<sup>5</sup> a su vez, Heidegger desarrolló su idea a partir de la conocida frase de Hölderlin: «Pero lo que permanece, los poetas lo fundan».<sup>6</sup> La confianza en el lenguaje poético como un objeto autotélico y fundante permite desmontar la desconfianza en el lenguaje al establecer la verdad en su propia excepción. El afuera del lenguaje se convierte así en su centro irradiador.

Independientemente de las posiciones políticas de las y los poetas contemporáneos sobre Paz, la gran mayoría coincide en la práctica en esta confianza en la excepcionalidad del lenguaje poético. La gran división del arte y la literatura del siglo XX entre poetas del lenguaje y poetas sociales podía encontrar una sutura en la posibilidad de que el lenguaje poético fuera, de algún modo, la voz de la tribu, de la comunión y de la soledad. Incluso quienes se oponían a la visión revolucionaria de la poesía de Paz (como revolución en sí misma) para proponer una poesía con agenda social (cuyo mayor efecto es la comunicación del poeta con las masas populares), lo hacían pensando en el poder taumáturgico del lenguaje poético. Sobre esta oposición y su trayectoria histórica ahondaré en el siguiente apartado; baste por ahora decir que la oposición entre ambas formas de comprender la poesía, la autónoma y la social, se encontraron, luego de décadas de polémicas, en un *impasse* a finales del siglo pasado, un callejón sin salida que, sin embargo, parecía la victoria de uno de los dos bandos,

---

<sup>5</sup> Sobre ello, glosa Paz en el mismo ensayo: «Heidegger lo ha expresado de una manera admirable: “Llegamos tarde para los dioses y muy pronto para el ser —y agrega—: cuyo iniciado poema es el ser”. El hombre es lo inacabado, aunque sea cabal en su misma inconclusión; y por eso hace poemas, imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse del todo nunca. Él mismo es un poema: es el ser siempre en perpetua posibilidad de ser completamente y cumpliéndose así en su no acabamiento.» (*Ibid.*, 66).

<sup>6</sup> «Was bleibt aber stiften die Dichter», cit. en De Man, *Visión y ceguera*, 287. El propio De Man explica el sentido de la frase: «el poeta establece la presencia del Ser al nombrarlo.» (*Ibid.*)

el de la autonomía estética. Esta trayectoria suspendida, más en el recuento historiográfico que en la realidad poética y social, comenzará a quebrarse a principios de los años 2000, cuando una serie de polémicas, críticas y proyectos colectivos y personales intentó mover la manera en la que se producía y leía poesía, e incluso el concepto de *poesía*.

A principios de esa década, comenzaron a surgir en México comunidades y grupos de poetas que definían su identidad artística como una contraparte de la que hasta entonces era dominante. Estas búsquedas están atravesadas por varias de las dinámicas del campo literario mexicano: profesionalización de la escritura poética, mecanismos de distinción y alianzas entre grupos estéticamente afines, modificaciones de los medios y soportes de producción y recepción de textos poéticos, por ejemplo. Si bien estos problemas de orden mayormente sociológico no son el tema principal de esta investigación, es necesario considerarlos como factores que permiten explicar la producción de formas literarias específicas.

Una de las transformaciones principales se debe sin duda al paso de la escritura en soportes impresos a la que sucede en soportes digitales. Este cambio generacional ha significado una conversión tanto en las maneras de entender la textualidad como en los espacios de sociabilidad de la literatura. En el cambio de siglo comenzó el auge de las bitácoras digitales o blogs, espacios personalizados en los que cada escritor podía reflexionar de modo público, reconocer a sus pares, engarzarse en polémicas e incluso publicar textos de creación literaria que podían formar parte de publicaciones impresas posteriores, o permanecer «inéditos» (es decir, en soporte electrónico); este apogeo de la escritura en soportes electrónicos se acompañó de un cambio de mayor envergadura: prácticamente toda la escritura que se produce en la actualidad ha sido escrita en procesadores de texto y con internet como herramienta complementaria principal. La relación entre ambos elementos produjo, por un lado, una gran cantidad de agentes que creaban comunidades basadas en la lectura y escritura en internet; por otro, la adquisición de competencias y perspectivas que transformaron la escritura

literaria, ya sea porque permitieron pensar la escritura como una codificación que puede ser transformada por otros códigos, ya porque generó un retorno crítico a los materiales que dieron forma a la literatura en épocas anteriores.<sup>7</sup>

Otra de las transformaciones relevantes para la escritura literaria en el cambio de siglo fue la emergencia del sistema de apoyos para la producción cultural y la burocratización de las relaciones entre integrantes del campo literario. En el contexto nacional, una de las condiciones principales de la escritura literaria es el papel del Estado como mecenas casi exclusivo del campo literario; ya sea en la subvención directa de escrituras y publicaciones mediante el Fondo para la Cultura y las Artes (becas de jóvenes creadores, de creadores y coinversiones de publicaciones), o en la subvención indirecta mediante los fondos editoriales de la ahora Secretaría de Cultura, los consejos de cultura de los estados y las prensas universitarias. A pesar de la ventaja que supone contar con un sistema cultural que beca y en no pocos casos emplea a escritores y escritoras, esto ha terminado por constituir un sistema literario cerrado en el que la endogamia del medio produce una competencia por destacar entre formas y temas similares al tiempo que desalienta formas literarias de otro tipo, puesto que no hay necesidad de construir o dialogar con públicos más allá del propio campo literario.<sup>8</sup> Esto conduce especialmente a una cerrazón de las formas y la ausencia

---

<sup>7</sup> Como se verá en el siguiente apartado, las dos perspectivas sobre la escritura literaria se formalizan como poéticas experimentales dentro de lo que denomino *poéticas materiales*.

<sup>8</sup> Al respecto, es notable la crítica de Tomás Ejea: «Por un lado, existe una efectiva autonomía de los actores sociales dentro de un ámbito disciplinar, los cuales guardan una cierta independencia para establecer procesos de consagración, de selección y por tanto de obtención de beneficios. Pero, por otro lado, [...] esta independencia convive con una clara dependencia de determinados procesos de consagración, selección y obtención de beneficios direccionados desde fuera del ámbito disciplinar y que limitan las posibilidades de acción de quienes participan en él. Con esto se constata el doble proceso de autonomía y de dependencia, esto es, de “autonomía relativa”, que simultáneamente se da en el ámbito cultural con respecto al campo político y económico de la nación». (Ejea, *Poder y creación artística*, 271).

de paradigmas estables para leerlas. La explicación que ofrece Higashi en su extenso estudio de las poéticas actuales es sugerente:

Me parece razonable sostener que, como efecto de la sobrepoblación poética y la precaria respuesta del mercado lector, la convivencia entre creadores se centró en una competencia por la búsqueda de valores simbólicos que los identificaran (como el grado de originalidad del proyecto personal o el número de actividades en su curriculum) y no por la colaboración (lo que explica que falten manifiestos comunes y proyectos de grupo). La fortaleza parece radicar en el sujeto y no, como antes, en el grupo. Por esta razón, se dificulta encontrar similitudes en las estéticas de los miembros de la misma generación, preocupados por crear una obra disimilar. La definición de generación se vuelve incómoda para los creadores quienes no se identifican con ella, e inútil para quienes leen porque no encuentran auxilio en el cuadro de las características generales (y generacionales) durante la lectura de un poemario que precisamente intenta no repetir la fórmula de los demás miembros del colectivo de pensamiento.<sup>9</sup>

El vaivén entre instituciones, burocracia y profesionalización de la escritura poética, y el alejamiento del público permite entender la dimensión material de la diversidad de poéticas actuales (y la paradoja de que todas sean tan parecidas en experimentalismos y gestos de distinción), y pone el ojo sobre las condiciones en las que es posible o no escribir poesía en México en el siglo XXI. Estas condiciones explican algunos porqués de la escritura poética, sin embargo, me parece que dejan de lado las preguntas por el cómo, el con qué y el hacia dónde.

---

Esto también implica una determinación extra del campo literario, como la explica Alejandro Higashi: «si la gestión de las actividades creativas se dejaba en manos de los propios creadores, la figura del creador terminaba por burocratizarse y por adoptar reglas de organización que seguirían por fuerza, sus equivalentes en el terreno de la burocracia priista del periodo». (Higashi, *Crematística y estética*, 202).

<sup>9</sup> Higashi, *Crematística y estética*, 188. Frente a esta idea de distinción y separación de lo colectivo, contrasta la posición de Sánchez Prado («La “generación” como ideología cultural», 8-20) sobre el perfil estratégico que ha tenido la formación de «generaciones» breves y sucesivas como parte del mismo proceso de obtención de capital simbólico y posicionamiento dentro del campo literario mexicano.

Nunca hay que preguntarse qué significa un libro, dicen Deleuze y Guattari en su muchas veces citado «Rizoma», sino con qué funciona, «en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya». Siguen: «un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior».<sup>10</sup> Un libro no es sólo un objeto sino sobre todo una potencia. Toda posibilidad de hacer proviene de una capacidad de producir y de una de transformar; por ello, el texto existe en la exterioridad, porque hay algo afuera del libro que se modifica en el contacto con éste. Al pensar la desconfianza ante el lenguaje poético, la crítica sociológica es una opción que pone el acento en su función como elemento de distinción y estrategia crematística; sin que la desconfianza en el lenguaje poético sea el problema analizado por el exhaustivo libro de Higashi, de él pueden sacarse conclusiones en ese sentido.<sup>11</sup> Estas

---

<sup>10</sup> Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 10. Además de esta versión de referencia, existe una traducción de Coral Bracho publicada como encarte de la *Revista de la Universidad* en 1978; la traducción de Vázquez Pérez y Larraceta, correspondiente a la traducción entera de *Mil mesetas*, también fue publicada por separado por la editorial Pre-Textos en 2010 bajo el título de *Rizoma. Introducción*.

<sup>11</sup> Como ejemplo, el artículo escrito al alimón con Ignacio Ballester, «Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana contemporánea (Albarrán, Herbert, Alcantar)»; en él, los autores hacen un análisis de tres libros que utilizan la tachadura como parte de su poética. Tras una taxonomía general de los usos estilísticos de la tachadura en cada libro, los autores concluyen que «En Albarrán confluye un texto de textos, en Herbert prima la distorsión del intertexto y en Alcantar se destapa el fondo y la forma de la emoción como ejemplo de la desescritura que inauguró Derrida. En cualquier caso, las tres obras analizadas evidencian una preocupación temática y formal por el proceso de escritura en la poesía mexicana contemporánea, descubriendo unas técnicas peculiares, pero habituales, y arrojando luz en la comprensión de tales fenómenos más allá de la poesía y de México. Partir de otros textos resuelve el temor a la página en blanco» (37). De manera todavía más clara, en la crítica que Higashi hace de los poemas de Luis Felipe Fabre dedicados a Sor Juana, apunta que «En esta trilogía, la amalgama conceptual no propone un reto cognitivo a su lector más allá de —como sucedería en una trivía— identificar los versos que son de Sor Juana y los agregados por Fabre como autor. Lo que agrega Fabre, no obstante, desilusiona un poco, porque no se desvía de lo hecho por Sor Juana; al contrario, sigue a la Décima musa sumiso» (Higashi, «La integración conceptual o *blending* en el *mash-up* de Alejandro Albarrán y Luis Felipe Fabre», 26). La expectativa de novedad que Higashi deposita en los procedimientos conceptuales de Fabre obedece, sí, a su lectura de tendencias modernistas de la poesía contemporánea, pero también al juego de distinción que el propio Fabre ha dispuesto a lo largo de su

conclusiones parecen pertinentes para el campo literario mexicano y el desarrollo de dinámicas de autonomía estética paradójicamente sustentadas en la labor del Estado.

El panorama de las poéticas contemporáneas de Higashi pregunta por la configuración formal de las relaciones sociales de competencia entre autores, es decir, de qué manera las poéticas (como *formas de hacer*) están relacionadas con las prácticas sociales de producción y recepción. Sin embargo, esa perspectiva deja de lado lo que cada uno de los poemas puede hacer en relaciones de producción más amplias que las del sistema literario mexicano. Y es que, en la reflexión sobre las dinámicas continentales de la poesía en América, la mexicana parece fundarse en la paradoja de vivir en un país precarizado por la neoliberalización de la economía y las relaciones sociales que mantiene un aparato totalizante de control y estímulos económicos con visos de autonomía literaria. Prácticamente en ningún otro país del continente existe un aparato de promoción a la cultura como el sistema de becas y fomentos en México.

En este sentido, la noción de que el lenguaje poético es insuficiente para dar cuenta de la realidad puede ser visto también como una consecuencia de este proceso de neoliberalización y estatalización de la economía y la cultura a partir de 1973. Recordemos que América fue uno de los laboratorios del neoliberalismo en el mundo, ya fuera mediante las sangrientas dictaduras apoyadas por los servicios de inteligencia estadounidenses (los casos de Chile, Argentina, Guatemala, entre otros), o mediante la producción de regiones de pobreza, precariedad y despojo para la maquinaria industrial globalizada (como Ciudad Juárez, Centroamérica, entre otras). Al mismo tiempo, sin ser un proceso excluyente, el ingreso de los países de América Latina a los mercados internacionales supuso la creación de una clase media de tipo global, basada en

---

carrera como poeta y crítico. Sobre otras funciones de este juego de distinción y desplazamiento del lenguaje poético ahondaré en el siguiente apartado.

la economía creativa, cuya subjetividad ha encontrado suelo fértil en la reproducción y producción de estéticas globales tendientes a la circulación y la obsolescencia rápida. En esta tensión es posible encontrar las líneas de fuga de los estilos repetitivos y burocratizados de la distinción individual que se han señalado arriba. Si podemos localizar, es decir, situar dentro del campo de producción las obras en las que la poética sea tanto una manera de participar de un sistema de consumo cerrado como una micropolítica de la forma literaria, en esos casos podremos tener también una mirada distinta de la poesía reciente.<sup>12</sup>

Al pensar la poesía reciente como una intervención de signos dentro de la lógica de la subjetividad capitalista, las formas poéticas heterogéneas son un síntoma del malestar ante la insuficiencia del lenguaje poético. Síntoma que no se muestra como una continuación de las dinámicas previas de pertenencia al campo literario sino como una excepción proliferante; el malestar saca a la superficie la crisis del lenguaje poético, pero también provee la ansiedad por intentar superarla. Ante este pliegue del poema como intervención intervenida, resulta sugerente el análisis de Sergio Villalobos-Ruminott para la poesía chilena del siglo XX:

Existe en esta lectura una concepción doble de la imaginación poética o literaria de América Latina: por un lado, está la precariedad del espacio literario como un espacio tomado por la institucionalidad académica y la crítica tradicional, y además como un espacio

---

<sup>12</sup> Sigo la definición de *micropolítica* de Guattari y Rolnik: «La micropolítica tiene que ver con la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante» (*Micropolíticas del deseo*, 202).

Un elemento de notable importancia para entender los análisis poéticos por venir toma como base otro punto de las ideas de Guattari y Rolnik sobre la función de las micropolíticas: «la cuestión que se plantea ahora no es ya “quién produce cultura”, “cuáles van a ser los recipientes de esas producciones culturales”, sino cómo agenciar otros modos de producción semiótica, de manera que posibiliten la construcción de una sociedad que simplemente consiga mantenerse en pie. Modos de producción semiótica que permitan asegurar una división social de la producción, sin por eso encerrar a los individuos en sistemas de segregación opresora o categorizar sus producciones semióticas en esferas distintas de la cultura». (*Ibid.*, 35).

débilmente configurado por (y con) la lengua del conquistador. De ahí que no haya nada propio (auténtico) en esta imaginación histórica, nada que pudiera ser reivindicado por la argucia de la identidad. Por otro lado, y en contra de la sobrevaloración romántica del decir poético (que llamamos la hipótesis del [sic] *Dichtung*) se comprende que la imaginación literaria está, a su vez, sobredeterminada por los procesos históricos.<sup>13</sup>

Especialmente útil resulta en el contexto de este apartado la hipótesis del fin de la *Dichtung*. Lo que Villalobos-Ruminott explica como «la articulación anasémica del pensamiento poético»<sup>14</sup> es uno de los ejes críticos que permite ver la duda ante la suficiencia del lenguaje poético como uno de los ejes de la escritura en el momento actual. El fin de la *Dichtung* (el poema como el acontecimiento del Ser en el lenguaje) es el inicio del poema como micropolítica de la heterogeneidad. El poema dubita, no declara; el poema produce interrupciones en lugar de continuidades; el poema muestra el proceso de *alegoresis* para desmontar la economía alegórica. El poema se produce como el espacio en el que es posible decirlo todo para decir que todo está dicho, pero que por eso mismo nada es decible por sí mismo, sino a través de la ruina.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso*, 187.

<sup>14</sup> Reproduzco el contexto de la cita, de especial valor metodológico para los apartados siguientes: «No se trata de un “fin del poema” (y de la literatura en general) después del golpe, como si éste fuera nuestro pequeño Auschwitz, desbaratando así toda pretensión de sublimidad; por el contrario, el golpe, como repetición de la condición catastrófica de la historia, nos permite entreverarnos con la articulación anasémica del pensamiento poético, solo si nos negamos a reducir el “poema” a la condición vulgar de un discurso escrutable desde la crítica tradicional. En este sentido, su pensamiento no está concernido con la institución literaria per se, o con las dimensiones sociológicas de esta práctica social. Se trata de habitar ciertos trabajos dotados con la habilidad de expresar o “des-ocultar” la condición histórica de la sociedad latinoamericana y allí, proceder reflexivamente, no “críticamente”». (*Ibid.*, 189).

<sup>15</sup> Escribe Derrida, de quien tomo la idea: «Estos textos operan una suerte de retorno, son ellos mismos una suerte de retorno sobre la institución literaria. No es solo que sean reflexivos, especulares o especulativos, no es que se suspenda la referencia a otra cosa, como lo sugiere a menudo un rumor estúpido y desinformado. Y la fuerza de su acontecer depende de que se ponga en obra en ellos, en una obra *singular*, un pensamiento acerca de su propia posibilidad (tanto general como singular). Dado lo que recién decía, me

A lo largo de la modernidad, podemos reconocer al menos dos maneras no exclusivas en las que un poema se relaciona con la insuficiencia de su propio decir: lo tematiza o lo produce. En el primer caso, la insuficiencia del lenguaje poético es parte de los tópicos que forman el poema, la incapacidad del decir poético se transforma en la paradoja del decir que insiste en que no puede decirse del todo; cuando el tópico se solidifica en la tradición literaria se convierte en pura repetición, en una unidad de sentido que tiende a la legibilidad como principio de construcción: sabemos que el poema dice que no puede decirse para producir un efecto en quien lee, el efecto es un movimiento centrípeto en el que la interpretación del poema parece salir de él, pero inevitablemente regresa, es la paradoja de la poesía moderna representada en los versos de Muerte sin fin «No obstante —oh paradoja— constreñida / por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma».<sup>16</sup> En el segundo caso, la insuficiencia no es lo dicho por el poema, sino que es un efecto de éste. El poema produce sentido y unidad, pero no del todo. En estos poemas hay algo que se escapa, hay una parte del sentido que se niega a cerrarse como totalidad e interpretación; la lectura es un aparejo de la poética y no su finalidad última. La hermenéutica de estos poemas es posible, pero opera bajo la sombra de la duda permanente, lo mismo la presencia, que existe en el poema pero que no resulta trascendente, sino una pura fugacidad contingente. A diferencia del primer caso, en el segundo, el poema parece una totalidad autoproducida que aspira al significado, pero cuya consistencia nunca se logra del todo. El movimiento de la interpretación en estos poemas es centrífugo: parte del poema y se escapa hacia otra forma, otra enunciación, otro lenguaje. En el primer caso, la insuficiencia es tema, en el segundo evento. En el

---

inclino más fácilmente hacia textos que son muy sensibles a esta crisis de la institución literaria (que es más que, y otra cosa que, una crisis) a lo que se llama “el fin de la literatura,” desde Mallarmé a Blanchot, el más allá del “poema absoluto” que “no hay” (“*das es gibt nicht*”, Celan). Pero dada la estructura paradójica de esto que llamamos literatura, su comienzo *es su fin*». (Derrida, «Esa extraña institución», 122).

<sup>16</sup> Gorostiza, *Poesía completa*, 111.

primero es la promesa del sentido pospuesto, en el segundo el anuncio de un fracaso por venir, siempre pospuesto también: doble fracaso.

Es posible trazar una genealogía imperfecta de la insuficiencia como tema y como evento. La primera parece asociarse con la autonomía del texto poético en el que la metafísica del sentido o la presencia permanecen; en la segunda, se asocia con la heteronomía del poema como una forma que necesita completarse con otros elementos como la crítica, la tradición, la lectura irónica. El poema como traición de la legibilidad encuentra uno de sus puntos nodales en la producción de novedad de las vanguardias artísticas, aunque es posible rastrear el origen de esa poética al nacimiento de la modernidad literaria.<sup>17</sup>

Lo que importa en esta genealogía no es tanto la sucesión de poéticas y posturas, sino reconocer a qué acompañan estas formas y cómo es que se sitúan en un horizonte histórico. La autonomía del poema se basa en una soberanía del decir poético que al bastarse a sí mismo extiende la posibilidad de interpretación

---

<sup>17</sup> Sobre ello, escribe José Ramón Ruisánchez: «Cada arte poética es el anuncio de un fracaso, de una infidelidad o mejor (porque este texto es la documentación de un optimismo) de una bifurcación productiva.» («El arte poética está en otra parte», 295). Por otro lado, de acuerdo con Audrey Wasser, en el romanticismo alemán, el fragmento se convirtió en una de las formas centrales de la poesía pues permite concentrar la economía de la producción literaria: «Esto no es para decir que los fragmentos establecen una lógica que es enteramente coherente. Sino que movilizan una economía de producción y reflejo que se traza directamente sobre la tercera *Crítica* de Kant, una economía organizada por los dos polos figurativos de la simiente y el espejo.» (*The Work of Difference*, 31: «All of this is not to say that the fragments set forth a logic that is entirely coherent. But they do mobilize an economy of production and reflection that draws directly on Kant's third *Critique*, an economy organized by the two figurative poles of the seed and the mirror».)

Al mismo tiempo, esta forma permitirá que la crítica se coloque en el centro de la poética romántica como el complemento necesario del fragmento: «La relación de la obra literaria con la crítica está completamente unida con la lógica del fragmento. Y la economía de la simiente y el espejo, producción y reflejo, nos ayuda a entender la importancia central de la crítica en el romanticismo» (*Ibid.*, 35: «The relation of the literary work to criticism is completely bound up with the logic of the fragment. And the economy of the seed and the mirror, production and reflection, helps us understand the central importance of criticism in romanticism».)

hacia el resto del lenguaje.<sup>18</sup> En cambio, el poema en tanto evento de la insuficiencia necesita de objetos concomitantes para intentar completar un sentido que por sí solo (en tanto lenguaje poético) no puede completar, aun cuando el sentido estará siempre diferido; este decir poético pone en escena la proliferación de formas y lenguajes como una resistencia a la soberanía que es, en palabras de Villalobos-Ruminott, «el problema de la figuración anasémica como elaboración lingüística de un habitar precarizado que constituye el horizonte histórico en el que se despliega, se repliega y se repite, la historia de los pueblos mundanos, huérfanos de Dios y de su lengua».<sup>19</sup>

La poesía escrita en los años recientes ya no sólo oscilará entre la confianza en la lengua poética (su visión trascendente, algo ingenua pero que persiste, a veces con notables resultados), el decir que no alcanza a decirlo todo y el decir que rebasa la posibilidad de interpretación. Ahora existe otro polo para la producción de poemas: uno en el que la insuficiencia es un evento que antecede al poema y al que debe responder de alguna forma. No es sólo la incertidumbre de la significación a la que responden los poemas, sino a la cosificación del lenguaje, a su función dentro de la fábrica de sentido en la que el poema no puede elaborar un habitar precarizado porque el lenguaje ha sido integrado a los procesos de la precarización.

La aparición de formas poéticas híbridas y abiertas que intentan suplementar o responder a la insuficiencia del lenguaje poético durante el periodo neoliberal mexicano no es, entonces, la consecuencia exclusiva de una

---

<sup>18</sup> Sobre la soberanía del lenguaje, Villalobos-Ruminott explica, a partir de Patricio Marchant: «Para Marchant, la poesía puede ser leída –y generalmente lo es– de acuerdo a su contenido explícito o intencional, lo que ésta dice de la experiencia del poeta; pero esa sería una lectura que privilegia la dimensión comunicativa del lenguaje –una lectura subordinada a la soberanía del poeta (autor, creador, genio)–. Por el contrario, su interés estaría en aquella otra lectura donde el poeta, si así pudiésemos decirlo, es hablado por el lenguaje, lo que supone la suspensión de toda relación soberana, dada la condición histórica y no gramatical de la significación.» (*Soberanías en suspenso*, 168-169).

<sup>19</sup> *Ibid.*, 198.

competencia por la distinción de los individuos creadores, sino sobre todo el intento de aparición de un habitar la historia en el que el lenguaje ha sido desplazado de su función trascendental como productor de sentido a ser un objeto de consumo y circulación de capital. Esta aparición no puede caracterizarse por su novedad con respecto al pasado, pues hemos visto que tanto problemas como formas son de raigambre, al menos, romántica; pero sí puede entenderse en el contexto específico de la producción de su forma.

La poesía contemporánea ha optado por vías diversas para intentar contener o repeler la desconfianza ante el lenguaje como una mercancía. En algunos casos se escribe poesía con nostalgia de la metafísica de la presencia (con ella se anhelan también tópicos, formas y *ethos* propios de la poesía moderna: la autosuficiencia, la excepcionalidad, etc.), en otros se escribe con perspectiva irónica para desmontar la miseria del lenguaje poético y su institucionalidad (se usan los tópicos, pero se subvierten, se ridiculizan, se juegan en la mesa del melodrama), en otros se usan suplementos para la insuficiencia del poema en otros lenguajes y otras formas (se toman los tópicos de otras disciplinas, sus preguntas, sus limitaciones). La propuesta de esta investigación es trazar una cartografía de estrategias entre la heterogeneidad de posturas y poéticas a partir de su habitar la lengua y sus lindes. Este habitar está dispuesto, como se verá, en la tensión entre lenguaje y materia como una forma de intervención sobre la insuficiencia del lenguaje como horizonte histórico del tardocapitalismo.

#### POÉTICAS MATERIALES: SUTURAS POTENCIALES DEL LENGUAJE

*este perpetuo cold turkey de estructura, esta malilla de significado*  
Julián Herbert

El epígrafe de Julián Herbert, tomado de su novela *Canción de tumba*, es una puerta precisa a la insuficiencia como evento de la poética con la que finalicé el

apartado previo. No es que en la sociedad tardocapitalista carezcamos totalmente de significado, sino que éste existe, pero se nos ofrece siempre como una entidad pospuesta y anhelada. El significado se ofrece en las estructuras de pensamiento institucional, o como mercancía de consumo, en ambos casos no es sino otra cosa que se desvanece en el aire. Anhelamos el significado, pero carecemos de las herramientas para producirlo permanentemente. El deseo de significado y estructura no es sólo una neurosis, es también una cosa del cuerpo, un temblor de necesidad. El habitar precarizado de la historia de la poesía contemporánea hará de esto un punto de partida y de llegada. Su origen será la ansiedad de significado con la conciencia de que la transcendencia o la autosuficiencia del poema serían sólo un aplazamiento, un placebo de la circulación de signos. El sentido circula como mercancía cuando se muestra como una entidad cerrada, totalidad totalizante. Ante esta forma de sentido, las poéticas contemporáneas no rompen la totalidad, sino que muestran cómo es que existía previamente en suspenso, ofrecen una sutura de la rasgadura del lenguaje, pero no para cerrarlo sobre sí sino para unirlo a lo que la desmaterialización capitalista ha dejado fuera del lenguaje: el cuerpo, la materia.

Una historia sucinta y elemental del capitalismo es la historia del proceso de desmaterialización y abstracción de las cosas y los cuerpos mediante el lenguaje humano.<sup>20</sup> Ese proceso no significa que antes de la subjetividad capitalista no hubiera posibilidad de abstraer las cosas del mundo mediante conceptos comunes, sino que éstos no eran un factor fundamental en la organización de la vida y el trabajo de las personas; tampoco significa que la historia del capitalismo sea una línea recta ascendente en cuya base está el grado

---

<sup>20</sup> Franco Berardi, entre otros, se ha ocupado de investigar este proceso. En su recuento de la historia de la desmaterialización en el pensamiento de Marx y en la historia del capitalismo escribe: «En los escritos de Marx, la abstracción era vista como la principal tendencia del capitalismo, su efecto general sobre la industria humana.» (Berardi, *Fenomenología del fin*, 176).

cero de abstracción y en la cima el grado final, antes bien, la historia de los procesos de abstracción y desmaterialización de las cosas puede verse como capas que refieren a formas de pensar y ordenar el mundo que se superponen, chocan, se mezclan y se violentan. Para la escuela de pensamiento a la que pertenecen Franco Berardi, Maurizio Lazzarato, Antonio Negri, Paolo Virno, entre otros, el neoliberalismo no es solamente una doctrina económica del modo de producción capitalista, sino sobre un conjunto de procesos alrededor de modos de subjetivación y de producción de signos; de acuerdo con Maurizio Lazzarato, a partir de una definición de Guattari, el capitalismo es un operador semiótico cuyos mecanismos reúnen elementos humanos y no humanos:

El capital es un «operador semiótico» y no sólo uno lingüístico. La distinción es fundamental porque establece que los flujos de signos, tanto como los de trabajo y dinero, son las condiciones de «producción». Desde una perspectiva semiótica, la subyugación maquinica y la subjetivación social implican distintos regímenes de signos. Por un lado, la subjetivación social moviliza semióticas significantes, en particular el lenguaje, dirigidas a la conciencia y moviliza representaciones con la mira en constituir un sujeto individuado («capital humano»). Por otro lado, la subyugación funciona con base en semióticas asignificantes (índices de mercados financieros, divisas, ecuaciones matemáticas, diagramas, lenguaje computacional, contabilidad nacional y corporativa, etc.), que no implican conciencia y cuyas representaciones no tienen al sujeto como referente.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Lazzarato, *Signs and Machines*, 39: «Capital is not only a linguistic but also a “semiotic operator”. The distinction is fundamental because it establishes that flows of signs, as much as labor and money flows, are the conditions of production.” From a semiotic perspective, machinic enslavement and social subjection entail distinct regimes of signs. Social subjection mobilizes signifying semiotics, in particular language, aimed at consciousness and mobilizes representations with a view to constituting an individuated subject (“human capital”). On the other hand, machinic enslavement functions based on assignifying semiotics (stock market indices, currency, mathematical equations, diagrams, computer languages, national and corporate accounting, etc.) which do not involve consciousness and representations and do not have the subject as referent».

Dentro de esta genealogía del capitalismo como un productor de signos, el neoliberalismo aparece como una de las formas más sofisticadas en el proceso de abstracción de las cosas y los cuerpos como signos. Si el capitalismo es un operador semiótico, el neoliberalismo es una forma específica de éste que funciona mediante la producción de una racionalidad basada en «la competencia como norma de conducta y de la empresa como modelo de subjetivación»<sup>22</sup> que se sustenta en una economía de extracción a partir de la administración de la vida y los cuerpos.<sup>23</sup>

Ante esta condición del capitalismo contemporáneo, son comprensibles, todavía más, la actitud de desconfianza ante la idea del lenguaje poético por su insuficiencia para nombrar las realidades de un mundo desmaterializado y la necesidad de buscar alternativas al lenguaje como una inmanencia autosuficiente. Durante el siglo pasado el lenguaje poético había sido visto como un fármaco contra los lenguajes utilitarios del mercado y el Estado, pero no pocas veces la base de esta oposición era suponer al lenguaje poético una excepción autotélica, el lenguaje de la tribu que resguarda la verdad de los pueblos y los

---

<sup>22</sup> Laval y Dardot, *La nueva razón del mundo*, 15. Prosiguen los autores: «El neoliberalismo se puede definir como el conjunto de los discursos, de las prácticas, de los dispositivos que determinan un nuevo modo de gobierno de los hombres según el principio universal de la competencia». (*Ibid.*)

<sup>23</sup> Esto, por supuesto, es un resumen en extremo simplificado de lo que en la teoría política contemporánea se conoce como biopolítica y que tiene diversas acepciones y usos. Si bien el término comenzó a usarse hacia principios del siglo XIX, no fue sino hasta los trabajos de Michel Foucault que comenzó a asentarse y a tomar estabilidad conceptual, especialmente en el seminario luego reunido en *El nacimiento de la biopolítica*. Para un breve resumen de las diferencias entre el concepto usado por Foucault para referirse a la administración científica de la vida y la muerte y el concepto usado por Agamben, Negri y Esposito para referirse a la relación entre política y vida. Al respecto véase «Toolkit». En Kelly, *Biopolitical Imperialism*; para un recuento del origen del término, con una interpretación cargada hacia el uso de Agamben, Negri y Esposito, véase «The Enigma of Biopolitics». En Esposito, *Bíos*, 13-44. Para una visión panorámica de las distintas posiciones, recomiendo Campbell y Sitze, eds. *Biopolitics*.

dota de presencia y sentido.<sup>24</sup> Sin embargo, tanto la relación del poema como lenguaje excepcional con la soberanía del Estado y la lógica del capital, como la burocratización de la escritura poética pusieron en jaque esa creencia.

Ante un lenguaje altamente sofisticado que produce plusvalor mediante la reproducción de signos financieros, ante el lenguaje desmaterializado y abstracto que comparten tanto las finanzas, los informes del Estado y la poesía autorreferencial, ante el abandono de las cosas y los cuerpos administrados por el neoliberalismo y su lógica de equivalencia monetaria, ¿qué lugar puede tener la poesía en esa racionalidad? O mejor, ¿qué tipo de escritura es necesaria para suturar la fractura entre cosas, cuerpos y lenguajes?, ¿cómo la reconocemos?

En otra de sus aproximaciones al problema de la poesía durante lo que llama el *semicapitalismo*, «Bifo» Berardi propone que una de las funciones de la poesía es la producción de lenguajes que puedan subvertir la lógica desmaterializante del lenguaje financiero. Para el filósofo italiano, la poesía es una manera de producir afectos con los que sea posible volver a los cuerpos que los lenguajes financieros han hecho desaparecer. A partir de la idea de que el lenguaje de la poesía puede subvertir el lenguaje de las finanzas, Berardi sostiene que la poesía como lenguaje común es capaz de rearticular el cuerpo social como un encuentro entre cuerpos que viven y laboran juntos. La potencia subversiva de la poesía existe gracias a que el lenguaje del poema establece un espacio común de sensibilidad<sup>25</sup> (algo que recuerda, aunque en otro sentido, el habitar la historia

---

<sup>24</sup> Es conocida la frase de Octavio Paz en la que, entre resignado y combativo, aseguraría que «La poesía es el antídoto de la técnica y del mercado. A eso se reduce lo que podría ser, en nuestro tiempo y en el que llega, la función de la poesía. ¿Nada más? Nada menos.» (*La casa de la presencia*, 592).

<sup>25</sup> Esta idea que desarrolla Berardi en varios de sus libros nace de una reelaboración de las ideas sobre el *paradigma estético* de Félix Guattari; quien escribe al respecto: «Salta a la luz que el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas. El umbral decisivo de constitución de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de estos procesos de

de Villalobos-Ruminott) en el que las subjetividades dejan de ser *dividuales* para convertirse de nuevo en sujetos con corporalidad.<sup>26</sup> En este sentido, el valor de la poesía es desmontar las abstracciones del lenguaje financiero y sus falsas equivalencias entre cosas, afectos y lenguajes como mercancías y producir sensibilidades renovadas en un mundo de conexiones abstractas. Lo primero se logra al desviar el ciclo del lenguaje como productor de equivalencias abstractas (monedas, precios, información). Lo segundo, mediante los elementos del poema que se pueden pensar como *más* corporales: la repetición, el ritmo, el movimiento. La prosodia del poema recupera y produce cuerpos porque al leerlo o verlo ralentizamos la lectura —usualmente veloz y con fines de consumo de información— y con ello, respiramos y reconocemos uno o varios cuerpos—.

«La poesía es el exceso del lenguaje: la poesía es aquello en el lenguaje que no puede reducirse a información, que no es intercambiable, sino que da paso a un nuevo terreno común del entendimiento y significación compartida» escribe Berardi.<sup>27</sup> La idea de la poesía como lo que escapa del lenguaje de uso es cercana a los dos límites entre los que situé la comprensión de la poesía como mediación en el apartado anterior. Lo que rebasa al lenguaje puede ser tanto lo que aparece como iridiscencia y no necesita ser interpretado (o no puede serlo), como lo que al interpretarse resulta lo suficientemente hermético como para suponer que algo no se ha aprehendido. Este pensamiento de Berardi puede converger con las ideas

---

creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina *autopoiética*.» (Guattari, *Caosmosis*, 130).

<sup>26</sup> El término *dividual* fue propuesto por Gilles Deleuze en su análisis de las sociedades de control en relación con los procesos de desmaterialización: «Ya no estamos ante el par “individuo-masa”. Los individuos han devenido “*dividuales*” y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o “*bancos*”. Quizás es el dinero lo que mejor expresa la distinción entre estos dos tipos de sociedad, ya que la disciplina se ha remitido siempre a monedas acuñadas que contenían una cantidad del patrón oro, mientras que el control remite a intercambios fluctuantes, modulaciones en las que interviene una cifra: un porcentaje de diferentes monedas tomadas como muestra.» (Deleuze, «Post-Scriptum», 282-283).

<sup>27</sup> Berardi, *La sublevación*, 182.

de Mario Montalbetti sobre cierta poesía reciente y su papel en la economía política del signo, escribe Montalbetti: «El sentido es posible solamente si *no* se forma Signo. Pero el Sujeto no es otra cosa que aquello que quiere formar Signo [...] Y todo esto apunta, a su vez, a la vitalidad de cierta resistencia a formar signo entendido como el fin natural de la pulsión de *langue*. El signo destruye el sentido para fosilizar la significación, es decir, domestica una cadena de significantes atribuyéndoles la seguridad de un significado [...] El poema (o en todo caso el poema que me interesa) es una aberración significativa en el sentido que acabo de esbozar».<sup>28</sup>

Sin embargo, el poema como excepción no es un elemento suficiente para poder suplementar la sensación de insuficiencia del lenguaje poético. Se hace necesaria, casi una exigencia, entonces, la segunda función del lenguaje poético, no sólo lo que escapa, sino lo que reúne, pero, ¿re-unir a qué? Al respecto, sigue Berardi: «La poesía es la vibración singular de la voz. Esta vibración puede crear resonancias, que a su vez pueden producir un espacio común».<sup>29</sup>

La poesía para Berardi parece moverse entre el escape y el retorno, lo que se va como significado y lo que vuelve como voz al oído. Lo que regresa al cuerpo no puede ser el puro lenguaje en tanto abstracción social, sino el lenguaje como corporalidad. Para que regrese, el lenguaje necesita *acuerpar* en el poema, ser cuerpo y materia habitable.<sup>30</sup> Recupero una idea de Francine Masiello para continuar:

---

<sup>28</sup> Montalbetti, *Cualquier hombre es una isla*, 55. Si bien Montalbetti parte de su análisis de Lacan y el concepto de signo de Peirce, lo cierto es que sus conclusiones son relativamente semejantes a las de Berardi. De hecho, no es difícil hacer coincidir el pensamiento de Montalbetti con las bases del pensamiento de Berardi, en especial, los conceptos de *regímenes de signos* de Deleuze y Guattari. Un caso especialmente lúcido de este encuentro sucede en el libro *El terreno en disputa es el lenguaje: ensayos sobre poesía latinoamericana* de José-Ignacio Padilla.

<sup>29</sup> Berardi, *La sublevación*, 182.

<sup>30</sup> Con *acuerpar* hago referencia a la traducción que se ha propuesto recientemente del verbo *to embody*, a su vez derivada del sustantivo *embodiment*, de uso frecuente en los estudios sobre performance y performatividad y puesto en escena teórica a partir de

Empecemos por la materialidad del poema: sus ritmos, sus movimientos, sus voces. Tomemos los espacios que el texto construye, su marca sobre la página en blanco; los cortes, las cesuras, los hiatos, los temblores de la pausa en medio del fluir de la estrofa, o si se prefiere, la explosión de múltiples sentidos que aparecen de pronto a partir de un solo vocablo, alterando de manera sorprendente la acentuación y el significado que nos parecían habituales. Observemos asimismo los efectos del poema en el cuerpo del lector; es decir, el mundo sensorial que el mismo poema suscita. El gusto, el tacto, el olfato en estado de alerta y, por supuesto, la vista y el oído. Intentemos desvestir el cuerpo, quitándole los adornos conceptuales para volver a sus pulsiones más básicas. A partir de ahí, podemos empezar a estar nuevamente en el mundo.<sup>31</sup>

Si los libros funcionan como objetos que provocan una multiplicidad transversal, lo siguiente es formular el modo en el que esa producción se relaciona con un modo de producción y cómo es que éste toma una forma común y reconocible entre diversos libros contemporáneos. La materialidad del poema aparece como la doble existencia del lenguaje poético como desvío y como hábitat, pero no todas las materialidades operan de la misma manera ni en la misma dirección. La materia es una condición del trabajo, pero su aparición no siempre sucede como un desvío del lenguaje del capital. Frente a los procesos de

---

los trabajos de Judith Butler (quien a su vez lo toma de Maurice Merleau-Ponty). El problema principal del término traducido es que la versión literal de *embodiment* sería *incorporación* o bien *encarnación*; la primera es problemática pues es de uso frecuente en el lenguaje coloquial y ha diluido su referencia etimológica al cuerpo, por lo que usarla sería tener que explicar una vez y otra su uso no coloquial; la segunda es igualmente problemática pues es un sustantivo de raigambre teológica que se refiere al momento en el que el dios cristiano toma una forma humana mediante la gestación de María. La traducción *acuerpar*, aunque clara, es fruto de una serie de discusiones teóricas que han sucedido en el marco de los feminismos y las teorías feministas de los últimos años. No he encontrado la fuente exacta en la que esta traducción se propuso entre pares (si es que ese momento existió), pero refiero al final de un artículo de Marie Bardet en el que explica que «al calor de las últimas marchas, asambleas y paros de mujeres, se forjó un nuevo verbo, *acuerpar*, la mayor parte de las veces conjugado en primera persona del plural, *acuerparnos*. *Cuerpo* deja de poder ser sustantivo para volverse verbo, acto, gesto. *Acuerpar* como un abrazar que también es tomar cuerpo, meter el cuerpo, ocupar la plaza intrínsecamente en relación.» (Bardet, «“Saberes gestuales”», 25-26).

<sup>31</sup> Masiello, *El cuerpo de la voz*, 53.

desmaterialización de los signos y las cosas, la institución literaria ha respondido como resistencia estratégica o como reacción conservadora; y es que ante los procesos de la modernidad es posible situarse en varios polos que suponen actitudes en diverso grado positivas o negativas.<sup>32</sup>

A la producción y reproducción de signos como base del semiocapitalismo, hay comunidades que han respondido con un regreso ideológico a la artesanía y el trabajo manual como una posible salida de los efectos alienantes del trabajo industrial y la precariedad; este tipo de comportamiento y formaciones, que podemos llamar *residuales* siguiendo a Raymond Williams, toman la forma literaria de una valoración de las formas literarias tradicionales o una valoración de las características materiales de los libros como excepcionalidad artesanal.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Una perspectiva muy interesante y productiva para el análisis de las formas de responder a la modernidad capitalista es la que desarrolló Bolívar Echeverría en su trabajo sobre los *ethos* de la modernidad. Baste recordar que para el filósofo existen cuatro *ethos* que se relacionan con la modernidad capitalista de acuerdo con dos ejes: el material y el ideológico. Los cuatro *ethos* están denominados por épocas de la historia occidental, pero no corresponden a fases cronológicas sino a modos de comportamiento y relaciones sociales que producen ideologías específicas: el *ethos realista*, el *ethos clásico*, el *ethos romántico* y el *ethos barroco*. De estos cuatro, el único que resulta relativamente ajeno a los modos del capitalismo, pero no fuera de él, es el barroco. Como proliferación de signos y cuerpos, el barroco aparece como la única posibilidad de desvío de la matriz del capitalismo histórico e ideológico, sin embargo, se trata de una respuesta conservadora e incluso reaccionaria, por melancolía. (Véase Echeverría, *La modernidad de lo barroco*).

<sup>33</sup> Véase Williams, «Dominante, residual y emergente». En *Marxismo y literatura*, 160-168. Como ejemplo de esto baste recordar la existencia de editoriales artesanales, o con productos elaborados artesanalmente, que hacen del trabajo manual y su identidad única un elemento de plusvalor simbólico y económico de los objetos literarios, incluso al grado de olvidar el valor simbólico de éstos. Véase, como complemento, la clasificación de los tipos de lectores según Alfonso Reyes incluida en *La experiencia literaria*, y reproducida fragmentariamente en el primer apartado del siguiente capítulo. Reyes llama «flor de las culturas manidas» a los bibliófilos interesados exclusivamente en la materialidad ostentosa o excepcional de ciertos libros; una descripción semejante podríamos hacer de los hacedores de libros lujosos y *bibelots*, más interesados en hacer lujosos objetos de obsequio sensual que libros memorables sólo por su contenido. Este tipo de trabajo artesanal corresponde con los intentos de devolverle la dignidad al trabajo manual; como recuerda Sennett en *El artesano*, el taller era «un lugar en el cual el trabajo y la vida se entremezclaban» y que «proporcionaba otras recompensas

Sin embargo, también hay comunidades que hacen del regreso a la materialidad de la escritura una forma de desplazamiento y crítica de la economía política de la literatura y los libros, y con ello, del trabajo artístico.

Ante la acumulación de información y la sobreproducción de signos, ante la codificación de esos signos por los mercados financieros y su conversión en plusvalía, el trabajo con los signos, los archivos y la materialidad del lenguaje poético requiere de estrategias artísticas distintas de las que dieron origen a las poéticas y estéticas dominantes durante el siglo XX. Aún más, requiere de estrategias artísticas que permitan hacer frente a los modos artísticos heredados de las vanguardias y las posvanguardias históricas y que fueron apropiados por el capitalismo en su estado actual. Al mismo tiempo, es necesario producir estrategias de escritura y lectura que hagan del lenguaje poético un espacio potencial para el habitar precarizado de la historia. Aunque el debate sobre la relación entre estética y política ha sido amplio y fructífero a lo largo de los últimos años,<sup>34</sup> me interesa por ahora contraponer tres categorías que a su modo pretenden ofrecer vías de salida al *impasse* de la estética y la política en relación con la materialidad y la desmaterialización de la literatura: las literaturas posautónomas de Josefina Ludmer, la necroescritura de Cristina Rivera Garza y el *ethos* poscartesiano de John Roberts.

La noción de literaturas posautónomas fue propuesta por Josefina Ludmer en sendos ensayos que, sin definir con precisión, ofrecen apuntes generales y herramientas críticas para pensar la ambigua especificidad de la escritura

---

emocionales más impersonales, la más importante de las cuales era el prestigio en la ciudad.» (Sennett, *El artesano*, 72).

<sup>34</sup> Vale mencionar, al menos superficialmente, los trabajos de autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Giorgio Agamben, Alain Badiou, Jacques Rancière, Slavoj Žižek o Bruno Bosteels; en el ámbito hispanoamericano el debate tiene una raigambre distinta (de origen marxista y latinoamericanista en muchos casos), pero la discusión al respecto se puede otear en la obra de críticos como Antonio Cornejo Polar, Bolívar Echeverría, Aníbal Quijano, Adolfo Sánchez Vázquez, John Beverly, Alberto Moreiras, Nelly Richard, entre muchos otros.

literaria producida a partir de los años 2000.<sup>35</sup> Aunque su corpus es mayormente bonaerense, no es difícil extrapolar las condiciones de producción que, a decir de Ludmer, condicionan la manera distinta de escribir que tiene lugar en la era contemporánea, sin reducirlas a solamente una serie de procedimientos artísticos o formas literarias, sino de una red de relaciones entre productores, procesos, objetos y receptores.

Tal como ha sido utilizado por Ludmer el término es resbaloso; se refiere al mismo tiempo a las condiciones de producción y circulación de la literatura actual y a formas específicas de ésta, posibilitadas por esas condiciones. En líneas generales, la posautonomía es un periodo de la producción literaria que se caracteriza por la mercantilización global y la transnacionalización de las estéticas y sus soportes textuales. Al mismo tiempo, las escrituras que se mueven en los márgenes de la mundialización literaria utilizan estrategias artísticas que, si bien operan en oposición a las condiciones generales, dependen de ellas para existir, por ello, estas estrategias son aglutinadas por Ludmer en el término *literaturas posautónomas*. Como un periodo de la literatura, el presente literario se define por la deslocalización de la producción literaria en América Latina y el paso de las editoriales nacionales a los corporativos mediáticos transnacionales.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> En realidad, se trata de dos versiones de un mismo ensayo, titulado «Literaturas posautónomas», primero publicado en la revista *Ciberletras* en 2007 y luego reproducido con cambios menores en el libro *Aquí América Latina* (2010), dentro del apartado «Identidades territoriales y fabricación de presente»; y de un segundo ensayo, «Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura» publicado en la revista chilena *Dossier* en 2014; a esta versión me referiré cuando cite el artículo.

<sup>36</sup> «La diferencia del Borges de Emecé argentina y el de Random House Mondadori es lo que imagino como diferencia entre la era de la autonomía y la de la postautonomía». (Ludmer, «Literaturas postautónomas», párr. 9). En esta cita, Ludmer sintetiza la distinción entre la producción y circulación de textos literarios entre la segunda mitad del siglo xx y la primera parte del xxi, de acuerdo con ella, el Borges de Emecé escribía para circuitos locales y latinoamericanos dentro de los que trabajaba con signos literarios con una base local (Buenos Aires, o incluso, el barrio porteño de Florida); mientras que el Borges de Random House Mondadori se encuentra en una editorial trasnacional de

Sin embargo, sigue Ludmer, «la tensión y la oscilación entre postautonomía y autonomía» no cierra el ciclo de la autonomía literaria (puesto que el valor literario sigue siendo independiente y específico de las esferas ideológicas), pero sí «lo altera y lo pone en cuestión».<sup>37</sup> Sin embargo, dentro de la posautonomía no todo es estilísticamente semejante, ni participa del mismo modo del vínculo con lo político. En este sentido es que Ludmer propone la noción de un modo posautónomo. Como tal, lo posautónomo se relaciona claramente con lo que también Ludmer llama *la fabricación de presente* y que constituye una respuesta a la relación cada vez más íntima entre lo económico y lo cultural.<sup>38</sup> La fabricación de presente es una de las políticas de las literaturas posautónomas, su régimen de sentido es tal que no hay distinción tajante entre la ficción (entendida como fabulación) y la representación de lo real, puesto que «es una realidad que ya no quiere ser representada porque ya es pura representación».<sup>39</sup> Las escrituras posautónomas no mantienen el vínculo con la estetización de la literatura global, sino que «se instalan localmente y en una realidad cotidiana»<sup>40</sup> para producir presente en esa realidad. El régimen de sentido de la posautonomía no es la oposición entre el realismo y la fantasía sino la materialidad de lo cotidiano: «Las literaturas posautónomas del presente saldrían de “la literatura”, atravesarían

---

circulación global, sin conexión con los grupos artísticos locales y con un uso usufructuario de los derechos autorales por parte de figuras como María Kodama.

<sup>37</sup> Ludmer, «Literaturas posautónomas», párr. 12.

<sup>38</sup> «Las literaturas posautónomas, esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano, se fundarían en dos repetidos, evidentes, postulados sobre el mundo de hoy. el primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)». (Ludmer, *Aquí América Latina*, 150-151). Sin que lo explique abiertamente, parece que la definición de Ludmer está vinculada con lo que Berardi y otros definen como *semicapitalismo*; además de lo comentado al inicio del apartado, Berardi lo define como «el modo de producción predominante en una sociedad en la que todo acto de transformación puede ser sustituido por información y el proceso de trabajo se realiza a través de recombinar signos.» (*Generación post-alfa*, 107).

<sup>39</sup> Ludmer, *Aquí América Latina*, 151.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 149.

la frontera y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública».<sup>41</sup>

Las literaturas posautónomas son también parte de una salida de la literatura o una apertura que permite que ésta sea atravesada por otras disciplinas y medios. Este contacto es más claro si complementamos la propuesta de Ludmer con la que ofrece Florencia Garramuño en su análisis de las obras de archivo en la Argentina reciente. Según Garramuño, la literatura actual, junto con el resto de las artes, se encuentra en un proceso de indefinición en el que sería reconocida antes por un estado de «no-pertenencia» o de «un estar fuera de sí»,<sup>42</sup> que por los límites claros con los que era conocida en el periodo moderno; dentro de esta literatura fuera de sí es que la investigadora analiza algunas obras cuyo trabajo con el archivo consiste en que

ellas insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsados por estos, pero que abandonan el pasado en favor de la *presencia*, la supervivencia de esos restos y el modo en que sus efectos perduran en el presente.<sup>43</sup>

Si bien la indefinición artística no es parte de la propuesta de Ludmer, es claro que hay puntos en común para considerarla parte de las literaturas posautónomas. La producción de presente requiere que las herramientas para cuestionar la representación literaria tradicional no sean las mismas que se usan para la propia representación. En este sentido, resulta lógico el acercamiento que muchos escritores han tenido con las experiencias del arte contemporáneo. La búsqueda de convergencia entre escritura y producción de arte existe en dos maneras que se pueden relacionar con los dos modos de la posautonomía y lo

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>42</sup> Garramuño, *Mundos en común*, 43-57.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 65. Las cursivas son del original.

posautónomo. Por un lado, la relación con la producción de presente y el trabajo con el archivo como acumulación de memoria y material literario; por el otro lado, la vinculación entre escritura y arte como un medio para producir la circulación de los textos literarios fuera de las esferas locales sin necesariamente tener que pasar por la estandarización de la literatura de consumo.<sup>44</sup> Esta relación entre modos de producir presente, sobre los que el arte contemporáneo ha reflexionado de manera constante durante su corta existencia, se han integrado a la producción literaria como hibridaciones formales y mediáticas que además permiten que las obras encuentren en esa hibridez una respuesta a la sensación de insuficiencia del lenguaje literario y poético en particular.

Como proyecto de periodización literaria, la posautonomía se basa en las relaciones entre economía y cultura en un tiempo dominado por la circulación de signos y mercancías y las doctrinas de liberalización de los mercados. Sin embargo, si pensamos en algunos de los orígenes de la sensación de insuficiencia del lenguaje literario en México vienen a la mente no sólo las condiciones sociales de producción y reproducción de la literatura, sino sobre todo un intento por

---

<sup>44</sup> En su libro sobre la novela latinoamericana contemporánea, Héctor Hoyos dedica un capítulo a lo que denomina las *art statement novels*, algo que podríamos traducir vagamente como *novelas conceptuales*. Estas obras permiten que los escritores y escritoras de América Latina accedan a un catálogo de procedimientos y formas que de otra manera les son ajenos por pertenecer al mundo del arte contemporáneo; al mismo tiempo, permiten que la representación de la cultura global pase por canales distintos de los exclusivamente literarios (o por las claves retóricas de los años sesenta, como la teoría de la dependencia, el arte comprometido, etc.). En su libro, Hoyos analiza los casos de las novelas de César Aira como *novelas conceptuales* y de la obra de Mario Bellatin como *novelas performance*. Además de estos casos, es notable la emergencia de novelas o poemas que cada vez más se acercan en sus poéticas a las del arte contemporáneo. Obras como *La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli, *La vida de las cosas* de Gabriela Jáuregui, *Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjan, *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza o *Kassel no invita a la lógica* de Enrique Vila-Matas, por mencionar algunas novelas que aunque no serán analizadas en esta investigación, forman parte de la tendencia al diálogo entre literatura y arte contemporáneo en la actualidad; estas obras podrían ser ejemplos también de literaturas posautónomas o de literatura inespecífica.

desmontar la suficiencia pretendidamente trascendental de la literatura al dar cuenta de la violencia criminal y estatal y su espectacularización desde hace casi 20 años, otro fenómeno sobre el que el mundo del arte ha reflexionado a profundidad.

La re/presentación de la violencia y del despojo de las poblaciones de América Latina es un problema que atañe a la producción de presente de las escrituras posautónomas, la producción de realidad ante la desmesura estetizante de la violencia es algo que atañe a la producción de la imaginación pública. Por estas intersecciones, en su libro *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza tomó el trabajo de Ludmer como base para establecer las coordenadas formales y políticas de lo que denomina *necroescrituras*. Las *necroescrituras* son un objeto paralelo a las escrituras posautónomas, sin embargo, en el caso de Rivera Garza el marco de producción no se relaciona solamente con los modos de circulación textual sino con las condiciones sociales de precariedad y vulnerabilidad derivadas de las prácticas necropolíticas de los últimos años.<sup>45</sup> En ambos casos la literatura ha sufrido un cambio definitivo

---

<sup>45</sup> El término *necropolítica*, usado por Rivera Garza, es una idea que el teórico y filósofo camerunés Achille Mbembe desarrolló dentro de un ensayo homónimo. Mbembe sitúa el ejercicio del poder en la decisión soberana sobre la vida de las personas y los cuerpos en los marcos de guerra: «Si consideramos la política como una forma de guerra, debemos preguntarnos qué lugar le deja a la vida, a la muerte y al cuerpo humano (especialmente cuando se ve herido y masacrado). ¿Cómo se inscriben en el orden del poder?». (*Necropolítica*, 20).

A diferencia del biopoder, que supone la administración estatal sobre la vida, la salud, la reproducción y la muerte de las poblaciones, el necropoder reclama la máxima violencia para su aniquilación dentro de sistemas de dominación y exclusión característicos de las naciones colonizadas durante los siglos pasados. En este sentido, en el centro de la propuesta de Mbembe está la tensión entre los cuerpos y los cadáveres y los regímenes de disciplina y violencia para la distinción de ambos: «En el caso particular de las masacres, los cuerpos sin vida son rápidamente reducidos al estatus de simples esqueletos. Desde ese momento, su morfología se inscribe en el registro de una generalidad indiferenciada: simples reliquias de un duelo perpetuo, corporalidades vacías, desprovistas de sentido, formas extrañas sumergidas en el estupor». (*Ibid.* 64). El eje central del concepto de Mbembe es la dominación sobre los cadáveres como una forma de producción de plusvalía y de control. Su pensamiento en general deriva de las

dentro del neoliberalismo: para Ludmer este cambio se asienta en el cauce entre territorial y lo económico; mientras que para Rivera Garza el cambio se asienta en la disposición ante la violencia y el presente de la escritura; en ambos, sin embargo, está instituido por la relación entre estética y política.

A diferencia de Ludmer, las necroescrituras no son tanto una periodización como una condición extrema de la escritura. Esta condición está dada también por las prácticas de escritura que «buscan diluir las diferencias estrictas entre lo literario y lo cultural propiamente dicho»<sup>46</sup> y el uso «extensivo e intensivo» de las técnicas de reciclaje y recontextualización posibilitado por el trabajo con

---

nociones de soberanía propuesta en los trabajos de Michel Foucault y de Giorgio Agamben.

Según Campbell y Sitze: «Al extender e intensificar las reflexiones discutiblemente incompletas de Foucault sobre biopolítica y racismo, Mbembe dirige la atención del lector a la manera en la que el necropoder funciona al destruir a las personas al crear espacios rígidamente estriados que llama “mundos-muerte”. Esta lectura de la biopolítica, que depende crucialmente del pensamiento de Georges Bataille, revela un intolerable “gasto de vida” que se vuelve aparente cuando la “muerte muestra el lado animal del sujeto humano”.» («Biopolitics: An Encounter». En Campbell y Sitze, *Biopolitics*, 26: «Extending and intensifying Foucault’s arguably incomplete meditations on biopolitics and racism, Mbembe directs the reader’s attention to the way in which necropower functions to destroy persons by creating the rigidly striated spaces he calls “death-worlds.” This reading of biopolitics, which depends crucially on the thought of Georges Bataille, reveals an intolerable “expenditure of life” that becomes apparent when “death reveals the human subject’s animal side”»).

Para un análisis particular del espectro necropolítico en México, puede verse, entre otros, el trabajo de Irmgard Emmelhainz, quien escribe al respecto que: «El proyecto de la *necropolítica* implica justificar como medida de “seguridad” la instrumentalización de la existencia humana y la destrucción de cuerpos y poblaciones que se consideren desechables desde el punto de vista de la economía política, la “guerra contra el narcotráfico” es una manifestación de la *necropolítica* y el resultado del gobierno diferenciado de áreas y poblaciones. [...] El objetivo de esta guerra, por lo tanto, es la desestabilización del país por medio del paramilitarismo para así reconfigurar al territorio mexicano con base a los intereses de oligarcas y corporaciones nacionales y transnacionales bajo formas de violencia de Estado». (*La tiranía del sentido común*, 163).

<sup>46</sup> Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, 91. Aunque parece teorizar cerca de Ludmer, a quien, de hecho, cita en otro momento del libro, aquí Rivera Garza está más cerca, en realidad, de la idea de *literatura fuera de sí* señalada por Garramuño en su libro citado.

procesadores de texto y navegadores electrónicos.<sup>47</sup> La estética citacionista, como se verá en el último capítulo, es un procedimiento artístico que alcanza una pertinencia mucho mayor dentro del campo indefinido de las escrituras contemporáneas, especialmente las que se escriben como necroescrituras. Sin embargo, la propuesta de Rivera Garza va más allá de ser un diagnóstico de la literatura actual y se sitúa como una propuesta crítica de la matriz apropiacionista de ésta.<sup>48</sup> Escribe Rivera Garza: «Lejos del paternalista «dar voz» de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad».<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, 88-89. El uso extensivo e intensivo existe gracias a las herramientas electrónicas de escritura y desescritura, no tanto la práctica de la apropiación textual (la cita, el *copy/paste*, la autoría falsa) que, como recuerda la autora, ya había sido practicada por William Burroughs en la literatura (y con mucha mayor fuerza en el arte).

<sup>48</sup> Vale mencionar que en la propuesta de Ludmer no es tampoco un mero diagnóstico. Su segundo artículo sobre las literaturas posautónomas, de hecho, se enmarca con la idea de una crítica activista: «Hoy concibo la crítica como una forma de activismo cultural y necesito definir el presente para poder actuar. El presente es para mí el presente literario, porque creo que, en la escritura, y sobre todo en la literatura, se puede ver cierto funcionamiento de la imaginación pública». (Ludmer, «Literaturas postautónomas»).

<sup>49</sup> Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, 23. A partir de esta idea, Rivera Garza desarrolla uno de sus más sofisticados conceptos, y el otro junto con las necroescrituras que dan sentido a su ensayo, la *desapropiación*. Para hacerlo, parte del concepto de *comunalidad* de Floriberto Díaz, antropólogo mixe. En su análisis sobre los sistemas de producción y cuidado comunal de las poblaciones mixes, Díaz es especialmente claro en lo que se refiere a la especificidad de su análisis sobre la experiencia de las comunidades indígenas en el siglo xx: «comunalidad define otros conceptos fundamentales para entender una realidad indígena [...] expresa principios y verdades universales en lo que respecta a la sociedad indígena, la que habrá de entenderse de entrada no como algo opuesto sino diferente a la sociedad occidental». A partir de ello, propone cinco elementos para definir la comunalidad: «La Tierra como madre y como territorio. El consenso en asamblea para la toma de decisiones. El servicio gratuito como ejercicio de autoridad. El trabajo colectivo como un acto de recreación. Los ritos y ceremonias como expresión del don comunal». (Díaz, *Escrito*, 40). De esos, Rivera Garza toma sólo dos para delinear su poética desapropiacionista: el trabajo colectivo y el servicio gratuito. □

Según Rivera Garza, la escritura comunal podría denominarse *desapropiación*, palabra formada en oposición tanto a apropiación como a expropiación, y se definiría por «desposeerse del dominio sobre lo propio»<sup>50</sup> en tanto que «llevan consigo las marcas del tiempo y el trabajo de otros, del trabajo de producción y del trabajo de distribución de otros, es decir del trabajo colectivo».<sup>51</sup> Como ejercicio crítico, la *desapropiación* resulta útil para relacionar ciertas obras cuya materialidad y desconfianza ante la suficiencia del lenguaje poético tradicional son evidentes, sin embargo, no se trata de un concepto analítico tanto como de una propuesta o incluso un manifiesto para las escrituras por venir. A pesar de ello, me parece que su pertinencia como elemento analítico crece cuando se pone en relación con el último de los conceptos que recupero para pensar los cruces entre materialidad y desmaterialización de la literatura contemporánea: el *ethos* poscartesiano.

A partir de una lectura marxista sobre el *readymade* como una teoría del trabajo artístico en el siglo XX, John Roberts ofrece un término de una gran potencia crítica para pensar algunos elementos que a mi juicio no son tan evidentes en las literaturas posautónomas, ni en las necroescrituras desapropiadas. Esta teoría del trabajo sobre el *readymade* se basa en tres elementos que permiten definir los objetos artísticos conceptuales: las tecnologías de producción como realizaciones de la técnica social general, la manufactura de los productores de arte en tensión con la reproducción de los objetos de consumo y la circulación de los objetos de arte mediante el mercado y los museos; los tres se relacionan entre sí mediante dos conceptos de raigambre artística que son puestos en crisis en esta relación: la autoría y el *arte*.<sup>52</sup> Estos dos conceptos se

---

<sup>50</sup> Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, 91.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 281.

<sup>52</sup> El concepto utilizado por Roberts es *craft of reproducibility*. Dado que los términos en español *habilidad* o *destreza* sugieren una red de saberes articulados dentro de un campo de producción, he preferido traducir el concepto como *arte* de reproducibilidad, e

reúnen en un tercero que es el eje articulador del planteamiento crítico de Roberts: el *artista poscartesiano* como un modelo de subjetividad artística que reúne la técnica social general con el *arte de reproducibilidad*.

El *ethos* poscartesiano del artista es una forma de relacionarse con los objetos artísticos y el trabajo de producción posterior al «expresivismo» que domina, según Roberts, todavía la crítica de arte del siglo XX y que se basaba en la oposición entre modernismo (*Modernism*) y realismo socialista como escuelas artísticas que tendían hacia la interioridad subjetivista o hacia la exterioridad social, respectivamente; ante ello, el artista poscartesiano es «un modelo de subjetividad artística que rechaza el modelo bipolar de interioridad y exterioridad sobre el que usualmente están basados los modelos de artista modernista y anti-modernista». <sup>53</sup> Esto no significa, y es importante recalcarlo, que se trate de un *nuevo* tipo de artista o de modo producción de arte. En esta característica el *ethos* poscartesiano es distinto de la posautonomía y de la necroescritura, que son categorías de orden más bien epocal: «El *artista poscartesiano* no es el nombre para un tipo particular de artista o siquiera para un tipo particular de virtud artística, sino, más bien, una conveniente abreviatura para un número de diferentes tendencias sociales y culturales que han ganado fuerza desde las dos primeras décadas del siglo veinte». <sup>54</sup>

El primer artista poscartesiano fue Marcel Duchamp. En sus reflexiones y obras artísticas es que podemos observar las formas que adquirirá la relación entre subjetividad artística y trabajo mediante el desplazamiento del trabajo

---

indicar mediante cursivas que se trata de la traducción de *craft* y no del uso general del término en español.

<sup>53</sup> Roberts, *The Intangibilities of Form*, 13: «a model of artistic subjectivity which refuses the bipolar model of interiority and exteriority on which modernist and anti-modernist models of the artist are usually based».

<sup>54</sup> *Ibid.*, 102: «the post-Cartesian artist is not the name for a particular kind of artist or even a particular kind of artistic virtue, but, rather, convenient shorthand for a number of different social and cultural tendencies which have gathered force since the first two decades of the twentieth century».

personal en la producción de arte. De acuerdo con Roberts, Duchamp se encargó de liberar «la mano del artista» del tedio de la mimesis de la pintura figurativa mediante una alianza con la técnica social general, que «subordina la artesanía a la técnica»,<sup>55</sup> esto es, a la producción industrial de la fábrica y la organización social del trabajo. Mediante esta alianza se transformó no sólo la manera en la que el artista produce arte sino también cómo se percibe en tanto productor de sentido: «el autor y la autoría son reelaborados a través de la técnica social general».<sup>56</sup>

El producto de esta reelaboración de la autoría es la figura de un autor descentrado con respecto a la autoría tradicional. El autor descentrado se mueve desde un espacio en el que la autoría parece desplazada por la técnica hacia un espacio en el que la autoría descentrada y la técnica social general, es decir la subjetividad y la técnica, coinciden.<sup>57</sup> «La autoría es el resultado del uso de un conjunto dado de técnicas (producida y reproducida como una serie de habilidades) que están sujetas a, y son transformadoras de, un marco intencional y de un programa intelectual [...] lo que se concibe como autoría está determinado por el uso y desarrollo de estas habilidades».<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, 3: «subordinates handcraft to technique».

<sup>56</sup> *Ibid.*, 101: «author and authorship are re-made through general social technique».

<sup>57</sup> *Ibid.* 103.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 103: «Authorship is the result of the use of a given ensemble of techniques (produced and reproduced as a set of skills) which are subject to, and transformative of, an intentional framework and intellectual programme [...] what is conceived as authorship is determined by the employment and development of these skills».

La autoría descentrada se muestra también en la autoría subrogada o extendida, sin embargo, esta puede funcionar de diversas maneras, ya sea porque un colectivo opera como firma de autoría de los trabajos de un colectivo (por ejemplo el caso de *The Atlas Group* o de *Tiqqun*), ya sea porque uno de los productores firma y conduce el trabajo de los demás (como sucede con el trabajo de Santiago Sierra o en el libro *Los Sandys en Waikiki* dirigido y firmado por Daniela Franco con colaboraciones de numerosos escritores). En el caso de la escritura contemporánea, un ejemplo de producción subrogada en la segunda modalidad aparece en el libro *Tiento*, que está atravesado por tres elementos subjetivos: la poesía a cargo de Rocío Cerón, la composición musical a cargo de Enrico Chapela y las fotografías a cargo de Valentina Siniego, aunque la autoría

La serie de habilidades que constituyen el *arte de reproducibilidad* mediante la que el artista poscartesiano opera son las formas artísticas de la técnica social general: la copia, el trabajo subrogado, la reproducción.

Técnica, tecnología y subjetividad artística —arte y *technik* social— están separadas. Esto es porque los simulacros, la copia, la subrogación y la replicación no son vistas como las condiciones superestructurales del arte bajo el capitalismo avanzando, sino como simples modos o dispositivos de audacia artística. En otras palabras, si el arte está siempre incrustado en las relaciones tecnológicas de su tiempo, entonces las tecnologías de copia, simulacro y subrogación son la base material de la semiosis moderna del arte y no meras opciones estilísticas.<sup>59</sup>

Si éstas son las condiciones superestructurales de la producción artística en nuestros días, entonces toman el valor de una habilidad (*skill*) que el artista debe dominar para poder participar del mundo del arte. Traigo a cuento una cita de Heriberto Yépez: «podría ser que uno de los factores determinantes de la forma y el contenido de la literatura sean las máquinas en que se produce la textualidad».<sup>60</sup> Lo que para Yépez es una especulación sobre el valor de las máquinas de escritura en la forma y el contenido de la literatura del presente, se convierte, siguiendo el modelo de Roberts, en una condición estructural de toda producción artística contemporánea. La literatura de base conceptual (es decir, que usa restricciones para la producción de textos literarios) no es más que el

---

principal (la conducción del trabajo) pertenece a Cerón y es ella quien aparece en la portada del volumen como tal. En este caso, la autoría subrogada no necesariamente es un elemento de crítica hacia la figura autoral puesto que el texto supone un diálogo con la expresión de una o varias subjetividades.

<sup>59</sup> Roberts, *The Intangibilities of Form*, 14: «Technique, technology and artistic subjectivity —art and social *technik*— are separated. This is because simulacra, copying, surrogacy and replication are not seen as the superstructural conditions of art under advanced capitalism, but as simply modes or devices of artistic audaciousness. In other words, if art is always and already embedded in the technological relations of its time, then the technologies of copying, simulacra and surrogacy are the material basis of art's modern semiosis and not mere stylistic options».

<sup>60</sup> Yépez, «Poética PC», 49.

trabajo efectivo con las herramientas actuales de la técnica social general. En palabras de Roberts: «Las habilidades artísticas encuentran su aplicación en la demostración de agudeza conceptual, no en la ejecución de formas de mimetismo expresable».<sup>61</sup>

El proceso, al que Roberts, en su libro y en otro texto, se refiere como *skill*, *deskilling*, *re-skilling*, se convierte en una nueva serie de habilidades, el *arte de reproducibilidad*.<sup>62</sup> Esto es: un conjunto de habilidades que deben pasar por el proceso general de la adquisición de una habilidad técnica para el trabajo material con los insumos artísticos, el olvido o la transformación de ésta mediante la crítica a las formas tradicionales de autoría artesanal, y por último la relocalización de las habilidades tradicionales en relación con la técnica social general como principal productora de objetos estéticos en las fábricas. Es decir, este *arte de la reproducibilidad* no es tanto la reproducción *per se* de los objetos sino el desplazamiento del trabajo material del artista (trabajo subjetivo y por ello expresivo) por el trabajo material de los trabajadores (representado por la técnica en general) más el trabajo inmaterial del artista (la agudeza conceptual).

En la escritura, el proceso no es (no podría) ser entendido en los mismos términos que en la producción de objetos artísticos, especialmente porque la producción de objetos literarios siempre ha sido un proceso social (a menos que

---

<sup>61</sup> Roberts, *The Intangibilities of Form*, 3: «Artistic skills find their application in the demonstration of conceptual acuity, not in the execution of forms of expressible mimeticism». Cursivas en el original.

<sup>62</sup> «Lo que vemos no es un declive terminal de la habilidad artística, sino el reposicionamiento de la noción de habilidad dentro de una dialéctica más profunda: la *interrelación* entre habilidades (recibidas), *deshabilitación* y *rehabilitación*. La destreza técnica no es algo que haya sido arrancado del arte mediante la subrogación y la reproducción tecnológica, sino redefinida a través de la emergencia del arte, desde 1920, como una forma genérica de la conceptualización». (Roberts, «Art After Deskilling», 92: «What we see is not a terminal decline of artistic skill, but the re-positioning of the notion of skill within a deeper dialectic: the necessary *interrelationship* between (received) skill, deskilling and *re-skilling*. Technical skill is not something that has been stripped out of art through surrogacy and technological reproduction, but is redefined through the emergence of art, since the 1920s, as a generic form of conceptualisation».)

se trate de libros de artista, la producción de libros siempre pasa por manos de otros).<sup>63</sup> La expresividad del escritor o su filiación social podía presentarse temáticamente o de manera formal, sin embargo en ambos permanecía la idea de la intención y, sobre todo, la inmaterialidad del trabajo intelectual; la base de esto era, en el sentido romántico, la expresividad inmanente del lenguaje poético, por lo que la lectura de estos objetos literarios, a pesar de estar atravesadas por la técnica social general del lenguaje, era capaz de identificar/se con la expresión afectiva e intelectual de los textos. Se trata de la base estructural de la confianza en la excepcionalidad del lenguaje poético para producir imágenes sensibles del mundo. Sin embargo, el desplazamiento de las habilidades artesanales por la técnica social general sucede claramente en el procesamiento de la escritura mediante elementos técnicos; esto no significa que la escritura técnica sea la única forma en la que el *arte* de la reproducibilidad sucede (basta pensar en las tensiones entre materialización y desmaterialización, por ejemplo, en el concretismo brasileño; o en la tensión entre las formas miméticas y las conceptuales, por ejemplo, en la poética *Oulipo*), sino que en este momento la autoría individual y subjetiva (artesanal) ya no puede identificarse más con el trabajo de la escritura: «Una vez que la autoría y el *arte* de reproducibilidad son

---

<sup>63</sup> En buena medida esto es lo que reclamaba Ulises Carrión en su manifiesto *El arte nuevo de hacer libros* cuando distinguía entre el arte tradicional de hacer libros, en el que el trabajo era realizado por los «lacayos, los esclavos, los trabajadores», y el arte nuevo, en el que la labor debía ser realizada por el artista. Esta inversión de los polos entre trabajo material e inmaterial puede resultar inquietante a la luz de la teoría del trabajo del *readymade* de Roberts y recuerda peligrosamente la ideología residual de la artesanía como una producción de objetos «previa» al capitalismo dentro de éste, sin embargo, la propuesta de Carrión estaba lejos de poder considerarse un retorno reaccionario. Se trataba, claramente, de una inversión de los polos en la relación entre trabajador inmaterial y material para evidenciar la socialización del trabajo que implica la producción de libros, objeto moderno donde los haya.

identificados en la práctica, la voz del artista se subordina a las fuerzas de la reproducibilidad y la técnica social general». <sup>64</sup>

El *arte de la reproducibilidad*, sin embargo, no implica necesariamente una crítica a la dicotomía autoral ni a la asimilación del trabajo intelectual por parte del capitalismo; <sup>65</sup> dado que las condiciones de reproducción son superestructurales, es necesario que el *arte* se acompañe del *ethos* poscartesiano que identifique como falaz la dicotomía y que pueda desplazar el trabajo y el concepto hacia la técnica social general. Las escrituras poscartesianas, entonces, no serán las que sólo utilicen las herramientas de reproducción y producción técnica (mayoritariamente citacionistas, pero no exclusivamente), sino aquellas

---

<sup>64</sup> Roberts, *The Intangibilities of Form*, 115: «Once authorship and the craft of reproducibility become identified in practice, the artist's voice becomes subordinate to the forces of reproducibility and general social technique».

Insiste en otro texto: «El *readymade* y el *arte de reproducibilidad* no son más "parasitarios" del arte, viviendo en los márgenes de la subjetividad pictórica modernista, sino que son constitutivos de las relaciones técnicas de la producción de arte». («Art After Deskillling», 166: «The readymade and the craft of reproducibility are no longer 'parasitic' on art, living on the margins of painterly modernist subjectivity, but are constitutive of the technical relations of art's production».)

<sup>65</sup> En esto hay un deslinde relevante: la pura reproducción de objetos de consumo, o su apropiación mediante el *readymade* es insuficiente para que exista la crítica al modelo dicotómico de autoría. Escribe Roberts «al transformar el movimiento crítico contingente en una gran estrategia repetitiva la crítica de la autoría se vuelve dogmática y naturalizada [...] Una de las consecuencias de esto es la emergencia de una históricamente nueva tensión entre viejas nociones heredadas (y despolitizadas) de la crítica a la autoría de las vanguardias y la reinención del artista como un emprendedor creativo (bajo el brillo de la celebridad en aumento)». (Roberts, *The Intangibilities of Form*, 11: «by transforming contingent critical move into a grand repetitive strategy the critique of autorship became dogmatic and naturalized [...] One of the consequences of this is the emergence of a historically novel tension between a received (and depoliticized) older notion of the avant-garde critique of autorship, and the reinvention of the artist as creative entrepreneur (under the increased glare of celebrity)»). En este sentido, se pueden entender las críticas al modelo de celebridad que encarna un escritor conceptual como Kenneth Goldsmith, cuya apropiación despolitizada ha sido criticada por ciertos sectores de la poética estadounidense y latinoamericana. En especial, rescato la crítica de Heriberto Yépez en 2016, luego del *performance* basado en la apropiación que hiciera Goldsmith de la autopsia de Michael Brown, joven afroamericano asesinado por la policía de Ferguson en 2015. (Véase Yépez, «Against Leukotropic Poetics»).

que desplacen la relación entre forma y tema, estética y política hacia un espectro de conflicto.

Entonces, el *ethos* de las escrituras poscartesianas se encuentra con la producción de presente de las literaturas posautónomas y con la respuesta estratégica de la necroescritura a las condiciones precarizantes de la subjetividad neoliberal. Esta crítica pasa por la reapropiación de las condiciones materiales del trabajo literario, pero también es una respuesta estratégica a las condiciones de despojo y precariedad del capitalismo tardío y una reflexión material —no sólo intelectual— de las prácticas de producción y circulación de textos y objetos literarios. La idea moderna del arte como una práctica crítica de las subjetividades y los discursos dominantes encuentra en este momento histórico una formalización que pasa por la tensión entre materialidad e inmaterialidad, entre originalidad, autenticidad y reproducción, y entre comunión e insuficiencia del lenguaje poético. Para ello, se debe producir una escritura en los márgenes de lo literario que opere en las formas porosas entre estética y política, sin situarlas como opuestos, sino como una continuidad de procesos.

Pensemos en una escritura que opere para desmontar las oposiciones entre mediatización e inmediatez, o una que se sirva de los archivos materiales del intelecto general<sup>66</sup> para hacer aparecer sensibilidades nuevas, o una que tome un

---

<sup>66</sup> El concepto de *intelecto general* (o *intelecto colectivo*) proviene de la terminología marxista para el estudio de la división social del trabajo, aparece explicado por Marx en el «Fragmento sobre las máquinas» de los *Grundrisse*; desde los años sesenta ha sido espacio de numerosas interpretaciones y disputas. Para definirlo, y explicar cómo lo utilizaré a lo largo de los siguientes capítulos, recorro a la explicación que hace Paolo Virno: «El nexo entre conocimiento y producción, en efecto, no se agota en el sistema de máquinas; antes bien, está necesariamente articulado a través de sujetos concretos. Hoy, no es difícil ampliar la noción de intelecto general más allá del tipo de conocimiento que se materializa en el capital fijo, para incluir también aquellas formas de conocimiento que estructuran las comunicaciones sociales y que impulsan la actividad del trabajo intelectual masivo. El intelecto general comprende lenguajes artificiales, teorías de sistemas e información, la gama completa de capacidades de comunicación, conocimientos locales, “juegos lingüísticos” informales, incluso ciertas preocupaciones éticas. [...] La intelectualidad masiva —en tanto conjunto, en tanto cuerpo social— es el

escrito no literario y lo lea literariamente; o una obra cuyo tema sea la precarización de la vida y que desmonte los registros melodramáticos de la mediación masiva, o un libro que con su forma refracte las prácticas de lectura y producción editorial contemporáneas, o un libro de poemas que parezca también el documento de una intervención artística. Todos estos son ejemplos de obras que existen y que han sido publicadas en lo que va del siglo XXI, pero con una especial densidad en los último diez años. Este periodo es el mismo que abarca el estudio de Higashi y al que puede extenderse la caracterización del giro intersubjetivo de la poesía de Ruisánchez, también son estos años los de la producción literaria que más claramente dialoga con la subjetividad neoliberal.<sup>67</sup> ¿Cómo identificar las poéticas que se ubican en diálogo con estas estrategias a falta de manifiestos y escuelas? ¿Cómo nombrar esta serie de formas y prácticas estéticas en común que integre tanto los elementos formales, como los políticos, estéticos, mediáticos y editoriales?

Para ello propongo el concepto de *poéticas materiales*. Las poéticas materiales son la relación no limitante entre tres condiciones: 1) el uso retórico de la materialidad como un elemento estructurante de los textos literarios, ya sea

---

repositorio de conocimientos indivisibles de los sujetos vivientes y de sus cooperaciones lingüísticas. Estos conocimientos no son en modo alguno residuales, sino que constituyen una realidad producida exactamente por la afirmación y aceptación incondicional del “intelecto general” abstracto.» (Virno, «Notes on the “General Intellect”», 270: «The nexus between knowledge and production, in effect, is not exhausted in the system of machines; rather, it is necessarily articulated through concrete subjects. Today, it is not difficult to enlarge the notion of general intellect far beyond the kind of knowledge which is materialized in fixed capital, to include also those forms of knowledge which structure social communications and which impel the activity of mass intellectual labor. The general intellect understands artificial languages, system and information theories, the whole gamut of qualifications in the way of communication, local knowledges, informal “linguistic play”, as well as certain ethical preoccupations. [...] Mass intellectuality —as an ensemble, as a social body— is the repository of the indivisible knowledges of living subjects and of their linguistic cooperation. These knowledges are in no way residual, but rather constitute a reality produced exactly by the unconditional assertion and acceptance of the abstract “general intellect”.»)

<sup>67</sup> Véase Ruisánchez Serra, ed. *Libro Mercado*.

mediante el uso de combinaciones de medios o lenguajes, ya sea mediante la intervención sobre las formas literarias tradicionales; 2) el conjunto de estrategias que permiten a las obras literarias integrar y responder a las condiciones materiales y sociales del momento histórico neoliberal mediante la disolución de la frontera entre estética y política; y por último, 3) la aparición del cuerpo como problema central de la escritura literaria y el articulador de la singularidad y la diferencia producida por cada obra. Metodológicamente, las *poéticas materiales* son una metaestrategia que aglutina formas, *ethos*, temas y formas de circulación sin dirigirse solamente a una manera en la que estos elementos se encuentran y funcionan entre sí.

Mediante el concepto es posible mostrar la continuidad y la singularidad de prácticas artísticas contemporáneas, cuya crítica suele pensarse desde esferas distintas (si no es que opuestas). Más que un concepto cerrado, prefiero pensarlo como un punto de entrada (una mesa de operaciones) para cartografiar las prácticas en las que los diversos elementos problemáticos de la contemporaneidad emergen como formalizaciones literarias. De los tres puntos indicados en la definición posible de las *poéticas materiales*, ninguno sería absolutamente necesario ni suficiente para la delimitación de la categoría, se trata, más bien, de indicadores sobre un mapa de posibles vías de lectura.

Sin embargo, insisto en llamarlas *materiales* porque es justo ese punto el que permite entender el devenir de la escritura en tiempos neoliberales en el campo literario mexicano a partir de sus contradicciones fundamentales: la permanencia de un Estado benefactor para las artes en un contexto de precarización de la vida humana; la competencia estética entre participantes del campo literario para obtener capital económico administrado por ese Estado, lo que da lugar a poéticas semiautónomas de deslinde; la emergencia de la materialidad en las poéticas contemporáneas es lo que hace de éstas espacios de disputa de los signos en el capitalismo tardío. En un mundo en el que todo es signo, los cuerpos del lenguaje serán una resistencia.

Las *poéticas materiales* también son obras que, siguiendo a Montalbetti, se resisten a hacer signo; se resisten al cierre hermenéutico porque el cuerpo y la materia que sostienen la escritura y la enunciación son lo que rebasa la intención binaria del significado y el significante. No es que sólo el significado posea una materia o que la materia posea un sentido, sino que las semióticas son intervenciones sobre el cuerpo y la materia es intensidad del sentido; lo que hacen las poéticas materiales es escribir desde la ansiedad de sentido para regresar al cuerpo como la piedad y la contingencia del poema, como ese espacio en el que el poema no miente, sino que produce diferencia y se abre a otro cuerpo y otra enunciación.<sup>68</sup> En la gama de posibilidades de las poéticas materiales que recojo y analizo no todas las obras incluidas cumplirán todas las características de la misma manera; no me interesa el concepto como aduana sino como mesa de operaciones.

Tras leer ciertas obras publicados durante los últimos años podemos tener la sensación de que se trata de obras irremediabilmente atadas a su tiempo, no tanto contemporáneas como suspendidas en su propia temporalidad. Sabemos que toda suspensión de la temporalidad es engañosa, y las obras parecen reaccionar a esa suspensión al devolvernos al tiempo de la materialidad literaria,

---

<sup>68</sup> En un detenido y hermoso desarrollo de ideas que cualquier resumen traicionaría, Mario Montalbetti propone las condiciones del logos verdadero del poema en su libro *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Montalbetti parte de las condiciones de logos verdadero según Foucault, que resume como: «1) lo que no está oculto ni disimulado, lo que no recibe ninguna adición ni complemento; b) lo que no se somete a mezcla con otra cosa; c) lo que es recto, lo que no tiene desvíos o repliegues, lo que es directo; d) lo que persiste en la identidad, la inmutabilidad, la incorruptibilidad» (12). Luego realiza un análisis atentísimo del poema de Blanca Varela «El más crudo invierno», para desmontar estas condiciones y proponer otras, específicas del logos poético: «a las cuatro propiedades del logos verdadero señaladas por Michel Foucault [...] debemos agregarles piedad y contingencia para arribar al logos del poema» (90). La piedad es el espacio en el que el poema no miente porque la piedad es «la consideración por el otro», además «la piedad es exactamente la devolución del poema a la contingencia del mundo. Y en eso también consiste el poema como lugar donde la lengua no miente. El poema no puede ocultar su origen contingente y por lo tanto debe volver a él». (89)

que es el tiempo de la enunciación de estos textos. Se trata de lenguajes que territorializan el presente y que operan en los límites de la operación semiótica capitalista y que por ello también se resisten a hacer signo.

A partir de esas características es posible pensar la comunidad que forman obras tan disímiles como: *De par en par* (Bonobos, 2009) de Myriam Moscona: un libro mayormente esteticista que experimenta con la estructura autorreferencial del libro mediante reminiscencias a la poesía concreta; *Anti-Humboldt* (Aldus/Litmus Press, 2014) de Hugo García Manríquez: libro que desmonta la originalidad como centro de la creación poética al intervenir visualmente el documento del Tratado de Libre Comercio para América del Norte para mostrar la base textual de la biopolítica norteamericana; *Corazoncito* (Compañía, 2004) de Inti García Santamaría: libro de poemas de factura estilística parca, pero poderosamente sugerente sobre temas mundanos y presentistas, que usa imágenes fotográficas y dispone el espacio sobre la página; *Catnip* (Centro de Cultura Digital, 2015) de Xitlálitl Rodríguez Mendoza y el equipo editorial del Centro de Cultura Digital: poema electrónico que hace un juego visual animado con los temas y el estilo de poemas «sobre gatos», publicados previamente en una *plaque* de la revista Tierra Adentro; *Mi voz es mi pastor* (2014) de Mónica Nepote: performance coreográfico a partir del ritmo de lectura y las intervenciones sonoras de la grabación del poema «Mi voz es mi pastor», escrito y publicado personalmente por Nepote, presentado en la exposición colectiva *Soledades, lecturas del imaginario gongorino*;<sup>69</sup> *Kilimanjaro* (ManoSanta, 2011) de Maricela Guerrero: poema extenso basado estilísticamente en recurrencias, repeticiones sonoras y de imágenes verbales y visuales, sobre los encuentros entre un tren, una vaca, un país y cuerpos que circuló impreso en un pequeño tiraje y libremente en versión digital en la página web de la editorial; *Poesías* (Taller Ditoria, 2007) de Ulises Carrión: libro de poemas e intervenciones visuales

---

<sup>69</sup> Nepote, García Leyva y De León. «Mi voz es mi pastor».

sobre la tradición literaria áurea, escrito con máquina de escribir en 1972 que había permanecido inédito por su autor y que fue publicado por la editorial artesanal Taller Ditoria y era vendido al costo de un libro de arte);<sup>70</sup> *El 27/The 27th* (2014) de Eugenio Tisselli: intervención aleatoria del texto del artículo 27 constitucional basada en un algoritmo conectado al índice de la Bolsa de valores de Nueva York); o *¡Qué dieran los saltimbancos, /a poder, por agarrarme / y llevarme, como Monstruo, /por esos andurriales / de Italia y Francia, que son / amigas de novedades / y que pagaran por ver / la Cabeza del Gigante, /diciendo: Quién ver el Fénix /quisiere, dos cuartos pague...!* (2014) de Luis Felipe Fabre: obra conceptual que consiste en una esfinge de fibra de vidrio con el rostro de Sor Juana, que contiene una máquina dispensadora que entrega, a cambio de monedas, bolas de plástico con versos de Sor Juana dentro, a manera de oráculo y máquina tragamonedas,<sup>71</sup> por mencionar algunos ejemplos entre las muchas obras que pueden caracterizarse desde las poéticas materiales.

Un gesto común entre la crítica y lectura de las obras es evaluarlas con criterios como la innovación (el experimentalismo, la diferencia y «el riesgo» como base poética y crítica) o la repetición inane de formas y procedimientos respecto a las vanguardias y posvanguardias históricas.<sup>72</sup> Ante esta evaluación, puede

---

<sup>70</sup> Véase «Taller Ditoria reedita *Poesías* de Carrión».

<sup>71</sup> La obra fue presentada como escultura conceptual dentro de la exposición *Todos los originales serán destruidos* curada por el propio Fabre y Guillermo Santamaría para la galería House of Gaga, la exposición pretendía mostrar piezas de «arte contemporáneo» realizadas por poetas a partir de la reflexión sobre las relaciones entre economía, subvención y escritura poética. «Todos Los Originales Serán Destruídos».

<sup>72</sup> Al respecto, basta anotar tres ensayos que hacen uso de este paradigma crítico, en un extremo y el otro. Lo utiliza Luis Felipe Fabre para situar ciertas obras en la órbita de la diferencia y la innovación cuando escribe que en la primera década del siglo XXI «el modelo poético imperante entró en crisis y nuevas poéticas, más audaces y en mayor sintonía con su tiempo, salieron a escena. Lo que realmente operó fue un cambio de sensibilidad». (Fabre, *La Edad de Oro*, 7); lo utiliza Alí Calderón para dudar del llamado «riesgo» como categoría antagonista, que lee solamente como una táctica de posicionamiento social y deslinde de la poeticidad efectiva, como cuando escribe que «Por un lado observamos la poética del riesgo con sus diferentes posibilidades y, por el otro,

llamar la atención que haya incluido entre las obras que pueden pensarse desde las *poéticas materiales* un libro hecho en 1972 pero publicado años después. Sin embargo, un elemento fundamental para caracterizar estas poéticas es que su función enunciativa y formal es siempre contextual, responde y desmonta formas y prácticas estéticas que existen en espacios y tiempos determinados. Más que los años de producción, importa cómo se integran (o cómo son integrados) y responden a una economía política de los textos literarios de un momento. Estas prácticas toman textos del pasado no para fundar genealogías sino para producir anacronismos críticos; más que pensar en la teleología que permite que tal o cual forma exista y se lea, habría que pensar estas obras como objetos que circulan e interfieren un medio específico para fabricar presente mediante un *ethos* poscartesiano en un territorio poético y crítico marcado por la necropolítica.

Las obras mencionadas (algunas serán analizadas en los siguientes capítulos, según se explicará en el siguiente apartado) no necesariamente tienen en común la pertenencia a una generación autoral (en el sentido burocrático), tampoco están en el mismo espacio estilístico o mediático, no necesariamente se mueven en el mismo campo de referencias. Sin embargo, todas hacen de la materialidad literaria un campo de operaciones semióticas, estéticas y políticas. La materialidad es el campo de batalla de los signos sobre el que operan en una de esas direcciones. La materialidad es el punto de salida y de llegada para

---

una poesía que, poco interesada en la radical ruptura de la tradición, busca construir artefactos verbales que funcionen gracias a juegos de ingenio, ironía en sus diferentes formas, tono emotivo y patético o a través de la emergencia de epifanías; textos que peyorativamente son tildados de “conservadores” [...] La batalla no sólo enfrenta poéticas sino enmarca la disputa por el poder cultural y su distribución del capital simbólico.» («El “riesgo” en la poesía mexicana contemporánea»); y lo utiliza Higashi para desmontar tal diferencia e integrarla a la economía de prestigio y pugna de capital y repetición de procedimientos poéticos en el capítulo «Epigonismo, fratricidio y fondos públicos en la era de la tradición de la ruptura» del ya citado *Crematística y estética* (182-427).

responder a las condiciones de su tiempo y producir el poema como el espacio en el que los cuerpos aparecen como el espectro que asedia los signos del capital.

#### EL LIBRO COMO MEDIO EN LAS POÉTICAS MATERIALES

Las poéticas materiales se resisten a hacer signo para producir el retorno al cuerpo individual y social mediante el uso de la materialidad literaria. El retorno a la materialidad tiene una posible explicación en las tensiones entre soportes digitales e impresos en la producción y circulación de literatura desde finales del siglo XX y lo que llevamos del XXI; otra posible explicación, también explorada previamente, es la necesidad de ampliar los medios y discursos con los que se construye la literatura, bien para salir de las constricciones del campo literario tradicional, bien porque se insiste en el discurso de la interdisciplinariedad artística.

Si bien sería ingenuo pensar que los ánimos de cambio e interdisciplinariedad son recientes, vale la pena pensar la creación letrada contemporánea bajo el matiz del antagonismo entre el tradicionalismo literario y cualquier intento por romper con él desde ámbitos distintos. Dentro de este antagonismo, veo en la historia reciente tres grandes tendencias: la McLuhiana, que considera la determinación de la técnica sobre las formas literarias; la institucional-formal, que considera el peso de la circulación de prestigio en el uso y desuso de las formas literarias; y la tradicional, que se enfoca en la continuidad entre formas híbridas a lo largo de la historia poética. Cada una de estas posiciones es una abstracción que resulta difícil encontrar de manera pura, pero que presento a través de tres ensayos: uno de Heriberto Yépez, uno de Cristina Rivera Garza y otro de Julián Herbert.

El ensayo de Heriberto Yépez fue publicado en 2002 en la revista *La Tempestad* bajo el título de «Poética PC». En su ensayo, Yépez desarrolla una

serie de especulaciones sobre la manera en la que «las computadoras alteran las relaciones de producción textual». <sup>73</sup> Sin ser abiertamente apocalíptico, sí considera que el procesamiento de textos en interfaces gráficas será algo que modifique la escritura en entornos virtuales y que eso modificará la ecología de espacios institucionales y materiales de la literatura. Para Yépez la escritura en los tiempos de Internet es una escritura que sigue las características del medio en el que se produce y circula, estar fuera de ello (o creer que se está fuera) no es una prerrogativa sino una ceguera. Las máquinas de producción textual modifican la manera en la que la literatura se produce, se diseña, se consume y circula: «Escribir significaba antes asociar signos entre sí, darle estabilidad a esa asociación sintáctica a través de su impresión inmediata en tinta. Pero escribir en una pantalla donde las palabras se pueden ir borrando, anotando de manera suelta, suscribiendo a través de todo el espacio posible concede nuevas posibilidades». <sup>74</sup> Con ello, la producción de valor social sobre la escritura también estará determinada por las máquinas en las que circulan los flujos de información digital. El riesgo en todo ello, señalado por Yépez también, es que la escritura multiforme y expedita que se produzca en las redes pueda ser convertida en un objeto de consumo desechable. Aunque claramente plantea problemas como el estilo y las relaciones sociales, pongo el ensayo de Yépez como la posición macluhiana por su interés en deducir las características de una nueva escritura (casi una tentativa de preceptiva) a partir de los efectos de las máquinas que la producen. En este ensayo está presente la materialidad en la forma de la técnica y el intelecto colectivo: es la formación social la que modifica la expresión personal.

De los muchos ensayos de Cristina Rivera Garza dedicados al antagonismo entre formas nuevas de la literatura y formas antiguas, me parece pertinente

---

<sup>73</sup> Yépez, «Poética PC», 49.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 50.

citar el que me creo que es el más antiguo y uno de los que circuló profusamente. El ensayo «Esto no es un mantel verde» fue publicado en Letras Libres en 2007. La referencia al «mantel verde» circulaba entre ciertos grupos de poetas y artistas que veían en ello uno de los símbolos de la más acartonada formalidad letrada en lecturas y presentaciones. El mantel verde se colocaba en este tipo de actividades, en un gesto kitsch-institucional propio de la cultura literaria oficial en México, sobre la mesa en la que se sentaban a leer los o las poetas; el «mantel verde» era la simbolización de un dispositivo que suponía a los poetas como entes desconectados de la corporalidad (se sientan a leer sin mirarse, sin tocarse, sin moverse, con la voz que sale de un diafragma apretujado entre las piernas y el micrófono). El símbolo estaba asociado también con la dirección a la que apuntaba el acartonamiento: la trascendencia. En estricto sentido, el ensayo de Rivera Garza es la reseña de una obra colectiva, el disco *Personae* (editado por Rocío Cerón y Carla Faesler dentro de los trabajos del colectivo Motín Poeta), que incluía colaboraciones entre poetas, de diversas edades y estilos, y artistas sonoros. Esto me parece sutilmente un gesto más amplio y una extensión de las proyecciones del ensayo: no es sólo una reflexión sobre el estado de la poesía en México, sino una que surge de pensar una colaboración colectiva e indisciplinaria.<sup>75</sup> El disco es el objeto reseñado pero también es el pivote de la crítica a la institucionalidad letrada: «Los poetas, que están dentro del vaso de agua y son el vaso de agua, no se dirigen a la posteridad en esta ocasión sino,

---

<sup>75</sup> En una conversación que sostuvieron Verónica Gerber Bicecci, Gabriela Jáuregui, Daniela Bojórquez y Laureana Toledo en 2016, uno de los puntos tocados en torno del trabajo de cierta «generación» de escritoras y artistas en México era la apuesta por el trabajo colectivo y por la circulación colectiva de saberes artísticos y editoriales, con un especial énfasis en la colaboración y colectivización del trabajo de mujeres artistas y escritoras. A pesar de que los colectivos son en absoluto novedosos en la historia de la literatura en México, sí resulta notable la insistencia de entender los procesos colectivos como una forma antagónica a la institucionalidad literaria y a las limitaciones del mercado literario, y como parte de los esfuerzos de organización y lucha derivados de los movimientos feministas. (Véase Bojórquez, Gerber Bicecci, Jáuregui y Toledo, «Obras intermediales y estética conceptual»).

mundanamente, a la punzada del presente». <sup>76</sup> Esto sirve a Rivera Garza para completar el giro que distingue a la poesía nueva (más tendiente al presente, intermedial y colaborativa, una poesía en la órbita de la inespecificidad, todavía anterior a la urgencia de la necroescritura), de la poesía tradicional, un giro que pasa de lo institucional (la organización del campo, para decirlo con Bourdieu) a lo formal: «No se trata, pues, de combinar dos cosas distintas para producir una síntesis cómoda, presta a los quehaceres de la vigilancia estética, sino de atravesar los terrenos de lo conocido para engendrar un artefacto inclasificable que, por lo tanto, cuestione nuestras maneras de leer y de oír». <sup>77</sup>

El ensayo de Julián Herbert fue publicado también en Letras Libres en febrero de 2009, <sup>78</sup> más reseña que el de Rivera Garza (el de Herbert se incluye en la sección de reseñas de la revista, «Letras, letrillas, letrones», mientras que el de Rivera Garza como un artículo en la sección «Artes y medios»), dedica menos espacio al objeto que reseña que al marco de lectura que éste podría tener. También es una reseña del disco *Personae* de Motín Poeta. Sin embargo, la ruta que sigue Herbert, y por la cual lo incluyo como representante de la tendencia «tradicional», no consiste en ensalzar el valor de la producción discográfica como una intervención en las redes de sociabilidad del campo literario, sino en leerlo como parte de una tradición mucho más larga y compleja de obras intermediales. Las *technopaegnia*, el género poético que titula el artículo, hace referencia a «la estrategia de disponer los versos según la forma del objeto en que se imprimirán», <sup>79</sup> es uno de los antecedentes más antiguos de la poesía visual en la historia occidental. Luego de revisar la descendencia histórica de las *technopaegnia*, Herbert las llama «fuente de tradición», una tradición que

---

<sup>76</sup> Rivera Garza, «Esto no es un mantel verde».

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> La reseña fue luego incluida como ensayo dentro del libro de crítica del autor: *Caníbal: apuntes sobre poesía mexicana reciente* (Bonobos, 2010).

<sup>79</sup> Herbert, «Technopaegnia y poesía».

permite situar la poesía joven escrita en esos años como parte de ella: «Producir objetos o celebrar gestos, y entramar estos y aquellos con la escritura poética, es una forma venerable de la participación lírica –les guste o no a los académicos. Y la joven poesía mexicana no ha sido indiferente a esta herencia».<sup>80</sup> A partir de este gesto, Herbert enumera más de una decena de iniciativas que decide inscribir, con más o menos rasgos, dentro del campo ondulante de la producción de objetos poéticos no exclusivamente verbales. En su ensayo, el disco de Motín Poeta termina siendo lo de menos, lo importante es señalar que el disco y las manifestaciones incluidas son parte de una tradición venerable que estas piezas actualizan en contextos específicos, sin que eso implique un desmontaje de las estructuras de mediación o escritura. Va más allá en la conclusión de su ensayo cuando escribe que «negar que la *technopaegnia* y la poesía/ praxis son parte de la tradición no es conservadurismo: es llana ignorancia».<sup>81</sup> Llamo a esta posición tradicional por evidentes razones, para Herbert lo importante no es marcar la diferencia sino la continuidad de los gestos y las prácticas; en cierto modo, apela a la historicidad de las prácticas sin negar la especificidad de los medios. No es el medio el que produce una nueva imaginaria, sino la tradición y la historia las que aparecen en formas aparentemente nuevas.

Las tres posiciones son relativamente claras en cada uno de los artículos, pero decía, son difíciles de sostener como definiciones tajantes. A lo largo de las dos primeras décadas del siglo veremos una y otra vez polémicas, alegatos y análisis que consideren estos problemas como su punto de partida para el comentario de obras que propongo denominar *poéticas materiales*. Cada una de las apariciones de estas obras y sus argumentos oscilará entre estas tres posiciones, aportando elementos más o menos novedosos a la discusión (un ejemplo notable por cómo se sirve de las tres posiciones para proponer una mirada

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

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

más amplia y una promesa de ampliación es el artículo de Carla Faesler incluido en la antología *Escribir poesía en México*.<sup>82</sup>

Es claro que, a pesar de las diferencias de aproximación, una intención compartida en los artículos es producir una intervención crítica en el campo literario mediante la historicidad de la materialidad literaria, especialmente poética, en México. No muchos años después de la publicación de estos ensayos comenzarán a aparecer en los medios de discusión literaria posiciones que consideren además de la materialidad y la medialidad, el potencial político de estas y su valor como lugares de enunciación desde los cuales la poesía dejaba de lado la autonomía estética como el consenso más relevante del campo literario al final del siglo xx.

La tensión literaria de entonces se producía en el encuentro entre los pares cuerpo/texto, artesanía/reproducción, originalidad/copia, trascendencia del lenguaje poético/inespecificidad de la partición de las artes, pero a falta de métodos críticos claros y de marcos disciplinares al respecto, no pocas veces las discusiones parecían empantanadas entre posiciones aparentemente opuestas pero cuya base era más bien un falso problema: la oposición entre materialidad y sentido en la escritura poética. De algún modo, los ensayos críticos, los poemas, las presentaciones, performances, etc., eran intentos por asediar la materialidad como problema teórico o como problema poético, búsquedas en sintonía con no pocas tendencias estéticas y críticas del pensamiento contemporáneo.

Algunos de los métodos críticos para analizar la heterogeneidad de las poéticas contemporáneas suelen fallar por la falta de marcos teóricos y críticos para encuadrar obras que estilísticamente pueden ser dispares pero contemporáneas. De manera paralela a la producción de estas obras, durante los últimos años se han desarrollado enfoques críticos que privilegian la complejidad interdisciplinaria, ya sea mediante la consideración de la literatura como parte

---

<sup>82</sup> Faesler, «*Re/medio* ultra-página». En *Escribir poesía en México*, 59–81.

de discursos culturales más amplios, ya sea mediante la producción de marcos teóricos que engloben una mayor cantidad de problemas que en otros momentos parecían separados.

Uno de los enfoques que a mi juicio resulta más sugerente para el análisis de la producción literaria reciente (tanto poéticas materiales como tendencias aledañas) es el análisis comparado de medios textuales o *Comparative Textual Media* (CTM).<sup>83</sup> El término es una propuesta de N. Katherine Hayles y Jessica Pressman en su libro homónimo y pretende englobar una serie de métodos, conceptos y problemas que existían previamente a la denominación, pero que no poseían un estatus disciplinar claro dentro de los estudios literarios o que solían ser vistos como herramientas complementarias a la crítica: bibliografía y bibliografía social, crítica textual, estudios sobre medios (*Media Studies*), historia de la tecnología, teorías de la escritura, etc.<sup>84</sup>

En la introducción al libro, Hayles y Pressman hacen una cartografía deontológica y una propuesta disciplinar de los estudios de comparatística de medios textuales. De acuerdo con ellas, estos estudios se basan en una práctica metodológica comparatista, con un enfoque en los distintos medios de comunicación y sus interacciones. El nombre de la disciplina incluye los tres

---

<sup>83</sup> Hayles y Pressman, eds. *Comparative Textual Media*.

<sup>84</sup> Un campo disciplinar paralelo es el que se propone como *filología material*, cuyo estatuto dentro del trabajo filológico contemporáneo es todavía minoritario, aunque con aportaciones relevantes. La filología material consiste en el estudio de los materiales en los que se presentan las variantes textuales que componen la existencia de un texto literario, su uso está mayormente abocado a la edición crítica de textos medievales con algunos casos más recientes. En el contexto mexicano, quien se asume como trabajador dentro de esta corriente crítica es Alejandro Higashi, citado varias veces por su panorama crítico sobre poesía reciente. Uno de los ejemplos más claros de trabajo crítico de la poesía reciente desde la filología material se puede encontrar en su artículo «Consecuencias cognitivas de la intervención editorial en la poesía mexicana contemporánea», aunque no se detiene a definir las bases y alcances de la subdisciplina filológica; una definición un poco más amplia, aunque sin desarrollo crítico, es la que se puede leer en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua con el título de «Leer para aprender».

marcos de trabajo principales: es comparativa, analiza lenguaje verbal escrito y tiene una perspectiva mediológica.

Sobre la comparativa, las autoras sostienen que su principal ventaja es la desnaturalización a la que son sometidos los objetos de estudio tras analizarlos en relación con otros semejantes de otros tiempos y sistemas culturales. La comparatística es el método fundamental de la filología y de la crítica cultural, así que situar el análisis de medios textuales no es sino colocar la mirada en un problema desde un campo crítico ya conocido. El lenguaje verbal es uno de los principales focos de análisis pues son los documentos de esta naturaleza los que se encuentran en la base de la gran mayoría de las disciplinas humanísticas a razón de su supervivencia histórica; en mi caso, es obvio que la centralidad del lenguaje verbal es una de las razones para escoger este método pues permite analizar objetos considerados literatura sin perder de vista su especificidad institucional. Por último, el enfoque en los medios y las tecnologías de comunicación tiene como propósito «enfocarse tanto en las especificidades de las tecnologías como en las ecologías culturales que sostienen, posibilitan e iluminan. El enfoque en los medios promueve la conciencia de que las categorías nacionales, lingüísticas y de género (clasificaciones típicas de las disciplinas basadas en el texto) están siempre incrustadas en prácticas materiales y tecnológicas particulares con amplias implicaciones culturales y sociales».<sup>85</sup> El marco del análisis comparado de medios textuales se presenta como una revitalización de los procesos críticos de la filología tradicional (con su rigor en el conocimiento de fuentes y contextos históricos) mediante el uso extensivo de teorías y modelos críticos sobre tecnología y prácticas sociales e institucionales; con la diferencia

---

<sup>85</sup> Hayles y Pressman, «Introduction». En *Comparative Textual Media*, X: «focusing on the specificities of the technologies as well as the cultural ecologies they support, enable, and illuminate. A focus on media promotes awareness that national, linguistic, and genre categories (typical classifications for text-based disciplines) are always already embedded in particular material and technological practices with broad cultural and social implications».

principalísima de que el centro del corpus analítico de los CTM no son la «literatura», el «lenguaje» o la «palabra» sino los medios (materiales y sociales) en los que éstas aparecen. En palabras de Hayles y Pressman, una de las bases metodológicas de los CTM es «ver al impreso en un contexto comparado con otros medios textuales, incluyendo el rollo, el códex manuscrito, los tempranos códex impresos, las variaciones en las formas de los libros producidas por cambios que van de los tipos móviles al offset a las máquinas de publicación digital, y a las formas nativas digitales como la literatura electrónica y los juegos de computadora».<sup>86</sup>

Esta manera de entender la materialidad de los textos desde un enfoque comparatístico de medios textuales es una apuesta por mover los estudios literarios y culturales de su base textualista hacia una que analice la multiplicidad de superficies, medios y lenguajes y que tome en cuenta la complejidad propia de los textos y las prácticas sociales alrededor de éstos. Un principio metodológico para estudiar la materialidad desde esta perspectiva es analizar la heterogeneidad de elementos y relaciones a partir de las operaciones interpretativas que cada uno exige y de las interacciones e interferencias entre ellos.

No es suficiente con considerar los soportes y la posición del texto dentro de los soportes, sino que es fundamental extender esta comprensión hacia lo que no parece materialidad del texto literario, pero es. A fin de englobar la mayor cantidad de elementos de un texto como medio de comunicación, sin perder la posibilidad de anclar el análisis en la especificidad de cada caso, Hayles propuso una noción de materialidad que podríamos llamar, por comodidad terminológica,

---

<sup>86</sup> Hayles y Pressman, «Introduction», VII: «to see print in a comparative context with other textual media, including the scroll, the manuscript codex, the early print codex, the variations of book forms produced by changes from letterpress to offset to digital publishing machines, and born-digital forms such as electronic literature and computer games».

«extendida». Esta materialidad considera como parte de su constitución los elementos prototípicamente textuales junto con las características materiales de los objetos sobre los que se presentan, las instrucciones o posibilidades de lectura de cada objeto y las prácticas de consumo y lectura determinadas por éstos. Definida a lo largo de varios artículos y en distintos momentos, la materialidad extendida de los textos desde un enfoque *media specific* es:

la interacción entre las características físicas de un texto y sus estrategias significantes. Esta definición abre la posibilidad de considerar los textos como entidades materializadas mientras que mantiene un foco central en la interpretación. En esta visión de materialidad no es solamente una colección inerte de propiedades físicas sino una cualidad dinámica que emerge de entre el texto como un artefacto físico, su contenido conceptual y las actividades interpretativas de lectores y escritores.<sup>87</sup>

Para Hayles, la interacción entre características no es una propiedad dada sino una propiedad emergente pues requiere que los lectores codifiquen el proceso de lectura y operen físicamente el libro; es decir, haciendo un uso todavía más extendido de la definición de Hayles, no sólo las prácticas de lectura sino los propios lectores serían parte de la materialidad de los textos literarios. A partir de las definiciones de Hayles, Bill Brown resume en su artículo «Materiality» que: «Cuando los académicos consideran la materialidad del medio se enfocan en más que en la infraestructura física; buscan lo que Hayles llama las «materialidades del acuerpamiento» en muchos diferentes registros que trabajan, se diría, en rematerializar los medios al exhibir la interacción física que ocurre entre

---

<sup>87</sup> Hayles, «Print Is Flat», 72: «The interplay between a text's physical characteristics and its signifying strategies. This definition opens the possibility of considering texts as embodied entities while still maintaining a central focus on interpretation. In this view of materiality, it is not merely an inert collection of physical properties but a dynamic quality that emerges from between the text as a physical artifact, its conceptual content, and the interpretive activities of readers and writers».

humanos y tecnología y que revela las historias multiestratificadas que yacen en cualquier tecnología de comunicación». <sup>88</sup>

Analizar las poéticas materiales desde la materialidad extendida y el análisis comparado de medios textuales permite pensar los elementos retóricos de la materialidad sin dejar de analizar las prácticas significantes de los textos en el plano de su historicidad. El análisis CTM es una de las herramientas teóricas más adecuadas para pensar este tipo de obras pues permite romper la dicotomía entre análisis formal y análisis social propia de la crítica literaria del arte moderno, que a su vez respondía a la separación entre arte expresivo y arte social, o arte puro y arte comprometido. Podría decir, extendiendo el trabajo de Roberts, que el enfoque CTM (y otros enfoques que rebasen los binarismos sin resolverlos) es un modo del *ethos* poscartesiano en la crítica. No es extraño que este enfoque tenga una ascendencia notable entre el pensamiento materialista y el pensamiento marxista; especialmente en un materialismo que insiste en la superación de las abstracciones entre forma y sentido, sin olvidar que ambas tienen funciones específicas dentro de la tradición de los estudios literarios, mediante la comprensión de la especificidad de las prácticas culturales que actualmente llamamos literarias y su existencia dentro de formas sociales de las que dan cuenta.

Una posible vía de análisis de las poéticas materiales dentro de la crítica materialista y la crítica de la materialidad sería escoger obras que representaran la existencia de las poéticas materiales a través de diferentes medios (libro impreso, libro electrónico, obra de arte electrónica, arte objeto, etc.); hacerlo, sin embargo, hubiera implicado el riesgo, quizá inconsciente, de hacer de cada

---

<sup>88</sup> Brown, «Materiality». En Mitchell y Hansen, eds. *Critical terms for media studies*, 56: «When scholars address the materiality of media, they focus on more than physical infrastructure; they're tracking what Hayles calls the "materialities of embodiment" in several different registers, working, you might say, to rematerialize media by exhibiting the physical interaction that occurs between humans and technology and disclosing the multilayered histories that lie within any technology of communication».

ejemplo símbolo de una existencia medial específica, a pesar de la ecología porosa y heterogénea. De haber escogido una obra por cada medio, ¿cómo hubiera podido decidir entre una obra y otra, a su modo disímiles a pesar de compartir medio y soporte?, ¿cómo hubiera podido dar cuenta en una investigación limitada por el tiempo y la extensión de la diversidad de obras dentro de cada medio?, y ¿qué hacer con las obras que tienen por propiedad principal la transformación entre medios? Ante esas preguntas, propongo una segunda vía que resulta limitada en cuanto a los medios utilizados dentro de las poéticas materiales, pero extensivo en la consideración de un medio específico.

He decidido centrarme exclusivamente en poéticas materiales que hagan un uso del libro como medio principal; aunque sean obras que tengan existencia paralela en versiones electrónicas, performáticas, sonoras, entre otras, el principal eje de la selección ha sido que las obras que existan materialmente en libros. ¿No es eso traicionar el espíritu comparativo del enfoque CTM? Aunque podría parecer que sí en un primer vistazo, la verdad es que la diversidad de formas y usos del libro como medio de expresión artística permite dar cuenta de una variedad considerable de prácticas artísticas y literarias contemporáneas.

A pesar de que las poéticas materiales existen en un momento histórico en el que el libro como formato excepcional para la distribución de la cultura se pone en duda constantemente, no ha perdido vigencia como *metáfora material*<sup>89</sup> para la organización de proyectos literarios, aun cuando hagan del libro una de

---

<sup>89</sup> Tomo el término *metáfora material* de Hayles que, en un libro previo a su definición de materialidad, explica que el libro es un objeto material que define la manera en la que conectamos las cosas disímiles del mundo, lo que lo convierte en una metáfora de tipo material (en contraste con las de tipo verbal). Al respecto explica que: «No estamos generalmente acostumbrados a pensar en el libro como una metáfora material, pero de hecho es un artefacto cuyas propiedades físicas y usos históricos estructuran nuestras interacciones con él de maneras obvias y sutiles.» (Hayles, *Writing Machines*, 22: «We are not generally accustomed to think of a book as a material metaphor, but in fact it is an artifact whose physical properties and historical usages structure our interactions with it in ways obvious and subtle».)

muchas formas. El libro es el objeto literario por excelencia y a pesar de que su centralidad ha sido numerosas veces cuestionada y llevada al límite, es un objeto que sigue estructurando la manera en la que nos relacionamos con los textos literarios y cómo pensamos en la noción más o menos amplia de literatura o de arte verbal.

Vivimos en un mundo en el que se dice con frecuencia que los libros están en vías de desaparición, o que la cultura libresco ha sido desplazada por otras formas de consumo cultural. Sin embargo, al menos en lo que corresponde a la institución literaria y sus transformaciones en poéticas materiales, el libro sigue siendo el metaorganizador de ésta y de los proyectos literarios. Sucede especialmente en el trabajo material para desautomatizar las formas y prácticas de lectura asociadas al libro tradicional, ya sea mediante la imitación del formato libro, ya mediante la descomposición del libro en partes funcionales menores. De acuerdo con Jessica Pressman, estas formas reflexivas desde y sobre la estética de lo libresco y la *bookishness* (que podríamos traducir como *libresquidad*) se inscriben en la cultura actual como respuesta estética a la convivencia mediática entre formas digitales y formas impresas. En una caracterización que recuerda la esbozadas por Ludmer o Rivera Garza, pero anclada en la materialidad del libro como forma privilegiada de las transformaciones culturales de los últimos años, Pressman explica:

Leer obras del siglo veintiuno a través del paradigma que construyo aquí, nos induce a pensar más allá de las dicotomías que consideran la relación entre medios impresos y digitales, particularmente en relación con el discurso contemporáneo sobre la muerte del libro. Las obras que adoptan una estética de la *libresquidad* responden a su momento contemporáneo y digital mostrando cómo la literatura conserva un rol central en nuestra emergente tecnocultura como un espacio para expresión estética y la crítica cultural.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Pressman, «The Aesthetic of Bookishness», 480: «Reading works of twenty-first-century literature through the paradigm I am constructing here prompts us to think beyond dichotomies when considering the relationship between print and digital media,

El libro permanece, pero ya no sólo como un objeto cultural sino como un problema cultural. Es decir, como la intersección entre prácticas y formas que se inscriben en los libros para circular como intervenciones críticas de los espacios sociales. Esta diferencia radical entre la forma en la que circulaban los libros en épocas previas y la manera en la que lo hacen ahora es lo que Craig Epplin denomina «cultura tardía del libro».<sup>91</sup> Esta cultura tardía se definiría por la posautonomía de la cultura letrada, la complejidad medial de los libros en contacto con medios digitales y artesanales y la complejidad cultural que se inscribe en los libros.<sup>92</sup>

---

particularly in relation to contemporary discourse about the death of the book. Works that adopt an aesthetic of bookishness respond to their contemporary, digital moment by showing how literature retains a central role in our emergent technoculture as a space for aesthetic expression and cultural critique».

Sobre un punto que comenté en el apartado anterior, acerca de cierto anacronismo de las prácticas experimentales de las poéticas materiales, y en particular del uso del libro como medio de expresión, la propia Pressman apunta: «La estética de la *libresquidad* — la atención fetichizada en la textualidad y en el objeto de lectura encuadernado— no es una cosa nueva: pensemos en *Tristram Shandy*. Pero sí se podría argumentar que la estética de la *libresquidad* es tan vieja como la forma libro y tan vieja como la retórica sobre la muerte del libro. Pero hay algo diferente sobre esta estética que aparece en las obras de ficción del siglo veintiuno. Esta atención en el libro y la estética que promueve no son meramente otras formas de reflexividad posmoderna en la que el autor juega con el lector en un proceso superpuesto de simulacros. Hay un tono decisivamente diferente y una ambición de trabajo en las novelas de nuestro momento.» (*Ibid.*, 466: «Nor is an aesthetic of bookishness —the fetishized focus on textuality and the book-bound reading object— a new thing: think of *Tristram Shandy*. Indeed, it could be argued that the aesthetic of bookishness is as old as the book form and as old as rhetoric about the death of the book. But there is something different about this aesthetic as it appears in works of twenty-first-century fiction. This focus on the book and the aesthetics it promotes is not merely another form of postmodern reflexivity in which the author toys with the reader in a layered process of simulacra. There is a decisively different tone and ambition at work in the novels of our moment».)

<sup>91</sup> Epplin, *Late Book Culture in Argentina*.

<sup>92</sup> No es extraño que algunas de las características de Epplin coincidan con las literaturas posautónomas de Ludmer (no sólo por el análisis de obras argentinas) y con las poéticas materiales como las he planteado en este capítulo.

He decidido restringir el análisis de poéticas materiales al libro porque, al igual que Epplin, considero que esto permite poner énfasis en la contingencia de las prácticas de producción y lectura al mismo tiempo que muestra la temporalidad simultánea de los libros con otros medios y artefactos culturales. Tal como las he definido, las poéticas materiales no parecen ser un fenómeno exclusivo de la literatura en México, ni siquiera uno exclusivo de América Latina.<sup>93</sup> Sin embargo, mi intención no es caracterizar la complejidad formal y material de la literatura en el continente sino producir un marco teórico que permita analizar esa complejidad heterogénea dentro de los límites sociales e institucionales en los que interviene de manera crítica y estética.

Las poéticas materiales son el marco metodológico con el que puedo organizar en espacios comunes formas distintas que sin embargo responden a las mismas condiciones: la desmaterialización de los signos y la explotación de los cuerpos y los cadáveres por la violencia en el capitalismo tardío, y la insurgencia del cuerpo como el *locus* de expresión y enunciación formalizada en el libro como metáfora material organizadora de la poética.

---

<sup>93</sup> Incluso podría pensar que el término puede utilizarse para momentos históricos distintos del indicado en apartados anteriores. Así lo hizo María José Ramos de Hoyos en su presentación «Ruptura visual e innovación en la composición tipográfica de la narrativa mexicana (1960-1980)» en la que utilizaba el concepto que propongo (todavía en un estado temprano) para dar cuenta de los usos de la materialidad y la visualidad de las obras narrativas del periodo publicadas en la editorial Joaquín Mortíz, y cómo respondían a una ecología de experimentalismo e innovación de la narrativa mexicana moderna. La ponencia fue presentada en el marco del III Encuentro Internacional del Seminario Interdisciplinario de Bibliología del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM en septiembre de 2015.

## II. LAS MEDIACIONES DEL LIBRO: PROCESOS E INTERFACES

El libro puede ser entendido como una metáfora o como la materia de la literatura. Como metáfora o símbolo significa no sólo el contenido y la forma de lectura, sino la totalidad que los une a ambos; pensemos, por ejemplo, en cómo durante la Edad Media se utilizaba el tópico del «libro de la naturaleza» para dar a entender que la naturaleza, o mejor, la creación divina, era una y sola y que la labor intelectual de los hombres era leer ese libro, es decir, reconocerlo como la totalidad a la luz de la inteligencia divina.<sup>1</sup> La materialidad del libro, en cambio, no siempre es vista como una forma de la totalidad, sino como un materia yerta (un mero contenedor), como soporte de lo intelectual y no como lo intelectual mismo, como un lujo que acompaña o desmerece lo intelectual, por ejemplo. A este respecto, resulta iluminadora una cita de Alfonso Reyes, incluida en *La experiencia literaria* en la que clasifica los tipos de lectores de acuerdo con aquello que atiende cada uno:

1.- Abajo está el sencillo pueblo. La lectura se le vuelve vida. El caballero encontró a la dama y a sus sirvientes llorando porque «Hase muerto Amadís». En horas robadas, el hombre humilde lee con fruición y se queda con la substancia, con el asunto y con las mejores palabras: nada más. Puesto a la prueba del recuerdo, sólo ha conservado las esencias. [...]

2.- Aquí aparece el lector de medio pelo, creación paradójica de la enseñanza primaria, cursada obligatoriamente y de mala gana. Ese ya recuerda los títulos de los libros, y aquí comienza a enturbiarse el gusto. A esta clase pertenecen los que andan por los museos viendo, no los cuadros, sino los letreros de los cuadros, cuya impresión llegué a anhelar. A este lector se le han olvidado las peripecias; conserva los nombres, sustituye la posesión por el signo. [...]

3.- Ahora, el semiculto, el pedante con lecturas, el anfibio, el del «complejo de inferioridad», el más atroz enemigo del prójimo, el que

---

<sup>1</sup> Sobre este tópico, de manera más extensa, véase el apartado dedicado a él en *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius.

«pudo haber sido y no fue», el resentido. Ese se acuerda de autores, no de libros. [...]

4.- Y al último viene el mal bibliófilo, flor de las culturas manidas; el que sólo aprecia ya en los libros el nombre del editor, la fecha de la impresión la justificación, el colofón, los datos de la tirada, el formato, la pasta y sus hierros, el *ex-libris*, la clase de papel, la familia de tipos, etc. O acaso sabe el muy pícaro que la edición fue detenida a los tantos ejemplares para corregir una chistosa errata; y entonces hay que desvivirse en busca de un ejemplar con la errata que es el bueno. Y por cierto que anda por ahí una Biblia donde al impresor se le escapó una mayúscula adornada con una Leda, palpitante entre las alas del cisne. ¿Qué decía la Biblia en aquel pasaje? Eso no lo hemos leído ni nos importa: lo que nos importa es la mayúscula. Al menos, hay que convenir en que esta clase de maniáticos se salva por su encantadora atención para la materia del libro, pues sin el amor de los objetos se cae prontamente en la barbarie.<sup>2</sup>

En los extremos de la clasificación de Reyes se encuentran los afectos que los libros rodean. Afecto por las historias en el caso del primer lector, afecto por las cosas, en el caso del cuarto. En medio de ambos, están los lectores menos atentos, los que en lugar de leer desde los afectos lo hacen desde el prestigio de la cultura letrada, los que hallan en ella la distinción, no el deleite. Entre el primer y el cuarto tipo de lectores está la distancia entre la abstracción de la literatura y la materialización de ésta.<sup>3</sup>

El trazo de una línea divisoria, por sutil que sea, entre la materialización y la abstracción de los objetos literarios es contradictorio cuando pensamos en

---

<sup>2</sup> Reyes, *La experiencia literaria*, 159-160.

<sup>3</sup> Parece inevitable recordar la distinción fenomenológica de los estratos de los objetos literarios debida a Roman Ingarden en su obra *La comprensión de la obra de arte literaria*, para éste, el estrato elemental de la literatura eran los sonidos articulados en los que existía en lenguaje humano, mientras que la anécdota correspondería a lo que llama «el estrato de los aspectos esquematizados» (*La comprensión de la obra de arte literaria*, 26). Aunque es un problema que atañe a otro momento y espacio, resulta interesante apuntar la diferencia entre lo que Reyes e Ingarden consideran el estrato material de la literatura, mientras que para el polaco éste reside exclusivamente en los niveles fonéticos, para el mexicano es un poco más amplio al incluir las realizaciones librescas, aun cuando éstas sean objetos fenomenológicamente separados de la imaginación literaria.

aquellos objetos en los que la atención a los detalles de impresión y forma no son tanto un manierismo del coleccionista como una operación artística. A pesar de ello, la posición de Reyes es todavía seductora: el amor de los objetos se muestra en la atención especial puesta en la materia del libro. La atención en los detalles permite ver que éstos no son la materialidad completa del libro, sino apenas una parte de ella. Como si se tratara de un velo entre la abstracción y la materia, los detalles son los que configuran una y otra; la abstracción es tal en tanto que se muestra en el detalle, la materia es tal en tanto se conforma mediante el detalle al lenguaje. El libro no como metáfora, pero tampoco como *solamente* materia. ¿Entonces? Quizá, el libro como mediación entre uno y otro.

#### UNIDAD MATERIAL Y UNIDAD CONCEPTUAL DEL LIBRO

En 2009, Myriam Moscona publicó *De par en par* (Bonobos, 2009), libro que es un ejemplo notable de cómo la forma y los detalles son el modo de existencia del espacio entre la materia y su abstracción. Su singularidad se debe a dos elementos y la relación entre ambos: la disposición de las páginas y el contenido de éstas. En *De par en par* las páginas se despliegan del centro hacia los extremos, la lectura no es de izquierda a derecha, pero tampoco del centro hacia afuera. Al abrir el libro, se muestran cuatro páginas que crean entre sí una sintaxis mayor entre ellas: las páginas interiores dialogan entre sí, lo mismo que las exteriores; las páginas que quedan a la izquierda forman una unidad que se replica en las de la derecha. Entre las cuatro forman una unidad sintáctica conjunta que, como lo indica el título, está formada por imágenes y palabras en pares opuestos o complementarios (figura 1).

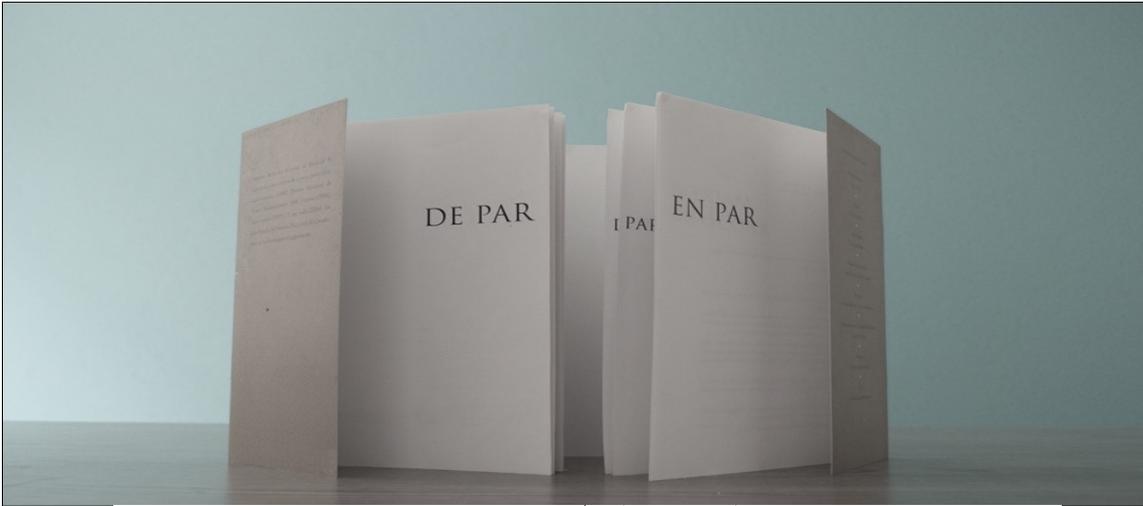


Figura 1. Myriam Moscona. *De par en par*. (Toluca: Bonobos; FONCA; CONCACULTA, 2009). Fotografía de Marisol García Walls.

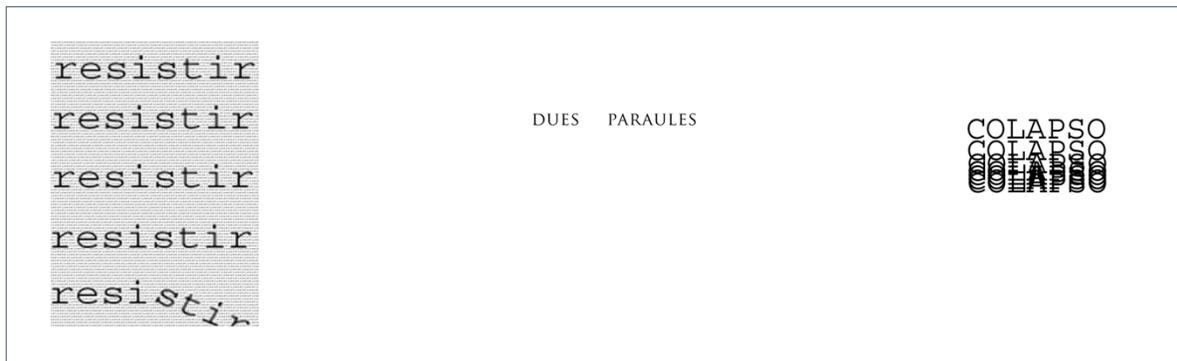


Figura 2. Myriam Moscona. *De par en par*, «Dues paraules». PDF cortesía de la editorial.

El contenido de las páginas no es menos singular, pues consiste en apenas unas palabras o frases que quedan en las páginas centrales, mientras que en las páginas exteriores se observan imágenes (que pueden contener escritura o no) que complementan las palabras para crear los pares opuestos en los que consiste el libro. Por ejemplo, en el poema «Dues paraules» (figura 2), la palabra que da título al poema se encuentra dividida entre las dos páginas centrales en las que se lee «Dues // paraules», mientras que en los extremos aparecen sendos poemas concretos que adquieren sentido al relacionarse entre sí y con las páginas centrales.

La cualidad principal del libro es la relación estructural entre textos e imágenes visuales, a decir de Margo Glantz: «Ya se trate de sonetos y lirás o de haikus y tankas, en su vasto recorrido histórico o geográfico, lo que aquí verdaderamente cuenta, reitero, es lo visual; estamos frente a la poesía constreñida a su apariencia más nítida, estrechándose y amplificándose[...]»;<sup>4</sup> sin embargo, no se trata de un libro puramente visual, sino que su contenido está más cercano a los mecanismos y procedimientos de la poesía concreta, en la que lo visual y lo verbal constituyen una unidad de sentido indisoluble y en la que los aspectos materiales de la escritura (en este caso, lo visual y lo espacial) no operan solamente como continentes del mensaje, sino que, como se puede apreciar en la figura 2, el sentido es el sintagma verbicovisual creado por las cuatro páginas abiertas, de par en par.<sup>5</sup> En el extremo izquierdo una imagen que genera un

---

<sup>4</sup> Glantz, «Myriam Moscona». En *Obras reunidas*, 455–456.

<sup>5</sup> El término *verbicovisual* se refiere a la relación inseparable que establecen los signos verbales de los visuales y que permite formar un sólo signo, con formas discernibles, pero con un sentido que depende de ambos medios. El término es de uso común en la jerga académica de habla inglesa para referirse a la poesía concreta brasileña, aunque originalmente los poetas y teóricos del concretismo llaman *verbivocovisualidad* a una de las maneras de las relaciones inseparables entre imágenes, texto y disposición que luego se entenderá como la poesía concreta. Los poetas concretos toman del *portmanteau* creado por James Joyce en el capítulo 3 de la segunda parte del *Finnegans Wake*, que dice «Up to this curkscrew bind an admirable verbivocovisual presentment of the worldrenowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World». (655/1223) Por su parte, lo explica Augusto de Campos: «La verdad es que “las subdivisiones prismáticas de la idea” de Mallarmé, o el método ideogramático de Pound, la presentación “verbivocovisual” joyceana y la imitación verbal de Cummings convergen en un nuevo concepto de composición, en una nueva teoría de la forma —una organoforma— en la que nociones tradicionales como principio-mitad-fin, silogismo, verso tienden a desaparecer y a ser superadas por una organización poético-gestaltiana, poético-ideográfica de estructura: la POESÍA CONCRETA». («Pontos—Periferia—Poesía Concreta». En De Campos, Pignatari y De Campos, *Teoría da poesia concreta*, 25: «A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Idéia” de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” joyceana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma —uma organoforma— onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-ideográfica da estrutura: POESIA CONCRETA»). Mayúsculas en el original.

sentido irónico de la palabra *resistir* (el sentido de la palabra, y su pronunciación, persisten/insisten, mientras que su forma visual resiste, hasta que al final cede y se rompe), en el extremo derecho, una iconización del significado de la palabra *colapso*, en las páginas interiores, la frase *dues paraules* que relaciona los extremos en un solo sentido: que la frase aparezca en otra lengua (catalán) puede ser un indicio de la estructura del signo lingüístico no sólo porque las imágenes son signos compuestos por dos elementos (texto + imagen), sino porque entre ambos se forma un par mínimo de oposiciones.

En la lectura de *De par en par* no son suficientes las estrategias de lectura utilizadas para textos exclusivamente verbales, pero tampoco basta el reconocimiento de la dimensión icónica de las imágenes; la lectura opera como un proceso de develamiento de las ideas anteriores a los signos visibles, es decir, de los conceptos y de la manera en la que éstos se despliegan en formas visuales. En este sentido, es necesario considerar que los elementos materiales del libro son parte de su estructura poética; en su extrañeza, la forma adquiere una codificación específica.

Katherine Hayles, siguiendo a Jerome McGann, propone denominar este tipo de información *códigos bibliográficos*, y explica «las características físicas de un texto —el tamaño de página, la fuente tipográfica, las cañuelas, las guías, el interletraje, etc.— son *códigos bibliográficos*, componentes significantes que deben ser considerados junto con los códigos lingüísticos». <sup>6</sup> Estos códigos serían tan relevantes para comprender el proceso de lectura de un objeto literario como el significado de las palabras, así como la circulación social de los textos.

Una pregunta importante en la lectura de *De par en par* es su posición en la ecología editorial de la poesía publicada en México. Esta pregunta resulta

---

<sup>6</sup> Hayles, “Translating Media», 264: «The physical characteristics of a text —page size, font, gutters, leading, kerning and so on— are “bibliographic codes”, signifying components that should be considered along with linguistic codes». Véase también McGann, *Radiant Textuality*.

relevante no sólo porque permite entender el énfasis de sus primeros lectores en la condición «visuopoética» de las páginas, sino también para extender su genealogía fuera del campo poético en México.<sup>7</sup> En relación con la tradición de la edición literaria en México, el libro de Moscona resulta notable especialmente por la aparente falta de antecedentes.<sup>8</sup> Sin embargo, resulta tener una genealogía más rica cuando pensamos su pertenencia al género editorial de los *libros de artista*.

De acuerdo con Johanna Drucker, los libros de artista son la forma quintaesencial del arte en el siglo XX, su larga historia (desde inicios del siglo, con las vanguardias históricas, hasta bien entrados los años setenta en los que se crea una poética específica) explica que casi todos los movimientos de relevancia estética hayan contado con libros de artista entre su producción;<sup>9</sup> si bien no existe una definición clara que permita entender las características elementales de estos objetos artísticos, sí podemos partir de un principio clave en su conceptualización: se trata de obras artísticas en las que el libro funciona como un medio de composición artística y no sólo como contenedor de otras formas artísticas (como los catálogos de arte que contienen representaciones de pinturas).<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> En relación con lo primero es que van las dos lecturas que hacen del libro tanto Margo Glantz en una de las primeras reseñas, antes citada, como Julián Herbert en el prólogo del libro: «en la poesía, todos queremos asomarnos no tanto a la tipografía, sino a través de ella: a través del hueco blanco –cerradura a su manera– que se forma tras escribir las letras negras». («Prólogo». En Moscona, *De par en par*, s/p.)

<sup>8</sup> Esto no significa que sea el primer libro de su tipo en haber sido publicado en México, mucho menos elaborado por un mexicano o mexicana, sino que, como se verá más adelante, es un ejemplo todavía emergente dentro del estrecho mundo de la edición literaria y del campo literario.

<sup>9</sup> Drucker, *The Century of Artists' Books*, 1.

<sup>10</sup> «No hay criterios específicos para definir qué es un libro de artista, pero sí hay muchos criterios para definir qué no es, qué participa de ello o qué lo distingue». (Drucker, *Century*, 14: «There are no specific criteria for defining what an artist's book is, but there are many criteria for defining what it is not, or what it partakes of, or what it distinguishes itself from».) Para un sucinto resumen en español de los postulados de

Son dos características, principalmente, las que permiten entender *De par en par* dentro de las prácticas de los libros de artista, la primera es el uso del libro como medio cuyas condiciones materiales determinan la lectura de los textos verbicovisuales; la segunda, que esa determinación crea una forma autorreflexiva que obliga a desautomatizar las prácticas de lectura tradicionales para poder producir significado al interior del libro; esto es, que mediante elementos como la forma de las páginas, la encuadernación, la disposición de la *mise en page*<sup>11</sup> o el sentido de la lectura se genera un extrañamiento, y un efecto estético a partir de éste, en el que el lector reconoce la diferencia entre el libro de artista y los libros que han formado sus prácticas de lectura (consumo, lectura como actividad física y cognitiva, etc.) y, con ello, la singularidad de uno y la normalización de las otras.

Ambas características, el libro como medio y la forma autorreflexiva, están mutuamente relacionadas y son un elemento preponderante en la historia de los libros de artista. Sobre lo primero, el libro de Moscona utiliza una derivación del códex como estructura básica de encuadernación del libro que Drucker llama de

---

Drucker, véase Crespo Martín, «El libro-arte», 9–26. Otro contraejemplo de lo que para Johanna Drucker no son libros de artista son las obras escultóricas que utilizan libros para su composición o que simulan icónicamente ser libros pero que no ofrecen la experiencia asociada con los libros. En este sentido, véase Heyenga, *Art Made from Books*.

<sup>11</sup> El término *mise en page* proviene de la bibliología francesa, y ya es de uso corriente en el resto de las tradiciones académicas sobre el estudio y conservación de los libros y otros documentos. Aunque la imagen es clara (la *puesta en página*) estrictamente se refiere a las formas que toman los contenidos dentro de una página y la relación que tienen entre sí (lo que en cierta tradición bibliológica española se denomina *caja de composición*). No son pocos los estudios de suma relevancia que pueden hacerse al conjuntar la producción de sentido en los textos y la *mise en page* como elementos muchas veces indisociables; un ejemplo es el capítulo que Iván Illich dedica al nacimiento de la página indicial y su diagramación como efecto del cambio en las prácticas de lectura en voz baja durante el siglo XII. Otro estudio ejemplar es el que Viviana Cárdenas dedica a lo que llama *la zona visuográfica* como la intersección entre disposición sobre la página y producción de sentido lingüístico. Para una explicación del término en general, véase Beal, *A Dictionary*; y el capítulo dedicado a la página en Vandendorpe, *From Papyrus to Hypertext*, 28-40.

«puerta francesa»;<sup>12</sup> lo segundo es el resultado de una recodificación de los elementos convencionales del libro: la puesta en página, la diagramación, etc. A pesar de ello, no necesariamente se trata de un libro que realice una innovación formal o estructural de las posibilidades del libro como un espacio de enunciación, sino que utiliza procedimientos ya antes codificados para crear una forma significativa mediante una investigación estructural que se materializa mediante un *gesto conceptual*, «uno que regresa el lector al libro como un objeto y un espacio potencial antes que como un vehículo de exposición limitada o representación particular»;<sup>13</sup> el libro es un medio de trabajo artístico para obras conceptuales. La lectura del libro, entonces, no pasa tanto por la decodificación de los signos al interior sino por la deducción del concepto operativo que dispone estos signos en un espacio micromorfológico, como lo denomina Claudio Guillén.<sup>14</sup> Para un libro de artista conceptual, la micromorfología corresponde a la disposición interna de

---

<sup>12</sup> *Códex* se refiere a una forma de encuadernación originada en la Roma clásica y que luego se convirtió en la forma por excelencia de encuadernación, al grado que hoy resulta casi indisoluble de lo que conocemos como libro; según Vandendorpe, el *ódex* «consiste en páginas dobladas y encuadernadas para formar lo que hoy llamamos un libro [...] El nuevo elemento que el codex introdujo a la economía del libro fue la página. [...] Fue la página la que hizo posible que el texto se alejara de la continuidad y la linealidad del rollo y la que permitió ser más fácilmente manipulado». (Vandendorpe, *Papyrus to Hypertext*, 29: «consists of pages folded and bound to form what we today call a book [...] The new element the codex introduced into the economy of the book was the page. [...] It was the page that made it possible for text to break away from the continuity and linearity of the scroll and allowed it to be much more easily manipulated».)

Resulta un ejercicio interesante pensar que las derivaciones contemporáneas de los libros, su desautomatización y sus formas renovada estaban de algún modo implícitas en la página como una invención del formato de encuadernación. La historia material de la página que llega a los usos modernos no puede sino comenzar en el diseño de una hoja doble sobre la que se podía escribir y dibujar de ambos lados.

<sup>13</sup> Drucker, *Century*, 309: «one which returns the reader to the book as an object and space of potential rather than a vehicle for limited exposition or particular representation».

<sup>14</sup> Recordemos que en su distinción entre niveles micro y macromorfológico, Guillén asocia el primero a las figuras retóricas y su repetición (el estilo) y el segundo a la estructura que enmarca dichos elementos como efectos de sentido. Véase Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cap. 3.

los elementos significantes (la sintaxis) mientras que la macromorfología al concepto; entre ambos niveles, la forma corresponde a la relación entre elementos, soporte y concepto.

En el libro hay un doble movimiento que sucede simultáneamente mientras el lector interactúa con él: del exterior al interior y del interior al exterior. El primero es el proceso material de lectura que hace abrir el libro de adentro hacia afuera, literalmente; este procedimiento desfamiliariza el formato códex y hace visible la primera estructura de interacción: el lector abre el libro y separa las hojas de *par en par*. El segundo movimiento es el proceso cognitivo de lectura que requiere del libro abierto y se dirige a los poemas visuales, pero no necesariamente a cada uno por separado, sino como cuatro páginas que crean un sintagma que sólo puede ser decodificado mediante un vistazo que lo dota de unidad significativa.

En la figura 3 observamos las imágenes que componen el poema concreto «Bi//lingü», en las páginas centrales el elemento verbal: el título de la obra y sus instrucciones de lectura; en los extremos los elementos verbicovisuales: a la izquierda «project/poet», a la derecha «proyectarse/poetas». En este poema la sintaxis verbicovisual es una reflexión sobre lenguas y prácticas sociales: las páginas internas explican el sentido doble de las páginas externas, las palabras ocultas «project/proyectarse» parecen hacer referencia tanto a la labor de los poetas como a la labor del lector sobre la materia del libro.

El segundo ejemplo son los poemas consecutivos «Poesía oriental» y «Poesía occidental», en ambos poemas hay en los extremos exteriores las estructuras de dos formas estróficas de la poesía en japonés y en español, el haikú y el tanka: el soneto y la lira, respectivamente, las sílabas de cada unidad estrófica están hechas con las huellas digitales de la autora, como se observa en la figura 4.

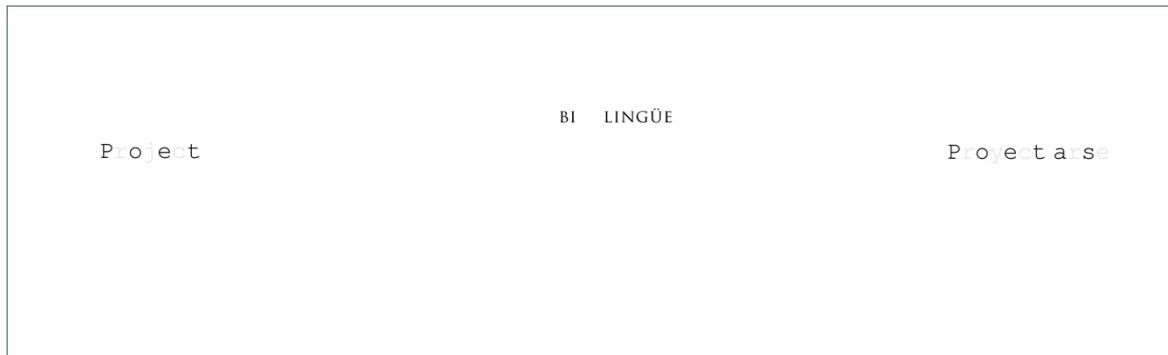


Figura 3. Myriam Moscona. *De par en par*, «Bilingüe». PDF cortesía de la editorial

Las huellas digitales son una metonimia de la escritura manual, pero no una regular, pues en realidad se trata de residuos de la tinta que manchó los dedos sobre el papel; las estructuras, en cambio, son un comentario sobre la forma visual de la poesía, como si la forma de la poesía fuera un medio visual que contiene un medio verbal y que de otro modo permanece regularizado en el vacío de lo semejante; en esta relación, entre todos estos elementos se muestra la forma poética como una estructura de interacción significativa. Sobre estos poemas, escribe Margo Glantz: «En su recorrido por distintas formas poéticas, la escritora las asume en su literalidad y en *De par en par* se nos ofrecen a la vista: se han convertido en su esqueleto, en su armadura: un soneto o una lira en su apariencia más prístina, como si estuviésemos reconociendo definitivamente las huellas digitales del poema, como si descifrásemos su resonancia magnética o descubriésemos su ADN».<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Glantz, «Moscona», 455.

Recordemos que el doble movimiento del libro iba de la separación de las hojas durante la lectura física del libro a la reunión de las páginas en un sólo sintagma mediante el procesamiento cognitivo de las páginas desplegadas. La lectura crea una tensión entre ambos poemas, puesto que su disposición consecutiva y la repetición del título («poesía // poesía») permite extender la sintaxis hacia los dos poemas. Se trata de la articulación de dos signos-poemas formados por signos verbicvisuales que, mediante otra metonimia, permiten comparar dos tradiciones poéticas. Las estructuras de interacción del libro crean una equivalencia entre los poemas visuales que permite pensar la poesía desde la forma como un umbral, es decir, como un espacio de mediación entre la exterioridad estructural y la interioridad de los elementos.

Un texto, según Lotman, es una «formación finita delimitada, cerrada en sí misma. Uno de sus rasgos distintivos fundamentales es la presencia de una estructura inmanente específica, lo que trae consigo la gran importancia de la

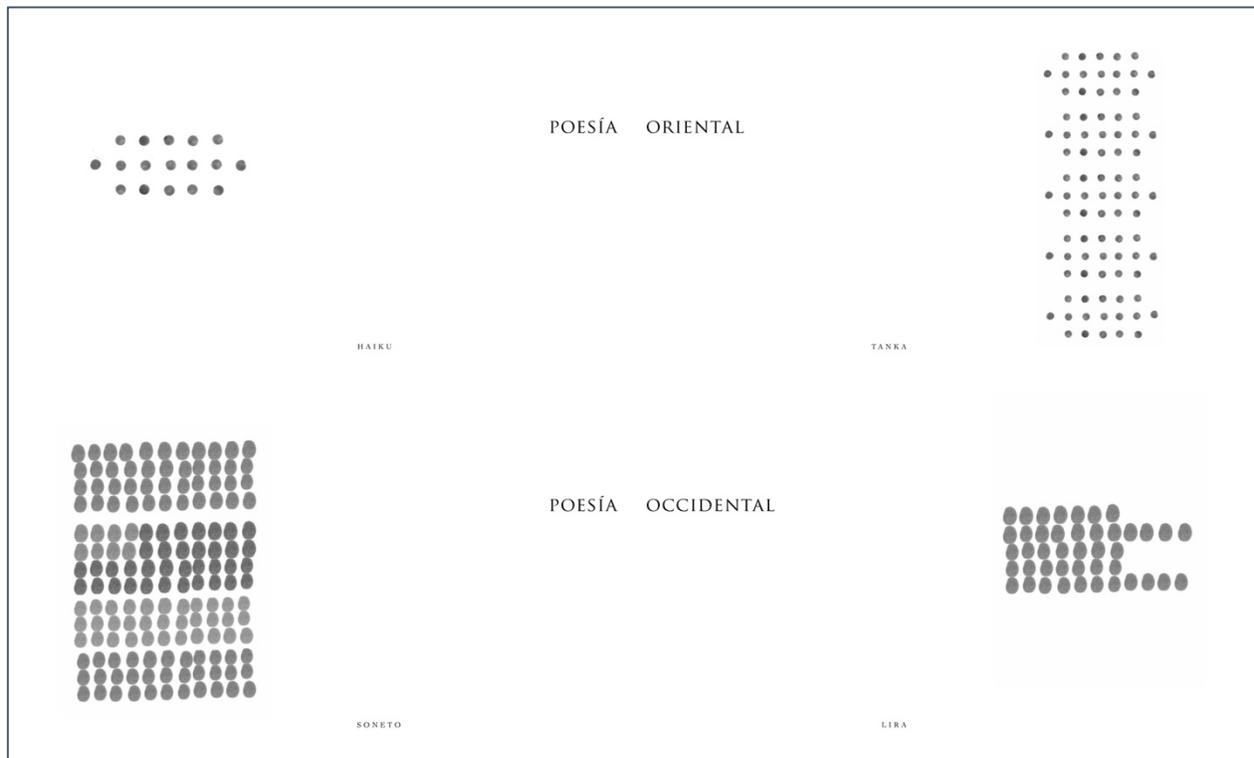


Figura 4. Myriam Moscona. *De par en par*. «Poesía oriental» y «Poesía occidental».PDF cortesía de la editorial.

categoría de frontera».<sup>16</sup> Un libro de artista es un objeto artístico en el que diversos lenguajes se relacionan significativamente; su base, como se ha visto, es la materialidad del libro como medio de trabajo artístico. La relación entre texto y libro parece muchas veces intrínseca, otras difusa y poco clara y en ocasiones contradictoria; la noción tradicional del libro según la codicología es la de un soporte material que contiene textos organizados de tal modo que permitan producir sentido en la lectura.<sup>17</sup> Sin embargo, conjuntando ambas definiciones y extendiendo teóricamente sus principios metodológicos, podemos pensar un libro de artista en estos términos como un modelo específico de texto que adquiere una consistencia material y que permite la interacción de una variedad de lenguajes y formas que rebasan la distinción codicológica entre texto y soporte de tal modo que no hay contenedor ni contenido sino un contenedor que significa y un contenido que se materializa; siguiendo a Lotman, un libro de artista es también un texto en tanto que «el texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes».<sup>18</sup>

Una de las funciones del texto en la cultura es la generación de nuevos sentidos y, agrego, la producción y codificación de nuevas prácticas sociales. Al pensar de este modo los libros de artista, específicamente un libro que roza las fronteras del libro de artista conceptual como *De par en par*, podemos entender que un elemento funcional del libro como texto será la codificación de la práctica de lectura al interior del texto.

Para Ulises Carrión, uno de los teóricos y practicantes más relevantes del movimiento alrededor del libro como medio, algunos libros conceptuales, que él llama obras-libro, habrían de caracterizarse por la producción de condiciones

---

<sup>16</sup> Lotman, «El texto en el texto». En *La semiosfera I*, 93.

<sup>17</sup> Para un resumen amplio de las polémicas en torno a las definiciones de codicología, bibliografía y sociología de los textos, véase McKenzie, «El libro como forma expresiva». En *Bibliografía*, 27–48.

<sup>18</sup> Lotman, «Texto en el texto», 97.

específicas de lectura, antes que por una belleza suntuaria de la forma. En este sentido, los libros conceptuales deben parecer libros tradicionales, pues el efecto de desautomatización no existe tanto en la forma como en la interacción de elementos e ideas al interior del libro.<sup>19</sup>

Ulises Carrión era parte de un movimiento mayor de reflexión práctica sobre el libro y la vanguardia en torno a los materiales y conceptos del arte de su tiempo. Su propuesta consistió en radicalizar los elementos que él consideraba parte del desarrollo natural e inevitable de la realidad del lenguaje:<sup>20</sup> el espacio

---

<sup>19</sup> Carrión propone la separación terminológica y crítica entre libros de artista (elementos ornamentales, estetizantes y gobernados por las reglas del mercado del arte) y los obras-libro que consisten en una reflexión profunda sobre los modos de producción y significación de los objetos culturales. Cito *in extenso* a Heriberto Yépez, editor y estudioso de Carrión, al respecto: «El hallazgo de esa época [artística de Carrión] no tardó en aparecer: la noción (aún implícita) de *bookwork*, que se puede traducir como *obra-de-libro* (con cierta resonancia de la expresión *work-of-art*) o simplemente, obra-libro (o libro-obra, librobra, bibliobra, biblio-arte, librarte, entre otras posibilidades). Paulatinamente, Carrión desarrolló su concepto no sólo del *bookwork* para separarlo del viejo arte del libro tradicional, sino del arte blando del “libro de artista”. Su separación del libro tradicional es evidente; su separación del libro-de-artista, polémica. Su noción del *bookwork* era desafío y ruptura múltiples. Pero el *bookwork* fue entendido por Carrión como una obra en la que un desenvolvimiento conceptual determina no sólo el texto —un elemento más, sino una bibliopoiesis matérica-semántica total. No un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura íntegra de libro. Al hacer esto y volver sobre el libro mismo —producir el libro desde su idea y materialidad— rebasa el conceptualismo como tal». (Yépez, «Los cuatro periodos de Ulises Carrión». En Carrión. *Archivo Carrión 1*, 22-23).

Existe un debate, en el que no profundizaré por ahora, entre las posiciones de Carrión como teórico del libro y el obra-libro y las posiciones de otros teóricos y practicantes de los libros de artista y los libro-objeto, en especial la rama anglosajona, a la que pertenece Drucker. Como señala Yépez, para Carrión y muchos de sus seguidores, los obras-libro eran objetos distintos de los libros de artista por un elemento estructural, pero sobre todo por un componente ético: la lectura y su circulación. La determinación de Drucker de proponer una taxonomía general de procedimientos de los libros de artista, y con ello la inclusión de los *bookworks* de Carrión dentro de esa supracategoría puramente descriptiva, pero engañosamente neutra, es un movimiento que sustenta una lectura formalista de los objetos, por un lado, y una estrategia geopolítica de los movimientos de vanguardia, por otro. Soy consciente de este movimiento; sin embargo, como se verá, el uso de ambas propuestas me permite entender la especificidad del corpus de este trabajo.

<sup>20</sup> «La introducción del espacio en la poesía (o más bien de la poesía en el espacio) es un acontecimiento enorme, de consecuencias literalmente incalculables. Una de esas

y, particularmente, la lectura como un fenómeno cognitivo y una práctica social. En la elaboración de su poética del *bookwork*, en la que busca distinguirse de los libros de artista y de los libros tradicionales, llega a la conclusión que «Las obras–libro deben crear condiciones específicas de lectura. Debe haber una coherencia entre los mensajes posibles, potenciales de la obra (lo que nuestros padres llamaban “contenido”), su apariencia visible (la “forma” de nuestros padres) y la manera de lectura que estos dos elementos imponen, sugieren o toleran. A este elemento le llamo “ritmo”».<sup>21</sup>

El *ritmo* de Carrión puede entonces ser entendido como un principio compositivo, en el caso de sus propias obras, pero también como un elemento descriptivo que permita entender el funcionamiento de ciertos libros que rodean la categoría de obra-libro, especialmente porque poseen una relación intrínseca, es decir tensada entre micro y macromorfología, entre mensaje potencial, apariencia visible y manera de lectura. Un libro como *De par en par* crea condiciones específicas de lectura en las que el lector interactúa con la materialidad del libro para abrirlo «de par en par», al mismo tiempo que lee los sintagmas creados por las cuatro páginas abiertas que se articulan secuencialmente uno tras otro en una sucesión de poemas concretos (cada sintagma un poema) y decodifica los mensajes posibles de cada poema, de la sucesión y del libro como unidad significante total.

---

consecuencias es la poesía concreta y/o visual, cuya aparición no es una extravagancia en la historia de la literatura, sino el desarrollo natural, inevitable, de la realidad espacial que adquirió el lenguaje desde el momento en que se inventó la escritura». (Carrión, «El arte nuevo de hacer libros». En *Archivo Carrión 1*, 46). Resulta incómodo leer los adjetivos *natural* e *inevitable* en una historia de los procesos de escritura y formación del libro, como si se tratara de una teleología de las tecnologías de la comunicación y la expresión; sin embargo, creo que leyendo con detenimiento el contexto en el que se inscribe la obra de Carrión, esta aparente teleología es en realidad una estrategia de encuadre y de lectura.

<sup>21</sup> Carrión, «Obras–libro revisitadas». En *Archivo Carrión 1*, 94.

*De par en par* es un libro heterodoxo dentro de la tradición mexicana de publicaciones de poesía, por ello resulta útil para dar paso a las estrategias del libro como mediación. Es un libro con significado material cuya producción de sentido se genera a partir de la interacción entre la disposición de los materiales, la desautomatización de las convenciones bibliográficas, la concreción visual y conceptual de los poemas visuales, la configuración conceptual, etc.; todo ello lo acerca tanto a los libros de artista conceptuales como a los obra-libro; sin embargo, no se trata estrictamente de ninguno de los dos. Las diferencias, que pueden parecer menores, son al mismo tiempo las que permiten que el libro sea leído por la comunidad lectora de libros de poesía heterodoxos, más cerca de *Blanco* de Paz que de los libros de Ulises Carrión o de Marcel Broodthaers. La distinción principal en la que vale la pena insistir es que *De par en par* fue publicado para circular como libro de literatura, no se trata de un objeto suntuario como muchos de los libros de artista que son elaborados como piezas únicas, pero tampoco se basa en la circulación de los signos o los libros como los obra-libro de Ulises Carrión. El libro puede ser valorado en la justa medida de que su propuesta tiene un sentido heterodoxo para el mundo poético en México, pero no en relación con las tradiciones de libros de artista; se trata de un movimiento estratégico que simultáneamente señala la pertenencia a una genealogía y la ruptura con otra, al hacerlo, las trae a escena para dialogar con ellas de manera sutil. De algún modo, el libro está localizado en un pliegue entre dos tradiciones que, a pesar de su cercanía, tenían poco contacto entre sí: los libros de artista y la poesía publicada en México. Que haya antecedentes del trabajo visuoespacial y material dentro de la poesía mexicana, como *El canto del Gallo: Poelctrones* (Metáfora, 1979) de Jesús Arellano, *Maquinaciones* (Joaquín Mortíz, 1975) de Carlos Isla, *Por una poética antes del paleolítico y después de la propaganda* (Anortecer, 2000) de Heriberto Yépez, entre otros, no demerita la aparición del libro de Moscona. Antes bien, obliga a que la crítica lo sitúe en un

horizonte más amplio que el de los juegos formales y la poesía visual más tradicional, por decirlo de un modo aparentemente contradictorio.

En su introducción al libro, Julián Herbert explica su lectura: «En sus *Sentences on conceptual art*, Sol Lewitt declara: “Si se utilizan palabras, y éstas provienen de ideas acerca del arte, entonces dichas palabras son arte y no literatura; los números no son matemáticas”. Si la frase es verdadera, lo será también su contraparte: si se utilizan imágenes, y éstas provienen de ideas acerca de la poesía, entonces dichas imágenes son poesía»; a partir de esta aseveración, Herbert señala el lugar de enunciación de *De par en par* y sitúa desde allí su heterodoxia. Es un libro de poesía en el que la forma, tomada de otras disciplinas artísticas, sirve para transformar el campo de lo poético y no tanto para modificar los campos de procedencia de las formas. Más que un libro conceptual, como lo serían algunos libros de artista que resultan de la materialización de un concepto artístico, *De par en par* está más cerca de lo que Javier Maderuelo ha propuesto llamar *posliteratura*, y con ello, de una reflexión de las prácticas escrituraria y letrada desde procedimientos y formas materiales que residían en las afueras y en la base de su existencia.<sup>22</sup>

En este sentido, el libro es una reflexión que toma los lindes de la definición de poesía y los pliega hacia el interior de esta. *De par en par* es un libro de poesía en el que la forma poética no sucede solamente en las palabras o en la disposición

---

<sup>22</sup> La idea de Maderuelo es cercana a la del propio Herbert, aun cuando parten de lugares distintos. Explica el estudioso español de Carrión: «El hecho de que la escritura de Ulises Carrión haya escorado hacia la realización de actos o acciones que tienen un sentido más físico, ha inducido a encasillar estas obras como conceptuales pero [...] los artistas conceptuales que trabajan con el lenguaje escrito suelen realizar obras autorreflexivas basadas en proposiciones lingüísticas que solo tienen sentido en el interior de la institución arte [...] en este aspecto la obra de Ulises Carrión se separa clara y conscientemente de los objetivos del arte conceptual lingüístico. Aunque algunas de sus obras y propuestas de los últimos años de su vida parecen compartir un cierto carisma conceptualista, las proposiciones lingüísticas con las que trabaja Carrión se refieren siempre a aspectos culturales y sociales que son ajenos al mundo de arte». (Maderuelo, *Ulises Carrión, Escritor*, 205).

de los versos. De ascendencia concretista, los poemas de Moscona no permanecen en el espacio de la página, sino que exigen ser leídos fuera de ella, dentro del despliegue de estas, y, además, en la sucesión de unas tras otras. Los elementos materiales propios de los libros de artistas y de los obra-libro son integrados al ámbito de lo poético para potenciar (es decir, para hacer posible) el sentido de los poemas. Más que un libro de poemas, *De par en par* debe ser leído como una unidad material de sentido poético, no es un libro que contiene poemas sino un poema que ocurre en el pliegue entre las páginas y las interacciones. La unidad material del libro se corresponde con la unidad conceptual, en la lectura los dos espacios de juego y disposición se vuelven inseparables, no sólo por la atención que los lectores pongan en uno y otro (como sugería la primera cita de Alfonso Reyes), sino porque así están dispuestos como parte de una *bibliopoiesis*: creación de unidades de sentido y materia que son también unidades de lectura y despliegue.

#### LA TEMPORALIDAD DEL LIBRO: PROCESO Y LECTURA

A pesar de las distinciones entre libros de artista y los libros que analizo, las categorías de análisis de éstos resultan útiles pues se trata de elementos formales que son refuncionalizados en relación con los poemas. En este sentido, de acuerdo con la taxonomía de Drucker, existen libros de artista cuyo trabajo conceptual consiste en el uso de estrategias de lectura que se despliegan dentro de la materialidad del libro; aunque en este caso tampoco se trata de *bookworks*. Estos libros tensan las relaciones entre micro y macromorfología de tal modo que puede alterarse el proceso tradicional de lectura como trabajo manual (el libro como un objeto que se lee *linealmente*, de inicio a fin) o que dicho proceso detona niveles interpretativos que producen significados alternativos o complementarios.

De acuerdo con el análisis propuesto en el apartado anterior, estos libros también forman textos complejos compuestos por unidades de sentido y de

percepción que despliegan el significado mediante su interacción. Esto es, que los elementos que forman el libro de Moscona (el encuadernado, las páginas, las imágenes, la disposición de las imágenes y las páginas, la relación entre páginas interiores y exteriores, los títulos, etc.) constituyen unidades perceptivas, unidades de sentido y unidades que mezclan ambas cuyo significado total sólo existe con la condición de que la interacción de todos los elementos se produzca durante la lectura. Que el sentido se despliegue no sólo en la materia del libro sino en el tiempo de lectura obliga a agregar este elemento a los ya mencionados para entender los mecanismos de los libros como unidades de significación.

Antes de proseguir, hago una puntualización con respecto a la temporalidad de *De par en par*. Podría argüirse que el libro de Moscona se lee fenomenológicamente en el tiempo, como prácticamente cualquier libro; el lector va pasando las páginas para encontrarse con poemas concretos formados por sintagmas de páginas; si bien esto es acertado, también lo es que la forma de libro no obliga a entender la consecución de los poemas dentro de la idea de secuencialidad del libro según Carrión, el primer poema no determina el sentido del segundo, ni éste del siguiente, y así sucesivamente. En todo caso, lo que existe es una relación analógica entre alguno de los poemas (como el caso analizado entre «Poesía occidental» y «Poesía oriental»).

En el apartado dedicado al libro como «espacio conceptual», Drucker distribuye los ejemplos entre cinco posibles categorías: libros de performance, libros como performance, como obras conceptuales, como exposiciones y como catálogos o portafolios.<sup>23</sup> Por ahora, es la segunda categoría la que resulta pertinente para el análisis. Los libros como performances se distinguen de los libros de performance en que no se trata de libros que contienen partituras o instrucciones para el desarrollo de performances (como sí es *Grapefruit* [1964] de Yoko Ono, por ejemplo) sino de libros cuyo proceso de lectura crea un

---

<sup>23</sup> Drucker, *Century*, 309-334.

performance, es decir, un acto único determinado por condiciones anteriores, a saber, el sentido de los elementos textuales, la disposición material, etc. En estos casos el libro funciona como espacio y documentación de la interacción: «La obra funciona como un sistema cerrado que provee de sentido a los elementos al darles una arena en la cual se definen a sí mismos y entre sí».<sup>24</sup> La caracterización de Drucker resulta insuficiente (aunque no pretende elaborar una taxonomía precisa sino aproximaciones morfológicas y procedimentales), sobre todo si pensamos en libros como los estudiados en este trabajo, no tanto porque los libros sean resultado de una experimentación audaz, sino porque responden, paradójicamente, al asentamiento de procedimientos anteriormente usados por otros poetas.<sup>25</sup>

Esto resulta más claro ante un libro como *Monografías* (Mangos de Hacha, 2010) de Jessica Díaz y Meir Lobatón. En él, el lector se encuentra ante una serie de dibujos y textos que aparecen dispuestos sobre páginas consecutivas, algunas de las cuales están numeradas de acuerdo con el lugar que ocupan en la secuencia de páginas, pero la mayoría no tienen paginación. El modo de lectura, aunque a primera vista parece ser el tradicional (las páginas son espacios individuales unidos en el extremo interior del libro), pronto comienza a desplegarse mediante instrucciones autorreferenciales denominadas «Pop Quiz». Por ejemplo, en las

---

<sup>24</sup> Drucker, *Century*, 313: «The work functions as a closed system, in which it provides meaning to the elements by giving them an arena in which to define themselves and each other».

<sup>25</sup> En un artículo titulado «El libro como performance», Craig Epplin caracteriza con esta etiqueta algunos libros producidos por el colectivo Estación Pringles, fundado por los poetas Arturo Carrera y Chiquita Gramajo; se detiene especialmente en los libros de Vivi Tellas que documentan y actualizan los performances realizados por la artista. Al analizar la genealogía de los libros de Estación Pringles, Epplin se detiene en la relación entre la poesía de Carrera y la de Stéphane Mallarmé, a partir de la espacialidad de la puesta en página de la poesía de éste: «La disposición física de palabras sobre la página se vuelve central para las resonancias abiertas entre la escritura y la performance». («El libro como performance», 139.)

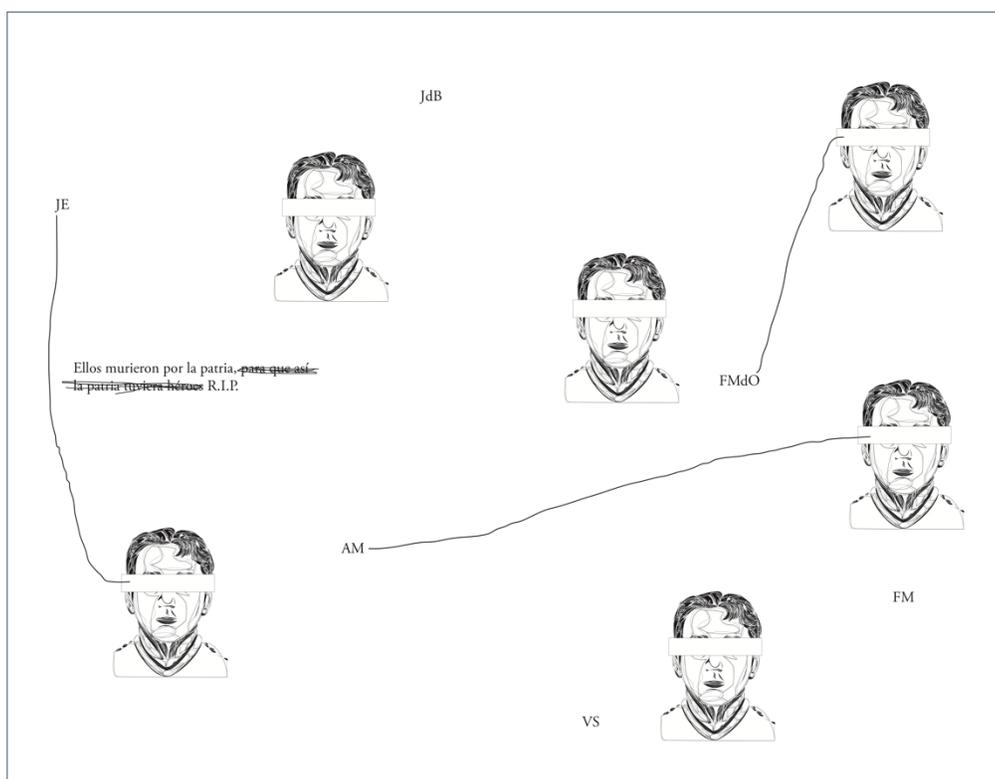


Figura 5. Jessica Díaz y Meir Lobatón Corona. *Monografías. Poesía [Nuevos]*. (México: Mangos de Hacha, 2010), 16-17. PDF cortesía de la autora

páginas [16 y 17]<sup>26</sup> se muestran seis rostros iguales identificados cada uno mediante líneas e iniciales, y la frase «Ellos murieron por la patria, ~~para que así~~ ~~la patria tuviera héroes~~ R.I.P.» (figura 5). La identidad de los personajes puede parecer oscura, pero en la página [18] se lee el primer «Pop Quiz» que dice: «¿Cuál de estos niños se enredó en una bandera de tres colores y luego se aventó desde el balcón de un castillo situado en una colina?»; las figuras, se entiende, son las de los «Niños héroes» y las iniciales corresponden a sus nombres. El lector encontrará la respuesta al «Quiz», según una nota al pie en la página [19], en la página 68, que transcribo: «Mande su respuesta a Los Caminos No 700 int. 66, Ciudad de México 0989998». Este tipo de trampas, cabría llamarlas *laberintos de lectura*, mantienen la tensión estética del libro en un punto de emergencia

<sup>26</sup> Dado que el libro no está numerado en todas las páginas, indicaré entre corchetes cuando el número corresponda al orden de las páginas no numeradas en el libro.

relacionado con las operaciones que el lector realice con el libro, guiado por las instrucciones y los dibujos.

*Monografías* tiene una disposición secuencial de las páginas con base en la estructura convencional de los códex, sin embargo, la lectura material y cognitiva del libro no corresponde a esa secuencialidad, sino que sucede en un desplazamiento de las páginas (elementos formales) hacia la estructura del libro (elementos macromorfológicos). Taxónomicamente, el libro corresponde a la categoría de «libro como performance» de Drucker, al tiempo que también se acerca al libro como un generador de condiciones de lectura específicas, sin que las anteceda un concepto operativo. Tanto la noción de sistema cerrado de Drucker, como la de texto de Lotman ponen énfasis en las tensiones y el movimiento centrífugo de los libros como espacios de determinación y de interacción de los elementos internos. Para complementar ambos términos, retomo la definición de materialidad de Hayles, citada en el primer capítulo: «la interacción entre un texto físico y sus estrategias significantes».<sup>27</sup> Esta definición extendida del concepto tradicional de materialidad literaria permite, para el caso de los libros analizados anteriormente, incluir en un solo gesto teórico tanto el objeto material como el proceso de lectura generado por su forma.

De este modo, los niveles micro y macromorfológicos adquieren además una dimensión temporal y cognitiva que se despliega en el acto de lectura. Un libro como *Monografías* podía ser pensado como una unidad material de sentido o como un libro que contenía un performance; al analizar su materialidad, entendida desde Hayles, el análisis permite incluir ambas dimensiones para establecer los mecanismos del texto y sus efectos estéticos. En este sentido, el trabajo de Belén Gache resulta útil para ampliar las posibilidades descriptivas de las categorías.

---

<sup>27</sup> Hayles, «Print Is Flat», 72: «the interplay between a text's physical characteristics and its signifying strategies».

En su libro *Escrituras nómades*, la artista y crítica propone una taxonomía de posibilidades de las escrituras no lineales que preceden, sin fundar genealogías, las condiciones de lectura de la textualidad digital. Mediante el recuento de artefactos literarios que se sitúan en los márgenes o en la contra de las estructuras narrativas aristotélicas, Gache presenta un abanico de posibilidades de la escritura y la lectura ancladas en las dinámicas de la interacción, o en la interacción como otra forma de producir sentido, y no exclusivamente en la producción de sentido.

Al leer *Monografías* a la luz de Gache, resulta claro que se trata de un libro de carácter hipertextual, los saltos entre páginas determinan una sintaxis no lineal pero contenida dentro del objeto como espacio de mediación e interacción, y al mismo tiempo como espacio de performance al integrar las acciones orientadas del lector. El libro está creando condiciones específicas de lectura que a su vez forman un espacio definido dentro del cual las pistas dejadas a lo largo de las páginas encuentran una respuesta en otra página; sin embargo, en la dinámica entre procesos de lectura, elementos materiales y contenido textual, *Monografías* se presenta como un texto de vocación múltiple. Su valor estético reside no tanto en la experiencia sensorial que ofrece sino en la contención de diversos mecanismos de operación dentro de un objeto dado: el libro. A medio camino entre *el libro como laberinto*<sup>28</sup> y *el libro como tablero de operaciones*,<sup>29</sup> el

---

<sup>28</sup> En su apartado dedicado a los laberintos, Gache enlista algunos ejemplos de éstos como metáfora de lectura o como metáfora dentro de la narración. Escribe Gache sobre estos tipos: «La imagen del laberinto sugiere a la vez orden y desorden, orientación y desorientación, prisión y libertad [...] A través de los tortuosos caminos del laberinto, el hombre busca su pasado, su destino y su sentido, topándose con frecuencia con trayectos que no conducen a ningún sitio o senderos sin salida». (*Escrituras nómades*, 119). El ejemplo específico de «El libro como laberinto» es *El examen de la obra de Herbert Quain* de Borges en el que se alude a una novela, *April March*, en la que los capítulos se leen del último al primero, con variantes en cada uno de los capítulos que hacen que la propia novela vaya transformándose conforme la lectura.

<sup>29</sup> Sobre los tableros como formas de lectura e instrucciones, Gache escribe que «De la misma manera en que Mallarmé asociaba la poesía con un golpe de dados [...] el padre

texto está hecho de trampas que crean la ilusión de la lectura como un laberinto, con el matiz de que la cualidad estética de estas indicaciones reside en su inoperancia: no son instrucciones que permitan multiplicar el sentido del texto hacia otros devenires y sentidos, sino puestas en abismo dentro del texto que terminan por no conducir a nada, es decir, al efecto estético del atolladero.

En otro ejemplo de *Monografías* podemos confirmar esta vocación por el laberinto que no se resuelve, sino que genera un impasse en la lectura. El segundo «Pop Quiz» dice: «¿Cuánto tiempo tardaría en desaparecer o consumirse el cadáver de una persona si fuera dejado al aire libre o en la copa de un árbol?», de manera semejante que en el PQ anterior, se ofrece una pista a la respuesta en la página siguiente, que, en una nota, dice: «Ver página 75». En la página 75 se indica «Ver PQ», cuya respuesta, ya sabemos, es «Mande su respuesta a Los caminos No 700 int. 66, Ciudad de México 0989998». No hay, pues, una salida real a las preguntas, sino que ambas terminan en el mismo lugar inexistente al que debe enviar la respuesta. En una analogía con la textualidad web, es como si ambas respuestas dirigieran al lector al abismo del Error 404: la respuesta buscada no existe.<sup>30</sup> Resulta interesante que en el libro las instrucciones existan, y que su sentido quizá también se acerque a la producción de la des-subjetivación, sin embargo, también resulta notable que esta estrategia no se resuelva sino en la inoperancia, como si por la puesta en operación del texto fuera un comentario sobre su propia textualidad y el deseo interrumpido de interactividad del lector.

---

Antonio Vieira concebía, en el marco del barroco portugués, un universo donde el escritor no jugaba ya a los dados sino al ajedrez. [...] Numerosas son las narrativas que toman su estructura de los modelos establecidos por los juegos. En las mismas, la narración se desarrolla muchas veces según los posibles recorridos topológicos de un tablero.» (*Escrituras nómades*, 153).

<sup>30</sup> Para Gache, el uso de instrucciones como poética dentro de los libros «responde a una estrategia de des-subjetivación en donde ya no es el propio escritor el que escribe el texto, sino que este se concreta en la interacción con el lector». (*Escrituras nómades*, 205).

El libro de Díaz y Lobatón trata sobre las desapariciones. Sus temas, tópicos y chistes acusan un intento de reflexión de la desaparición como principio de composición de la obra artística. En comunicación con ello, las relaciones entre operaciones de significación también producen un efecto de desaparición, pero uno que toma la forma del error y el *glitch* en la lectura. Sin que el error sea propiamente la poética del libro, las relaciones entre interacciones de lectura y de interpretación y los chistes de las páginas hacen que la desaparición adquiera una forma duplicada de la lectura: como proceso físico que no produce sentido y como proceso cognitivo que replica el sinsentido en los textos e imágenes.

La temporalidad de libros como *De par en par* y *Monografías* puede ser analizada, como hemos visto, a partir de la encrucijada entre la lectura como un proceso material (en el sentido de Hayles: físico, cognitivo, procesual) y como el acuerpamiento de la sustancia de la expresión de las obras: los pares opuestos que se van sumando, en el caso del primero; la ilegibilidad como desaparición, en el caso del segundo. A la luz de estos libros, la noción de materialidad de Hayles se muestra productiva para entender el funcionamiento de los libros que desautomatizan el proceso de lectura mediante la modificación poética de la forma y las interacciones textuales.

Sin embargo, la materialidad extendida también puede servir para pensar libros que en su factura se distinguen poco de los libros tradicionales en los que el objeto no es un medio de articulación estética sino un depositario de relaciones textuales meramente contenidas. Mediante la operación crítica de leer estos libros desde una materialidad que no excluya la participación de las prácticas interpretativas es posible generar momentos de agitación en libros con cierta singularidad que tienen una dimensión performativa, aunque no tan evidente como en los anteriores.

Este es el caso del libro *Creaciones artísticas*, S.A. (Ediciones Acapulco, 2012) de Juan Carlos Cano; su forma es la de un libro tradicional, la lectura avanza en el orden convencional de las páginas, de la tapa a la contratapa en una

lectura lineal. El texto poético es un poema lírico–narrativo dividido en cinco partes discursivamente dislocadas, visualmente dispuestas sobre la página. En él se relata una serie de anécdotas sobre el origen y la vida de la tienda de artículos de piel Creaciones Artísticas, S. A. y sus fundadores, «el señor y la señora Farkas», exiliados de Checoslovaquia; en el último apartado se escribe el fin de la tienda y del señor Farkas, con lo que se cierra simbólicamente el correlato que recorre el libro, en el que se asocian la vida al interior de la tienda con la historia de vida de los señores Farkas y el destino del exilio centroeuropeo en México:

El señor, la señora Farkas  
Emigrantes  
Judíos de orígenes inciertos  
húngaros, por el apellido  
húngaros, por la mirada  
Húngaros, por la mezcla, la raza

[...]

Farkas, los Farkas  
llegaron a México, Distrito Federal

nueva década  
nuevo mundo  
la vida sin agujeros  
calcetines remendados  
Montaron su tienda

INSURGENTES SUR 316 CREACIONES ARTÍSTICAS, S.A. ARTÍCULOS DE PIEL
---

alejados del invierno

Insurgentes  
extraño nombre.  
MITTELEUROPA  
también.

[...]

La fachada de la tienda ya no existe  
 el interior tampoco  
 El señor Farkas murió. Descanse en paz.<sup>31</sup>

El poema abarca treinta páginas flanqueadas por dos series de fotografías que representan fragmentos de la tienda a la que se hace referencia. El libro posee una singularidad interesante: la primera fotografía es la puerta de la tienda, la segunda un *zoom in* a la puerta, la tercera un *close-up* a la pared interior, y así sucesivamente (figura 6). Las fotografías finales son acercamientos de la vieja marquesina que en su momento anunció la tienda, ahora inexistente (figura 7). El orden de las fotografías no parece fortuito (aunque la voluntad no sea relevante para la lectura): el recorrido temporal que realizará el poema está delimitado por las imágenes de ingreso y salida de la tienda en las guardas del libro.

El poema sobre la vida de los señores Farkas está contenido dentro de un marco triple: temporal, espacial y objetual. El marco temporal corresponde a la



Figura 6. Juan Carlos Cano. *Creaciones Artísticas, S. A.* (México: Acapulco, 2012), primeras guardas. Fotografías mías.

<sup>31</sup> Cano, *Creaciones Artísticas*, 18-19, 42.



Figura 7. Juan Carlos Cano. *Creaciones Artísticas*, S. A., guardas finales Fotografías mías

temporalidad relatada en la historia, el espacial por la interacción entre las imágenes y el recorrido del poema, el marco objetual está determinado por la disposición de los medios al interior del libro: texto, imagen, referencia e interacción. El poema crea un espacio interior habitado por objetos, objetos que permiten entender la vida dentro de la tienda y por extensión la vida de los señores Farkas. La vida de uno y otra está íntimamente ligada como lo estarían también la materialidad del libro y la expresión del tiempo fugado en el poema.

Agenda Aries 1983  
 separador de tela, funda de piel  
 en dos tonos a su elección  
 [...]  
 Aquí, a la espera de algún cliente  
 que busque piel  
 una Agenda Aries  
 un cafecito  
 artículos de calidad  
**CALIDAD GARANTIZADA**  
 ¿Se le ofrece un globo terráqueo?  
 ¿Un mapamundi?  
 ¿Sabe usted dónde se encuentra Checoslovaquia?<sup>32</sup>

Al leer el libro en el orden secuencial, el lector ingresa al espacio del libro mientras se desplaza simbólicamente por el interior de la tienda. Así, la relación entre texto, imagen, disposición y lectura genera un espacio performativo en el que se desarrolla la historia y que al mismo tiempo la contiene, tiende un puente entre el mundo interno del poema y el mundo externo de la Ciudad de México

<sup>32</sup> Cano, *Creaciones artísticas*, 32-33.

para completar la constitución del símbolo y su correlato. Este efecto de ingreso y salida del libro es un efecto de lo que podríamos llamar *mise en livre*, término que contempla no sólo la disposición sino la interacción entre elementos para un efecto estético específico. La estrategia fundamental se basa en la interferencia entre campos semióticos pretendidamente distintos, pero que operan dentro del libro, y al hacerlo crean realidades imaginarias tridimensionales. El poema, entonces, se despliega entre los versos, las resonancias, las repeticiones y las interacciones con las imágenes. Las guardas forman parte de esa materia que remite a los objetos que habitaron la tienda y al exilio de los señores Farkas; el espacio habitado precariamente por seres también precarios, apenas sobrevivientes sobre los que el tiempo pasa y derruye la memoria y las imágenes. En el libro de Cano los objetos, las fotografías y los señores Farkas forman parte de la misma sustancia que la memoria, como ésta, se van abandonando al polvo para que sobre ellos el tiempo se haga también materia tangible. Como un libro por el que uno entra para escuchar las voces que permanecen como ecos de un tiempo fugado hacía su centro.

Los libros anteriormente analizados generan dinámicas de lectura singulares que a su vez los potencian estéticamente. Cada uno de ellos es al mismo tiempo una extensión de la forma tradicional del libro sin por ello dejar de lado las bases físicas de las convenciones bibliográficas, sino interviniendo materialmente en ellas. Ante esto, resulta claro que la concepción de una materialidad extendida no se efectúa solamente en los libros en los que se opera un trabajo mediático, sino en todos los objetos textuales que generen prácticas interpretativas dentro de comunidades específicas. Los libros analizados destacan por su configuración material, pero no son los únicos que pueden ser pensados desde la complejidad, ni es la propuesta de Hayles la única vía posible con énfasis en la materialidad.

## ZONAS DE MEDIACIÓN Y AGITACIÓN

Los libros como objetos culturales, aun aquellos que tienen una estructura material *sui generis*, pueden ser leídos a través de otras herramientas críticas que se enfocan no tanto en la configuración de los objetos como en los efectos de sentido y en la producción de presencia. Estas herramientas aparecen al pensar el libro como un elemento material que media entre el lector y la heterogeneidad semiótica y material, y que a su vez establece canales de mediación entre los sujetos y los discursos sociales y su forma sensible. Los libros son simultáneamente el límite de la textualidad literaria y el espacio en el que sucede. Interior, exterior y umbral, cada libro genera mecanismos distintos de interpretación al enfocarse en unos u otros. En estos libros, la lectura es tanto mecanismo de interpretación como plancha de operaciones interpretativas. Para ello, resulta productivo utilizar el *marco* como una estrategia metodológica; como lo ha señalado Anne Friedberg para los marcos ópticos: «Los límites y mutiplicidades de nuestros marcos de visión determinan los confines y multiplicidades de nuestro mundo».<sup>33</sup>

Antes de continuar sobre la idea de los marcos, retomo un concepto de Katherine Hayles que resulta particularmente indicado para leer la mediación como efecto de la configuración de los libros, y que fue usado en el primer capítulo para hablar del libro en general, pero que ahora puede particularizarse: la *metáfora material*, definida por Hayles como lo que permite entender «el tráfico entre palabras y artefactos físicos».<sup>34</sup> Podemos leer la forma de los libros como el desarrollo de una relación inusitada entre objetos, esto es, como la expresión material de los poemas y viceversa. Esto es relativamente claro en *De par en par*, por ejemplo, pues el título del libro es una realización material de las relaciones

---

<sup>33</sup> Friedberg, *The Virtual Window*, 7: «The limits and multiplicities of our frames of vision determine the boundaries and multiplicities of our world».

<sup>34</sup> Hayles, *Writing Machines*, 22: «the traffic between words and physical artifacts».

entre los poemas concretos, entre los referentes de éstos y sobre el modo en el que el libro está encuadrado y es leído. La metáfora material que opera en ese caso es, hasta cierto punto, obvia pues quien lea el libro sólo deberá prestar atención al título como un instructivo. Sin embargo, en otros libros, la lectura de la materialidad como metáfora de lectura es un tanto más sutil pero no menos productiva.

*Vitrinas y ventanas: mediaciones sensibles*

El libro como formato convencional puede ser pensado como una estructura que delimita los modos de representación textual y que permite activarlos en relaciones sociales; la configuración singular de cada libro, mientras tanto, crea posibilidades y tensiones entre el adentro y el afuera de los textos y de los procesos de significación. Pensemos, retomando uno de los ejemplos ya citados, el modo en el que el objeto determina los límites de la ciudad representada como un espacio ajeno ante la mirada y la vida de los señores Farkas en *Creaciones Artísticas*, S. A. La materialidad del libro marca una lectura que funciona como trayectoria espacio-temporal, por un lado, el recorrido visual de entrada y salida de la tienda y, por otro, la vida y muerte de los señores Farkas en la ciudad de México. Esta trayectoria, además, se nutre de reflexiones poéticas sobre la migración y la extrañeza ante un espacio que es ajeno, pero al mismo tiempo entrañable.

El relato de la vida de los señores Farkas abre con un epígrafe: «Nicole cuenta que cuando Robert Graves le preguntó a Gertrude Stein acerca del pueblo mallorquín de Deiá, ella le respondió “It’s paradise, if you can stand it”. Graves

vivió ahí más de cuarenta años. Hasta su muerte».<sup>35</sup> El espacio del poema se construye con base en esa idea de «paraíso a pesar de sí mismo»:

Esto es el paraíso  
 el que negamos  
 por miedo  
 a enterarnos  
 de que es real  
 lo único real  
 en esta tierra de mentirosos

en esta tierra  
 donde te has convertido  
 en uno más.<sup>36</sup>

Para estos emigrantes, la ciudad no es en realidad la ciudad, el espacio habitable es la tienda en la que los fragmentos de su vida se van construyendo siempre relacionadamente con los clientes, siempre recordándoles que su procedencia es otra y que salieron de un origen para permanecer en él mediante una lengua menor, extraviada en las estructuras del nuevo lenguaje («Prrrroductos trrrrrraídos de Eurropa / y las erres durrrras y alarrrgadas/ acento de villano de guerra frrrría, hambrrre»)<sup>37</sup> Se trata de una vitrina que los muestra como personajes y no como personas, la lengua es un límite que no se borra y del que no pueden escapar. La gestualidad sonora de arrastrar las erres en las citas de los personajes contagia la enunciación del relato. Un lenguaje menor toca al lenguaje mayoritario y lo transforma lo suficiente para recordar que uno y otro conviven en el espacio cerrado de la tienda.<sup>38</sup> El libro intenta

---

<sup>35</sup> Cano, *Creaciones artísticas*, 17.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>38</sup> Escriben Deleuze y Guattari: «Los rasgos no distintivos, pragmáticos, estilísticos, prosódicos, no sólo son variables omnipresentes que se distinguen de la presencia o de la ausencia de una constante, elementos sobrelineales y “suprasegmentarios” que se distinguen de los elementos segmentarios lineales: sus mismas características los capacitan para poner todos los elementos de la lengua en estado de variación continua —por ejemplo la acción del tono sobre los fonemas, del acento sobre los morfemas, de la

recuperar la historia personal de los señores Farkas, pero no puede evitar encontrarse contenido, y por ello encerrado, en los límites del relato y del libro. La tienda es un espacio subjetivo construido por la recurrencia de objetos a la venta: globos terráqueos, agendas, plumas, cajitas para guardar objetos con un valor sentimental. En la tienda de los señores Farkas los objetos sustituyen la subjetividad extranjera que también es un umbral entre el mundo anterior y el paraíso que no alcanza a serlo.

¿Sabe usted dónde se encuentra Checoslovaquia?  
¿sabe usted dónde se encuentra usted?

Para eso estamos aquí  
para sobrevivir  
a la violencia del despertar, del amanecer  
lo demás es ganancia es rencor.

El camino lo sabemos de memoria  
ya lo conocían nuestros abuelos...

un tren  
una jaula  
gas

o alguna revolución local

la soga  
la guillotina  
el pelotón

el garrote vil

el olor a chamuscado.<sup>39</sup>

---

entonación sobre la sintaxis—. No son, pues, rasgos secundarios, sino otro tratamiento de la lengua, que ya no depende de las categorías precedentes. “Mayor” y “menor” no cualifican dos lenguas, sino dos usos o funciones de la lengua» (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 106).

<sup>39</sup> Cano, *Creaciones artísticas*, 33-34.

Como si se tratara de una puesta en abismo, el libro de Cano recurre a una sutil construcción de marcos y superficies que se van limitando mutuamente, y que generan una tensión entre sus elementos interiores y exteriores. El libro como un marco exterior hecho de las fotografías y la portada delimita las condiciones de lectura del poema como la re/presentación de un espacio situado en el tiempo (las cubiertas del libro, de hecho, en un gesto manierista pero no menos significativa, están hechas con papel tapiz de habitación); el tránsito y la noción de paraíso delimitan, como marcos contextuales, la fatalidad de los Farkas (seres sin patria, sin lengua, avecindados en un paraíso sin ser); la tienda a su vez enmarca la interioridad de la vida cotidiana y la exterioridad de la ciudad:

Construir Potemkins.  
Fotografiarlos.  
Posar.  
habitarlos.

Rastros abandonados,  
sin huellas no hay guantes.

La vitrina es impecable.

Al interior, cicatrices  
una púa extraída sin gestos<sup>40</sup>

Las villas Potemkins, como las vitrinas, son meras superficies que median entre lo real y su representación ideológica, no son espacios para ser habitados sino para reflejar la realidad de quien los observa, en ambos, la participación se reduce a la observación, como espectadores que observamos, a través de la compraventa, los escenarios de la vida reclusa.<sup>41</sup> Enmarcada por la vitrina, esta

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>41</sup> «En toda conversación se va infiltrando el tema que plantea las condiciones de vida, el del dinero. [...] Es como si estuviéramos atrapados dentro de un teatro y tuviéramos que presenciar la obra que se representa en el escenario, lo queramos o no, convirtiéndola, una y otra vez, en objeto del pensamiento y la conversación.» (Benjamin, *Calle de dirección única*, 38).

Villa Potemkin llamada «Creaciones Artísticas, S. A.» es un espacio de simulación que adquiere el peso de lo real sin poder realizarse en la ciudad, el espacio efectivo; toda sociabilidad se reduce al intercambio por las mercancías, mientras que los espacios de exhibición se vuelven túmulos de una vida interior:

La evaporación existe  
 es imperceptible  
 así también crecen las uñas  
 se deshace la piel

POLVO  
 anaqueles y POLVO

POLVO y tos<sup>42</sup>

Todavía más, el «POLVO» es el umbral y el tránsito entre los lugares, de la superficie de la piel, al exterior de los anaqueles dentro de la tienda, al interior de los pulmones que expulsan la tos. El libro contiene (en el doble sentido de *limitar* y de *llevar*) una serie de marcos interiores que se van desplegando conforme avanza la lectura, los marcos se van cerrando hacia el final no sólo en las fotografías sino también en las referencias, se vuelven marcos habitados, contenciones de las experiencias subjetivas. Entre ellos, ya he mencionado, se genera una tensión dinámica que activa las estrategias interpretativas de quien lee y observa el objeto.

En el contacto con la materialidad extendida del texto, se crean dinámicas de interacción entre los distintos marcos, de tal modo que, sin borrarse, se encuentran mutuamente activados, se tocan, por decirlo de algún modo. Este «tocarse» de las superficies como símbolos e imágenes, requiere un espacio de mediación en el que los significados son producidos, este espacio es lo que podemos entender como una interfaz.

---

<sup>42</sup> Cano, *Creaciones artísticas*, 36.

A partir de lectura de *Creaciones artísticas* como el desarrollo de una temporalidad de lectura, podemos entender cómo es que también funcionaría este libro como una metáfora de la tienda de los señores Farkas. Al desarrollar esta metáfora, el libro no sólo es el paso del lector por la tienda sino sobre todo el espacio de mediación entre el interior y el exterior a ésta. Esta lectura se refuerza con las imágenes de las primeras guardas del libro (como se puede ver en la figura 2.7 en el apartado anterior), la mirada que avanza en un *tempo* narrativo mediante la sucesión de imágenes se detiene dos veces en el exterior de la tienda: aparecen entre la mirada y el interior de la tienda los reflejos de la vitrina que enfatizan la idea del libro como un proceso de mediación y no sólo como uno de contención. El vidrio que se vislumbra en las fotografías es un dispositivo que hace del interior del libro el interior de la tienda y del exterior de éste el mundo hostil del que los Farkas se refugian. Como escribe Friedberg sobre la historia material del vidrio: «El vidrio fue un material que ofrecía simultáneamente la transparencia y la protección, mantenía afuera el afuera al mismo tiempo que lo traía adentro».<sup>43</sup> La metáfora material que opera en *Creaciones artísticas* es la de la vitrina, el lugar dedicado al comercio y al mismo tiempo el espacio habitable de un remanso diferido. La vitrina protege del exterior a los señores Farkas y a los objetos que están dentro de su tienda, pero el afuera inevitablemente entrará.

El vidrio de la vitrina puede también constituir otra metáfora material, la de la ventana como la mediación por antonomasia. El objeto que media entre el mundo y que es una contradicción material: la mediación invisible pero tangible, la realidad in-mediata pero limitada. Escribe Friedberg: «Si el espejo plano y su reflejo fueron una ilusión óptica, un *trampantojo*, a la manera de la mimesis y del

---

<sup>43</sup> Friedberg, *The Virtual Window*, 113: «Glass was a material that featured both trans-parency and protection, could keep the outside *out* and at the same time bring it *in*.»

simulacro, la ventana de vidrio y su transparencia sugieren lo contrario: la veracidad óptica y la vista inmediata del mundo (aunque aún enmarcada)». <sup>44</sup>

La primera parte del libro/cartera *Hechos diversos* (Acapulco, 2012) de Mónica Nepote lleva por título «Ventanas». <sup>45</sup> En ella se combinan la puesta en

---

<sup>44</sup> Friedberg, *The Virtual Window*, 109: «If the plane mirror and its reflection was an optical illusion, a *trompe l'oeil*, in the manner of mimesis and the simulacrum, the plate glass window and its transparency suggests its contrary —an optical veracity, an unmediated (yet still framed) view of the world».

<sup>45</sup> A diferencia de los ejemplos vistos, en este caso me resisto a denominarlo solamente *libro* por una razón bibliográfica: estrictamente hablando, *Hechos diversos* no es tanto un libro como la reunión de impresos concomitantes: tres *plaquettes* y dos pliegos sueltos, uno de los cuales no formó parte de la reedición de 2014, ésta sí encuadernada. Las *plaquettes* y los pliegos sueltos guardados en la cartera forman un libro desde la perspectiva semiológica (autoría, continuidad tipográfica y tópica, etc.), pero bastaría preguntarle a algún bibliógrafo o archivista si dispondría de éste, tal cual se presenta, dentro de una biblioteca abierta al público. El riesgo de pérdida de las *plaquettes* o, todavía más, de los pliegos es una característica que debe ser tomada en cuenta. En su ensayo sobre las «otras» culturas del impreso además del códice, Lisa Gitelman asegura: «Cualesquiera que sean sus otros méritos y posibilidades, el códex ha probado ser una tecnología particularmente efectiva para la preservación impresa. Los impresores han presentado su oficio como “el arte que preserva otras artes”, y [Elizabeth] Eisenstein tiene una sección dedicada al “poder preservador de la imprenta”, pero la tasa relativa de supervivencia para artefactos impresos códices y no códices sugiere que imprimir no preserva realmente las cosas; es más probable que lo haga doblar, reunir y coser las hojas dentro de libros de pasta dura.» (Gitelman, «Print Culture», 187: «Whatever its other merits and affordances, the codex has proved a particularly effective technology for preserving print. Printers long styled their craft as “the art preservative of other arts,” and Eisenstein has a section elaborating “the preservative power of print,” but the relative survival rates for codex and noncodex print artifacts suggest that printing doesn’t really preserve things; it’s more likely folding, gathering, and sewing sheets into hard-bound books that does».)

Un impreso sin encuadernar posee una existencia más precaria que un encuadernado, el impreso suelto o sin encuadernación cuidada tiende a circular más rápido entre lectores potenciales y, al menos en los siglos pasados, estaba asociado a prácticas de información clandestina (como los volantes políticos) o efímera e intrascendente (como las hojas disponibles de un calendario). Sigue Gitelman: «Los artefactos impresos que no son códices son más transitorios que archivísticos, podría uno decir, más intercambiables que acumulativos, y que los significados que encarnan y transmiten son más acelerativos que inerciales» (*Ibid.*: «Noncodex print artifacts are more transitory than they are archival, one might say, more transactional than accumulative, and the meanings that they embody and convey are thus more accelerative than inertial»).

página y la retórica de los poemas que exploran diversas perspectivas sobre la escritura y la observación, cada uno de ellos está enmarcado por un cuadro de color que hace referencia a la ventana como un objeto de mediación entre el interior de una casa y el exterior del mundo, al mismo tiempo que funciona como correlato objetivo de la tensión entre interioridad y exterioridad del sujeto poético.<sup>46</sup>

En el ejemplo de la figura 8, el mundo sucede en un espacio paradójicamente limitado. El imaginario visual y sonoro del poema está en un espacio determinado, dentro de los límites del mundo, mientras que el imaginario interior, exógeno a su modo, no se presente y pueda asumirse como ilimitado o al menos indefinido. Alrededor del poema se sitúa la línea de color que lo delimita como acto de enunciación (recuento y plegaria); el marco visual es al mismo tiempo un marco simbólico. Los límites del encuadre son los límites del mundo del sujeto lírico en el poema y en el marco de la página: «Todos los medios evocan momentos de transición liminal en los que el afuera es evocado para que el

---

Paradójicamente, este sentido efímero de los pliegos parece mantenerse en suspenso en *Hechos diversos*, su precariedad material se pone entre los paréntesis hospitalarios de la cartera que los guarda. Esta condición de los pliegos sólo aparece tras la lectura histórica de las formas editoriales y de encuadernación, no es que esta historia sea un signo dispuesto como parte del poema por la autora o la editorial, antes bien se trata de una latencia de las formas impresas en el tiempo. En la lectura material de los poemas no sólo aparecerá el sentido de sus signos, sino también la producción de presencia de sus formas.

<sup>46</sup> Una relación similar puede verse en la novela *House of Leaves* (Pantheon Books, 2000) en la que el espacio en el que se encuentra el narrador, Johnny Truant, es construido tanto por la narración y la intersección con otras voces y documentos, como por la forma visual de la puesta en página que incluye colores, borraduras, tachaduras, giros, etc. La “Casa de hojas” es un laberinto que tiene como correlato el laberinto visual de la puesta en texto de la novela, así «Tema y forma están crucialmente entrelazados, y el libro en sí mismo se convierte en una versión textual del laberinto continuamente cambiante que aparece en la casa epónima». (Lord, «The Labyrinth and the Lacuna», 465: «Theme and form are thus crucially intertwined, and the book itself becomes a textual version of the continuously shifting labyrinth that appears in the eponymous house»).

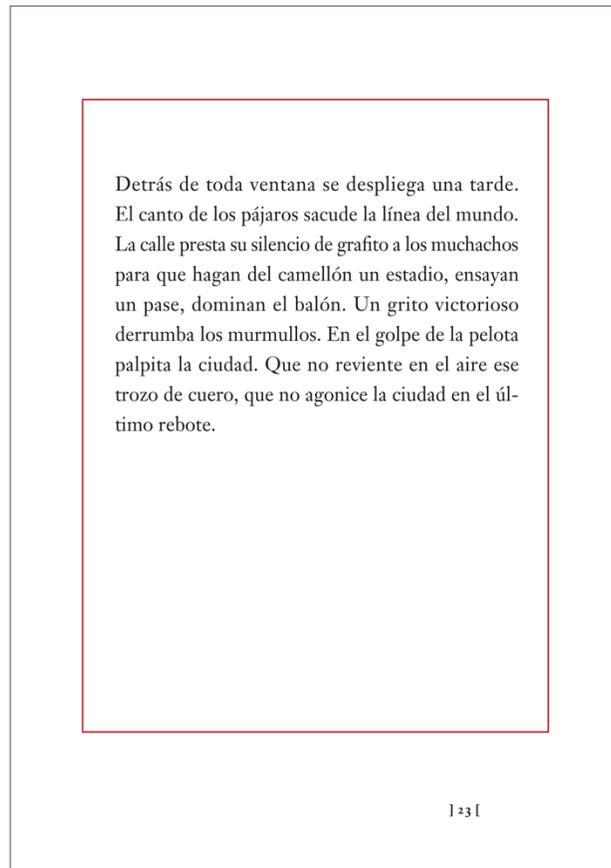


Figura 8. Mónica Nepote. *Hechos diversos*. (México: Acapulco, 2011), 23. PDF cortesía de la autora.

interior suceda».<sup>47</sup> El mundo sucede detrás de la ventana, es contenido por ella, pero el vidrio también es su continente; formas inseparables y ambiguas de la mediación. En el poema, el mundo exterior está vivo en su ruido, pero detrás de ello late la violencia que puede desencadenarse en cualquier momento y que el sujeto recoge como plegaria: «Que no reviente en el aire ese trozo de cuero»; la contención del mundo exterior por la ventana pasa al muro de caucho del balón. El adentro y el afuera son intercambiables, todo excepto la posición intermedia del sujeto que observa sin ser observado (produce el efecto visera del espectro) y que media entre los dos mundos y la lectura.

---

<sup>47</sup> Galloway, *The Interface Effect*, 32: «All media evoke [...] liminal transition moments in which the outside is evoked in order that the inside may take place».

En otro poema, se lee «El silencio se quiebra en el nudo del ruido. Un aullido solitario. El golpeteo del teclado al volcar el universo en la página».<sup>48</sup> En este poema el espacio no está delimitado por la mirada sino por la escritura como un acto material sobre la página, que lo enmarca en ese espacio constreñido; en otro poema, escribe «Afuera, lejos de mi mesa la ciudad es una sílaba sostenida, una puerta que se abre [...] Tras el ruido construyo un mundo desigual. Línea divisoria entre mi cuerpo cerrado y la ciudad»,<sup>49</sup> en estos poemas los límites son un campo de tensión desde el que se crea la experiencia estética (la mirada, el escuchar del ruido). La contención de los poemas, marcada en cada uno por la línea que los enmarca, se mantiene como elemento simbólico y estructura continua que une visualmente los poemas. La *mise en page* crea un *locus* de enunciación que muestra la sutura entre las experiencias y al mismo tiempo muestra los hiatos en los que se abre, mínima, la diferencia entre sujeto y mundo como una fractura irresoluble que, sin embargo, se comunica como un poema de lenguaje funcional, pero a la postre insuficiente. Los poemas evocan el afuera para traerlo al interior del espacio desde el que se enuncia, pero lo único que se mantiene es la insuficiencia para poder dar cuenta de la experiencia. Detrás de la ventana se asoma no la inmediatez del mundo sino la aparición insuficiente y parcial de éste.

La relación significativa entre la escritura de los textos, la disposición sobre la página y la disposición entre los cuadernillos crea condiciones específicas de lectura que intensifican la significación de los poemas; no es que el modo de existencia de éstos dependa de las condiciones específicas, sino que éstas generan una estrategia interpretativa distinta sobre ellos, le agregan una capa de sentido en la mediación, agitan el significado. Esta no es, empero, la manifestación más

---

<sup>48</sup> Nepote, *Hechos diversos*, 24.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 26.

sugere de la mediación en la obra de Nepote, como se verá, junto con otros ejemplos, en el siguiente apartado.

### *El libro como interfaz*

A partir de la idea del libro como objeto cultural (que funciona como marco material para los procedimientos artísticos y las prácticas estéticas), sumada a la de materialidad extendida de Hayles, es posible proponer otra *estrategia de lectura* de los textos. En *el libro como interfaz*, la relación dinámica entre forma, estructura y soporte media la experiencia de lectura para producir sentido y presencia en la interacción con el libro.

Si bien el término interfaz se refiere comúnmente a la red de instrucciones que permiten la interacción humano-computadora, es posible hacer viajar el término al estudio literario mediante la extensión conceptual de sus componentes. De acuerdo con Alexander Galloway, una interfaz puede ser descrita como «el punto de transición entre diferentes capas mediáticas dentro de un sistema anidado. La interfaz es una “agitación” o fricción generativa entre diferentes formatos».<sup>50</sup> Esta manera de *estar en el límite*, como la llama Galloway, sería la forma activa y flexible que toma la interacción entre elementos, como la describe Hayles: la interfaz provee las estructuras de interacción que permiten o imposibilitan la relación entre formatos y medios, al hacerlo crea un efecto de ambigüedad entre legibilidad e ilegibilidad que sólo es posible pensar mediante la materialidad extendida. Puesto que toda interfaz es el efecto de una mediación y una interacción entre elementos, ésta no puede existir en el objeto exclusivamente, sino en la materialidad que comprende el objeto, las

---

<sup>50</sup> Galloway, *The Interface Effect*, 31: «the point of transition between different mediatic layers within any nested system. The interface is an “agitation” or generative friction between different formats».

instrucciones, el lector y los significados producidos en todo ello. Las interfaces son «zonas autónomas de actividad», asegura Galloway, «no cosas, sino procesos que llevan a cabo un resultado de cualquier tipo».<sup>51</sup> Por esta razón, propone estudiarlas como efectos y no como cosas en sí: *el efecto interfaz*.

Una interfaz se produce cuando un medio contiene otros medios como parte de su forma y la interacción de la lectura activa la fricción o el encuentro entre estos.<sup>52</sup> Aunque son cercanos y están emparentados, no debe confundirse con el concepto de *iconotexto*;<sup>53</sup> pues aunque ambos medios convivan en un solo objeto, el término de *iconotexto* se refiere al objeto pensado morfológica y estructuralmente, mientras que la interfaz es el efecto de fricción generado por

---

<sup>51</sup> Galloway, *The Interface Effect*, vii: «They are autonomous zones of activity. Interfaces are not things, but rather processes that effect a result of whatever kind».

<sup>52</sup> «Con frecuencia se asume que las interfaces son sinónimos del medio en sí. Pero, ¿qué significa decir que “interfaz” y “medio” son dos nombres para lo mismo? La respuesta se encuentra en la remediación o el modelo de medios por capas [...] en el que los medios son esencialmente contenedores formales que hospedan otros medios. Esto es un enunciado elaborado más claramente en las páginas iniciales de *Understanding Media* de Marshall McLuhan. A McLuhan le gusta expresar este enunciado en términos de historia de los medios: en cuanto un nuevo medio es inventado, su rol será ser un contenedor de formatos mediáticos previos. Así, el filme fue inventado al final del siglo diecinueve como un contenedor de fotografía, música y varios formatos teatrales como el vodevil. ¿Qué es el video sino un contenedor de filmes? ¿Qué es la web sino un contenedor de texto, imagen, videoclips, etc.?» (Galloway, *The Interface Effect*, 31: «Often interfaces are assumed to be synonymous with media itself. But what would it mean to say that «interface» and «media» are two names for the same thing? The answer is found in the remediation or layer model of media [...] wherein media are essentially nothing but formal containers housing other pieces of media. This is a claim most clearly elaborated on the opening pages of Marshall McLuhan's *Understanding Media*. McLuhan liked to articulate this claim in terms of media history: a new medium is invented, and as such its role is as a container for a previous media format. So, film is invented at the tail end of the nineteenth century as a container for photography, music, and various theatrical formats like vaudeville. What is video but a container for film. What is the Web but a container for text, image, video clips, and so on».)

<sup>53</sup> El término fue propuesto por Peter Wagner para caracterizar la relación entre texto e imagen y es la base de no pocos estudios sobre las relaciones entre objetos intermediales. Un *iconotexto* es la relación de ambos lenguajes dentro de un mismo objeto perceptual de manera indisociable pero comprensible. Véase Wagner, «Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality». En *Icons, Texts, Iconotexts*, 1-42.)

los elementos formales en la materialidad de éste. La interfaz aparece en el momento en el que los límites de los medios se encuentran, ya sea para fundirse o para repelerse. En este sentido, resulta más semejante el concepto de *imagentexto* de Mitchell, que implica el movimiento entre medios; el término de Mitchell está compuesto de tres posibilidades: cuando los medios se funden (*imagentexto*), cuando se tocan sin fundirse (*imagen-texto*) y cuando se repelen (*imagen/texto*),<sup>54</sup> cada una de las posibilidades ofrecerá un efecto distinto de interfaz y una operabilidad distinta también.

Cuando pensamos los ejemplos que hemos analizado, la interfaz es el efecto de legibilidad que se produce al leer los libros como generadores de procesos estéticos, en otras palabras, es la manera en la que dialogan y se interfieren los lenguajes y formas dentro de un objeto. En *De par en par* la interfaz es la fricción entre estructuras visuales y elementos verbales tras la desautomatización del formato códice; que el encuadernado de puerta francesa sea un elemento que construye un significado a partir del texto permite que la interfaz sea funcional, y por lo mismo invisible. Mediante la desautomatización por contraste, *De par en par* hace visible la interfaz de los libros tradicionales, pero mantiene la suya en un nivel de legibilidad y uso accesible.

*Monografías*, en cambio, genera una interfaz disfuncional en tanto que el movimiento interactivo que requieren los textos al interior del libro detiene el proceso de significación en los vacíos con los que topa. «La interfaz hace una pregunta y, al hacerlo, sugiere una respuesta», escribe Galloway.<sup>55</sup> La interfaz del libro ofrece una posible respuesta, pero no una salida. Se trata de una interfaz inoperante,<sup>56</sup> y, sin embargo, paradójica en su ineficiencia, su propósito es

---

<sup>54</sup> Mitchell, *Teoría de la imagen*, 84, n. 9.

<sup>55</sup> Galloway, *The Interface Effect*, 31: «The interface asks a question and, in so doing, suggests an answer».

<sup>56</sup> Galloway, *The Interface Effect*, 39: «Es una interfaz inestable. Es, como dirían Maurice Blanchot o Jean-Luc Nancy, *desouvré*: inhábil, improductiva, inoperante,

comunicar la desaparición mediante la evidencia de una interfaz que, al mostrarse, oculta el resto de elementos. Desde *Monografías* surge entonces una pregunta: ¿cómo se comunica lo que ya no está? No la ausencia, sino el proceso de la desaparición. O ambos, la ausencia como un efecto del desplazamiento de lo que alguna vez estuvo allí y que al ser nombrado sólo refuerza su no-presencia, y el proceso de la ausencia que existe, pero una vez que concluye sólo queda como reminiscencia de lo que ya no está. ¿Cómo se comunica lo que no se ve, es decir, como se comunica una interfaz de la invisibilidad, cómo se produce la mediación de lo que no *tiene* medio?

La mediación es el proceso mediante el cual dos elementos limitados se comunican o generan interacción, es la posibilidad de hacer legible un acontecimiento cuyo código desconocemos o cuya materia resulta refractaria o evanescente; los medios son sistemas de codificación que permiten representar la realidad y al mismo tiempo ser usados, la mediación es el efecto de trabajo a través de o sobre dichos objetos.

La mediación puede existir de dos maneras, como proceso o como dispositivo;<sup>57</sup> la primera es la comunicación efectiva en la que los medios interfieren pero no se muestran (como el sistema operativo de una computadora, cuyo funcionamiento no vemos, pero sí sus respuestas mediadas, o la idea del lenguaje como sistema: una estructura existente pero invisible e inabarcable); la segunda es la comunicación en la que el medio (*medium*) es visible, y por lo tanto, objetual (como la escritura), incluso si la comunicación fuera no efectiva. En la primera, el objetivo de la comunicación es la transmisión de un mensaje entre emisor y receptor en un contexto dado; en la segunda, la comunicación como atención del mensaje en la materialidad de su transmisión; en cierto sentido

---

inservible» («It is an interface that is unstable. It is, as Maurice Blanchot or Jean-Luc Nancy might say, *desoeuvré* —nonworking, unproductive, inoperative, unworkable».)

<sup>57</sup> Para una revisión profunda y sistemática de las formas de mediación y de su trayectoria histórica, véase Karla Jasso, *Arte-Tecnología. Arqueología*.

(obviando diferencias teóricas relevantes), podríamos decir que el medio como proceso está cerca de la función referencial del lenguaje, mientras que el medio como dispositivo lo está de la función poética, o en un mayor grado, de la fática. Sin embargo, en el origen de todo sistema de comunicación está, como existencia o como potencia, la inviabilidad del sistema:

La disfunción permanece esencial para el funcionamiento. Y eso puede ser formalizado. Pongamos, dos estaciones y un canal. Intercambian mensajes. Si la relación triunfa, si es perfecta, óptima e inmediata, desaparece como relación. Si está allí, si existe significa que ha fallado. Es pura mediación. Relación es no relación. Y esto es el parásito. El canal lleva el flujo, pero no puede desaparecer como canal, frena (rompe) el flujo, más o menos. Pero si es perfecta, exitosa, óptima comunicación no incluye ninguna mediación más. El canal desaparece en la inmediatez. No habrá espacios de transformación donde sea. Hay canales, y por lo tanto debe haber ruido. No hay canal sin ruido. Lo real no es racional. La mejor relación puede ser la no relación. Por definición esto no existe, si existe, no es visible.<sup>58</sup>

La representación es un proceso de desplazamientos y realizaciones inestables, antes que una condición dada dentro de un sistema cerrado, es un diferimiento que distingue por oposición permanente; por eso, toda representación tiende al fallo y es en él en el que se reconoce la existencia de una estructura de mediación que de otro modo aparece en ausencia.<sup>59</sup> Lo comunicable

---

<sup>58</sup> Serres, *The Parasite*, 79: «Nonfunctioning remains essential for functioning. And that can be formalized. Given, two stations and a channel. They exchange messages. If the relation succeeds, if it is perfect, optimum, and immediate; it disappears as a relation. If it is there, if it exists, that means that it failed. It is only mediation. Relation is nonrelation. And that is what the parasite is. The channel carries the flow, but it cannot disappear as a channel, and it brakes (breaks) the flow, more or less. But perfect, successful, optimum communication no longer includes any mediation. And the canal disappears into immediacy. There would be no spaces of transformation anywhere. There are channels, and thus there must be noise. No canal without noise. The real is not rational. The best relation would be no relation. By definition it does not exist; if it exists, it is not observable».

<sup>59</sup> «No puede haber algo arbitrario si no es porque el sistema de los signos está constituido por diferencias, no por la totalidad de los términos» (Derrida, «La *Différance*». En *Márgenes de la filosofía*, 46.)

existe porque hay una interfaz que lo posibilita. Incluso lo incomunicable, incluso el deseo de hablar sobre la desaparición o de desaparecer la comunicación resulta como efecto de una comunicación.

En el prólogo del libro colectivo *Excommunication*, Alexander R. Galloway, Eugene Thacker y McKenzie Wark sostienen que «por cada comunicación hay una *excomunicación* correlativa. Cada comunicación evoca una posible *excomunicación* que lo anularía instantáneamente. Cada comunicación alberga la tenue conciencia de una *excomunicación* que la antecede, la condiciona y la hace más natural». <sup>60</sup> Tanto el lenguaje referencial como el lenguaje poético son medios insuficientes para comunicar la realidad, pero de algún modo la comunican, siempre dicen y fijan o abren significados posibles, incluso cuando renuncian al decir, comunican.

*Monografías* es un libro cuya interfaz inoperante crea una tensión refractaria hacia el propio objeto, la ilegibilidad parcial del sistema crea un regreso continuo, un bucle del que el lector no puede escapar sino observando el medio (la materialidad extendida) en su proceso de codificación, es decir, objetualizando el medio en la interacción del libro. También es un libro sobre las desapariciones y las formas de ausentarse y recalcar la ausencia. No se trata de una reflexión sobre las condiciones políticas de la desaparición y el asedio (algo que sí está en *Antígona González* y en *Hechos diversos* como se verá más

---

<sup>60</sup> Galloway, Thacker y Wark, *Excommunication*, 10.: «For every communication there is a correlative excommunication. Every communication evokes a possible excommunication that would instantly annul it. Every communication harbors the dim awareness of an excommunication that is prior to it, that conditions it and makes it all the more natural.» La traducción literal de *excommunication* es *excomulgado*, puesto que se refiere no solamente al acto de incomunicación sino a la relación de un sujeto con la comunidad con la que pierde todo vínculo social y lingüístico tras la expulsión que indica la *excomunió*n; sin embargo, he preferido incorporar un neologismo como traducción para resaltar el valor comunicativo que se pierde en los proceso de mediación y lectura. A pesar de esto, resulta interesante sopesar el significado aledaño de la excomunión, especialmente si pensamos en el valor de expulsión y precariedad que implican, como se verá más adelante.

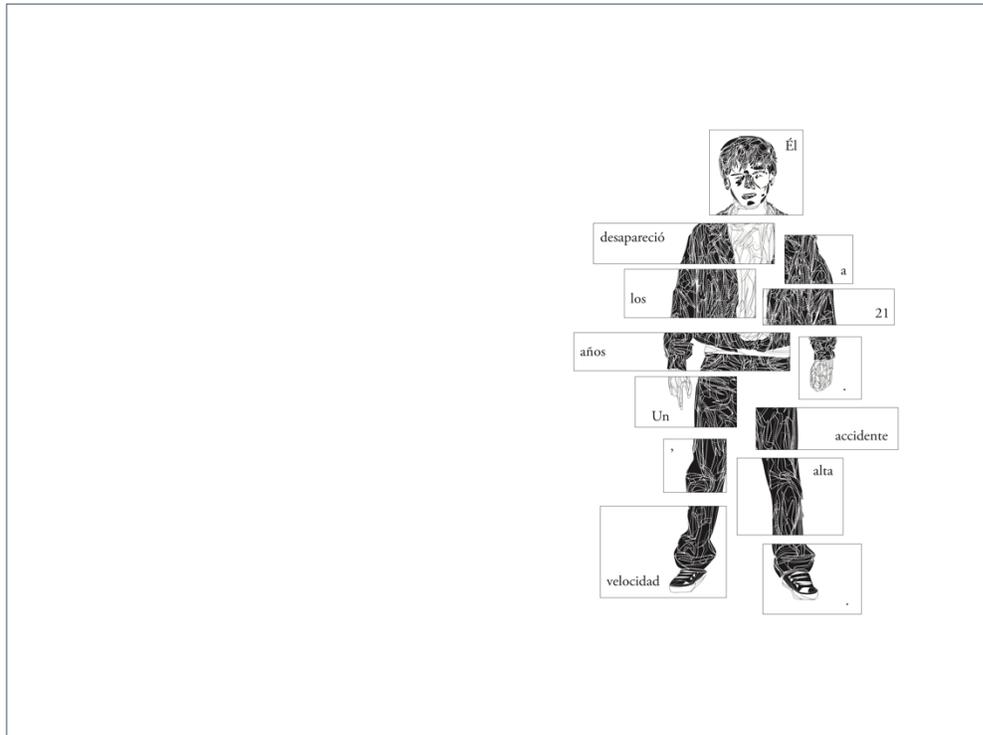


Figura 9. Jessica Díaz y Meir Lobatón Corona. *Monografías*, «Índice». PDF cortesía de la autora.

adelante), ni sobre las condiciones políticas de la escritura (como en el *Anti-Humboldt*), pero sí es una obra que *pone en libro* la desaparición mediante el proceso de lectura. El libro se convierte así en el espacio en el que sucede la mediación entre la desaparición en tanto tema y en tanto materia. Lo que desaparece lo hace por efecto de la escritura y de la interacción con su materialidad. El libro está dividido en dos partes: «Índice» y «Apéndice», en el primero se muestran imágenes de objetos o personas relacionadas con las desapariciones; en la segunda, los textos que se relacionan con estas imágenes. La primera imagen es el retrato en cuerpo completo de un joven, representado sobre varios recuadros que simulan hojas de papel, se lee «Él/ desapareció/ a/ los/ 21/ años./ Un/ accidente./ alta/ velocidad/» (figura 9).

La página correspondiente en el apéndice dice: «El sujeto en cuestión puede ser un hermano, un padre, un amigo, algún familiar. Existe la costumbre de llenar las paredes de la casa con fotos y recuerdos de la persona, o bien, o

contrario, desaparecer todo rastro, hacer como si nunca hubiera existido».<sup>61</sup> No existe una relación clara entre ambos elementos sino hasta que, comprendida la dinámica del libro, éstos comienzan a mostrar sus efectos; la desaparición iterativa de un cuerpo no se narra, se cuenta el ritual posterior que sirve para hacer presente esa ausencia. La primera página actúa como medio que remedia las fotografías, a su vez mediación visual y afectiva de las relaciones personales; la remediación adquiere, entonces, un carácter irónico en la explicación del apéndice. Como se había señalado, lo indecible, la ausencia, el dolor, la separación, se dicen de algún modo, siempre desplazados en la interacción entre los medios. En *Monografías* la interfaz inoperante desvía los cauces comunicativos para centrarse en la visión del libro como juego y trabajo de lectura. Esta mediación constituye el centro de la obra, la agitación producida por el contacto entre los medios.

En el libro *Óptica sanguínea* (Tumbona-Conaculta, 2014), Daniela Bojórquez Vértiz crea diversos mecanismos narrativos en los que el contacto entre medios genera un efecto de interfaz altamente productivo para el significado de éstos. A diferencia de *Monografías*, en el que las imágenes y los textos estaban en cruces, pero podían ser percibidos como elementos relativamente autónomos, en los relatos de Bojórquez Vértiz hay una inserción de la interfaz como parte de mecanismos narrativos. Resulta interesante que en este caso el encuadre sea un artefacto narrativo, mientras que en casos más cercanos a la poesía (aunque no necesariamente líricos), la interfaz sea el marco operativo mayor; en este caso, la narración utiliza la interfaz como un motivo alrededor del cual se desarrolla el relato, en otros casos, la interfaz no está tematizada, sino que existe en el momento de la lectura porque es el umbral que la permite.

---

<sup>61</sup> Díaz y Lobatón, *Monografías*, [64].

La reflexión que se sigue de esto tiene más que ver con la manera en la que estamos acostumbrados a leer textos experimentales o que salen de la lógica tradicional de la lectura literaria, pero que necesita tomar como base esta lógica a fin de poder ser leído dentro de una comunidad dada. La reflexión podría continuarse si pensamos desde las herramientas de la teoría de los géneros literarios; en ese caso, los límites de los géneros estarían indicados por la manera en la que se relacionan con lo que podrían comprenderse como el elemento clave de la forma literaria: la progresión temporal en el caso de los relatos, aun cuando incluyan elementos mediales distintos o estén basados en ellos; la totalidad en el caso de los poemas, aun cuando esta totalidad termine por absorber los poemas como elementos menores. Si recordamos el valor del fragmento en la formación de la forma literaria romántica (y moderna) expuesto por Wasser en *The Work of Difference*, podemos pensar que lo que asociamos con el poema sigue siendo el fragmento como forma anticipada de la totalidad, mientras que el relato es asumido como la totalidad dentro de la que se integran los elementos menores, esto a pesar de que los poemas que se han comentado y se irán comentando durante el resto de la tesis, están escritos para escapar de la totalidad o para resistirse a ella (recordemos la resistencia a hacer signo de Montalbetti). Que la interfaz pueda ser tematizada y además utilizada como espacio de operación y transición es una muestra de la relevancia que tiene la mediación como componente estético de las obras contemporáneas; la interfaz no sólo es un elemento de las obras analizadas, sino que puede ser pensado como el centro de la poética de la mediación y la materialidad. Sin interfaz no es posible pensar en la interacción, o en los espacios visibles e invisibles de lo material.

El cuento «El Interleph» de Bojórquez comienza con la intervención de una voz narrativa no identificada que cuenta la historia de su madre, Pilar de la Fuente. La historia de la madre, azafata que vivía «suspendida entre el terreno

firme y la bóveda celeste»<sup>62</sup> se cuenta mediante una serie de anécdotas, las más, deliberadamente anodinas, pero encuentra su punto principal en las relaciones del relato con la representación. La primera vez sucede en una serie de fotografías que despliega la voz narrativa en un *slide show*, las fotografías, asegura la voz narrativa, son lo único que queda como recuerdo de su infancia, no las escenas ni los sucesos: «Pienso en Pilar y pienso en mi infancia, mejor dicho, en fotos de entonces, porque de esa temporada recordamos no ya ciertos escenarios o tardes exactas, sino las fotografías de esos escenarios, fragmentos de los hechos que dieron pie a esas imágenes. Aquí un *slideshow*». Según la voz narrativa la memoria no permanece como recuerdos de relaciones sino como documentos de esas relaciones, si lo que recordamos lo hacemos porque poseemos un medio en el que ese recuerdo existe en el mundo, entonces el efecto de la mediación parece suspendido para dar lugar a lo que parece el referente, pero que en realidad es su reproducción. Lo que aparece después en el cuento es un ejemplo perfecto de una cierta poética de la mediación como poética de la materialidad, sobre todo cuando esta última aparece mediante la paradoja. Luego de anunciar el *slideshow*, en las siguientes páginas aparecen imágenes de marcos fotográficos sin imágenes visuales. Las imágenes inexistentes se recrean mediante la fricción semiótica entre los textos verbales y los marcos como huellas de una representación que no aparece, pero existe: «Pilar de la Fuente retratada a tres cuartos, plano medio, vestida con el uniforme rojo seco de la aerolínea y

---

<sup>62</sup> Bojórquez, *Óptica sanguínea*, 33.

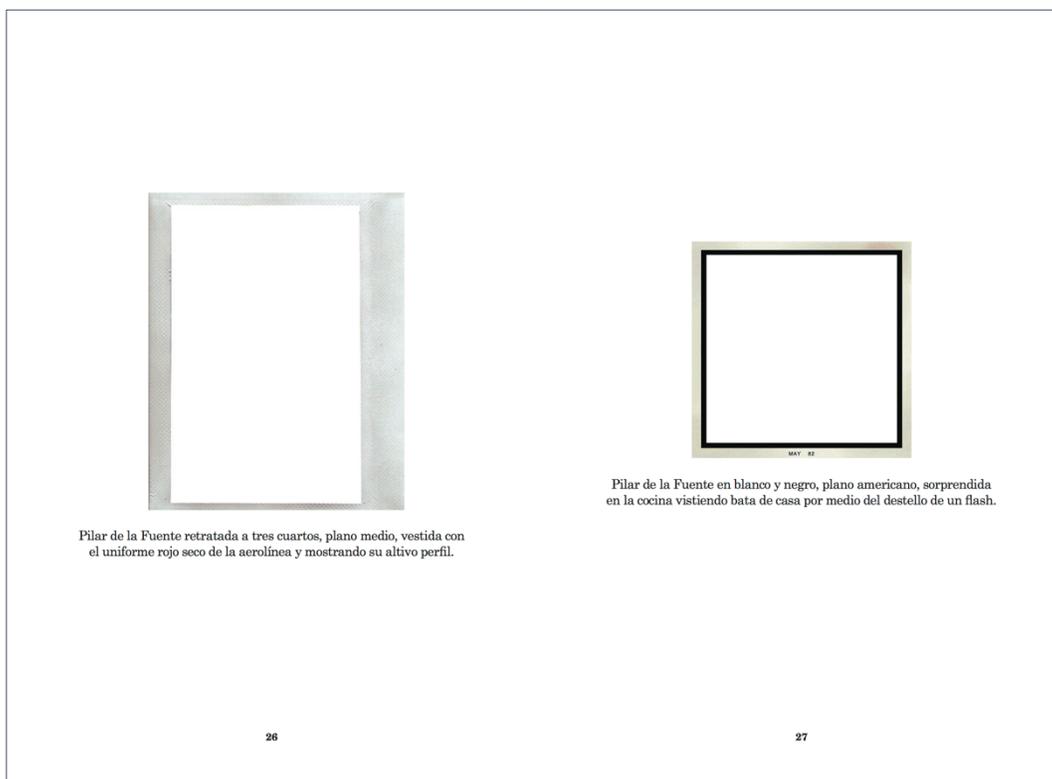


Figura 10. Daniela Bojórquez. *Óptica sanguínea*. (México: CONCACULTA, DGP: Tumbona Ediciones, 2014), 26-27. PDF cortesía de la editorial.

mostrando su altivo perfil // Pilar de la Fuente en blanco y negro, plano americano, sorprendida en la cocina vistiendo bata de casa por medio del destello de un flash», se lee en los pies de imágenes; sin embargo la imagen que vemos en los cuadros es distinta, se trata de una evocación más que de una confirmación (figura 10).<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Bojórquez, *Óptica sanguínea*, 26-27. Los marcos y los pies de imagen respectivos son además una obra independiente, titulada «Álbum de Pilar» que se ha exhibido de manera separa del relato, del cual no dependen como obra, ni como materia. Al respecto explica Bojórquez que «De manera paralela al desarrollo del personaje retratado, hay una evolución de la tecnología fotográfica por medio de los cambios en las técnicas de impresión: al inicio se muestra un marco que remite al virado sepia y hacia el final de la serie los marcos corresponden a la realización de imágenes por medio de Instagram». («Álbum de Pilar»)

La obra de Bojórquez, de carácter marcadamente conceptual en estos casos, es un ejemplo notable de las posibles transiciones entre el arte contemporáneo, las artes visuales (ella es fotógrafa) y la escritura literaria. También resulta interesante la

La interfaz creada por la relación entre lenguaje verbal y visual y la ausencia de imágenes pese al marco y pese a las imágenes visuales produce un foco de agitación dentro de la obra. Ese foco de agitación es lo que se sitúa como eje del relato, aun cuando para la voz narrativa se trate de un recuento de su madre. La madre está ausente en el relato, pues ya ha fallecido, y su figura está ausente en las fotografías, pero permanece su huella dentro de los marcos mediáticos que la resguardan: el relato y los marcos fotográficos. Ante la pregunta por las formas de lo inaparente, el cuento de Bojórquez hace que las cosas aparezcan en la tensión de su imposible representación, aparecen, pero siempre en la tensión de su evanescencia. No ya como registros certeros de la carne y el sujeto, sino como relación: recuerdo y medio.

El segundo punto de agitación intermedial de la narración se sirve de la ecfrasis para describir la obra de Ernesto Contemporáneo, pareja sentimental de la madre y artista visual, quien realizaba una obra llamada «Degradación de los mapas». La obra

«explora la relación entre cartografía y experiencias cotidianas. Con influencias tan diversas como Jorge Luis Borges o Amelia Earhart, genera nuevas combinaciones a partir de estructuras transparentes y opacas. Quedan en el espectador nuevas preguntas sobre lo indefinido de nuestra condición, más allá de la geografía o los mapas.»

*Degradación de los mapas* consistía —por lo menos esa parte del proyecto— en una propuesta de abolición de las distancias por medio de «paisajes cartográficos». Abundaba Ernesto en la idea de trabajar como una especie de cartógrafo que trasladara al medio pictórico una representación del espacio inexplorado entre la distancia real y la figuración de esa distancia en una superficie bidimensional.<sup>64</sup>

Según la voz narrativa, lo que Ernesto buscaba era la simultaneidad de los recuerdos en un objeto tridimensional; a su modo, Ernesto buscaba Internet, sin

---

activación distinta que genera el marco del museo frente al marco del libro para proponer distintos modos de funcionamiento de las obras, así como para cuestionar el estatuto de autonomía de las obras artísticas.

<sup>64</sup> Bojórquez, *Óptica sanguínea*, 36.

haberlo conocido. «Lo que Ernesto necesitaba entonces, pensé después, era tener todo al mismo tiempo, un sistema de vértices compartidos y que careciera de centro: Internet. ¿Cómo podríamos haberlo imaginado en los tempranos ochenta? Sin embargo, él lo intuía con sus conceptos barrocos, no carentes de cierta verdad». <sup>65</sup>

La intuición oblicua de Contemporáneo es la misma intuición que debe poseer el lector para que las imágenes aparezcan: el barroquismo de los conceptos se basa en la necesidad de observar la interfaz que mueve las imágenes y los afectos. La necesidad de Contemporáneo es que el mundo muestre su interfaz, pero para que esto suceda es necesario que la interfaz sea inoperante. En tanto lo sea, refractará la mirada de Contemporáneo y de los lectores para que las imágenes puedan suceder como agitación entre medios.

Al final de la obra, el recuerdo de la madre vuelve a la voz narrativa quien, ante la ausencia de representaciones fiables decide buscar su nombre en internet: «El buscador arrojó resultados simultáneos, pero los transcribo a manera de numeración porque el lenguaje es sucesivo [...]». <sup>66</sup> Inicia una enumeración que es una clara réplica de la enumeración infinita que observa Borges tras el aleph que Danieri resguarda en su sótano. En el paralelo intertextual Pilar de la Fuente

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, 36-37.

<sup>66</sup> Bojórquez. *Óptica sanguínea*, 41. Esta técnica también es utilizada por Daniel Saldaña París en su poema “Googlearla años después. Nuevo spleen” en el que el yo lírico enumera los resultados de una búsqueda del nombre de la mujer con la que vivió dos años, los resultados se van mencionando y mientras avanza tienen una conexión más lejana o imposible con el nombre de la mujer hasta que, al final, deja de aparecer su nombre. Existe un tipo de ansiedad cultural ante la desmesura de internet que obliga a pensarla como un espacio infinito de resultados finitos, al final, internet se muestra como una forma del olvido. No es extraño que esta ansiedad de asir a Beatriz Viterbo en la totalidad que la desplaza haya dado lugar a varias obras que, a partir del tópico de lo desmesurado en Borges, formalicen el infinito; pienso por ejemplo en *The Aleph: Infinite Wonder / Infinite Pity*, de David Hirmes en la que un algoritmo recoge resultados aleatorios de Project Gutenberg y del *feed* de Twitter que inician con la frase «I see» (la que repite Borges para describir las visiones del Aleph), para luego montarlas sucesivamente en un texto infinito de cosas vistas.

corre en paralelo a Beatriz Viterbo con la aparición que no termina de aparecer y que es inaprensible, pero acechante. La mujer que acecha lo hace desde la mediación, es una forma espectral que requiere de la interfaz para poder aparecer. El final del cuento es claro en cuanto a los motivos de la representación y su tensión con respecto a la memoria:

Decidí apagar el aparato y buscar en mi pensamiento lo que resaltaba de ella. Entonces regresaron la mayoría de los resultados y supe que estaba recordando la Red, o ese fragmento de una lista infinita donde el recuerdo de mi madre se diluye entre otras situaciones y formas. Supe que ocurría algo similar con lo que conservo de ella en mi mente: las facciones de Pilar se borran cada día como empezando el camino de su posterior desaparición.<sup>67</sup>

Quiero detenerme en un punto problemático de la obra: su relación con la matriz interpretativa de la *paragone*; ésta se refiere a la competencia histórica entre las artes o modos de representación que ha sido asociada con la historia del arte (pero es sabido que también juega un papel central en la teoría literaria y sus derivaciones), además de tener relaciones con la ideología de los opuestos y la representación como campo de batalla.<sup>68</sup> Los medios visuales son insuficientes, tanto al interior del cuento (la cartografía de Contemporáneo, los resultados de internet) como hacia el exterior (los marcos vacíos); la suficiencia parece poseerla el lenguaje, pero no del todo pues al final el lenguaje es incapaz de traer a la memoria a Pilar. La voz narrativa acepta que ni la obra de Contemporáneo, oblicua y visual, ni su búsqueda en Internet, directa y verbal, pueden dar una imagen acertada de la presencia de Pilar. Primero porque las representaciones visuales se escapan de su función referencial y se vuelven ellas mismas

---

<sup>67</sup> Bojórquez, *Óptica sanguínea*, 42.

<sup>68</sup> Al respecto, escribe Mitchell: «La “alteridad” de la representación visual desde el punto de vista de la textualidad puede ser cualquier cosa, desde una competición profesional (el *paragone* del poeta y el pintor) a una relación de dominación cultural, disciplinaria o política en la que el “yo” se entiende como un sujeto que ve, habla y está activo, mientras que el «otro» se proyecta como un objeto pasivo, visto y (normalmente) silencioso.» (Mitchell. *Teoría de la imagen*, 142).

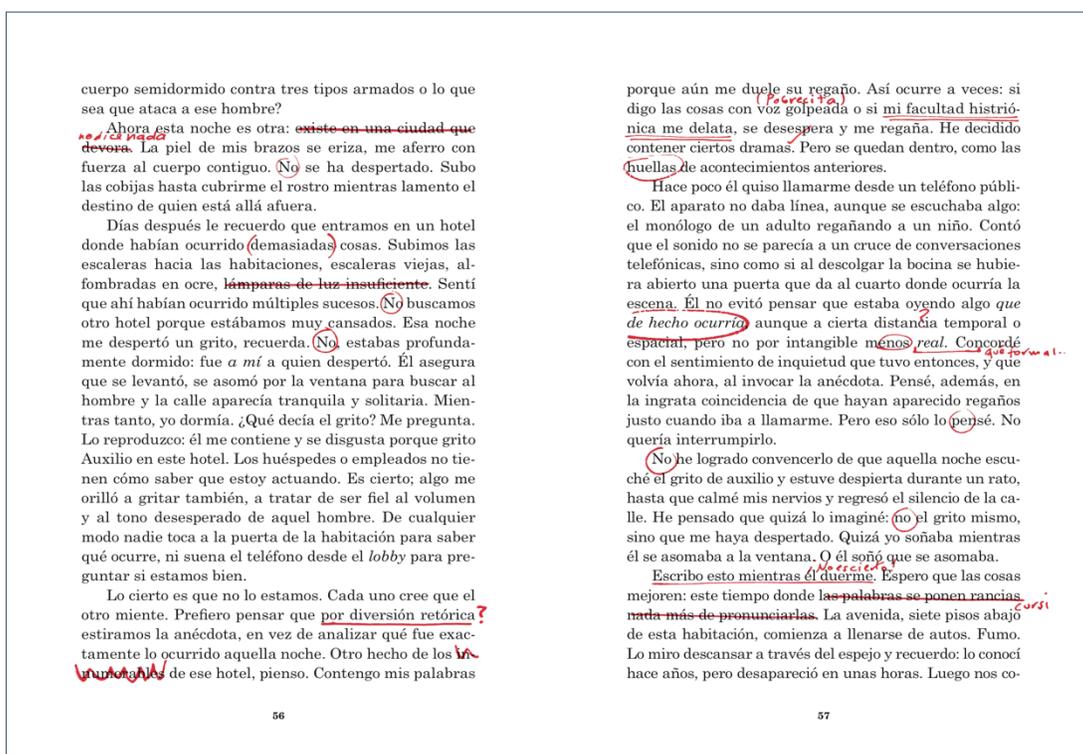


Figura 11. Daniela Bojórquez. *Óptica sanguínea*, 56-57. PDF cortesía de la editorial.

referencias vacías, y luego porque la infinidad de resultados en la búsqueda mantiene el nombre, pero no la memoria. En la matriz interpretativa de la representación, parece que la narración verbal es la que se superpone a las imágenes, quizá por su temporalidad sucesiva, atada a la lectura del relato. La figura de la madre está desplazada pero su ausencia desvía la mirada hacia la conformación de la interfaz. El lenguaje es un parásito de las imágenes, pero de ese modo absorbe su centralidad y las muestra en su inoperancia dentro del sistema de significación. El cuento, de nuevo, el lenguaje verbal, el marco narrativo, resulta la interfaz dentro de la cual se agitan los medios para finalmente comunicar su imposibilidad de decir fielmente, pero ese marco narrativo no puede aprehender a Pilar. Tanto el cuerpo como la memoria son elementos fuera de la mediación, podemos acceder a ellos, pero de manera insuficiente, no hay lenguaje o medio que pueda dar cuenta de la totalidad real.

Todo signo es insuficiente, todo medio es insuficiente, toda interfaz, aunque posee un sentido latente, termina por verse desbordada.

Algo semejante, pero en un sentido distinto, ocurre en otros relatos incluidos en el libro de Bojórquez. Casi podría decirse que todo el libro es un ensayo artístico sobre los límites y las potencias de la mediación y la representación. En el relato «En lo que es ido» una voz en primera persona recuenta una escena ocurrida en un hotel, se trata del relato de un rompimiento amoroso, pero desde el principio hay un elemento que llama la atención de los lectores: sobre la impresión destacan marcas en rojo a manera de correcciones editoriales. Las marcas, en un principio, parecen corregir elementos de estilo narrativo del relato, frases como «¿cuáles» encima de «demasiadas cosas» o la sustitución de «desarman» por «desmontan». Sin embargo, mientras el relato avanza notamos que el color rojo no es solamente una corrección editorial, sino que se trata de ese otro aludido que interviene el relato para intentar contar su versión de lo sucedido o para delimitar la versión de quien escribe. Las notas dejan de ser exclusivamente editoriales y se convierten en comentarios sobre el contenido de la carta, como se observa en la figura 11.

En torno del problema de la mediación, resulta interesante ver cómo en este relato la interfaz no es tanto el relato sino la relación de la que el relato habla. El diálogo ríspido no se formaliza mediante elementos exclusivamente verbales sino también por la intervención de lo visual sobre lo verbal. La totalidad con la que la obra dialoga no se contiene por lo verbal, ni por lo visual, sino en la interfaz como lo que posibilita el diálogo entre personajes. La interfaz existe, entonces, pero para producir una suspensión del relato monológico. En «En lo que es ido» las voces entablan una conversación ríspida en la que una voz niega a la otra, una voz es menos visible que la otra, pero ambas son en realidad una forma de lo

que Mitchell llama *lenguaje visible*.<sup>69</sup> Que una voz hable «por encima» de otra no tiene que ver sólo con las condiciones de los medios (la *paragone*), sino con la irrupción violenta de la voz en la escritura; paradójicamente, esto devuelve la escritura a la zona de competencia entre opuestos binarios. En una lectura ideológica del relato, es notable que la voz que escribe la primera versión sea una voz aparentemente femenina, mientras que la voz más agresiva que se sobrepone es aparentemente masculina. La oposición entre voces se enmarca entonces en la competencia entre el centro y el suplemento por adueñarse de la guía del relato. Los dos relatos son factibles, los dos relatos son realidades igualmente posibles pues cada uno da cuenta de una subjetividad delimitada por el color y la función de la escritura; sin embargo, ninguno de los dos relatos posee la última versión del relato. Esa versión es lo que la interfaz no puede sostener, aunque lo alude. La interfaz, como en ejemplos anteriores, muestra la posibilidad de un referente que se encuentra fuera de la mediación pero que resulta inalcanzable. El lenguaje es insuficiente para entregar una versión última de la historia, es más, la convivencia entre medios y la interfaz producen la proliferación de discursos. Ante la totalidad a la que aspiraría un relato, la interfaz produce la agitación de lo minoritario como proliferación.

En un sentido similar opera la producción del efecto interfaz en el tercer cuadernillo de *Hechos diversos* de Mónica Nepote. El cuadernillo tiene un título homónimo y podría decirse que es el más importante de los tres que lo integran, o al menos el que más claramente pertenece a las poéticas materiales en su complejidad. Como en el relato de Bojórquez, en los poemas de Nepote los colores de impresión y la puesta en página sirven para producir el efecto interfaz que

---

<sup>69</sup> Para el teórico, el *lenguaje visible* sería la condición visual inherente a toda escritura en la que, si bien podemos distinguir los dos medios que forman el lenguaje escrito (lo verbal y lo visual) estos resultan indiscernibles y por lo tanto parte de una continuidad. Para el desarrollo completo de la idea de Mitchell véase «El lenguaje visible: El arte de la escritura de Blake». En *Teoría de la imagen*, 103-136.

muestra la limitación de los medios con los que se escribe literariamente (es decir, su insuficiencia). Cada uno de los poemas de la serie conjuga en una misma puesta en página dos discursos heterogéneos identificados por colores y tipografía: en la parte superior de la página, los poemas (el lenguaje poético) en tipografía en negro; en la parte inferior de la página al final del poema, breves textos que explican o contextualizan los poemas (lo llamaré *lenguaje referencial*, aunque no siempre lo sea *stricto sensu*) en tipografía rojo o púrpura, dependiendo la edición.

La frase *hechos diversos* es una traducción literal de la frase en francés *fait divers*, con la cual se agrupan las noticias cotidianas en los periódicos franceses, especialmente las notas sobre crimen, es decir la nota roja o prensa sensacionalista. Cada uno de los poemas se refiere a actos de violencia o extrañeza específicos: Roswell, el suicidio masivo de la secta Heaven's Gate, la violencia doméstica y el síndrome de Estocolmo, el asesinato de Julie Lejeune, las torturas de Abu Grahib, la persecución de los paparazzi y los feminicidios en Ciudad Juárez. La escritura de poemas sobre este tipo de hechos sitúa a la escritura en un dilema estético y ético, al menos en el mundo contemporáneo y en los debates sobre la pertinencia del lenguaje poético. Por un lado, los poemas suelen colocarse en las antípodas éticas del lenguaje de la nota roja. Mientras que ésta suele estar escrita en un lenguaje soez y prejuicioso, los poemas lo están en un lenguaje sugerente y lírico. Sin embargo, esta oposición antinómica entraña el riesgo de que la escritura lírica *sobreestetice* la violencia y la convierta en un producto de consumo fácil, simultáneamente exculpatorio y empático, lo que sólo abonaría al descreimiento de la suficiencia del lenguaje poético.

La consecuencia frecuente de la sobreestetización es la familiaridad lejana con el sufrimiento de las víctimas reales y el automatismo en las respuestas políticas ante las tragedias humanas (pensemos, por ejemplo, en la torpe y fácil belleza de cierto cine melodramático que da cuenta de terribles pasajes de la

historia).<sup>70</sup> A este respecto, es notable la claridad con la que Didi-Huberman analiza el problema de la representación de los pueblos y las víctimas. Los pueblos, explica el historiador francés, pueden estar amenazados tanto por la subexposición como por la sobreexposición. La primera implica una desaparición de los nombres e historias de los pueblos, mientras que la segunda, la relación automática con un cliché que, a la postre, termina velando toda posibilidad de reconocimiento y compromiso con los pueblos en peligro. El peligro de la sobreestetización, o del embellecimiento de la violencia, es que las víctimas reales sean inmediatamente asociadas con tópicos fáciles: la maldad, la bondad, el desamparo o el llanto como objetos de consumo simbólico.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Vale la pena recordar las reflexiones de Susan Sontag al respecto: observar las fotografías de actos atroces o desmesurados en el dolor que producen, puede tener como consecuencia el reconocimiento de este dolor, pero también la habituación ante ello. Ni las imágenes, ni los textos poéticos pueden escapar de la paradoja de intentar entregar la representación de un dolor ajeno sin hacer de nosotros *voyeurs* fascinados con la belleza fulgurante del dolor extraordinario, o paseantes que deciden seguir de largo. Escribe Sontag: «La conmoción puede volverse corriente. La conmoción puede desaparecer. Y aunque no ocurra así, se puede *no* mirar. La gente tiene medios para defenderse de lo que la perturba [...] Al igual que se puede estar habituado al horror de la vida real, es posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas. [Pero hay imágenes que producen conmoción a pesar de ser muchas veces observadas. Esto sucede porque] la gente quiere llorar. El patetismo, en su aspecto narrativo, no se desgasta.» (*Ante el dolor de los demás*, 96-97). El patetismo conduce a la compasión, pero a su versión abstracta. La abstracción de la compasión crea sensaciones patéticas en quienes observamos, pero no una respuesta a ello, mucho menos una política. «Pero toda política, al igual que toda la historia, es concreta.» (*Ibid.*, 93). Para una visión centrada en la explotación de la espectacularidad de los asesinatos, especialmente de mujeres y jóvenes, en México, véase Berlanga Gayón, «El espectáculo de la violencia».

<sup>71</sup> Véase Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 14-16. Un ejemplo sumamente interesante que parte de una idea similar sobre los límites de la representación de la violencia y el dolor en la economía neoliberal de la empatía es el artículo que Irmgard Emmelhainz publicó sobre *Carne y arena* de Alejandro González Iñárritu y *Tell me How It Ends* de Valeria Luiselli (publicado en español como *Los niños perdidos*), en el que la autora señala que el conflicto no enunciado de ambas obras es la complacencia afectiva que producen en los lectores y espectadores, como efecto de que sucumben a «la mirada de obras visuales y textuales de pornografía de la catástrofe, a la tentación de interpelar al espectador a nivel afectivo», lo que a su vez reinserta las obras en el ciclo de producción y consumo de la empatía como un bien simbólico ideologizado. («Compromiso político, empatía y realismo neoliberal».)

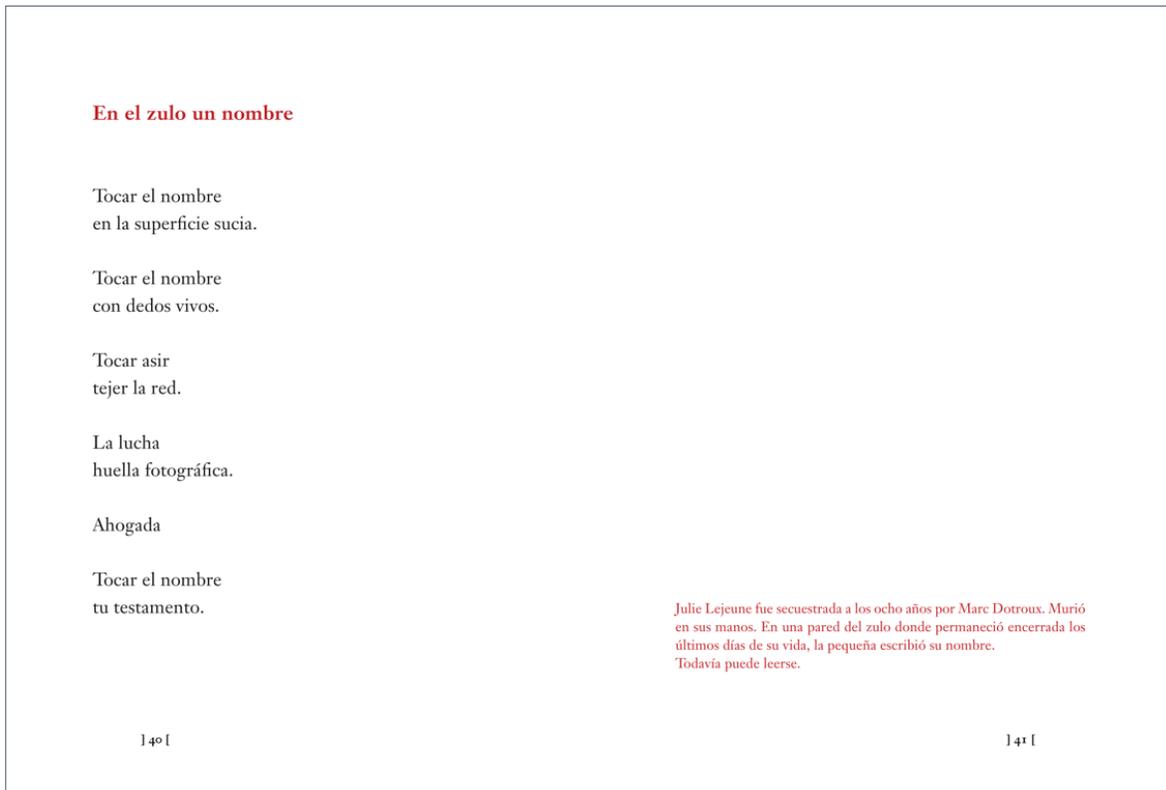


Figura 12. Mónica Nepote. *Hechos diversos*, 40-41. PDF cortesía de la autora

El lenguaje referencial resulta insuficiente para sopesar la atrocidad de los crímenes, el lenguaje estético es también insuficiente pues puede ocultar la deshumanización. Ante esta contradicción, Nepote produce un efecto interfaz que hace que ambos lenguajes se pongan en crisis sin suspenderse del todo, esto se logra mediante la interferencia mutua entre lenguajes producida por la interacción de éstos en la puesta en página. En la figura 12 se lee el poema «En el zulo un nombre», del lado izquierdo el poema en letras negras, del lado derecho el hecho al que el poema alude en un color distinto.

Si partimos de una comparación analógica y consideramos cada uno de los tipos de lenguajes (marcados por su forma, función y color) como si fueran medios, podemos extender la noción de interfaz a la relación entre ellos y sus formatos. La unidad de sentido son las dos páginas, los medios dispuestos dentro de este contenedor son: los dos lenguajes, los colores y la puesta en páginas que los opone

y complementa. Entonces, el efecto interfaz es la interacción que se crea entre todos los elementos para poder comunicar lo que ninguno de ellos puede comunicar por sí solo. Tanto el lenguaje referencial como el poético se muestran insuficientes e inviables ante la realidad que, como señalaba Ludmer, aparece siempre mediatizada; por ello para dar cuenta de un mensaje es necesario que se digan las cosas pero que también se muestre el soporte y el medio en el que se dicen. La escritura responde a su propia falla mostrándola, sin fetichizarla como excepción. La falla del lenguaje produce violencia en la representación, pero no deja de representar. Resulta particularmente sugerente analizar este poema en el marco de la mediación y la supervivencia. De la muerte cruel de Lejeune nos quedan las noticias y su nombre escrito en el muro del zulo en el que estuvo encerrada y murió. De las noticias no podemos sacar más que la violencia de Dotroux, el referente existe, pero parece vaciarse de sentido en un mundo hostil; en cambio, el nombre de Lejeune permanece como memoria y como huella. Como huella de una supervivencia en el muro y como memoria en el efecto interfaz: lo que aparece no es solamente el nombre de Lejeune mencionado sino el intento de presentar el cuerpo en el lenguaje poético. Como el dedo de Lejeune insistía sobre el muro para escribir su nombre, el poema repite en cuatro de seis estrofas la misma anáfora: el tacto, pero no sólo tocar sino insistir, rascar la superficie para dejar en ella una fotografía inviable del cuerpo. La escritura sobre el muro en los días agonizantes de Julie Lejeune es también una intención por comunicar su sufrimiento incomunicable, su nombre queda como una huella de la imposibilidad de decir que es dicha. Sin embargo, no es sólo el nombre sobre el muro lo que queda de Lejeune sino «La lucha/ huella fotográfica». Entre insistencia y respuesta aparece el proceso de su mediación, de modo semejante a como aparece entre la escritura del poema y la historia. «Todavía puede leerse» leemos en la descripción del lado derecho. Todavía puede leerse la permanencia del cuerpo en la escritura, *todavía* porque la escritura porta el tiempo: en su aparición carga consigo el tiempo de la lucha y el tiempo de la lectura. El tiempo de la muerte y

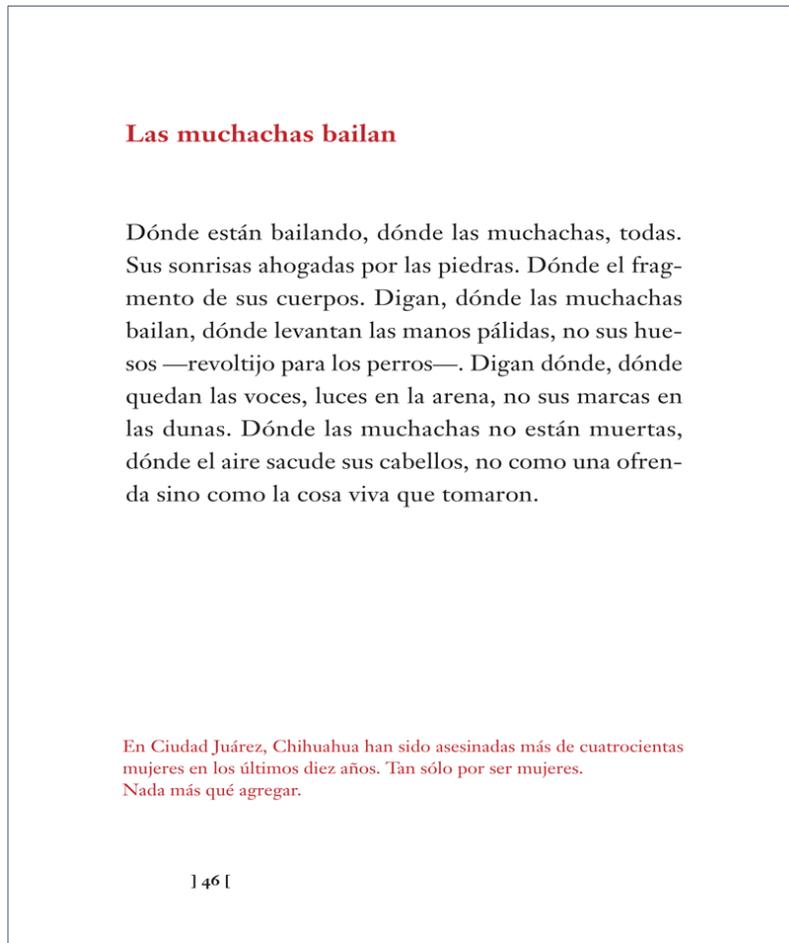


Figura 13. Mónica Nepote. *Hechos diversos*, 46. PDF cortesía de la autora.

el tiempo del duelo inconcluso. Retomo palabras de Jean-Luc Nancy sobre el cuerpo: «Cuerpo tocado, tocante, frágil, vulnerable, siempre cambiante, huidizo, inasible, evanescente ante la caricia o el golpe, cuerpo sin corteza, pobre piel tendida en una caverna donde flota nuestra sombra...».<sup>72</sup> El cuerpo desaparece y la materialidad de la escritura no puede traerlo de vuelta, he allí su limitante; el cuerpo se recuerda, pero su recuerdo no aparece como duelo cerrado y fetichizado, sino como conflicto y disputa en la materialidad de la interfaz, he allí su potencia.

Si algo aparece de continuo en los poemas de «Hechos diversos» además de la violencia es la insuficiencia del lenguaje como un espectro que asedia la

---

<sup>72</sup> Nancy, *58 indicios*, 33.

escritura. No sólo la manera en la que se disponen los poemas sobre la página, sino sobre todo la manera en la que los propios poemas, en su dicción, suspenden el proceso comunicativo. Estos poemas comunican su incapacidad de comunicar, pero no se bastan en la pura renuncia, sino que a pesar de ella insisten en el coraje de decir. En el poema «Las muchachas bailan» (figura 13) podemos ver otro ejemplo de esto:

«La excomunicación se entrega como un mensaje, un mensaje que proclama: “no habrá más mensajes”»,<sup>73</sup> escriben Galloway, Thacker y Wark; lo indecible se comunica con las palabras finales: lo que no se puede añadir, lo que flota por encima de los significantes se opone a la crudeza de los asesinatos, a la huella material de la violencia que dejan los huesos en la arena. El poema niega el espacio para la desaparición de las muchachas, se pregunta dónde están con vida no dónde están sus restos, la vida de las muchachas es también lo innombrado, la exterioridad al lenguaje que rebasa toda posibilidad estética. El lenguaje poético se encuentra en una encrucijada de la que no parece tener una salida, sino apenas un atisbo. La violencia le arrebató a Lejeune y a las muchachas asesinadas en Juárez la posibilidad de decir por ellas mismas, han sido «excomunicadas», es decir, han sido silenciadas y expulsadas de la comunidad: la crisis de la comunicación, el silenciamiento producido por la violencia y la precarización que le precede son elementos que rompen la noción de comunidad como la deuda impagable que sostiene los vínculos comunitarios, en la ausencia del *munus* por la muerte, hay un grado mayor de la expulsión.<sup>74</sup> Las poéticas del libro como interfaz son un indicador de la necropolítica, son la estrategia de

---

<sup>73</sup> Galloway, Thacker y Wark, *Excommunication*, 15: «Excommunication is given as a message, a message that proclaims: “there will be no more messages”». Cursivas en el original.

<sup>74</sup> Para una visión ampliada de la comunidad como la articulación del *munus* véase *Communitas* de Roberto Espósito.

respuesta que muestra los efectos comunicativos y semióticos de la violencia al tiempo que produce la experiencia del duelo y la invocación de los cuerpos.

La paradoja de los poemas es que intentan dar cuenta de las experiencias de la violencia, pero no pueden «ponerse en los pies de la otra» (la actitud *condescendiente* del modernismo); sin embargo, guardar silencio absoluto sería ceder a la violencia como el límite de la representación, lo que se halla en la post-estética pero que está mediado por la estética hegemónica. No hablar de ello sería encerrar a la estética en la representación autorreferencial. «Cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor». <sup>75</sup> A falta de gestos e imágenes, la escritura poética de Nepote recurre a la agitación entre medios para comunicar el dolor más allá de las palabras. La interfaz es un elemento fundamental del sentido de los poemas, la interacción entre las capas de medios y de sentido no funciona como un elemento simbólico, pero tiene un efecto asignificante, como el lenguaje herido y balbuceante del dolor, en la relación con el resto de los componentes del poema.

Para salir del *impasse* de la representación como problema, las obras que utilizan el efecto interfaz operan sobre la materialidad de la escritura a fin de producir interferencias asignificantes en los libros. El espacio indefinido del poema produce una aparición, no sólo una comunicación. Comunica y presenta: desdobra la experiencia de lectura del poema entre el signo y la presencia, entre el síntoma y el duelo.

---

<sup>75</sup> Rivera Garza, *Dolerse*, 14.

*El libro como documento de interacciones: enfurecimiento y contagio.*

La intermedialidad es una condición fundamental de la textualidad contemporánea, su uso conlleva un juego de posiciones y fuerzas entre medios de representación y sus límites, así como una transformación de los límites en agentes de sentido o en agencias de semióticas asignificantes; los límites no sólo son los marcos de la representación, sino también sus estructuras y procesos de comunicación. La interfaz del libro hace que las interacciones dentro de esos límites sean legibles, al tiempo que produce esas mismas relaciones. Para Katherine Hayles: «Las implicaciones de la intermediación para la literatura contemporánea [...] incluye [entre otras cosas] la ruptura de la narrativa y la consecuente reimaginación y re-presentación de la conciencia no como un flujo continuo sino como el resultado emergente de interacciones locales entre varios procesos neuronales y agentes subcognitivos, ambos biológicos y mecánicos; la deconstrucción de la temporalidad y su reconstrucción como fenómeno emergente que surge de las interacciones de múltiples agentes».<sup>76</sup>

Me detengo especialmente en la última parte: la reconstrucción de la temporalidad, y su formalización sensible mediante estrategias narrativas. En el cuento «El Interleph» de Daniela Bojórquez la mediación funciona como una herramienta de sentido dentro de un marco narrativo, es decir, como un elemento para construir historias, supeditada a la temporalidad y la enunciación narrativa; en «Hechos diversos», la mediación intenta suspender la temporalidad al detenerse en los momentos anteriores o posteriores a los acontecimientos, lo

---

<sup>76</sup> Hayles, «Intermediation», 121: «The implications of intermediation for contemporary literature are not limited to works of electronic literature but extend to contemporary print literature and indeed to literary criticism as a whole. [...] They include [among others] the rupture of narrative and the consequent reimagining and re-representation of consciousness not as a continuous stream but as the emergent result of local interactions between various neural processes and subcognitive agents, both biological and mechanical; the deconstruction of temporality and its reconstruction as an emergent phenomena arising from multi agent interactions».

que no puede ser dicho pero debe ser comunicado está fuera del tiempo, como un espectro que sólo alcanza a despuntar entre huellas o huecos. En ambos casos, el efecto interfaz responde al intento por mediar entre esferas de sentido: el exceso de representación en Internet y la irrepresentabilidad de Pilar en la memoria, por un lado, y la ausencia de la representación ante la violencia y la imposibilidad de enunciar desde las víctimas, por el otro. Ambos ejemplos responden cada uno a sendos modelos de mediación: la hermética y la iridiscencia, explicados en el primer capítulo de esta tesis. En el caso del relato de Bojórquez, la mediación tiende a lo hermético porque hay algo del mensaje (la imagen de Pilar) que no termina de ser accesible para quien enuncia, y por ende para quienes leemos; en el caso de los poemas de Nepote, la mediación tiende a la iridiscencia porque a pesar de que el cuerpo no puede ser presentado de nuevo debido a la violencia, sí hace aparecer la memoria del cuerpo y la huella. Es claro que estos modos de mediación no son opuestos o binarios, sino que se entrelazan en el mismo campo de fuerza de las mediaciones humanas; por ello sostengo que los textos tienden hacia un tipo de mediación y no que se sitúan dentro de ella completamente.

En «El Interleph», el conocimiento de la madre es de tipo hermético, su imagen se escapa continuamente tras su muerte y todo intento de asirla termina por devolver a la voz narrativa hacia las propiedades del medio antes que a la imagen *verdadera* (si eso es posible en el relato); algo semejante sucede con el proyecto artístico de Contemporáneo que pretende espacializar (o materializar) los recuerdos de su ex amante (quizá buscando en esa suma desproporcionada de elementos una epifanía) sin lograrlo. En el cuento aparece la posibilidad del conocimiento revelado mediante la simultaneidad inmediata de Internet, sin embargo, como vimos, este conocimiento se desvanece ante la imposibilidad de relatarlo todo de un vistazo (como es aprehendido); en el cuento el lenguaje es una formación estratificada y temporal que retrasa el conocimiento de la madre, su imagen se vuelve una elusión permanente que debe ser reconstruida. El lenguaje muestra la escritura mediante la falla de un mensaje que nunca llega

del todo. Los poemas de «Hechos diversos» no son un mensaje que tenga la potencia divina de la iluminación, sino una epifanía negativa, saber que lo que se busca ha desaparecido, pero que queda como huella. Escribe Galloway sobre la diosa Iris, que es «pura retransmisión, que carga y repite mensajes que viajan con su misma fisicalidad».<sup>77</sup> El espacio vacío de los significantes que es activado por la interfaz entrega un mensaje que debe ser dicho para no olvidar. La política de la iridiscencia en estos poemas es la de la memoria que no puede perderse, es una estrategia de la resistencia ante lo violento de la desaparición, un halo que no crea un aura, sino una huella.<sup>78</sup>

En los apartados anteriores, la base de análisis de los procesos de mediación que producen los libros fue la díada entre hermética e iridiscencia. Estas mediaciones son, recordando a Galloway, las que históricamente han tenido mayor atención en los análisis de comunicación. Sin embargo, existen también otros dos tipos de mediación que Galloway considera un complemento de las primeras, pero que no habían sido considerada como tal desde una perspectiva filosófica: la mediación fúrica y la erótica. Sobre la primera escribe Galloway: «La tercer [forma de mediación] son las Furias, la más rizomática de las formas divinas. Representan los sistemas complejos en forma de enjambre, articulaciones y redes. El término *enfurecimiento* captura adecuadamente la manera en la que las Furias pueden volcar una situación hasta llevarla a un flujo de actividad y agitación».<sup>79</sup> El furor es el acceso negado al conocimiento en un estado siempre emergente e irreflexivo, es la combinación casi aleatoria de

---

<sup>77</sup> Galloway, «Love of the Middle», 42: «Iris is pure relay, carrying and repeating messages that she carries within her own physicality».

<sup>78</sup> Viene a cuento la idea de Walter Benjamin sobre la huella: «La huella es aparición de una cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás». (Benjamin, *Libro de los pasajes*, 450).

<sup>79</sup> Galloway, «Love of the Middle», 29: «Third are the Furies, the most rhizomatic of the divine forms. They stand in for complex systems like swarms, assemblages, and networks. The term infuriation captures well the way in which the Furies can upend a situation, thrusting in into a flux of activity and agitation».

medios y mediaciones, la multiplicidad sin distinciones y ausencia total de comunicación, la mediación que recae sobre el propio medio: se desplazan receptor, significados y mensajes; son el lenguaje como un virus que va contagiando los sistemas aledaños, los fagocita sin entregar un producto homogéneo.<sup>80</sup> Es el arte de la desestabilización mediante lo informe, una presencia que rechaza mediante una puesta en abismo de la forma por la forma, el parásito que mantiene al sistema visible por inviable. Comparado con las formas intermediales que pueden operar por contigüidad o por sustitución, la mediación fúrica opera por amontonamiento o borradura; la agitación total de los medios es la superación de sus límites, cuando esto sucede, los marcos son eliminados para dar paso a la objetualización del medio como el marco total en el que los lenguajes se contagian rizomáticamente: es el marco desterritorializado en un estado de efervescencia.

Ante la exploración de las otras mediaciones, las que parece que no comunican mensajes sino medios (el medio, en este caso, es literalmente el *mensaje/masaje*), ¿cómo entender esas mediaciones en un contexto en el que los objetos literarios *de todos modos comunican* algo?<sup>81</sup> ¿Qué y cómo comunican la sensibilidad enrarecida del enfurecimiento? Una primera respuesta sería la representación de esa mediación: las obras trágicas sobre los hombres que pierden la razón al ser tocados por las Furias como castigo (el caso ejemplar son las muchas versiones literarias de Orestes enloquecido luego de asesinar a su madre en) o las obras en las que la trama gira alrededor de la falta de control de las conexiones o los enjambres conectivos (como sucede en algunos capítulos de

---

<sup>80</sup> Véase Galloway, «Love of the Middle», 56-62.

<sup>81</sup> El juego de palabras corresponde al título que pusiera Marshall McLuhan a su libro hecho en colaboración con Quentin Fiore, *Medium is the Massage (El medio es el masaje)*. El título, originalmente un error del cajista, le pareció a McLuhan un azar afortunado que además de desautomatizar su conocida frase «El medio es el mensaje» permitía multiplicar las lecturas del título como *The Medium is the Message / Mess Age / Massage / Mass Age*. Véase McLuhan. «Commonly Asked Questions about McLuhan».

*Black Mirror*, por ejemplo).<sup>82</sup> Sin embargo, en el primer capítulo se adelantó que, si bien la insuficiencia del lenguaje puede ser representada en las obras literarias, el foco de interés de este trabajo está en las obras que suplementan la insuficiencia con otros medios y procedimientos.

La presencia de las mediaciones que parecen estar fuera de la comunicación existirá en un segundo grado, no como representación al interior de la trama o los elementos simbólicos, sino como documento de interacciones exteriores que sean, estas sí, fúricas. Dentro del arte digital, existe una categoría que encarna formalmente la posibilidad de la mediación por furor como presentación de lo que sucede en una capa previa: el *glitch art*. Recordemos que las imágenes que vemos en las pantallas digitales no son superficies significantes sino interpretaciones visuales mediante interfaces gráficas de textos escritos en algún lenguaje de programación.<sup>83</sup> Un *glitch* es un error en la decodificación que no anula la

---

<sup>82</sup> En este sentido, el cuento de Bojórquez se relacionaría con la mediación en dos niveles: en la tensión hermética/iridiscente en la puesta en página y la estructura; en el enfurecimiento simbólico en la representación de Internet.

<sup>83</sup> A lo largo de varios de sus más importantes libros, Vilém Flusser dividió la producción de imágenes en dos grandes momentos: las imágenes que son superficies significantes (la pintura, por ejemplo) cuya realización era manual y su recepción iridiscente y las imágenes técnicas (como la fotografía) cuya realización sucedía mediante máquinas creadas por instrucciones verbales que alguien decodificaba para producirlas, pero cuya recepción se asemejaba a la de las imágenes previas. Esta diferencia era fundamental para Flusser en la medida en que las imágenes técnicas eran interpretaciones lingüísticas antes que visuales. Las imágenes digitales, aunque son imágenes técnicas también, merecerían un apartado en el cual analizarse; al menos así se les piensa en algunas tendencias sobre los estudios intermediales que clasifican las relaciones entre medios en gradaciones de saturación mediática (medios primarios como la voz humana, medios secundarios como los instrumentos musicales, medios terciarios como la televisión y medios cuaternarios como los digitales). En este sentido, combinando ambas perspectivas, las imágenes digitales son imágenes técnicas de cuarto grado, imágenes producidas por máquinas producidas por escritura técnica que son interpretadas por máquinas producidas por escritura técnica. La mediación en este caso es cuádruple y sólo podemos verlas gracias a la interfaz. El *glitch* consiste en una intervención en la primera decodificación que se muestra como error en la última interpretación. Véase Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, y Gabrielle Rippl «Introduction». En Rippl, *Handbook of Intermediality*, 1-32.

representación, sino que la enrarece: no hay un significado ulterior que se pueda interpretar pero tampoco hay un acceso inmediato a la fuente. «Las Furias corren al lado de lo real, pero nunca son lo real»,<sup>84</sup> escribe Galloway. El *glitch* es lo que nos devuelve al medio como lo real, pero que no deja de ser una mediación desde la interfaz que lo interpreta. El *glitch*, como error que subyace y se muestra es la documentación de una intervención previa sobre el código. Producir un *glitch* es intervenir una instrucción para que aparezca en la consecuencia de esa instrucción.

*Taller de taquimecanografía*, el libro colectivo de Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo y Mónica de la Torre, contiene un par de ejemplos de documentación de la mediación fúrica. La materialidad del libro responde a un tránsito permanente entre las cuatro autoras en el que no es posible distinguir una propiedad de las intervenciones ni de la producción de imágenes o discursos. Su forma irregular y heterogénea pone en juego medios múltiples sin necesariamente resolver en una síntesis. En el apartado «Un ejercicio de criptografía gratuita, o un tratado informal sobre la (in)comunicación» observamos el registro progresivo de borramiento de un texto sobre la cartografía a partir de una intervención criptográfica (figura 14). Como al resto de los ejercicios del libro, lo antecede un programa de variaciones que ejercen las cuatro autoras, conforme avanzan las páginas, la ilegibilidad de la página se hace evidente. La ilegibilidad se presenta como la cara contraria de la normalidad

---

<sup>84</sup> Galloway, «Love of the Middle», 59: «The Furies run next to the real, but they are never about it».

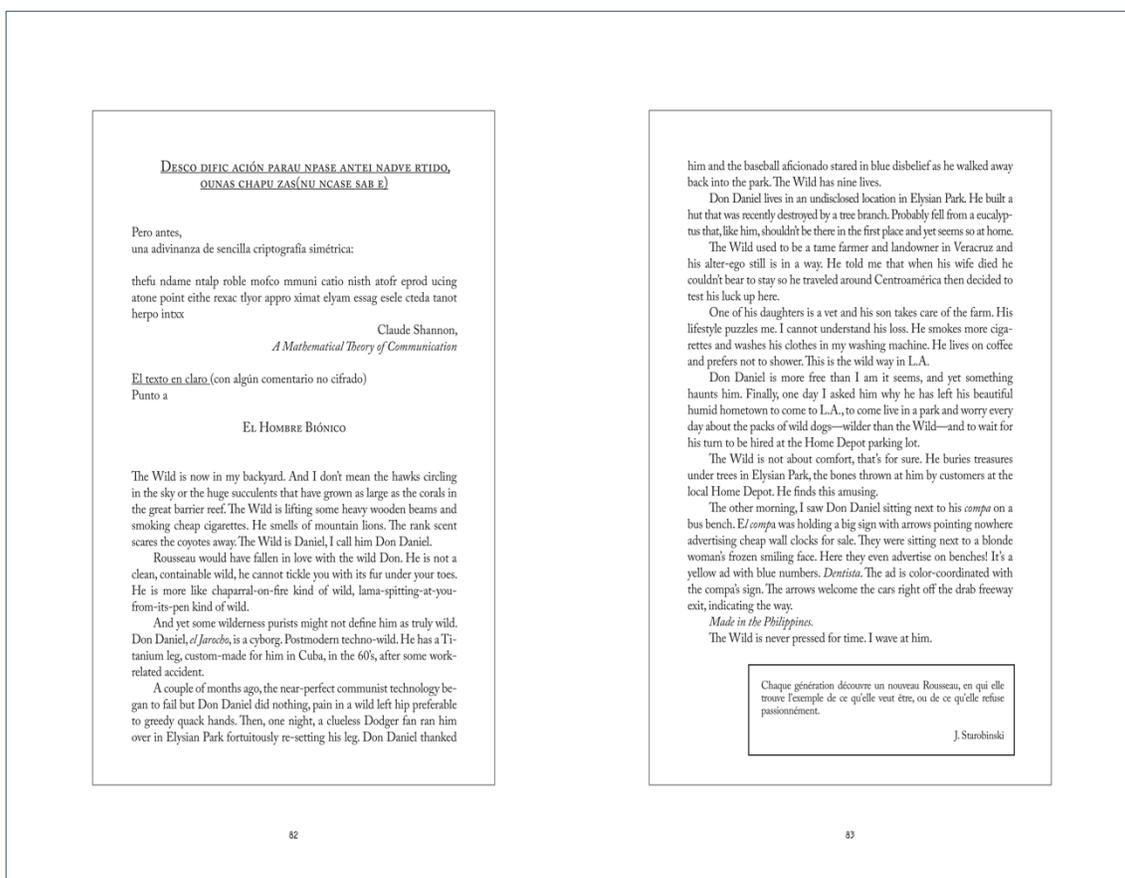


Figura 14. Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo, y Mónica de la Torre. *Taller de taquimecanografía*. (México: Tumbona; Universidad del Claustro de Sor Juana, 2011), 82-83. PDF cortesía de la editorial

alfabética, pero no como su negación. Es decir, antes enjambre de escrituras que negación de éstas: «Lo que nos revela la criptografía, una suerte de Frankenstein del lenguaje, a través de su capacidad de ocultamiento, es la pobreza de nuestro alfabeto consuetudinario... la existencia de dos, tres, cuatro alfabetos que flotan en la invisibilidad de las posibilidades complicadas, complejas, a nuestro alcance, tan lejos y tan cerca».<sup>85</sup>

El título del ejercicio resulta particularmente llamativo: «Tratado informal sobre la (in)comunicación»; además de la ironía obvia que supone el título, se plantea en él la posibilidad simultánea, presentada desde la escritura, de que el

<sup>85</sup> Estrada, Jáuregui, Toledo y De la Torre, *Taller de taquimecanografía*, 81.

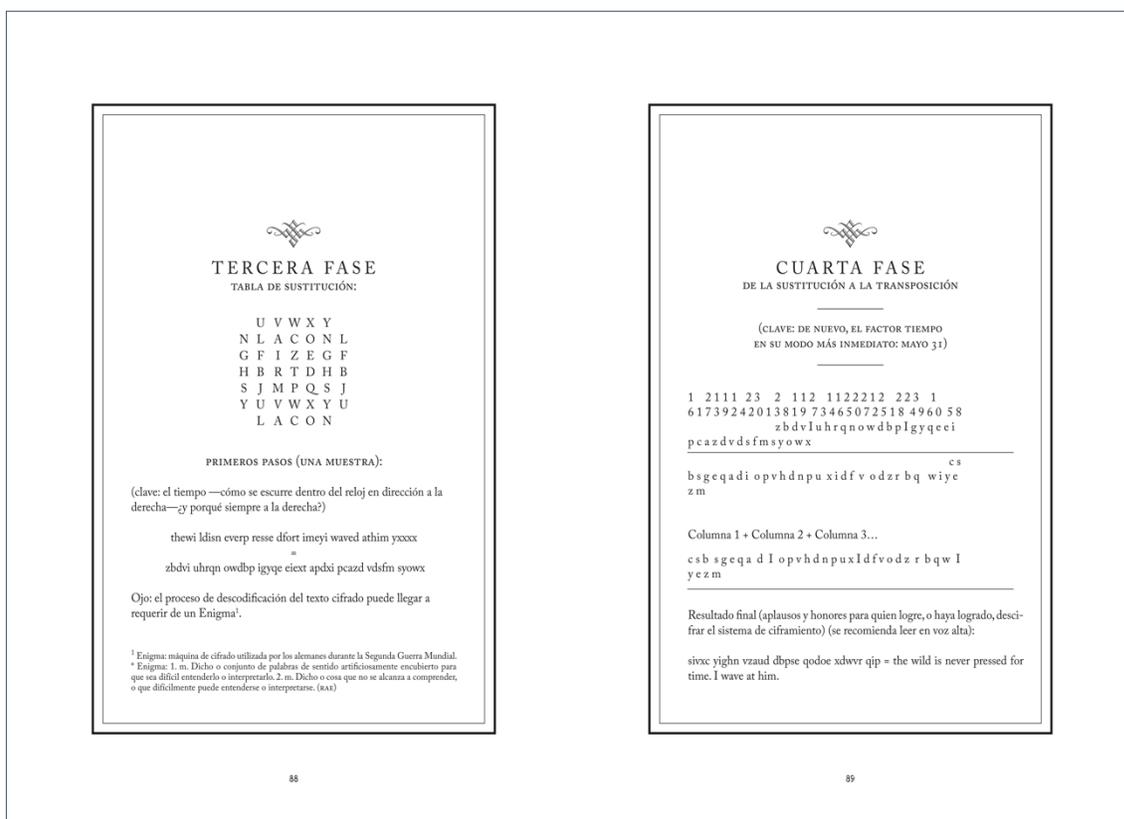


Figura 15. Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo, y Mónica de la Torre. *Taller de taquimecanografía*, 88-89. PDF cortesía de la editorial.

tratado sea sobre la posibilidad de comunicar y la imposibilidad de no hacerlo. Ante el despliegue de la potencia significativa, más contextual que sistemática, más contingente que trascendente, en el ejercicio el medio de escritura se devela como el centro y el objeto de los procedimientos de codificación y recodificación. Escriben en la presentación que «lo digno de sospecha, no es la carta que NO llega, es la carta que llega SIEMPRE».<sup>86</sup> El motivo hermético está detrás de esa duda: siempre hay algo que no es suficiente para entender o hay algo del mensaje que no nos llega. Lo normal es que seamos incapaces de interpretarlo o comprenderlo todo; lo normal es que las cosas y los signos desaparezcan o que se queden como materia asinificante. Pero ante la duda hermética que produce el

<sup>86</sup> *Ibid.*

ejercicio, la solución no es la interpretación a fondo de la escritura o el montaje sobre marcos de lectura distintos, sino la producción de códigos de decodificación arbitrarios. Enjambre de sentidos, las transformaciones posteriores de la carta resultarán en la desaparición del sentido y la afirmación del medio para ahondar en lo intraducible. Contrario al tópico de intraducibilidad de quienes desconfían del lenguaje, las autoras enfatizan el trabajo como la finalidad de la producción de sentido. No es que el texto sea intraducible, es que *preferiríamos no traducirlo*. La renuncia es el medio que se superpone a la escritura. La voluntad no está en el objeto o en el lenguaje, sino en el trabajo. Posthumanismo de la escritura que no regresa a la voluntad comunicativa, pero que tampoco entrona la autonomía del lenguaje.

A pesar de tratarse de un ejercicio de ocultamiento, cuyo resultado final nos resulta hermético a los lectores, pero no como ejercicio, asistimos al enrarecimiento de la página (figura 15). La tensión entre sentido y sinsentido se despoja de su opción trascendental y pone el ojo de la transformación en que cada código de intervención es arbitrario y asistemática. Todo significativo ha sido despojado de un significado más allá del proceso sobre su propia materialidad. Escribe Galloway que «si Hermes es metafísica oscura e Iris es metafísica iluminada, entonces las Furias no son nada de ello, sino una microfísica de ligas y vectores»;<sup>87</sup> en ese marco, el *Taller de taquimecanografía* puede describirse como un ejercicio de microfísica de la intervención y el residuo. Esta lectura adquiere especial relevancia si se piensa que el proyecto del Taller se anuncia como «una colectiva de palabras» cuyo objetivo es «divertirnos productivamente y con un poco de seriedad».<sup>88</sup> El libro es el documento que reúne los procesos y los resultados de un método de trabajo epistolar que ha desarrollado esta colectiva;

---

<sup>87</sup> Galloway, «Love of the Middle», 59: «If Hermes is dark metaphysics, and Iris is light metaphysics, then the Furies are nothing at all related, merely a microphysics of links and vectors».

<sup>88</sup> Estrada, Jáuregui, Toledo y De la Torre, *Taller de taquimecanografía*, 6-7.

el libro no es tanto un objeto último como uno que guarda interacciones y mediaciones para propiciar otras. Es un objeto que provoca mediante el resguardo, una forma de la colección de residuos de mediaciones que no se traducen como objetos representados.

Otro ejemplo, acaso más sugerente que el anterior es «Instrucciones para la reinterpretación de "Los puntos sobre las íes" (performance)». En este ejercicio, la multimedialidad es llevada potencialmente al exterior del libro. Comienza con una serie de instrucciones de uso dirigidas no hacia las integrantes de «la colectiva» (*sic*: un colectivo formado exclusivamente de mujeres), sino a quienes leen el libro. Lo que en ejercicios anteriores era un documento de interacciones entre las escritoras, se convierte en éste en una instrucción colaborativa, la petición de performance puede no realizarse, pero quedan las instrucciones y las hojas siguientes como documento de la interacción. Dicen las instrucciones:

1. Observe detenidamente los puntos que aparecen en los dibujos de la pieza «Los puntos sobre las íes» (páginas 113-121) y trace líneas entre ellos a fin de formar letras.
2. Una vez que haya obtenido letras, escríbalas en un papel  
[...]  
Opcional: recorte «Los puntos sobre las íes» y compruebe si coinciden (punto por punto) con los puntos de «Instantáneas».<sup>89</sup>

Luego de las instrucciones, hay una serie de hojas traslúcidas en las que están transcritas diferentes versiones (ninguna precisa, si se comprueba) de los puntos de las íes del ejercicio «Instantáneas» Cada imagen es una constelación de puntos inconexos que han borrado toda relación con el hipotexto, su medialidad visual sustituye la escritura sin establecer claramente el código de reinterpretación. La relación entre el original y los derivados no es exacta, su versión aproximada genera un potencial hipotexto, distinto del anterior, el hipotexto se convierte en una versión distinta de puntos. El trabajo de copia

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, 109.

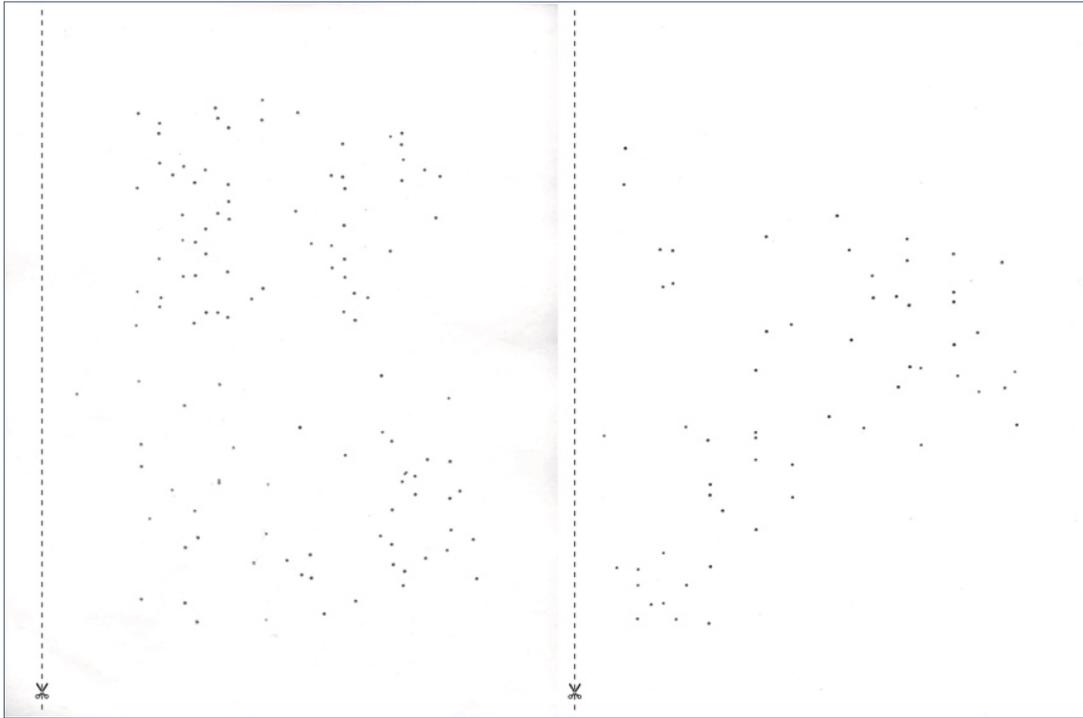


Figura 16. Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo, y Mónica de la Torre. *Taller de taquimecanografía*, 113, 115. PDF cortesía de la editorial.

diverge una y otra vez, es una constelación que produce otras constelaciones: una red de puntos como enjambres (figura 16).

La primera mitad del ejercicio consiste en el desplazamiento del significado hacia la superficie de la página, casi por contagio, cada copia produce un hipotexto potencial que no concuerda con el original, sino con lo que vendría después, su copia. Cada aparente error en la calca de los puntos produce más imágenes, más constelaciones que se despliegan. Al fondo de lo ilegible, sin embargo, se oculta la última mediación que produce el ejercicio, una mediación que no tiene que ver con Hermes, Iris ni las Furias. La segunda mitad del ejercicio continúa con las instrucciones finales:

3. En un rollo de papel traslúcido que pueda introducirse en una pianola, haga perforaciones emulando la distribución de los puntos de los dibujos.

4. Una vez realizadas las perforaciones, habrá realizado una partitura musical. Introduzca el rollo con la partitura en una pianola.
5. Mientras escuche «Los puntos sobre las íes» vaya formando palabras que comiencen con las letras que haya obtenido, en voz alta y al ritmo de la música.
6. Trate de no imponerle una lógica a la secuencia de palabras que vaya diciendo.<sup>90</sup>

El ejercicio performativo es una realización que sigue al borramiento y la intervención de los primeros materiales, no hay entre el performance como posibilidad y la escritura anterior nada en común sino el desplazamiento material. Un elemento de la escritura es desterritorializado en una pura visualidad para después existir en una acción física. Es un acuerpamiento de la escritura en un procedimiento que no la interpreta, sino que la mediatiza por diferentes estados hasta llegar al cuerpo, que la vuelve sensibilidad. Volviendo a Galloway, éste recuerda que además de las mediaciones mencionadas encarnadas en tres fuerzas divinas, hay una que parece reunir las o al menos tomar prestados elementos de ellas. La última diosa de la mediación es Afrodita, la diosa del deseo; en estricto sentido, el deseo no implica una mediación sino un contacto sin lenguaje, una pura aparición del cuerpo como medio de sí mismo.<sup>91</sup> La mediación del ejercicio podría confundirse con una mediación iridiscente, pues el resultado final es una pieza musical que acompaña al performance. Sin embargo, no olvidemos que la pieza no resulta solamente de la interpretación sino de los pasos que se hicieron para llegar a ella. El contacto entre las hojas de albanene, la

---

<sup>90</sup> Estrada, Jáuregui, Toledo y De la Torre. *Taller de taquimecanografía*, 109.

<sup>91</sup> Galloway la caracteriza como sigue «*Deseo*: de Hermes toma la promiscuidad mediante de la mezcla, la inseminación y la fertilización cruzada; de Iris toma la inmediatez somática, que aparece como olas y cuerpos que surgen; de las Furias toma la comunalidad genérica, lo que resulta en deseos sexuales no reproductivos, un deseo impuro» (Galloway, «Love of the Middle», 64: «*Desire*: from Hermes she gains the mediatory promiscuity of mixing, inseminating and cross-fertilizing; from Iris she gains a somatic immediacy, appearing as surging waves and surging bodies; from the Furies she gains a generic commonality, resulting in non-reproductive sexual desires, a non or pure desire».)

materialidad sobre la que se imprimen las hojas, el contacto entre una hoja y otra para comprobar que los puntos de las íes se han constelado sin dirección específica. El contacto del cuerpo que perfora las hojas para doblarlas y meterlas a la pianola. Todo ello es la mediación por amor a la mediación, el amor a lo contingente del medio.

La mediación por la mediación que sucede en este ejercicio existe porque el libro se ha convertido en un sistema de relaciones que sólo adquieren consistencia dentro de ese sistema. De una página con un sentido posible se ha generado una constelación visual, de ella, un sistema de procesamiento de datos relacionales y, por último, una máquina que da instrucciones de movimiento a un cuerpo.

En este último ejemplo, la materialidad del texto se ha movilizado del texto hacia la práctica interpretativa en un sentido performativo: no interpretar para entender el texto verbal sino para ejercerlo en el espacio y el tiempo, como un cuerpo. Más allá de las formas en las que ha sido transformado el texto original, y que también forman parte de la materialidad del objeto artístico, la materialidad existe en la combinación irregular de medios: en una red de mediaciones de la que sólo nos queda el documento y su provocación.

#### INTERFACES DE LA HUELLA

En un sentido general, las interfaces se relacionan con las formas de la mediación en intersecciones que no son necesariamente visibles. Existen procesos de mediación en los que el efecto interfaz del libro no sucede o si lo hace es de la manera menos relevante posible (en el libro como una forma neutralizada en tanto materia, como mero contenedor), pero que, cuando las notamos mediante el análisis, potencian la producción de significado hacia formas y relaciones que de otro modo no son legibles; la interfaz en estos casos en una posibilidad de sentido contingente y no necesaria.

En un apartado anterior me preguntaba cómo se habla de lo que no se puede hablar: la excomunión y la vulnerabilidad corporal de las personas de las que se habla, o a las que se hace hablar en los poemas, son construidas en intensidades y emergencias mediante el uso de la interfaz como espacio de reconocimiento y legibilidad. En los poemas de *Hechos diversos*, la posibilidad de comunicar y comulgar (entregar un mensaje y pertenecer a una comunidad) de los sujetos que han sido extraídos no es restituida, sino que es puesta en su sitio por la resistencia a comunicar del poema; no es que en los poemas hablen las víctimas, sino que su incapacidad de comunicar se convierte en el espacio productivo que señala la violencia extractiva que los ha despojado.

Esta renuencia no es producto solamente de la incapacidad de decir, sino también de una decisión de no tomar la palabra de otro. Pues, ¿qué es *tomar la palabra* sino hablar por encima de otro, arrebatándole lo dicho y decirlo en su lugar? En un contexto en el que las relaciones entre sujetos y textos está tan determinado por jerarquías y posiciones de propiedad y despojo, resultaría ingenuo suponer que uno puede hacerse de las palabras ajenas sin transformarlas o, peor, neutralizarlas mediante la estetización. Explica Rivera Garza: «Lo que pasa fuera de la página y lo que pasa dentro de la página tienen, ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción de valor social». <sup>92</sup> Las condiciones éticas y prácticas en las que sucede la apropiación de testimonios o las formas artísticas en las que éstos ingresan a los circuitos literarios como objetos estéticos son elementos centrales de la poética citacionista que serán revisados críticamente en los siguientes dos capítulos; sin embargo, estas condiciones son el correlato de una manera de leer ciertas insistencias en la materialidad de los textos y la mediación como un efecto de éstas.

Hablar de la violencia sin hacer de la violencia un espectáculo, hablar de los muertos nombrándolos, sin hacer del nombrar letanía olvidable. Provocar el

---

<sup>92</sup> Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, 44.

duelo sin metaforizarlo, sin suponer que el poema es el espacio de enunciación en el que las contradicciones de la violencia y el lenguaje se suturan inobjetables. Como escribe Idelber Avelar, «el duelo sólo se lleva a cabo a través de una serie de operaciones sustitutivas y metafóricas mediante las cuales la libido puede invertir en nuevos objetos [...] el duelo se convierte en una práctica afirmativa con consecuencias políticas fundamentales».<sup>93</sup>

Al pensar la mediación de la escritura en intersección con la *fantología* es posible pensar las necroescrituras como el trabajo con el duelo en el diferimiento entre la enunciación poética y materialidad documental. La fantología, según Derrida en *Espectros de Marx*, permite descoyuntar la lógica binaria y hace aparecer al Ser acechado por la temporalidad pasada y futura. «Esta lógica del asedio no sería sólo más amplia y más potente que una ontología o que un pensamiento del ser [...] abrigaría dentro de sí, aunque como lugares circunscritos o efectos particulares, la escatología o la teleología».<sup>94</sup> En las necroescrituras, la violencia del vivir precario aparece en el texto fantasmáticamente, «el fantasma sería el espíritu diferido, la promesa o el cálculo de una remisión».<sup>95</sup> Mediante su base citacionista, las necroescrituras ponen en primer plano la repetición como condición de toda escritura, la iterabilidad se hace presente como poética y con ello abre la posibilidad a repetirse una y otra vez dentro del mismo poema. Escribe Rosaura Martínez que «El diferir temporal y espacial de la escritura abre de manera ininterrumpida una zona virtual, pero que además tiene la característica de no quedar nunca plena y permanentemente ocupada».<sup>96</sup>

Al pensar la mediación en intersección con la *fantología* (la ontología de los espectros en palabras de Derrida), es posible pensar ciertas poéticas dolientes

---

<sup>93</sup> Avelar, *Alegorías de la derrota*, 283.

<sup>94</sup> Derrida, *Espectros de Marx*, 24.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 154.

<sup>96</sup> Rosaura Martínez Ruíz, *Freud y Derrida*, 93.

desde el diferimiento entre la escritura y la materialidad; el contexto de producción de estas escrituras en la mediación del espectro no es otro que la violencia producida por las políticas económicas y de violencia que sostienen la reproducción del capitalismo, como recuerdan Alberto Ribas y Amanda Petersen:

La espectralidad o asedio emerge como una estética opuesta a las condiciones o estados generados por la violencia militar, política o económica en el contexto de la modernidad. Es una estética que busca modos para contrarrestar la borradura, el silenciamiento y el olvido que evita el apego melancólico a la pérdida. Busca construirse como una alternativa a lo lineal, lo jerárquico y al racionalismo. También busca subvertir las potencialmente alienantes representaciones realistas y documentales del pasado al crear un encuentro más profundo con las realidades suprimidas por las tramas simplificadas de la producción cultural mercantil.<sup>97</sup>

Si como hemos visto a lo largo de este capítulo, la forma y disposición físicas del libro pueden ser un espacio indeterminado para la aparición de sentidos que complementan o contradicen el sentido de la escritura, podemos extender esta idea al pensar cómo la interfaz es el espacio indeterminado en el que el espectro aparece de modo siempre diferido y desplazado, como correlato de la conjuración del duelo que sucede en la escritura poética.

Podemos nombrar esta estrategia de las poéticas materiales como *necroescrituras fantológicas* (si no es que resulta redundante el término):<sup>98</sup> obras

---

<sup>97</sup> Ribas-Casasayas y Petersen, «Introduction». En Ribas-Casasayas y Petersen, eds. *Espectros*, 6: «Spectrality or haunting rises as an aesthetic opposed to conditions or moods generated by military, political, or economic violence in the context of modernity. Is an aesthetic that seeks ways to counteract erasure, silencing, and forgetting that eschews melancholic attachment to loss. It seeks to construct itself as an alternative to the linear, hierarchical, and rationalistic. It also looks to subvert potentially alienating realistic and documentary representations of the past by creating a deeper engagement with the realities suppressed by the simplified plots of market-driven cultural production».

<sup>98</sup> Como se vio en el primer capítulo, la condición de las necroescrituras es su existencia dentro de los marcos de explotación del capitalismo neoliberal; las necroescrituras, recuerdo la definición de Rivera Garza, son: «[las escrituras en las que] el imperio de la autoría en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera

que despliegan la producción de duelo y presencia mediante los temas y las representaciones y que los problematizan en la materialidad de la escritura (la interfaz y el archivo) para producir la aparición diferida de los espectros; estas poéticas responden a la producción material y simbólica de la violencia con la materia de la escritura literaria, sin suturarlas, sin pretender resolverlas, sin ensalzarse como lenguaje excepcional pero situándose como un eco de voces.

En *Antígona González* Sara Uribe hace del libro un espacio para el duelo en una articulación de dos elementos: el duelo del personaje homónimo, quien busca el cuerpo de su hermano Tadeo, y los duelos inacabados de las decenas de dolientes cuyos testimonios se concentran en el libro en la forma de muchas voces provenientes de documentos periodísticos. La escritura de este libro parte del principio ético de la apropiación citacionista<sup>99</sup> como una forma de hacer a un lado la voz autoral y dar paso a las voces de los dolientes, o al menos a lo que queda de esas voces.

En este sentido, *Antígona González* es una obra producida a partir del doble movimiento de la excavación y el montaje. Dice la voz de Antígona González: «La absurda, la extenuante, la impostergable labor de desenterrar un cuerpo para volver a enterrarlo. Para confirmar en voz alta lo tan temido, lo deseado: sí, señor forense, sí, señor policía, este cuerpo es mío».<sup>100</sup> El libro se escribe desde los restos de la escritura, desde los residuos de las noticias para dar forma a la ausencia de

---

radical de la unicidad del autor hacia la función del lector [...] a esa práctica, por llevarse a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital, es a lo que empiezo por llamar *necroescritura*» (*Los muertos indóciles*, 22). En este sentido, Rivera Garza da por sentado que las necroescrituras son obras en una situación particular realizadas con procedimientos específicos, sin embargo, esto no significa que todas estas escrituras resulten producto de una mediación, como se vio en los apartados anteriores, o que lo hagan para ontologizar restos, como lo llama Derrida. La consecuencia fantológica de las necroescrituras es el cruce entre el trabajo sobre el medio y la política poscartesiana de la escritura.

<sup>99</sup> Véanse los apartados 3 del siguiente capítulo y 2 del capítulo 4 de esta investigación para la relación entre citacionismo y escritura en este libro.

<sup>100</sup> Uribe, *Antígona González*, 77.

los desaparecidos. El libro no puede enterrar los cuerpos, pero sí hacer presente el espectro siempre diferido del cuerpo desaparecido, la insistencia de la memoria a pesar de la injusticia.

La escritura de *Antígona González* tiene una doble forma de inscripción: por un lado, la voz del personaje que busca a su hermano, que conjunta el valor simbólico y mítico de Antígona y que estructura narrativamente la progresión de lo que se cuenta; por otro lado, la acumulación de los fragmentos montados en los intersticios de la narración que desestructuran la progresión construida. Es en los fragmentos en los que el pasado y los desaparecidos toman posición al interior del libro. Si el duelo consiste en localizar, la vocación por encontrar lugar se confirma de manera literal en *Antígona González*, tanto porque los familiares buscan a sus desaparecidos (buscan el dónde se encuentran para después buscar un dónde habrán de reposar, buscan una tumba que no ha sido cavada), como porque los fragmentos *buscan* un lugar desde el cual contar su historia.

La escritura fragmentaria se convierte en un *locus* enunciativo desde el cual es posible conjuntar el potencial doliente de la ficción y potencial documental de la escritura testimonial. La obra no recurre a una forma lineal de la reconstrucción del pasado reciente (el libro se escribió apenas un año después de la primera masacre de San Fernando, Tamaulipas, que es mencionada como el acontecimiento alrededor del cual se escribe la obra), hacerlo sería correr el riesgo de proveer de una linealidad teleológica a la masacre: relaciones de causa-consecuencia que terminan por funcionar como clichés que sobreexponen a los pueblos, como lo explica Didi-Huberman, o bien tramas simplificadas para el mercado cultural. Es una escritura que tantea para buscar posiciones y disposiciones, hay hilos de historias y voces, hay tramas de esos hilos, pero no hay patrones reconocibles, no hay lecturas últimas ni mosaicos que den la ilusión de la totalidad.

«¿Es esto lo que queda de los nuestros?»<sup>101</sup> se pregunta Antígona González; la respuesta no es sencilla, lo que queda es el fragmento, el cadáver encontrado; el vacío es lo que permanece en el lugar de quien no vuelve. Sin embargo, en la propia voz de Antígona, la respuesta toma visos de constancia: «Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece».<sup>102</sup> El espectro es lo que asedia con su presencia sin estar del todo, el espectro es lo que ocupa un espacio sin ocuparlo del todo, el espectro es, sí, el espíritu diferido, pero un espectro es también lo inacabado. «Una historia que se puede ya considerar *fantasmal* en el sentido de que el archivo es considerado como un vestigio material del rumor de los muertos»,<sup>103</sup> escribe Didi-Huberman como si hablara del rumor de los muertos que habita en *Antígona González*.

Si para Derrida el duelo era la experiencia mediada de la muerte (la muerte que se difiere como experiencia última, la incapacidad de *vivirla*), en *Antígona González* los hilos de la trama son también experiencias mediadas. Entre las voces de los que buscan a los desaparecidos, aparece la voz de Antígona, entre la voz de Antígona aparecen las voces de todas las Antígonas, entre las voces de todos los textos se asoman los cuerpos dolientes. Por ello, resulta relevante que los fragmentos con los que se escribe la obra sean sobre todo las voces de los familiares, más que una estética realista que dé forma sensible a los desaparecidos, en *Antígona González* leemos los efectos de la desaparición y la muerte. Como señala Jo Labanyi: «Lo que la memoria puede hacer es comunicar la importancia del pasado en el presente; esto es, reestablecer el vínculo con el pasado que la modernización capitalista se dispuso romper. La memoria hace eso no al representar el pasado directamente, como la narrativa realista promete

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>102</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>103</sup> *La imagen superviviente*, 36.

hacer, sino los efectos del pasado en el presente, su propósito inacabado».<sup>104</sup> El trabajo sobre el duelo en *Antígona González* no es tanto el trabajo con los espectros como el trabajo con la memoria, no es lo que asedia lo que ocupa el espacio sino el intento de su reconstrucción. Esta labor sobre la pérdida es lo que permite crear una comunidad en torno de lo que desaparece y lo que no ha desaparecido. Retomo a Judith Butler para entender esta condición de la pérdida: «La pérdida se vuelve condición y necesidad para cierto sentido de la comunidad, donde la comunidad no supera la pérdida, donde la comunidad *no puede* superar la pérdida sin perder el verdadero sentido de sí misma como comunidad».<sup>105</sup>

El libro como un espacio de mediación, *in between* en palabras de Galloway, es también un espacio por el que los códigos adquieren una forma sensible. Volvamos por un momento a «El Interleph»; en el cuento, la desaparición de la madre es remediada (es decir, aparece en un medio nuevo con la forma de un medio antiguo) mediante las imágenes que recupera la narradora, imágenes que sólo nos entrega en la forma de espacios vacíos con una leyenda. La materialidad que se construye entre la página, la imagen y el acto interpretativo produce las imágenes, pero sólo en el momento performativo de la lectura. El espectro existe como un asedio para la narradora, pero como una traducción para los lectores. Un caso similar sucede en el poema «Monumento fúnebre a Gerónimo Calbo» incluido en *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre; el poema crea una analogía entre Gerónimo Calbo, quemado junto con otros sodomitas tras un proceso ante la Santa Inquisición («la mañana del martes / 6 de noviembre de

---

<sup>104</sup> Labanyi, «Memory and Modernity», 113: «What memory can do is communicate the importance of the past in the present—that is, reestablish the affiliative link with the past that capitalist modernization set out to break. Memory does so by representing not the past directly, as realist narrative promises to do, but the effects of the past on the present—its unfinished business».

<sup>105</sup> Butler, «Afterword». En Eng y Kazanjian, *Loss*, 468: «Loss becomes condition and necessity for a certain sense of community, where community does not overcome the loss, where community *cannot* overcome the loss without losing the very sense of itself as community».

1658 / Gerónimo Calbo fue conducido a la hoguera»<sup>106</sup> y Jacinto, amado de Apolo que tras ser muerto en un accidente jugando al disco renace por el llanto del dios en la forma de la flor homónima;<sup>107</sup> como eje del poema, además de la identificación entre Jacinto y Gerónimo Calbo, se encuentra el tópico de traducción como transformación:

Todo lo perdido  
regresa trasvetido de otra cosa.  
por ejemplo: bajo la forma de un jacinto que florece.

[...]

Ay: todo regresa  
pero traducido en otra lengua: irreconocible.<sup>108</sup>

El poema tiene la forma de un recuerdo funerario para Gerónimo Calbo, la identificación entre dios y ajusticiado no es clara, la alegoría entre uno y otro parece ir desarrollándose durante el poema (el Jacinto es la flor del renacimiento por duelo), pero la alegoría se rompe hacia el final y el propio poema la niega (es decir, interrumpe la sutura simbólica que podría conjurar el duelo). Los versos del poema final dicen:

Jacintos: nada tiene que ver con los jacintos  
Gerónimo Calbo, si acaso  
con las malas yerbas  
si acaso

con la nada.  
Y con las yerbas secas  
que alimentaron la hoguera donde ardía.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 76.

<sup>107</sup> Para una de las versiones de la historia, véase Ovidio. *Metamorfosis*. (Madrid: Cátedra, 2004.), libro X, vv. 162-219.

<sup>108</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 75.

<sup>109</sup> *Ibid.*, 76.

*La sodomía en la Nueva España* es una serie de tres poemas paródicos de las formas poéticas religiosas y políticas de la España contrarreformista (el auto sacramental, los villancicos, el monumento fúnebre). Esta parodia realiza una traducción y transformación de las formas tradicionales para subvertirlas y situarlas en el lado opuesto de su función original; cada género es una lengua cuya gramática se vuelve contra sí misma, como escribe Derrida: «Es como una lengua que no puede ser cuestionada más que en la propia lengua, la misma».<sup>110</sup> Si los textos originales servían para adoctrinar y generar la comunión de un sociedad de base teocrática, las versiones a lo *queer* de Fabre desmontan la comunidad alrededor de lo sagrado para proclamar la imposibilidad de hablar de quienes fueron excomulgados y asesinados.<sup>111</sup> Si todo regresa en otra lengua, en una irreconocible, lo que vuelve carece de lazos con la comunidad original; así como las mujeres asesinadas en el poema de Nepote vuelven en la forma latente del silencio del poema («Nada más que agregar»), así parece que vuelven los sodomitas ajusticiados: «Sale el silencio y se queda callado».<sup>112</sup>

La traducción de lo nefando (lo que no puede ser nombrado) a lo irreconocible, o acaso a lo carnal (el jacinto como imagen del que vuelve travestido) es el diferimiento de la aparición. Lo que vuelve lo hace con la inasibilidad de lo espectral y de la ceniza:

Gerónimo Calbo  
a quien sólo atinaron en transformar en ceniza  
y no tiene más tumba que el viento de la Ciudad de México.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Derrida y Ferraris, *El gusto del secreto*, 62.

<sup>111</sup> Sobre la transformación paródica en torno de la cultura Queer, o *queering*, véase el trabajo de Tamara Williams: «Queering the Auto Sacramental». En Estrada y Nogar, eds. *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico*, 103-125. En el siguiente capítulo me detengo en la lectura paródica y su función sobre el archivo colonial y la materialidad de éste.

<sup>112</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 11.

<sup>113</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 77.

En los libros asedia el pasado y la desaparición por efecto de la violencia institucional y no institucional, pero también aparecen los espectros de las voces. La lectura permite que en la materialidad del libro aparezcan las voces de los familiares y la voz de la Ley y es allí donde la mediación permite que el diferimiento tenga lugar y tiempo. Además de la desaparición, los libros trabajan sobre la hipomnesis de las voces, es decir, sobre las herramientas de la memoria. En su lectura al trabajo de Bernard Stiegler sobre las *hypomnemata*, o las ayudas técnicas de la memoria, Mark Hansen recuerda que cuando éstas están asociadas con la anamnesis «facilitan el despliegue de la memoria en la constitución de prácticas simbólicas significante y de formaciones comunales».<sup>114</sup> Tanto *Antígona González*, como *La sodomía en la Nueva España* funcionarían como interfaces de la memoria, espacios de mediación en los que el pasado aparecería, es decir, tomaría forma en la materialidad como interacción entre la producción de significado mediante los mecanismos de la cita y el montaje, y la formación de comunidades interpretantes.

Si son justo estos dos libros los que pueden ser leídos desde la estrategia de la mediación de los espectros es porque en su formación poética son obras que suponen una suspensión de la memoria articulada mediante su materialidad: el archivo. Ambas obras hacen aparecer los espectros de lo innombrable mediante

---

<sup>114</sup> Hansen, «Introduction» a Bernard Stiegler, “Memory”. En Mitchell y Hansen, eds. *Critical terms for media studies*, 64: «[...] facilitate the deployment of memory in the constitution of meaningful symbolic practices and communal formations.» La distinción entre *anamnesis* e *hipomnesis* proviene de la doctrina platónica de la memoria y el conocimiento como la facultad de recordar lo que el Alma conoce en sueños. En el diálogo *Fedón o sobre el alma*, Sócrates explica la doctrina de la reminiscencia (o *anamnesis*) como la facultad de conocer recordando; en el libro VII de la *República*, Platón condena la escritura como el suplemento y *fármakon* de la memoria que, al ser una memoria desplazada, evita que el conocimiento sea verdadero. En esta distinción, el suplemento de la memoria se denomina *hipomnesis* (la memoria suplementada). A partir del trabajo de Derrida, la tensión entre *anamnesis* e *hipomnesis* y *fármakon* se desarrollará como la tensión entre los dispositivos técnicos de la memoria y la producción de ésta en esos dispositivos. Al respecto, véase «La farmacia de Platón». En Derrida, *La diseminación*, 91-262.

el trabajo con la mediación, pero sobre todo con la materialización de la memoria en la forma de documentos archivados en obras literarias y cuentas de Twitter (como en *Antígona González*) o en procesos inquisitoriales (como *La sodomía en la Nueva España*). En el siguiente capítulo revisaré otra posible estrategia, ya no desde la mediación del libro, sino desde el libro como un contenedor de memoria y trabajo desde y sobre los archivos.

### III. ASEDIOS DEL LIBRO AL ARCHIVO

*Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado*  
Georges Didi-Huberman

Archivar es una manera de marcar un límite, es un modo de marcar el adentro, el afuera y el poder de quien instituye el archivo producido. Todo archivo es más que una acumulación, es una delimitación, pero una de lo acumulado. Un archivo no guarda huecos, los produce. En su estudio de sobra conocido sobre el archivo freudiano, pero en extensión sobre la ontología del archivo y su enfermedad, Jacques Derrida sostiene que el archivo es antes que un espacio de resguardo, un espacio de legislación: «en el cruce de lo topológico y lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad, una escena de domiciliación se hace a la vez visible e invisible».<sup>1</sup> Como espacio de autoridad, que es de hecho el «comienzo y el mandato»<sup>2</sup> de la autoridad, el archivo es un espacio de disputa para la construcción y destitución de los poderes, tanto de interpretación como de ejecución. A la visión de Derrida —que a pesar de no ser la única exploración filosófica del archivo es una de las más influyentes, si no es que la más— se contrapone la propuesta de Ariella Azoulay, para quien el archivo, antes que poseer centinelas, debe tener usuarios: «la característica más esencial e importante de un documento archivístico: ser depositado en representación del público, y por consiguiente no ser apropiable por una sola persona o grupo».<sup>3</sup> A diferencia de Derrida, para Azoulay el tiempo de los archivos es el presente y la potencialidad del futuro, mientras que la ontología derrideana emplazaba el problema del archivo en su origen (la domiciliación, el resguardo, la institución), la crítica de Azoulay emplaza el problema del archivo en su devenir, si un archivo se protege y se impide el ingreso a él, se espera que en un momento pronto se

---

<sup>1</sup> Derrida, *Mal de archivo*, 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>3</sup> Azoulay, *Historia potencial*, 19.

convierta en historia («un tiempo que es pretérito, completado, uno que no representa una amenaza real para el poder y la ley y que, por mucho, puede servir para la escritura de la historia»)<sup>4</sup> En el archivo está también depositada la soberanía y el imaginario de las naciones, así como su posibilidad de permanecer o de ser exterminados:<sup>5</sup>

¿Qué es lo que buscamos en un archivo? [...] Aquello que hemos depositado ahí. No necesariamente tú o yo en persona, sino tú y yo como quienes comparten un mundo con otros, nosotros que estamos más allá de las fronteras de cierto tiempo y lugar; nosotros que no convergimos en una identidad nacional o étnica colectiva; nosotros quienes debemos haber sido considerados como la razón y el sentido del archivo pero que en su lugar fuimos reemplazados por la historia [...].<sup>6</sup>

El archivo es la suficiencia del lenguaje producida por el resguardo y la limitación que parece producida por sí misma; si la confianza en el lenguaje se desmorona, ¿qué queda de la suficiencia del archivo? En la tensión entre ambas aproximaciones podemos pensar el Archivo (en tanto concepto) como problema en relación con las investigaciones artísticas de los últimos años alrededor de los archivos (las realizaciones) como objetos o espacios en los que se instituye una

---

<sup>4</sup> Azoulay, *Historia potencial*, 11. Debo esta observación sobre la potencialidad futura y crítica del archivo en la obra de Azoulay, así como su relación con algunos argumentos posteriores, a Marisol García Walls.

<sup>5</sup> Sobre el exterminio de las naciones sin representación, escribe Didi-Huberman: «Podríamos entonces pre-guntarnos: ¿no *hay* que olvidar nada, citar íntegramente, representar a todos los pueblos de la historia, vencidos con vencedores? ¿O bien *basta* con apoderarse de unas migajas inadvertidas, restituir una parcela, exponer un mero vestigio de humanidad? Si [según Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia*] “el sujeto del conocimiento histórico es [verdaderamente] la clase oprimida” es decir, la clase expuesta a desaparecer o, como mínimo, a verse “subexpuesta” en las representaciones consensuales de la historia, ¿cómo, entonces, hacer visible y legible su gigantesca parte maldita? ¿Cómo hacer la historia de los pueblos? ¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes? ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?». (*Pueblos expuestos*, 29-30).

<sup>6</sup> Azoulay, *Historia potencial*, 14.

memoria y una ley, y como objetos sobre los que se opera para producir memorias distintas y territorios anómicos, sin ley, ni poder centralizado.

#### ARCHIVO Y REPERTORIO DE LA POÉTICA DEL ARCHIVO

En la historia de la literatura latinoamericana, la forma tradicional de trabajo con el archivo, desde la perspectiva de espacio de domiciliación de la ley y el poder, sucede en los límites entre la ficción y el documento. Durante el siglo xx, la primera estuvo mayormente representada por la novela, mientras que la segunda por los textos antropológicos; en la intersección de ambas se colocaron algunas de las prácticas novelísticas que dieron forma a géneros como la novela histórica, la novela documental, los testimonios, etc. Según González Echevarría «la novela [latinoamericana decimonónica] se derivó del discurso legal del imperio español durante el siglo xvi [... mientras que] en el siglo xx, la antropología —el estudio de la lengua y el mito— viene a dar forma a la ideología de los estados americanos, y la narrativa imita su discurso». <sup>7</sup> Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo pasado, las formas de la novela y otros modos narrativos dejan de lado el discurso antropológico para volver al Archivo, pues este «pone en tela de juicio la autoridad al hacer que discursos en guerra mantengan una contigüidad promiscua y mutuamente contaminadora, una contigüidad que a menudo borra las diferencias que los separan». <sup>8</sup> A pesar de que a lo largo de su libro González Echeverría no pone énfasis en esto, resulta interesante preguntar si la fricción entre los discursos antropológico y la vuelta al archivo cultural sucedió de una manera inmediata, incluso ni siquiera completamente diferenciada o si más bien fue un proceso de intercambio de saberes y mutua contaminación de discursos. La relación entre ambos estuvo

---

<sup>7</sup> González Echevarría, *Mito y archivo*, 15.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 218.

mediada por los trabajos en torno al testimonio como un problema acuciante entre el espectro de izquierda de la academia norteamericana y su cercanía con los movimientos sociales de América Latina. En este sentido, el trabajo de John Beverly resulta señero, pues para el investigador el testimonio mantenía un vínculo con lo Real (en un sentido lacaniano):

Era lo Real, la voz del cuerpo doliente, de los desaparecidos, de los perdedores en la prisa por instaurar la lógica del mercado, y desmitificó el falso discurso utópico del neoliberalismo y su afirmación de haber finalmente reconciliado historia y sociedad. Al mismo tiempo, el testimonio relativizó la pretensión izquierdista o progresista de los artistas y escritores del Boom de hablar en nombre de la mayoría de los latinoamericanos. Marcó un nuevo sitio de autoridad discursiva que desafió la autoridad del ‘gran escritor’ para establecer el principio de realidad de la cultura y el desarrollo de América Latina.<sup>9</sup>

La vuelta al archivo, no ya como el repositorio inmaterial de las historias fundacionales sino como el repositorio material de los documentos que instituyen las naciones latinoamericanas, tiene tres formas relativamente recientes. La primera es la novela historiográfica (es decir, la que problematiza la escritura de los hechos históricos y os materiales de la escritura en lugar de tratar los *hechos* históricos).<sup>10</sup> La segunda son las escrituras de no ficción —término anglosajón que traduzco literalmente a falta de uno semejante en español— que, a su modo, crean archivos alternativos o formas otras de interpretar los archivos conocidos. En algunas escrituras de no ficción, la relación entre historia y escritura se cruza de tal modo que resulta una intervención en las formas de recordar e interpretar el pasado. De acuerdo con Beth Jörgensen, tanto el historiador o la historiadora como quien escribe no ficción «recurren a las “huellas del pasado” que son los vestigios o las marcas dejadas por el paso de un ser humano en el mundo. Al

---

<sup>9</sup> *Testimonio*, 77.

<sup>10</sup> Véase Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*; para el caso mexicano, véase Seydel, *Narrar historia(s)*.

tratar la huella como un presente sustituto de un pasado ausente e irrecuperable, la interpretación es necesaria; quien escriba historia deberá conformar la realidad en un sentido que recuerda la inventiva labor de la ficción». <sup>11</sup> Así, toda escritura que se base en las huellas de otros y otras guardadas en archivos trabaja con los signos y los materiales de esos signos para dar coherencia y sentido a la historia como la conocemos, o para hacer aparecer la que no conocemos. «Toda narrativa, por lo tanto, redefine lo que había sido ya definido». <sup>12</sup>

La tercera forma, semejante a las anteriores, aunque con menos fortuna en la literatura mexicana, es la poesía documental. Género poético de origen anglosajón (al menos el término lo es) que forma parte de las escrituras de no ficción (a partir del apego más o menos estable a los testimonios orales y escritos), cuya principal característica es una voluntad política de establecer lazos afectivos y de memoria histórica con comunidades oprimidas. <sup>13</sup> Según Philip Metres, es lo

---

<sup>11</sup> Jörgensen, *Documents in Crisis*, 14: «has recourse to the “traces of the past” that are the vestiges or the marks left by the passage of a human being through the world. In treating the trace as a present stand-in for an absent, irrecoverable past, interpretation is required, and the historian thus shapes reality in a way that recalls the inventive labor of fiction».

<sup>12</sup> *Ibid.*: «All narrative therefore redefines what has already been defined». Sigue Jörgensen unos párrafos adelante: «En el imperativo político que es la lucha por el poder, la narrativa es una herramienta —o arma— esencial usada para una variedad de fines. El ejercicio del poder y el privilegio es defendido y denunciado, preservado y confrontado mediante las historias que un individuo o una comunidad cuentan acerca de su pasado. Por esto, el silencio es usualmente asociado con la debilidad, a pesar de su potencial como (limitado) valor estratégico. En particular, la escritura de no ficción con frecuencia funciona como un instrumento de defensa o de protesta; y no es desinteresada, ni imparcial, independientemente de los llamados que pueda hacer a la veracidad y la precisión». (*Ibid.*: «In the struggle for power that is the political imperative, narrative is an essential tool—or weapon—employed to a variety of ends. The exercise of power and privilege is defended and denounced, preserved and challenged through the stories that an individual or a community tells about its past. This is why silence is most often associated with powerlessness, in spite of its potential for a (limited) strategic value. Nonfiction writing, in particular, often functions as an instrument of advocacy or protest, and it is not disinterested or impartial regardless of claims it may make to truthfulness and accuracy».)

<sup>13</sup> Sobre este género, Rivera Garza explica «Se trata pues, de una poesía eminentemente política que, sin embargo, no es convencional o simplista. En cuanto a

que «nos lleva a sumergirnos en el detritus del pasado o en momentos o gente o criaturas reprimidas u oprimidas en los relatos dominantes».<sup>14</sup>

En su libro *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza dedica el tercer capítulo a los usos del archivo en la escritura literaria y relaciona la poética documental con una ética del duelo en clave mexicana; basta recordar, por ejemplo, además de los libros analizados en este capítulo, las innumerables historias que Roberto Bolaño recogió y acumuló en «La parte de los crímenes» de su novela *2666* para dar cuenta del horror en el que se encontraba la ficticia Santa Teresa (y la muy real Ciudad Juárez).<sup>15</sup>

De un modo semejante y casi en paralelo, el arte producido en los años posteriores a la caída de los regímenes dictatoriales de Sudamérica intentó, mediante la recuperación de la memoria, la activación de los espacios de disenso y duelo arrebatados por la violencia de Estado mediante el trabajo con los archivos de la violencia y la resistencia. El trabajo con la producción o recuperación de archivos parece estar relacionado en América Latina tanto con las relaciones comunitarias y personales como con los circuitos económicos, políticos y de signos del capitalismo contemporáneo; no es, por ello, difícil integrar los trabajos con los archivos políticos y literarios dentro del trabajo de las poéticas materiales, si no es que en realidad aquéllos son la base histórica de éstas.

---

temperamento se refiere, más Nicanor Parra que Ernesto Cardenal, para entendernos en latinoamericano. Más Zurita, aunque no en estilo o en método. Se trata de poetas que aprovecharon las prácticas y enseñanzas del modernismo norteamericano —entre ellos la ruptura de la linealidad en la forma— para incluir el documento histórico, la cita textual, la historia oral, el folclore e incluso los anuncios comerciales en la formulación de textos híbridos marcados por una pluralidad de voces y, luego entonces, por una subjetividad múltiple.» (*Dolerse*, 159).

<sup>14</sup> Metres. «Afterword: Habeas Corpus?». En *Tracking/Teaching*, 67: «leads us to dive into the detritus of the past or into repressed or oppressed moments or people or creatures in dominant narratives».

<sup>15</sup> Rivera Garza, «Los usos del archivo: de la novela histórica a la escritura documental». En *Los muertos indóciles*, 97-128.

Como sucede con otras formas de trabajo de las poéticas materiales, el archivo no es una práctica novedosa ni reciente; el trabajo con los espacios de resguardo o de coleccionismo es una de las bases del arte de las vanguardias históricas, al menos en la forma por la pregunta sobre el origen e implicación de los documentos y objetos que forman un canon. Este interés podría dividirse en categorías más o menos claras que permiten entender las formas en las que el artista trabaja desde el archivo o hacia él. Las primeras muestras de un arte de archivo se pueden observar en las vanguardias históricas, especialmente en los trabajos de Kasimir Malevich y sus paneles didácticos, los *Sammelalben* de Hannah Höch, así como en los *readymades* de Marcel Duchamp; como antecedentes fundamentales por su carácter verbal, aunque no estrictamente literario, destacan el *Atlas Mnemosyne* de Warburg y el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin (usado por Marjorie Perloff como pivote histórico de su argumentación sobre la trayectoria histórica de las estéticas citacionistas).<sup>16</sup> La segunda etapa de los artistas del archivo, contemporánea a la revisión del archivo en la literatura, comienza hacia los años setenta; en ésta es posible detectar una actitud diferencial con respecto a los antecedentes mencionados (así fue expuesto

---

<sup>16</sup> Unos y otros son mencionados, aunque no siempre de manera definitiva, en varios estudios históricos y teóricos sobre el arte y el archivo, principalmente la noción de archivo anómico de Benjamin Buchloch y el impulso de archivo de Hal Foster, quienes señalan a los mencionados como antecedentes de la generación venidera de artistas de archivo.

Por su parte, para Sven Spieker «el uso de los archivos en el arte de las postrimerías del siglo veinte reacciona en una variedad de maneras al asalto por las vanguardias del principios de siglo veinte de la objetivación (y fetichización) del tiempo lineal y el proceso histórico» (*The Big Archive*, 1: «the use of archives in late-twentieth-century art reacts in a variety of ways to the assault by the early-twentieth-century avant-gardes on the nineteenth-century objectification (and fetishization) of linear time and historical process.») Para mostrarlo traza líneas teórico-genealógicas en este arte que van de Freud y su archivo nomológico a Duchamp, el surrealismo como el archivo del inconsciente y el trabajo de montaje en Lissitzky y Eisenstein. Para una revisión que complementa el libro de Spieker, como revisión histórica, véase Guasch. *Arte y archivo*.

por Buchloch en su estudio clásico sobre el archivo anómico).<sup>17</sup> A partir de estos años, la diversidad de propuestas en torno al archivo y el coleccionismo se han convertido en un lugar común de la producción de arte actual.<sup>18</sup>

Si bien tanto la literatura como el arte tienen caminos casi paralelos del trabajo con el archivo, resulta notable que, a partir de la publicación de *Mal de archivo* de Derrida, ambas disciplinas se nutrieron mutuamente, aunque con mayor influencia de las artes a la literatura. Del contacto entre ambas han surgido propuestas cuya relevancia no es tanto la técnica con la que están elaboradas como el cruce de soportes y medios que posibilitan o implican. En estos cruces, podemos observar una tendencia hacia el desplazamiento de los soportes tradicionales y su valor estético dentro de los paradigmas modernos del arte.

Si bien esta especie de indefinición en las formas es una característica general de las poéticas materiales y de las escrituras híbridas de principios de siglo, deseo enfocarme por ahora en una posibilidad generada por el desplazamiento entre soportes y técnicas. El arte del archivo oscila entre la producción e institución de éste (mediante procesos diversos como acumulación, selección, descarte, etc.) y el uso o recuperación de archivos previamente instituidos para desmontarlos, reacomodarlos o transgredirlos. Sobre esta tendencia al archivo del arte actual, escribe Hal Foster: «la orientación del arte de archivo es más “institutiva” que “destructiva”, más legislativa” que “transgresiva”, aunque los mejores ejemplos superan estas oposiciones».<sup>19</sup> En el

---

<sup>17</sup> Destacan entre los estudiados por Buchloch: Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers y Gerhard Richter; aunque no es mencionado por él, aquí podría situarse también la obra de Ulises Carrión y su archivo de publicaciones OBAS.

<sup>18</sup> Véase el último capítulo de Guasch para un panorama amplio al respecto. En el caso mexicano, destacan por supuesto los trabajos archivísticos de diversos colectivos políticos o de individuos sobre proceso colectivos, tales como los archivos feministas de Ana Victoria Jiménez y Mónica Mayer, o el trabajo de Jorge Méndez Blake, así como el arte forense del grupo SEMEFO.

<sup>19</sup> Foster, *Bad new days*, 35: «[...] the orientation of archival art is more “institutive” than “destructive”, more “legislative” than “transgressive”, though the best examples overcome these oppositions as well».

caso mexicano, las obras que operan sobre la base de lo archivístico, lo hacen también en la circulación entre ambos polos. Dentro del ejemplo institutivo es preciso entender que la producción de un archivo como tal se sigue de su institución mediante la consignación (ya sea como acumulación o selección) y la delimitación del exterior que guarda (lo que reconocemos como el material que queda tras la supresión); dentro del segundo, el proceso implica una des-institución del archivo para su manipulación o circulación o la fragmentación del archivo o la insistencia material sobre sus soportes (mediante procedimientos como la tachadura, la eliminación); la reconfiguración del archivo permite que lo que antes había quedado fuera por la supresión que delimitaba el adentro contamine los elementos archivados. Además de eso, el trabajo sobre el archivo, el giro archivístico del arte, se ha convertido en un tópico reciente. Explica Kate Eichhorn que «adoptado de diversas maneras como teoría, tropo curatorial, forma poética, sujeto de especulación y sitio de investigación, el atractivo del archivo muestra pocos signos de decaimiento. Pero, ¿qué ha sido y sigue siendo la suerte del archivo como sujeto de especulación, sitio de investigación y práctica crítica? Más importante, ¿en qué medida puede el giro archivístico volverse relevante para comprender el terreno contemporáneo de políticas e identidad?».<sup>20</sup>

El trabajo del arte del archivo está relacionado desde su planteamiento con las poéticas materiales en tanto que ambas formas del arte, la institución y la recuperación —o apropiación— requieren una conciencia específica del soporte en el que se instituye o desde el cual opera la destitución de los significantes archivados. Así, la pregunta por las poéticas materiales en su estrategia de archivación deberá partir de la pregunta por las condiciones materiales de la

---

<sup>20</sup> Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism*, 4: «Variously adopted as a theory, curatorial trope, poetic form, subject of inquiry, and site of research, the archive's appeal shows few signs of waning. But what has been and continues to be the archive's draw as a subject of inquiry, site of research, and critical practice? More important, to what extent might the archival turn be relevant to understanding the contemporary terrain of politics and identity?».

producción o la reproducción de los archivos y por los procedimientos de activación de éstos. Para problematizar estas estrategias, propongo utilizar dos conceptos relacionados con el almacenamiento y la reproducción de la memoria cultural.

En su clásico estudio sobre la performatividad de la memoria cultural en América Latina, *El archivo y el repertorio*, Diana Taylor propone estos dos conceptos, el *archivo* y el *repertorio*, como coordenadas a partir de las cuales es posible entender los usos y productos de la memoria. A partir de Taylor, quien sigue en esto a De Certeau, la memoria de archivo existe en una forma física y resguardable: es todo aquello que sobrevive al tiempo y que puede ser observado una y otra vez, «la memoria archivística trabaja a través de la distancia, más allá de lo temporal y espacial».<sup>21</sup> El archivo es el trabajo de la escritura y su resguardo, es también lo asociado al origen, a lo que podemos volver para reconocer qué ha cambiado entre lo que parece no moverse y lo que cambia; también es lo que está asociado a la inmediatez, lo que aparece ante nuestros ojos y se muestra «como es». El polo contrario, el polo de la oralidad y las prácticas culturales del cuerpo, es el *repertorio*; su definición implica la agencia de los sujetos que repiten ciertos gestos y movimientos de un tesoro colectivo; «requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de su transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido».<sup>22</sup> No se trata de una fórmula que conciba los elementos como posiciones binarias que pueden oponerse o llenarse, sino que entre ambos hay siempre relaciones que trabajan en colaboración o en oposición. Taylor insiste en su libro en dejar de lado la oposición que sitúa por un lado el *archivo* como el dominio de lo

---

<sup>21</sup> Taylor, *El archivo y el repertorio*, 55.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 56.

escrito/dominante/soberano y el *repertorio* como el dominio de lo oral/residual/supeditado, para ello propone el análisis del *escenario*, pues permite servirse tanto del repertorio como del archivo al evocar «el escenario material, así como el ambiente altamente codificado que da a los espectadores información pertinente».<sup>23</sup>

Para Taylor, el análisis del escenario, además de integrar el archivo y el repertorio, dentro de espacios determinados, permite romper el frecuente uso de léxico y metodologías de los análisis textuales para el análisis de prácticas y elementos corporales no verbales. Ante esto, es importante indicar el tipo de trabajo metodológico que propongo para analizar, con estos conceptos y metodologías, libros que claramente pertenecen al mundo textocéntrico de la literatura.

Si partimos de la consideración del libro como un objeto cuya materialidad existe entre la fisicalidad, el contenido textual, la disposición, las interacciones físicas e interpretativas, esto implica que la materialidad del trabajo de archivo, en los libros de poéticas materiales, no sólo puede ser analizada tomando en cuenta los elementos textuales que integran el archivo de origen (y el trabajo de institución y resguardo), sino que también debe ser analizada considerando las prácticas que operan en el traslado y transformación: la copia, el borramiento, la intervención, el montaje, el enmarcado. Todas son prácticas, más que elementos simbólicos o meros signos. Lo mismo si pensamos en los trabajos sobre la materialidad de los archivos desde las semióticas asignificantes, pues éstas se forman a partir de intensidades y movimientos que producen afectos en torno de los archivos.

En esta lectura, la fricción entre archivo y repertorio se desplegará en dos análisis convergentes: el primero en la memoria de archivo, a partir de la crítica del repositorio *original* (y su institución y domiciliación), y de la crítica del archivo

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 68.

réplica que lo transforma (y la re-institución y re-domiciliación); el segundo, en la memoria de repertorio, a partir de la crítica de las prácticas y trabajos que operan en la institución del archivo original y en las operaciones técnicas y materiales para su transformación. El último movimiento del análisis, en el que los polos *archivo* y *repertorio* funcionan como matriz analítica, consiste en la presencia del cuerpo, una de las bases de las poéticas materiales, como un espectro que asedia la producción y lectura de los libros. El repertorio permite acceder a la dimensión crítica del retorno a la corporalidad más allá de la pura representación o de una presunta exterioridad de los archivos. Las poéticas materiales que serán analizadas proceden como un acuerpamiento de la historia y la precariedad en el trabajo desde y hacia los archivos.

El hueco del archivo, del que habla el epígrafe de Didi-Huberman, es la potencia del cuerpo que lo habita. Lo que el archivo no puede contener es el cuerpo que lo produce y lo transforma, el cuerpo o los cuerpos que lo resguardan, lo utilizan o lo modifican, como proponía Azoulay; los cuerpos que se reúnen en torno de la domiciliación para acceder a su dimensión colectiva. Lo propio del archivo es el hueco en el que el cuerpo brilla. Lo propio del repertorio es la transformación del archivo. El libro como espacio del performance de la estética citacionista y documental es el *escenario* en el que se encuentran el archivo y el repertorio de las poéticas materiales.

#### ARCHIVOS DE COLINDANCIAS

La primera estrategia de lectura de las poéticas materiales del archivo se basa en la consideración de las obras con tendencia mayormente institucionalizante. Estas son obras que dan cuenta de su proceso de producción como archivo o que, al ser leídas como tal, muestran el valor corporal de la producción de libros como acumulaciones y resguardos de la heterogeneidad. Además de la materialidad

que concita las fricciones entre memoria de archivo y memoria de repertorio, un elemento definitivo es que estos libros archivo operan en el contagio de lo heterogéneo sin resolverlo. Es decir, estos archivos se plantean como una vía para hacer colindar lo que resulta distinto o contradictorio y hacer que ese encuentro no neutralice las diferencias, sino que permita producir otras. No se trata de obras que se fugan en la multiplicidad, sino que al contenerla producen fricciones entre los elementos. El término utilizado para caracterizar esta estrategia, la *colindancia*, está tomado de las reflexiones teóricas de Cristina Rivera Garza, como en el caso del primer capítulo, la obra de Rivera Garza sirve para establecer coordenadas teóricas y poéticas con respecto al resto de las obras.

El archivo ocupa un lugar central en la obra de Cristina Rivera Garza, su primera novela, *Nadie me verá llorar*, fue elaborada a partir de los testimonios documentales (cartas, diagnósticos) sobre las mujeres internadas en el manicomio de La Castañeda, orgullo del régimen positivista porfiriano. En su novela *La muerte me da* el recurso del archivo tiene un papel diverso, desde el uso de fragmentos impresos de la poesía de Alejandra Pizarnik como marca de territorialización sobre los cuerpos masculinos emasculados, hasta la reproducción de un artículo académico sobre la obra de Pizarnik escrito por Rivera Garza o la publicación simultánea del poemario escrito por Anne-Marie Bianco (personaje de la novela), como uno de los capítulos, y como libro impreso autónomo, firmado también por Bianco, por la editorial Bonobos;<sup>24</sup> o el poema

---

<sup>24</sup> El trabajo sobre el archivo en *La muerte me da* es además el punto de partida para una proliferación de identidades, cruces intertextuales, referencias y soportes; resulta especialmente interesante pensar, por ejemplo, en la relación analógica entre la emasculación de los cadáveres masculinos que sucede en la trama de la novela y la reproducción al interior de la novela de un libro publicado meses antes, cuya autora, Anne-Marie Bianco forma parte de la trama de la novela. Hasta donde tengo conocimiento, la relación entre archivo, narrativa y materialidad no ha sido estudiada; sin embargo, elementos semejantes pueden leerse en el ensayo «Y en el principio era Tlön: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas» de Vega Sánchez, por ejemplo: «En 2007, la desconocida autora Anne-Marie Bianco publica el poemario *La muerte me da*. Posteriormente, en ese año, aparece una novela, bajo el mismo título, de

documental «La reclamante», incluido en *Dolerse*, en el que Rivera Garza dispone poéticamente la transcripción en la prensa —el elemento material del discurso— de los reclamos que Luz María Dávila hiciera al presidente Felipe Calderón tras la declaraciones en las que éste implicaba a los hijos de la señora Dávila con el narcotráfico, luego de que fueran asesinados por un comando armado el 31 de enero de 2010 en la masacre de Villas de Salvárcar, Ciudad Juárez.

En los tres ejemplos, Rivera Garza hace uso del archivo de una manera semejante a otras poéticas de la apropiación textual y la documentalidad, ya sea en el uso textual de los documentos anteriores mediante procedimientos de cita y recontextualización, ya sea mediante la recreación de personajes a partir de éstos. Rivera Garza es una de las escritoras mexicanas más activas y constantes en los blogs dentro del campo literario mexicano —al lado de autores como Heriberto Yépez (*hyopez*, *archivo hache*, *Border destroyer*), Alberto Chimal (*Las historias*), Amaranta Caballero (*Poeta Empírica S.A de C. V.*), Dolores Dorantes (*Dolores Dorantes*) o Inti García Santamarina (*Nueva Provenza*), por mencionar sólo algunos cuyos blogs permanecen en activo desde 2005, o antes—. <sup>25</sup> *No hay*

---

Cristina Rivera Garza, donde incluye el texto de Bianco atribuido al posible asesino serial de la trama. Uno de los protagonistas, la Detective, participa en una serie de casos frustrados dentro del libro de relatos *La frontera más distante* (2008) y en la novela *El mal de la taiga* (2012). Asimismo, la Increíblemente Pequeña, personaje misterioso, protagoniza *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, un conjunto de composiciones textovisuales, que Rivera Garza determina como fotonovela. Dentro de su blog, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, la autora recupera el avatar de la Detective, y otros personajes, en un juego de identidades que añaden nuevas perspectivas al universo narrativo. *La muerte me da* se convierte, por tanto, en una obra que atraviesa las fronteras de los formatos y los medios, y cada fragmento textual aparece disgregado a la espera del lector participativo. Además de esta galaxia de contenidos, la novela se presenta como un metatexto que cuestiona la propia lectura y la escritura seccionada» (Sánchez, «Y en el principio era Tlón», 69). Sánchez pone énfasis en la proliferación intertextual como una estrategia transmedia; creo que podría pensarse esa proliferación como una producción de archivo, sin que eso elimine su probable condición transmedial.

<sup>25</sup> En una conversación en twitter, Heriberto Yépez me señaló su interpretación sobre que el abandono de varios blogs que se publicaron entre 2002 y 2008 se debió en buena medida a que éste dejó de ser una plataforma de escritura en internet para convertirse en un espacio domesticado por las formas reconocidas de la escritura autobiográfica o de

*tal lugar. U-tópicos contemporáneos* se ha mantenido de manera más o menos regular como un espacio de juego, reflexión y experimentación en un doble sentido: como registro de la experiencia intelectual y como búsqueda de formas heterodoxas de producción literaria.

El trabajo sobre las dimensiones documental y archivística alcanzará su punto culminante en la obra de Rivera Garza en la compilación de ensayos publicados bajo el título de *‘Los muertos indóciles* (2012) en el que la escritora e investigadora reúne reflexiones sobre las formas y modos de la apropiación textual a lo largo de distintas poéticas, para, como conclusión, proponer una forma política de éstas mediante su concepto de *desapropiación*, resultado del encuentro entre las poéticas citacionistas y el *ethos* político descrito por el antropólogo mixe Floriberto Díaz como *comunalidad*. No es en estas obras en las que me centraré en este capítulo, todas ellas, en mayor o menor medida, pueden ser leídas como parte de las poéticas materiales, sino en uno de sus libros denominados de poesía, en el que el archivo juega un papel muy relevante, aunque tanto el problema como la obra han sido poco atendidos.

El libro *Viriditas* (Mantis, 2011) comienza con una indicación: «Viernes, diciembre 24, 2010 // 9:04 AM».<sup>26</sup> Luego, algunos párrafos que parecen explicar

---

las columnas de opinión: «Es que el blog fue un modo de escribir en Internet, redes alternativas, no una onda de quedarse en un sitio, sino nomadismo». Aunado a esto, la proliferación y popularización de redes de escritura y distribución de imágenes hizo que muchos blogs fueran abandonados y que, en su lugar, los escritores se integraran a la escritura en redes sociales (la gran mayoría, en clave personal y de autopromoción).

En otro apunte, resulta relevante mencionar el uso convergente pero diferenciado de internet como herramienta de escritura, experimentación, socialización y autopromoción. Se podría hacer una historia de la literatura reciente en su relación con las plataformas digitales mediante oleadas que distribuyen la tensión entre los espacios tradicionales de reproducción del capital simbólico y la producción de heterotopías: blogs, tuitar, *reddit* han sido plataformas en la que escritores con intereses y estéticas distintas han encontrado formas de negociar o pugnar con los flujos dominantes de producción de lo sensible.

<sup>26</sup> Rivera Garza, *Viriditas*, 11. El resto de las citas de este párrafo provienen de la misma página.

la forma y la función del libro: «Pero un libro es un sistema de registro del paso de algunos pocos días: treinta, tal vez treinta y dos días de un verano muy largo»; «Las fotografías que acompañaron cada una de éstas que son entradas de unos cuantos días del verano del 2010, pueden ser vistas en [cristinariveragarza.blogspot.com](http://cristinariveragarza.blogspot.com), justamente en las fechas indicadas en cada uno de los textos que aparecen en este libro». Se trata, pues, de una bitácora que recoge las notas y fotografías de la autora. «Uno registra, entre otras cosas, para poner la experiencia en otro lugar».

La forma de la primera frase, que replica los datos de publicación de los blogs (especialmente el de la autora) más el uso de fotografías publicadas allí, hacen que *Viriditas* tenga una lectura doble: como libro (que es en sí mismo un registro) y como reproducción de otro registro; el proceso de transarchivo es inverso al que usualmente se someten los documentos que pasan de un «estado material» del archivo a uno inmaterial; la transarchivación es un proceso de cambio y de registro en segundo grado. Registrar, dice la autora, es poner la experiencia en otro lugar. Publicar, reproducir y registrar son actividades que intervienen en la producción de espacios para la memoria. Este doble registro podemos relacionarlo con la experiencia de la impresión del archivo como fuera teorizada por Jacques Derrida; la primera impresión, llamada *escritural* o *tipográfica*<sup>27</sup> existe en ambos soportes, pero sobre todo en el primero, la primera impresión, la primera escritura, existió en el blog y luego fue replicada en el libro; en la réplica, existe un trabajo de depuramiento y selección que además está indicado como parte de un programa de escritura: «Se elige una cláusula secreta: escribiré una frase y borraré dos, y entonces escribiré otra frase. Borrar es importante también».<sup>28</sup> Borrar es el segundo momento de la impresión que bien puede ser *represión* o *supresión*, sin que podamos establecer claramente si se

---

<sup>27</sup> Derrida, *Mal de archivo*, 34.

<sup>28</sup> Rivera Garza, *Viriditas*, 11.

trata de uno u otro. La lectura apunta a la supervivencia de las impresiones, es decir, que lo que ha sido registrado es lo que ha dejado una primera impresión en la autora. Lo que ha sido borrado, aquello a lo que no podemos acceder, es la trama exterior del archivo, una trama que descansa en la *represión* de lo que no se escribe y en la *supresión* de lo que se borra en la reescritura. La institución del archivo personal se convierte en un registro público que da cuenta de lecturas, subrayados y de una escritura permanente en línea; la escritura en la web como una documentación de la vida cotidiana es el repertorio del que se vale Rivera Garza para crear sobre la marcha el archivo de ese performance, al mismo tiempo, al desplazar la escritura del blog hacia el libro crea un espacio de inestabilidad que se convierte en el escenario de mediación entre el primer pasado del texto y su pasado más reciente.

En relación con *Viriditas*, resulta interesante recordar que «aunque el trabajo que C[ristina] R[ivera] G[arza] realiza en su blog es particularmente experimental y alejado de los marcos formales que la industria editorial impone, no por eso su existencia es independiente de este marco»;<sup>29</sup> *Viriditas* es no sólo un libro, sino también el nodo de una red de *colindancias* y superposiciones que configuran la obra de Rivera Garza como un proyecto de proyectos, una multiplicidad contenida por la figura autoral: *Viriditas* fue escrito durante el verano del 2010, incluye fotografías y temas previamente publicados en el blog, así como referencias y tópicos que serán retomados en su novela *Verde Shanghai*, publicada también en 2011.

El término *colindancia* es utilizado por Rivera Garza para explicar la forma en la que genera provocaciones entre géneros literarios, formas y medios: «La producción de líneas de fuga, que son en realidad agujeros por donde se extravía el sentido original de las cosas, se lleva a cabo a través de la utilización de elementos propios de un género dentro de la silueta o demandas de otro —una

---

<sup>29</sup> Keizman, «El blog de Cristina Rivera Garza», 5

utilización (que es una forma de agencia social y cultural) ciertamente tergiversada y por necesidad lúdica, es decir, crítica». <sup>30</sup> Aunque en su sentido original las *colindancias* se refieren a la conjunción de modos estructurales diversos (concebidos originalmente como géneros literarios o cauces de presentación), es posible extender el método colindante hacia los medios y materialidades usados. Con la desconfianza del lenguaje poético propio de las poéticas materiales, Rivera Garza propone que la colindancia sea el método de disposición con el que se producen agujeros en esa nada que era el lenguaje del poema. La colindancia no parece ser, no lo entiendo así, la mera hibridez en la que los elementos heterogéneos se encuentran, sino la porosidad entre medios que produce un trabajo sobre el poema. Lo particular de las colindancias no sería el encuentro sino el *arte* de producir encuentros y posiciones. En un sentido similar entiende Nathalie Galland lo que analiza como la pluralidad poética mediante la ruptura de fronteras y horizontes:

Ampliar el horizonte es escapar de las codificaciones estériles e unívocas, de lo intrínseco, lo ontológico, del etnocosmos y optar por la movilidad —mezcla, sincretismo, yuxtaposición. Una movilidad que al abrir otros espacios, rompe la escritura de lo mismo y permite resistir, sustraerse a lo clasificable dando luz a otra constelación lingüística o simbólica, a una especie de «sampleo» de lenguajes propios del tecnocosmos que se articulan o desarticulan en la simultaneidad del presente. Poner en tensión las palabras, los aparatos conceptuales, en la extensión de otro horizonte, de un vértigo; sacudir el lenguaje por completo, decía Rimbaud. O sea: producir disenso por el carácter desestabilizador de un entramado, hacer del espacio textual el lugar del disenso, una máquina de disenso [...] Hibridación / mixturación / deslizamientos: tres formas de tambalearse a lo largo del proceso de la escritura fronteriza. <sup>31</sup>

Dentro de la amplia red de colindancias que constituye la obra de Rivera Garza, el libro sería un modo singular, el que más circula y se conoce, pero más

---

<sup>30</sup> Rivera Garza, «Escrituras colindantes», párr. 3.

<sup>31</sup> «Una cartografía de lo invisible».

que un objeto único, un nodo que produce colindancias al interior de sí mismo. En el caso de *Viriditas*, el valor de la colindancia resulta especialmente relevante puesto que además de describir los mecanismos del texto, está relacionado con el tema de éste.

El término *viriditas* proviene de Hildegard von Bingen (a quien se incluye como epígrafe del libro: «Si la tierra no tuviera humedad y *viriditas*, se derrumbaría como las cenizas...»), se refiere al color verde que aparecía en las visiones místicas de la escritora medieval y que dentro de su obra adquiere el valor de ser «la expresión mundana de la luz celestial; el verdor [*viriditas*] es la condición en la cual el ser mundano experimenta una plenitud que es tanto física como divina, el verdor es la alegre superación del dualismo entre lo mundano y lo celestial».<sup>32</sup> La *viriditas* opera en el libro como la superación del dualismo entre lo privado y lo público, entre la imagen y el texto, entre el ahora y el pasado; pero no es una superación que implique la sutura definitiva de la diferencia, sino que se abre como agujero para que se produzcan más diferencias o líneas de fuga. Al llamar a su libro *Vidriditas* e iniciar con una cita de Von Bingen, Rivera Garza se coloca en la genealogía de la búsqueda por superar la separación entre cuerpo e inteligencia mediante la gracia, la gracia de Dios, en el caso de Von Bingen, la gracia de la transformación, en el caso de Rivera Garza. Así, la colindancia es la superación de los binarismos mediante la producción de diferencia en el libro.

El miércoles 7 de julio de 2010, a las 6:00 a. m., Rivera Garza publicó en su blog una entrada titulada «Un verde así» (figura 17). En el blog, se observa una fotografía de una mujer joven haciendo ejercicio sobre el pasto verde, hay un texto, pero no se lee, no puede leerse, pues el color de la fuente es blanco al igual que el fondo.

---

<sup>32</sup> Dronke, *The Medieval Poet*, 84: «the earthly expression of celestial sunlight; greenness is the condition in which earthly beings experience a fulfilment that is both physical and divine, greenness is the blithe overcoming of the dualism between earthly and heavenly».

Dentro del blog, la entrada aparece acompañada de otra publicada el mismo día, horas después, sobre una noticia editorial de otro libro de Rivera Garza. La forma de la autopromoción propia de los blogs y redes sociales parece contaminar la presencia de una entrada más bien poética y juguetona. La entrada es parte de una serie de entradas publicadas alternativamente, todas se titulan igual y todas formarán luego parte del libro. Las entradas mantienen la forma lírica de la obra en poesía y prosa de la autora, pero no se publican en un ambiente puro. ¿Cómo podrían serlo si la *viriditas* es el verdor de lo mundano? Un verdor que no es sólo la imagen de una mujer que juega sobre el césped, o un árbol o el musgo



Figura 17. Cristina Rivera Garza [crg]. «Un verde así». *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos* (blog), el 7 de julio de 2010. [cristinariveragarza.blogspot.com](http://cristinariveragarza.blogspot.com). Captura de pantalla.

sino la crisis entre la publicidad y la poesía. El blog de Rivera Garza es una red de colindancias, cada nodo está formado de entradas que se alimentan entre sí y se relacionan; una entrada como la mencionada, aunque posea unidad de sentido en la estructura del blog, es una unidad que al colindar con su contra abre espacios de porosidad entre el lenguaje y sus funciones comunicativa y poética. En la entrada del blog el proceso de decodificación no pasa sólo por la lectura sino por el sencillo y elemental acto de subrayar para poder leer. El texto de la entrada será incluido luego en el libro:

Cosa de caminar con prisa y verlo de lejos. Un verde así. **La costumbre de escribir todos los días, más o menos a la misma hora.** La costumbre siempre renovada del cielo. Íbamos bajo el gris como si por un túnel hebefrénico, alguien en algún lugar del mundo piensa eso. El ritual del café: tocar el grano, aspirar el aroma, degustar el sabor, temblar. Los hombres y las mujeres hacen promesas en Shangai. Algo intacto sólido puro en el ritmo de los infinitivos. Hay que estirar los brazos para tocar, aunque sea un poco, el sueño que se va. *Desde aquí se ve tanta nada que parece nunca siempre, dijo nadie.* Cuando los fantasmas salen por las ventanas, los pájaros entran por las puertas. Ese sutil aleteo. La mierda. Es muy posible que el fantasma haya sido el terror. Las ventanas y las puertas no son tan distintas al final. Las nubes, a veces. Las gotas de la llovizna. ¡Todo suele ser tan diminuto en Shangai! Cuando todo hubo terminado, *ca. 2013*, sólo quedó ese sutil gesto: saludar. En esta casa caminamos descalzos, arrojamos la mano hacia el aire, y abrazamos. Darte la bienvenida. Todo es paisaje. Todo es alrededor.

[en itálicas, frase de @viajerovertical]<sup>33</sup>

Permanece la insistencia del color verde y de la mundanidad en las frases y en las fotografías; pero la superación de la dualidad entre lo divino y lo mundano da paso a una multiplicidad de registros textuales que hacen lo propio para superar las dualidades entre la experiencia intelectual y la experiencia sensorial,

---

<sup>33</sup> Rivera Garza. *Viriditas*, 36. Las cursivas, negritas y la indicación entre corchetes son del original.

entre cita y pensamiento propio.<sup>34</sup> *Viriditas*, en tanto archivo, opera mediante la acumulación selectiva de registros personales lo que en su momento es la bitácora sirve luego como experiencia intelectual volcada sobre sí misma: la reflexión de la escritura sobre su proceso y su conformación.<sup>35</sup>

Se trata de un archivo que opera en dos sentidos, por un lado, mediante el registro y reproducción de experiencias que forman parte de un repertorio de escritura; por otro, mediante la multiplicidad de la bitácora personal como una acumulación de escrituras colindantes. El paso entre formatos y soportes traza una línea de fuga desde el blog hacia el libro como un proceso entre materias que colindan en la escritura, un proceso que activa el archivo original para acercarlo a la memoria colectiva y circulante. Hay en el libro una tensión irresuelta entre la figura del árbol platónico como escritura centrípeta que ordena y domina, y la escritura personal como un registro de líneas de fuga. El libro, pues, significa

---

<sup>34</sup> Explica Keizman sobre la serie «Un verde así»: «Entre las numerosas series que se van definiendo y desarrollando en *No hay tal lugar*, muchas incursionan, tal como hemos señalado, en prácticas transversales imagen-texto, en particular con la fotografía. Por ejemplo, la serie “Un verde así”, con post entre julio y noviembre del 2010, en donde se reproducen imágenes de verde intenso: una mariposa, un cubo verde, un helado verde, una joven haciendo gimnasia en un parque sobre el pasto (verde), acompañados de textos de prosa poética, que en muchos casos incluyen frases en itálica de fuentes consignadas: Rulfo, López Velarde, un bloggista desconocido, etc. En lo que respecta al vínculo entre las imágenes fotográficas y los textos, las relaciones son heterogéneas. En la mayoría de los casos los títulos dialogan con la imagen, mientras que los textos —cuando los hay— establecen relaciones más aleatorias, una afinidad poética que no necesariamente es correspondencia, alusión o explicación. De esta forma, en el blog se instala otro tipo de colindancia, ya no sólo entre géneros literarios sino entre formatos artísticos». («El blog de Cristina Rivera Garza», 7). Aunque no parece identificar el libro de *Viriditas*, ni estar al tanto de su existencia en el momento, resulta claro que los elementos de la lectura aparecían ya en los posts del blog.

<sup>35</sup> Con un tono más optimista, Jorge Carrión explica su lectura del libro a partir de la ambigüedad del término *re-creación*: «Compartir es recrear. Versionar es recrear. Yo diría que por encima de la voluntad de informar, de promocionar, de difundir, la energía más importante que recorre Facebook o Twitter es la recreativa, en el sentido más amplio de la palabra, que va desde la re-creación artística (la apropiación, el desvío, el remake) hasta la mera diversión, que nunca es “mera”, que a menudo tiene una interesante dimensión crítica, política o incluso psicoanalítica». («Las redes recreativas», párr. 3).

hacia su interior como texto literario y como contenedor de la multiplicidad, y significa hacia el exterior como nodo, sin definirse por uno u otro. «Al Hacia Afuera, en ciertas circunstancias, se le llama Extimidad».<sup>36</sup>

La producción de un archivo es la producción de una subjetividad o de un modo de la subjetividad que se configura en la forma que toma el registro. En *Viriditas* esta subjetividad es múltiple hacia el exterior (en su extimidad), pero se mantiene contenida, atrae hacia su eje personal el resto de los textos, las imágenes y las experiencias; las escrituras colindantes son lo consignado en el archivo.<sup>37</sup> Lo primero es la forma del contenido, lo segundo la forma de la expresión; en la relación entre ambos se construye un sujeto que se presenta como el centro de la enunciación, hay, por así decirlo, una mediación transparente que permite reconstruir la subjetividad.

La condición éxtima es la paradoja del documento privado que se transforma en archivo público de la intimidad. Al publicarse ha sido instituido, la institución de archivo es la autoría de quien firma el blog y el libro, allí se confirman la ley de interpretación de los documentos (su carácter centrípeto alrededor de la subjetividad productora) y su residencia; ¿qué clase de archivo es uno al que todos parecen tener acceso pero que nadie más puede modificar? Un archivo de un solo usuario y muchos lectores, un archivo sin centinelas. Esta condición paradójica es capaz también de mostrar las suturas entre interior y exterior del archivo, aunque la domiciliación es un espacio al que todos tienen acceso —el libro o el blog— no por ello permite la existencia de usuarios reales de los materiales —

---

<sup>36</sup> Rivera Garza, *Viriditas*, 29.

<sup>37</sup> El término *extimidad*, si bien lo tomo del uso que le da Rivera Garza en la cita anterior, proviene del psicoanálisis lacaniano. Fue usado por primera vez, en apenas una ocasión, por Lacan en su seminario VII *La ética del psicoanálisis* en el que lo definía como «lo que describimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esta extimidad, que es la Cosa» (171). Posteriormente fue ampliamente trabajado y definido por Jacques-Alain Miller en su seminario *Extimidad*, en cuya profundidad y variación no tiene caso sumergirnos por ahora.

hacerlo sería intervenir la materialidad del archivo y necesariamente destruirlo—. A semejanza de ciertos archivos fotográficos, las entradas del blog pasan por un proceso de iconización para decir «esto fue», «esto ha sido aquí»,<sup>38</sup> se convierten en archivo material de un repertorio de estrategias de selección y relación entre lecturas, fotografías y sucesos.

Siguiendo a Derrida, la institución del archivo requiere de la fijación de su lugar de residencia, «la residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público»;<sup>39</sup> en el caso de *Viriditas*, este archivo pasa por una doble residencia: el blog y el libro, la URL y el soporte. Una URL es una dirección fija, una residencia electrónica frágil pero consistente; al mismo tiempo, el mantenimiento de una URL requiere también de un trabajo sobre el dominio de esa dirección, esto implica que el trabajo de instauración y residencia es registro pero también dominio sobre lo que se registra, semejante a lo que Derrida llamaba «el cruce entre lo topológico y lo nomológico».<sup>40</sup> El dominio, sin embargo, es endeble, se accede al espacio y al orden, pero no se posee, no puede poseerse porque ni la URL ni la factura del libro están bajo el dominio exclusivo de la autora. Lo que se escapa entre ambos es la posibilidad de

---

<sup>38</sup> Sobre la iconización de las fotografías como una función documental de los objetos del archivo, sostiene Ariella Azoulay: «El proceso de iconización usualmente nos hace olvidar este evento al que llamo *el evento de la fotografía*. Éste toma lugar tanto con la mediación de la cámara o con la de la fotografía. Este segundo evento, que toma lugar en y a través del encuentro entre un espectador y la imagen, socava constantemente la transformación de las fotografías en páginas muertas, referencias conceptuales estables, o de categorías que sirvieron para archivarlas y consecuentemente se les adhirieron como una segunda piel. Las fotografías como iconos son el resultado de regímenes soberanos que crearon archivos soberanos». (*Historia potencial*, 23).

<sup>39</sup> Derrida, *Mal de archivo*, 10.

<sup>40</sup> Derrida, *Mal de archivo*, 11. Resulta llamativo que las escrituras colindantes de Rivera Garza requieran de un espacio de dominio para suceder (si bien este dominio en realidad no pertenece a la autora sino a la plataforma de gestión del blog, *i. e.*, Blogger). Que este elemento contradictorio aparezca al cuestionar el soporte y el proceso del archivo personal enriquece, a mi parecer, las posibles preguntas alrededor de la escritura del archivo.

mantener la ilusión de control de la escritura. La limitación del domicilio es siempre engañosa: el archivo no es sólo lo que se guarda sino lo que permite que se mantenga limitado. El límite no es el exterior, pero tampoco el interior, es la membrana porosa que colinda con otros espacios para expulsar o absorber lo que la toca.

Entre la URL y el libro hay diferencias evidentes, sin que uno termine siendo necesariamente subsidiario del otro, entregan distintas multiplicidades alrededor de un mismo sujeto; el archivo generado por el registro de las experiencias en el blog, luego convertido en registro del registro en el libro, tiene una forma centrípeta pero fluida: móvil en torno del sujeto que delimita mediante la escritura. El archivo es lo estático que sigue al flujo de la información, lo que ha sido detenido en el tiempo para reproducir el tiempo.<sup>41</sup> Dentro del libro se produce la colindancia entre el archivo, su contenido, el movimiento de territorialización del archivo al libro, las imágenes, las referencias, el verdor.

Tanto el archivo digital como el libro son distintas formas técnicas de la memoria del archivo: son los espacios en los que se guarda aquello que ha decidido seleccionarse; la territorialización, la selección, el copy/paste y la disposición son formas prácticas de la memoria de repertorio: son los gestos y movimientos codificados dentro de la poética citacionista que remiten a la corporalidad de quien realiza los movimientos; la *viriditas* de Hildegard von Bingen y el *verde así* de Rivera Garza son también memoria de archivo: son impresiones que se despliegan en el tiempo para formar genealogías, pero en este caso se trata de una genealogía particular, una femenina y abierta. En la entrada del «Viernes,

---

<sup>41</sup> Vale la pena recordar aquí la afirmación de Arjun Appadurari sobre el archivo como una acumulación dirigida hacia la memoria colectiva antes que el descanso de los documentos: «Más que ser la tumba de la huella, el archivo es más frecuentemente el producto de la anticipación de la memoria colectiva. Así, el archivo es en sí mismo una aspiración antes que una recolección», («Archive and Aspiration», 15: «Rather than being the tomb of the trace, the archive is more frequently the product of the anticipation of collective memory. Thus the archive is itself an aspiration rather than a recollection».)

junio 25, 2010 / 6:35 AM» escribe Rivera Garza: «Cualquier texto es una rendija. La respiración se hace de verbos en plural. En un momento dado surge el cansancio. Las ganas de huir son más poderosas. Comparar esto con lo otro es una trampa racional». <sup>42</sup> La *viriditas* de Hildegard von Bingen es un concepto que sirve para aglutinar las referencias necesarias de la escolástica, ella no necesita explicar lo que el verdor contiene: lo muestra y lo produce como un efecto, es simbólico en el sentido medieval: hace visible lo invisible. <sup>43</sup> El *verde así* de Rivera Garza no parece tanto un concepto como una forma afectiva: es una repetición, el punto que mantiene unidos los hilos divergentes de la obra; el *verde así* una lo proliferante sin acotarlo ni esquematizarlo: «Comparar esto con lo otro es una trampa racional» escribe y en ello se cifra una parte de su poética, en la observación detenida de lo singular, en la necesaria vocación de recolectarlo sin analizarlo.

La disposición de imágenes y referencias de la memoria de archivo en *Viriditas* de Rivera Garza recuerda la figura del *asarôtos oikos*, el género de mosaicos en el que se incluían pedazos de pescado, conchas y otros desechos sobre una mesa luego de la comida. <sup>44</sup> La mesa sin barrer es una forma del atlas y de la

---

<sup>42</sup> Rivera Garza. *Viriditas*, 24.

<sup>43</sup> Véase Dronke, *The Medieval Poet*, 85-87.

<sup>44</sup> Sobre esto escribe Didi-Huberman: «En 1833 fue descubierto en Roma, entre las puertas de San Sebastiano y de San Paolo, en la viña de Lupi, al pie del Aventino, un soberbio mosaico que data de la época de Adriano. También él presenta un troceamiento, tanto en el material como en lo que figura. Sus dimensiones originales, alrededor de cuatro por cuatro metros, componían un extraordinario rompecabezas de aproximadamente doce millones de teselas, pequeños cubos de mármoles y vidrio fundido de colores, de una variedad y sutileza admirables. Lo que representa dicho mosaico no es menos pasmoso: huesos de pollos y conchas marinas, espinas de pescados y moluscos de todo género, cabeza de gallo y trozos de langostas, mondaduras de manzana y erizos de mar y sepias, conchas de caracoles y fresas y cerezas, racimos de uva y cáscaras de nuez, restos de limón y hoja de lechuga, por no hablar del ratoncillo que, en un rincón, saca buen provecho del respeto que manifiestan los humanos hacia el troceamiento de las cosas. Troceamiento aleatorio fijado desde entonces en el suelo de la villa romana por una composición titulada *asarôtos oikos*, “la habitación sin barrer”». (Didi-Huberman, *Atlas*, 44).

distribución aleatoria de las cosas sobre una mesa, es también una figura del tiempo pues recuerda el convite previo mediante la presencia de las huellas de ese encuentro. Recuerda Didi-Huberman que el mosaico recogía también la práctica, a su vez contada por Plinio, de no barrer la mesa pues los dioses acompañaban a las personas en lo más cotidiano de su vida, incluyendo la comida. La mesa era el vínculo entre las funciones vitales de las personas y el orden supraterráneo. La mesa en desorden no era tanto una mesa en desorden como una bisagra entre lo entrañable y lo celestial. El archivo producido por la obra de Rivera Garza, como otros archivos producidos por la acumulación e interacción de lo heterogéneo, es también un vínculo entre lo público y lo privado, entre la escritura intrascendente y la escritura artística, entre los textos propios y los ajenos, es decir, es la *viriditas* que reúne lo humano y lo celeste; el archivo del libro es un vínculo que mantiene la forma desordenada de la mesa sin barrer, pero que no opera como vínculo sino como agujero, como línea de fuga entre el domicilio y el resguardo del archivo.<sup>45</sup> Leído como archivo, el libro opera de lo unitario a lo múltiple que se disgrega y se reproduce. Es un *asarôtos oikos* con un centro definitivo: la enunciación y la producción personal del archivo. El mundo múltiple se contiene y se hace restallar mediante la subjetividad éxtima de quien lo firma.

*Taller de taquimecanografía*, en cambio, es un libro que opera desde lo múltiple en torno de lo múltiple: múltiples autoras en múltiples ejercicios que dan cuenta no de objetos estables sino de sus transformaciones. Vale recordar que el libro fue producido por cuatro autoras: Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo y Mónica de la Torre. El libro es el resultado de una colaboración

---

<sup>45</sup> Rivera Garza hace un recuento de este tipo de escrituras que se hacen a partir de la recolección de fragmentos que se acomodan para formar otros textos en *Los muertos indóciles*; por un lado, la poética citacionista cuya genealogía se sitúa hasta *El libro de los pasajes* de Benjamin; por otro lado, la poética de la acumulación como en la obra de David Markson.

y de un programa de escritura propuesto por Aura Estrada en un documento que se incluye al inicio del libro. A decir de la autora, el objetivo de la colaboración era «impulsar nuestra creatividad por medio del trabajo colectivo y de colección [...] el propósito [...] es divertirnos productivamente y con un poco de seriedad».<sup>46</sup>

En el capítulo anterior analicé la forma de este libro desde las nociones de mediación e interfaz en la que algunas de sus partes parecían generar una mediación furiosa, más cercana a la acumulación de signos inestables que a la transmisión de sentido. Es posible continuar esta lectura a partir de la producción de un archivo anómico. Leído a partir del programa que abre el libro, *Taller de taquimecanografía* es antes un registro que una obra final, puesto que se trata del «primer fruto de la colectiva: un método de trabajo» que produce textos que cobran sentido en la circulación de los textos mediante correo electrónico, en la intervención posterior y en la resonancia entre ellos. Se trata también de un libro de colindancias agrupadas en series, producto de un traslado inmaterial, un archivo en el que el proceso es más relevante que el resultado. Más cercano a la documentación que a la obra, *Taller de taquimecanografía* puede ser leído como la gestión textual de una subjetividad múltiple y migrante. A diferencia de *Viriditas*, que operaba como archivo nomológico y topológico, pues estaba normado por la Ley de la autoría y la subjetividad única, pero producía colindancias entre lo disímil, *Taller de taquimecanografía* es un archivo que prefiere la topología, es decir, archiva la pura colindancia como contingencia. La multiplicidad es una condición de origen del libro, así como de su forma visual; a pesar de estar dividido en ejercicios, no posee un orden que pudiera iconizar los textos y las intervenciones: no hay en este archivo un «así fue»: se documenta, en cambio, el proceso de producción, la circulación de los ejercicios entre las escritoras. El repertorio de técnicas —o ejercicios— es una performance a la que

---

<sup>46</sup> Estrada, Toledo, Jáuregui, De la Torre, *Taller de taquimecanografía*, 6.

no podemos acceder debido a su condición íntima, el archivo que resulta del repertorio de ejercicios no puede estabilizar los elementos.

El movimiento entre intervenciones y comunicaciones hace que el libro esté más cerca de los proyectos de arte correo que de los de archivo y mnemotecnia, en tanto que los primeros se basan en la circulación y distribución de materiales mientras que los segundos en la ordenación o acumulación de objetos o documentos, aunque esta distinción resulta en realidad demasiado específica y teórica para unos y otros. Aunque prescinde de la firma de los objetos, se entiende que cada elemento es creación de al menos dos de las cuatro artistas (puesto que es la documentación de una serie de ejercicios); así, mantiene el impulso de archivo que identifica Foster en el arte reciente cuando escribe que el «arte del archivo es tanto “preproducción” como “posproducción”, esto decir, es con frecuencia llevado a inicios no continuados o a proyectos incompletos [...] que

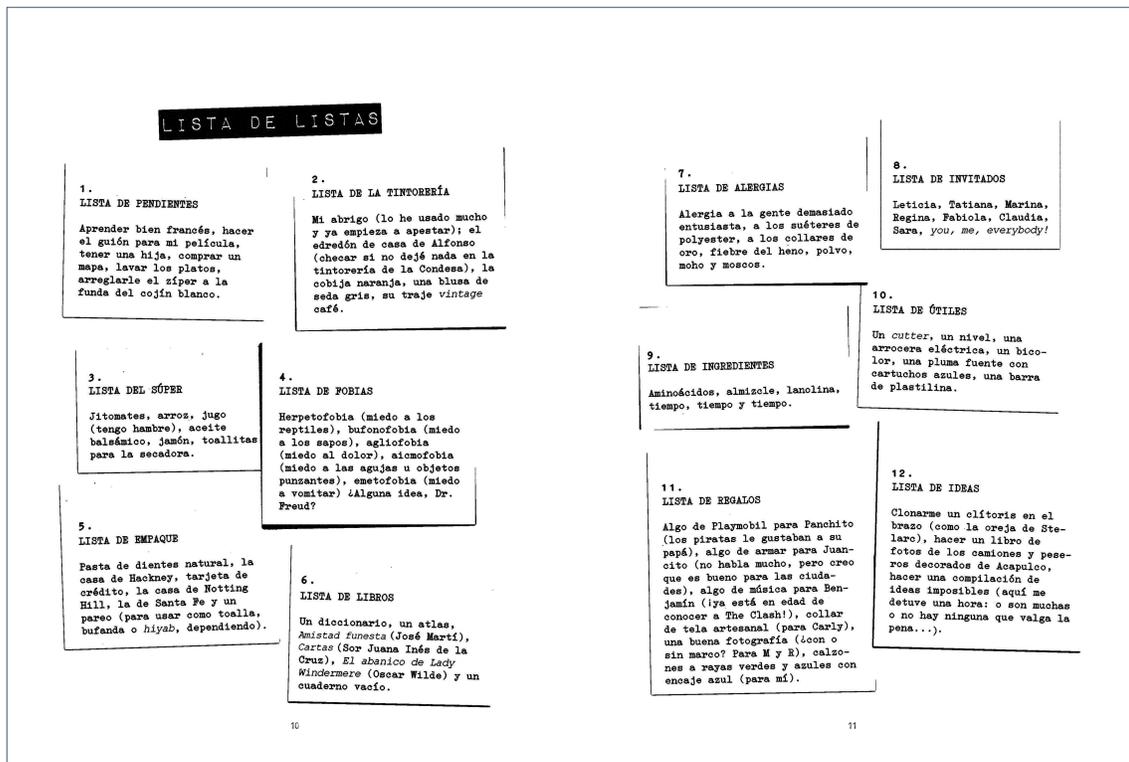


Figura 18. Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo, y Mónica de la Torre. *Taller de taquimecanografía*, 10-11. PDF cortesía de la editorial.

quizá ofrezcan puntos de partida de nuevo).<sup>47</sup> Contrario a *Viriditas*, en el que la colindancia presentaba formas múltiples en contacto, en *Taller de taquimecanografía* observamos las fisuras del montaje<sup>48</sup> antes que un sentido unitario o total; si aquél podía ser leído como un archivo de colindancias centrípetas, éste resulta un archivo de colindancias centrífugas. A pesar de ello, las líneas de fuga trazadas por el libro no son ilimitadas.

Me interesa, por ahora, enfocarme en dos de los ejercicios que a mi juicio permiten leer el libro bajo la noción de archivo de dos maneras distintas. El primero es «Cuadros para distribuir». En la primera parte del ejercicio, «Lista de listas», se disponen sobre las páginas cuadros que asemejan cuadros de papel, en ellos se enlistan cosas bajo categorías caprichosas (figura 18).

La disposición topológica de las listas recuerda la acumulación del archivo anómico: elementos ordenados unos junto a otros debido a su forma y no otra cuestión significativa, un archivo que selecciona poco y que más bien se encarga de acumular y constelar. En este sentido resulta evidente la relación entre el archivo y el atlas: un atlas es una manera de ingresar a un archivo, a sus huecos productivos que son llenados en la medida en que reacomodamos objetos dentro

---

<sup>47</sup> Foster, *Bad New Days*, 34: «archival art is as much “preproduction” as it is “postproduction”, that is, it is often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects [...] that might offer points of departure again».

<sup>48</sup> Especialmente si entendemos montaje desde un uso específico que permite relacionar la metodología de pensamiento de Aby Warburg con el procedimiento artístico de las vanguardias del siglo xx. En este sentido, tomo la definición acotada de Kurt Foster: «En términos de técnica, los paneles de Warburg pertenecen a los procedimientos de montaje de Schwitters y Lissitzky. Es innecesario decir que esta analogía no implica un mérito artístico del lado de los paneles de Warburg, pero tampoco lo invalida en los collages de Schwitters y Lissitzky; simplemente permite redefinir el montaje gráfico como la construcción de sentido más que la disposición formal» («Die Hamburg Amerika Linie oder Warburg's Kunstwissenschaft zwischen den Kontinenten», 31 cit. en Buchloh, «Gerhard Richter's “Atlas”», 127: «[in] terms of technique Warburg's panels belong with the montage procedures of Schwitters and Lissitzky. Needless to say, this analogy implies no claim to artistic merit on the part of the Warburg panels; nor does it invalidate that of Schwitter's and Lissitzky's collages: it simply serves to redefine graphic montage as the construction of meanings rather than the arrangement of form»).

de los límites de su archivación. La producción de un archivo anómico coincide con la epistemología del atlas: no la imposición de un orden exacto, sino el despliegue de movimientos y tensiones. El archivo producido por este encuentro es de tipo paratáctico: la yuxtaposición permite ver lo semejante y lo diferente de manera simultánea. Sobre el atlas y el archivo, Didi-Huberman sostiene que en realidad el primero no es una versión del segundo, sino que se trata de especies distintas.

El atlas no es un archivo ordenado y sistemático (condiciones de su domiciliación y resguardo), sino más bien un ensayo: una tentativa que yuxtapone y tiente, que cruza imágenes con discurso. Siguiendo el texto de Adorno sobre el ensayo como forma, Didi-Huberman ve el atlas como un ensayo en tanto forma abierta: «ni teleológicamente encerrada, ni estrictamente inductiva, ni estrictamente deductiva— que accede a presentar un material contingente o fragmentario donde lo que se pierde en precisión se gana en *legibilidad*». <sup>49</sup>

Continuando esta imagen, el *Taller de taquimecanografía* es un ensayo colectivo, la administración no administrada de la búsqueda de una forma abierta y proliferante; una serie de errancias sin teleología, ni jerarquía. De vuelta al ejercicio «Cuadros para distribuir», su falta de orden aparente lo hace un archivo opaco al que no podemos acceder no sólo porque haya una ley interpretativa vedada sino porque la interpretación final no existe; replica también la forma del *asarôtos oikos* pero el vínculo con la divinidad se ha perdido, sólo queda la mesa dispuesta como la huella de un tiempo ido en la transición de los ejercicios. Se trata, insisto, de la documentación de un proceso y no de una obra entera. El final del ejercicio cierra con la disposición en cuadro de cuatro fotografías de monumentos públicos de celebridades televisivas. Bajo el título de «El monumento y la estética relacional», la página cierra de modo irónico lo que inició

---

<sup>49</sup> *Atlas*, 181.

de un modo similar.<sup>50</sup> La acumulación y registro de elementos no obedece a una lógica subversiva ni crítica, pero es posible observar las líneas de fuga trazadas como método de derivación y asociación libre.

En el capítulo anterior comenté dos fragmentos, uno de la serie «CC», el «Ejercicio de criptografía gratuita o un tratado informal sobre la (in)comunicación», e «Instrucciones para la reinterpretación de “Los puntos sobre las íes” (performance)», incluido en la serie «Pruebas cronometrada». En ambos casos se trataba de formas de mediación furiosa que ocultaban el sentido último de la significación y que provocaban la lectura de la materialidad como objeto autónomo. Un ejercicio similar es el que abre «Ejercicios de exactitud continua»: varias páginas escritas con una máquina de escribir mecánica son reproducidas con la estética de las fotocopias (figura 19).

Las páginas, sin embargo, no dicen nada, se trata de signos dispuestos libremente sobre la página sin una continuidad ni un sentido aparente, salvo algunas frases sueltas sobre la lluvia de un sábado por la mañana. El segundo ejercicio se trata de una interpretación del primero, a partir de un motivo aislado surge una lista de frases que enlistan tipos de lluvias y aguas. La opacidad del primer ejercicio, que carecía de sentido y figuración, da paso a la transparencia del segundo en la lista de frases y elementos bajo categorías similares.

---

<sup>50</sup> Las fotografías son de cuatro monumentos que se encuentran en el «Jardín de los grandes valores de México», ubicado en la colonia del Valle en la Ciudad de México y construido bajo patrocinio privado. Además de los cuatro monumentos cuyas fotografías se reproducen (Plácido Domingo, Lolita Ayala, Silvia Pinal y Carla Estrada), el parque cuenta con una estatua caricaturesca del personaje Chabelo. Ante esta demostración de trivialidad monumental, cualquier intención paródica, por supuesto, queda rebasada por el puro objeto.

Todo texto escrito a partir de una opacidad del significado tiende a desviar la mirada del lector hacia el significante o el soporte sobre el cual se significa: el medio. Escribe Boris Groys: «los soportes de signos permanecen ocultos bajo los signos que soportan; el soporte de signos se escapa necesariamente a la mirada del espectador»,<sup>51</sup> los signos ocultan el medio porque el lector lee los signos, si se detuviera en la forma y la constitución del medio podría perder de vista los signos y con ello toda función comunicativa del texto en cuestión. Un bibliófilo lee la materialidad de los objetos, no necesariamente los signos dispuestos sobre ellos, a menos que den información sobre lo primero. Para que el espacio debajo de los signos aparezca, es necesario borrar los signos, no mediante la transparencia sino

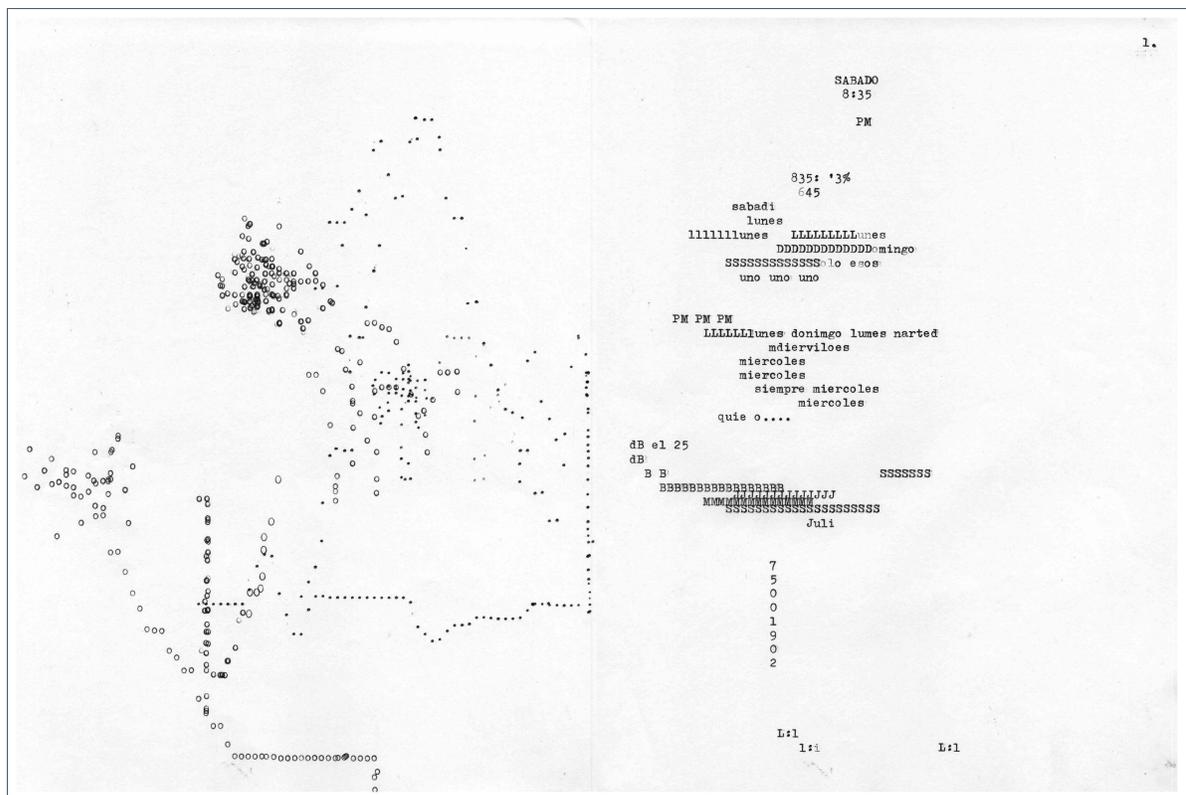


Figura 19. Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo, y Mónica de la Torre. *Taller de taquímeconografía*, 52-53. PDF cortesía de la editorial

<sup>51</sup> Groys, *Bajo sospecha*, 26.

mediante una opacidad que desvíe la mirada: «alcanzar la verdad mediática del signo significa suprimir ese signo, apartarlo, borrarlo».<sup>52</sup> En el caso del *Taller de Taquimecanografía*, tras leer el programa de escritura del libro, podemos entender que se trata de un medio doble, pues el procedimiento artístico sucede en el proceso de intercambio de los materiales (no propiamente en el correo electrónico, pues eso sería un medio anterior al medio en el que sucede la obra), es decir en el repertorio de técnicas de circulación y ejercicios artísticos, para luego suceder en el libro, en el archivo, que registra la documentación de ese proceso. La tensión entre la opacidad del texto que desvía la mirada hacia un medio y la transparencia del significado que lo encubre, se devela como un efecto de la topología, es decir, como resultado del intercambio y el desplazamiento de los signos entre cuatro artistas.

La producción de un archivo anómico depende no tanto de la acumulación como de la repetición de lo acumulado; a pesar de que *Taller de taquimecanografía* no está hecho a partir de la acumulación de lo semejante sino de lo diferente (puesto que cada ejercicio se distingue de los otros) todos los textos obedecen al mismo programa de producción, es decir, se trata de un archivo anómico de fragmentos dispares.<sup>53</sup> Es un archivo sin ley de interpretación pero que fue elaborado mediante una ley de producción, su espacio de institución es anterior pero existe como tal. Es por ello que, como mencionaba antes, se trata de un archivo topológico que da cuenta de los desplazamientos entre signos y entre medios, el espacio de residencia de la obra artística es el proceso en el que fue creada. Dado que no podemos acceder a ese proceso, debemos confiar en el archivo cuya residencia es el libro.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>53</sup> En este sentido, el libro se inscribe dentro de la tradición de la poesía occidental elaborada a partir de fragmentos que no buscan comunicar una unidad sino la experiencia de lo múltiple o de la ruina. Para una historia brevísima de los fragmentos como constituyentes de la poesía en la tradición occidental, véase Bruns, «An Archeology of Fragments», 585–605.

Si los textos de *Viriditas* poseen una residencia doble, digital e impresa, los de *Taller de taquimecanografía* poseen una residencia material (impresa) y una espectral que ha desaparecido en el tiempo. En *Viriditas* el gesto de desplazamiento entre el archivo inmaterial y el material es una desterritorialización que permite acercarlo, junto con su poética del archivo, a los procedimientos de otros libros. Mientras que *Taller de taquimecanografía* traza múltiples líneas de fuga, pero estas se afectan mutuamente sin producir algo al exterior del libro, puesto que el exterior es, en realidad, el medio en el que el libro fue creado y que ahora documenta. Ambos libros entablan un trabajo alrededor del archivo como objeto que puede ser producido y reproducido y a partir del cual se crean dos poéticas de lo material y la acumulación. La lectura de los archivos va aparejada con una desconfianza de aquello que los guarda. La residencia del archivo permite que observemos lo archivado, pero oculta la superficie que lo guarda, mirar hacia adentro del archivo es mirar más allá de lo que significa, es lanzar la pregunta por la institución, la residencia y el soporte.

#### ARCHIVOS DOLIENTES DE LO INDECIBLE

*Toda obra escrita, verdaderamente escrita,  
es un silencio que habla.*

Pascal Quignard

En el primer capítulo recordé la idea de Deleuze Guattari sobre que no hay que preguntar qué significa un libro sino con qué funciona. En relación con la memoria de archivo y la memoria de repertorio, ¿con qué materialidades funcionan libros como *Antígona González* y *La sodomía en la Nueva España*?, ¿qué prácticas destituyen en torno de los archivos sobre los que operan como material para sus apropiaciones? En tanto escrituras que diluyen la dicotomía entre lo político y lo estético, ambas producen un escenario sobre el que actúan los dos tipos de memoria, y ambos laboran sobre sendos archivos que dan cuenta

de la muerte de los cuerpos y la desaparición de la memoria. Para ingresar a la residencia del archivo, cada libro debe instituirse a sí mismo como parte de éste sin perder su identidad como objeto ajeno que lo parasita para recodificarlo. Ambos libros recurren a la construcción y desarrollo de personajes como principio de la recuperación de lo que está en riesgo de olvidarse, estos personajes serán los que conduzcan el ingreso y desterritorialización de los archivos.

La memoria de archivo de *La sodomía en la Nueva España* son los procesos inquisitoriales sobre las historias y condenas contra sodomitas entre 1657 y 1658, son los nombres de los acusados y condenados a la hoguera y sus relaciones documentadas en testimonios, cartas y edictos y en los estudios al respecto;<sup>54</sup> la memoria de repertorio está formada por las convenciones de los géneros lírico-dramáticos asociados con el poder de la Iglesia en el Nuevo Mundo: auto sacramental, villancicos, monumento fúnebre. Lo que parece fuera del archivo para ser reingresado en él mediante el trabajo de las poéticas materiales es lo que no puede ser dicho y lleva por nombre «pecado nefando», lo que no se nombra al nombrarse, el gozo que no tiene nombre, el cuerpo indecible convertido en cenizas de los ajusticiados.

En *Antígona González* el archivo es múltiple y siempre a punto de desvanecerse; la memoria de archivo son los nombres y cuerpos aparecidos en la nota roja o en el periódico y luego tuiteados desde @menosdiasaqui, son también las noticias y voces de quienes buscan a los desaparecidos y los aguardan, son las versiones de Antígona, todas las Antígonas, que dan consistencia a las tragedias que no dejan de repetirse; la memoria de repertorio son las prácticas citacionistas y documentales y la repetición ritual de los nombres y las tragedias, la antropología del duelo. Lo que parece quedar fuera del archivo para ser reingresado en él mediante el trabajo de las poéticas materiales son los cadáveres

---

<sup>54</sup> Fabre consigna las fuentes documentales en la nota al final del libro. (*La sodomía en la Nueva España*, 81).

sin nombre, los que no fueron hallados o reconocidos, Polinices imposibles, ya no expósitos por la furia de Creonte sino yacentes sin nombre en las fosas comunes que socavan este país. En una sociedad en la que la realidad aparece siempre mediada por la representación y la exposición espectacular, el trabajo del duelo sucede en el tránsito entre la memoria de archivo y la memoria de repertorio: duelo nómada y máquina de guerra a la jerarquía de la memoria.<sup>55</sup>

Ambas obras producen *archivos dolientes* que trabajan sobre las memorias de archivo para hacer visibles los procesos de anamnesis y las máquinas de hipomnesis: cómo y con qué se resguarda la memoria de quiénes y para quiénes. Los *archivos dolientes* no sólo operan en la rememoración, sino que activan los archivos y al hacerlo producen libros que funcionan como contenedor y agenciamiento. La lectura de los archivos es el origen de un duelo aplazado que se manifiesta en la materialidad de los libros; la materialidad es del libro y de los cadáveres que lo preceden. Escribe Rivera Garza que «No es del todo azaroso, pues, que la cercanía al lenguaje de la muerte, o lo que es lo mismo, a la experiencia del cadáver, ponga de relieve una materialidad y una comunidad textual en las que la autoría ha dejado de ser una función *vital* para ceder su espacio a la función de la lectura y la autoría del lector como autoridad última. Sólo los textos que han perecido están abiertos o pueden abrirse. Sólo los cuerpos muertos, aptamente abiertos, resucitan».<sup>56</sup>

Ambos libros realizan operaciones similares sobre los archivos que les sirven de fuentes a partir de un repertorio de técnicas citacionistas y de apropiación de

---

<sup>55</sup> Retomo una idea de Deleuze y Guattari sobre el trabajo del rizoma sobre el libro: «Antes la imperceptible ruptura que el corte significante. Los nómadas han inventado una máquina de guerra frente al aparato de Estado. La historia nunca ha tenido en cuenta el nomadismo, el libro nunca ha tenido en cuenta el afuera» (*Mil mesetas*, 28); en relación con el archivo y la memoria, el nomadismo es la producción de líneas de fuga del libro hacia el afuera, un afuera que está concentrado en el aparato de Estado del archivo oficial. Estos libros, como se verá más atentamente en el siguiente capítulo, desmontan la memoria sedentaria mediante el repertorio de operaciones de cita y montaje.

<sup>56</sup> Rivera Garza. *Los muertos indóciles*, 37.

modelos literarios, también desajustan los archivos originales para elaborar una performance posterior: el duelo postergado de los cuerpos masacrados por la violencia o la indolencia. El repertorio fragmenta los archivos originales y los dispone sobre un espacio nuevo, sin por ello necesariamente producir otro archivo.

En las necroescrituras elaboradas bajo el *ethos* poscartesiano, el cadáver precede a la alegoría y la desmonta para permanecer como cuerpo. A diferencia del drama barroco, en el que el cadáver existe para que el personaje ingrese a la «patria alegórica»,<sup>57</sup> en los archivos dolientes el cadáver permanecerá en su materialidad textual para detener la alegoresis y aplazar el fetiche del duelo. Todo duelo iniciará su postergación permanente en la reproducción material de las voces que hablan en los libros; ambos textos asedian los restos textuales de los cadáveres, lo poco que puede recuperarse de quienes habitan la nada porque nunca volvieron, porque fueron encontrados en una fosa común o porque “no tiene más tumba que el viento de la Ciudad de México”;<sup>58</sup> el cadáver no está en escena sino en el archivo, no sobrevive pero emerge en los dispositivos de la memoria, no hace alegoría sino que la desmonta.

No pretendo establecer una lectura alegórica de los textos en la que éstos representarían algo «más», algo trascendente, mediante una conjunción de símbolos al interior del texto, propongo leer cómo ambos libros están escritos desde la alegoría como práctica de lectura, es decir, uniendo fragmentos sin suturar definitivamente para poder producir el efecto de lo que no puede ser nombrado; «el duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo no simplemente

---

<sup>57</sup> Véase Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 439.

<sup>58</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 77; sobre Gerónimo Calbo, uno de los hombres condenados por sodomía y quemado en la albarrada de San Lázaro en 1658.

accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo». <sup>59</sup>

Más que una forma de nombrar, se trata de una forma de la creación de sujetos a partir de las ruinas de los textos; no forman imágenes para representar, puesto que las imágenes producidas no están situadas en lugar de la memoria que desean recuperar, sino que crean vectores de subjetivación colectiva. <sup>60</sup> La alegoría, sostiene Avelar, «es el tropo de lo imposible, ella necesariamente responde a una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación». Las escrituras alegóricas en las sociedades que sobreviven a una dictadura, como las que analiza Avelar, permiten una labor de «hablar otramante» (hablar alegóricamente), hablar del otro (sobre el otro, en la lengua del otro) para revelar su existencia. «Los documentos culturales más familiares devienen alegóricos una vez que los referimos a la barbarie que yace en su origen». <sup>61</sup> En la escritura citacionista hay un irreductible hablar del otro, algo

---

<sup>59</sup> Avelar, *Alegorías de la derrota*, 18-19. Es importante deslindar entre la alegoría como modo de lectura y como modo de producción de textos, si bien la diferencia no es tajante ni tampoco se puede establecer una sola modalidad de uno u otro. □ Para una revisión extensiva y profunda de la alegoría como modelo de lectura y escritura a lo largo de la historia, véase Copeland y Struck, eds. *The Cambridge Companion to Allegory*.

<sup>60</sup> Como un ejemplo similar fuera de la literatura mexicana, se puede pensar en el poema «Hay cadáveres» de Nestor Perlongher en el que, a manera de letanía, la voz lírica enumera sujetos y espacios de la precariedad y la muerte en Buenos Aires durante la dictadura argentina mientras repite al final de cada estrofa «Hay cadáveres», al respecto escribe Ezequiel Zaidenweg: «A la tanatopolítica del proceso [de la dictadura], Perlongher le opone una poética de los restos [...] en el vaivén que nunca se resuelve entre uno y otro polo se crea un suelo [...] del que florece una necropoética que opera políticamente removiendo los sedimentos de la cultura y poniéndolos en el mismo plano, produciendo a la vez una dislocación formal y temporal». («Néstor Perlongher y sus cadáveres», 447).

Un ejemplo mexicano, pero no literario de la no-representación como forma de subjetivación es la instalación sonora *2487* de Luz María Sánchez, que consiste en la reproducción de una grabación con los nombres de las personas que fallecieron al intentar cruzar la frontera entre México y Estados Unidos en 1993. Si bien en este caso no parecen producirse vectores de subjetivación, sí opera la idea del archivo como acumulación e insistencia de fragmentos semejantes que constelan hacia la memoria.

<sup>61</sup> Avelar, *Alegorías de la derrota*, 316.

que se escapa en la posesión del habla; pero, ¿y si además de hablar del otro, se habla desde y hacia esa otredad? No como una posesión, sino como un punto de partida que deviene destino: no hay texto origen, hay repetición de voces. Sobre esto en *Antígona González* escribe Rilke Bolte: «El texto de Uribe se posiciona frente a lo Otro que son los muertos, como también lo Otro que son los textos antigonescos ya existentes, sobre todo los latinoamericanos (que en general fueron escritos en el contexto de estrategias de camuflaje literario en tiempos de dictadura y censura) [...] El primer acto exigido es el del nombramiento; su objeto son las voces de las historias, en minúscula, no de la Historia. Para el nombramiento de las voces, parecería advertir el texto, se necesita de otras muchas voces».<sup>62</sup> Sobre *La sodomía en la Nueva España*, apunta en un sentido similar Francesca Dennstedt: «Fabre no busca exponer al yo poético sino mediarlo o incluso diluirlo a través de diferentes voces con el afán de mantener el carácter de rumor, de relato incompleto, para la historia de la sodomía en la Nueva España».<sup>63</sup>

A pesar de sus diferencias entre memoria de archivo y de repertorio, lo que une a ambos libros es una vocación por la imaginación, la posibilidad de dar forma a lo que no ha podido ser nombrado, la posibilidad de ser agenciamiento de colectividades borradas por el poder que instituyó el archivo que ambos desmontan, en eso consiste el *escenario* del archivo que ambos producen. Este es el trabajo central de los *archivos dolientes*: desmontar, disponer, evocar, agenciar la memoria y el duelo.

La finalidad de *La sodomía en la Nueva España* parece ser «incorporarse no tanto en la tradición poética como en ese archivo continuo que de vez en vez llamamos cultura. [...] Para que el auto sacramental –ahora ya un transgénero–

---

<sup>62</sup> Bolte, «Voces en off», 72.

<sup>63</sup> Dennstedt, «Nefandos afanes de transgénero», 64. Agradezco a la autora por haberme proporcionado una copia digital de su investigación inédita.

*haga* justo lo que no debe hacer: decir lo *inefable*». <sup>64</sup> La subversión del género opera para que la memoria de repertorio permanezca, pero extienda sus funciones hacia dominios no reconocidos previamente. Sería fácil analizar este gesto bajo el paradigma posmoderno de la parodia en el que la subversión de los discursos podía abrir espacios de discusión y justicia de las minorías y otras comunidades no hegemónicas. Sin embargo, lo que sucede en el libro va más lejos que la parodia entendida como reformulación; como otras poéticas materiales, los *archivos dolientes* juegan un papel claro como intervenciones en los discursos literarios y críticos. Pero en este caso, para complementar la intervención con un trabajo sobre los modos de la memoria, las voces múltiples del poema se sirven de la alegoría para que la subversión del modelo literario no sea la finalidad sino el medio de la memoria y el duelo.

La primera parte del libro, «Retablo de sodomitas novohispanos», está escrito a la manera de los autos sacramentales que servían para explicar a los legos y celebrar los misterios de la Encarnación y la Eucaristía. Una de las características principales de las obras de este género era el uso de alegorías reconocidas fácilmente por la población con las que se podían explicar conceptos tan complejos como herméticos. En el caso de la obra de Fabre, existe un doble uso de la alegoría. Por un lado, la que proviene de los usos del género (salen a escena personajes como «El silencio», «La doctrina», «La carne», entre otros); por otro lado, el trabajo de alegorización de la memoria de archivo mediante la continuación o desviación de las primeras mediante ironías y metaforizaciones complejas. El libro está elaborado primeramente en oposición al silencio doble de los sodomitas: el de la muerte y el de un amor nefando, que no puede nombrarse:

0

(Loa)  
Sale

---

<sup>64</sup> Lemus, «Altar de santos invertidos», 75.

el Silencio  
 vestido de papeles en blanco:  
 trae puesto un beso atroz: el candado  
 que hiriente atraviesa y mantiene juntos sus labios:

sale el Silencio y se queda callado  
 durante el resto de la página.<sup>65</sup>

Después de los dos puntos, el silencio efectivo, el blanco de la página. Lo que no es dicho es dispuesto sobre la página para producir un no decir que sin embargo aparece en el texto. ¿Estamos acaso ante una forma que se silencia? Aunque así puede parecerlo por momentos, creo que también es posible pensar el silencio como una paradoja productiva que cohesiona la enunciación de las muchas voces poema.<sup>66</sup> Dice el tercer poema:

Silencio.

A la manera del silencio:  
 los que cometen el pecado nefando.

Dice  
 la Santa Doctrina:  
 Nefando viene del latín *nefandus*,  
 que quiere decir lo que no se puede decir.

A la manera de un secreto: este verso.

---

<sup>65</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 11.

<sup>66</sup> En su interpretación de este pasaje, Estrada Medina explica que «El silencio —no sólo como personaje— está presente en el resto de la obra. Como si entrara en una corte judicial, en el siguiente poema (el 1), el Escribano pide silencio. Ese grito que es una orden puede entenderse de diferentes maneras. Podría leerse como el silencio que intenta callar un hecho, hacer como si no hubiera pasado. Fuera de los libros de historia oficial, las persecuciones de 1657 y 1658 han quedado relegadas por las autoridades eclesiásticas, quienes intentan fingir su inexistencia. También puede entenderse como el silencio que busca acallar a los que están dispuestos a contar esta historia, eliminar todo rastro del suceso. Por último, puede leerse como la voluntad de silenciar todas las manifestaciones que salgan de la normatividad colonial del Imperio Español; en este caso, se trata de eliminar la homosexualidad de la Nueva España». (Estrada Medina, «Dimensión política de la estética citacionista», 75-76). Agradezco al autor el haberme proporcionado una copia digital de su investigación inédita.

Un secreto  
que los versos siguientes traicionan.<sup>67</sup>

El secreto que rompen los versos siguientes es no solamente la complicidad entre los homosexuales descubiertos y procesados por la Inquisición, sino también la posibilidad de decir eso que el Silencio callaba. Como ha señalado Tamara Williams, un procedimiento de *La sodomía* es la conversión *queer* (*queering*) de la forma y el argumento del auto sacramental:

El tema, o *asunto* central de *La sodomía* es el sacrificio y redención entendidas ampliamente. La diferencia reside en lo que puede ser mejor descrito como el *queering* del argumento, que traza, en una conmovedora forma alegórica, la historia de vida, el juicio y la muerte del homosexual travesti Juan de la Vega (alias Cotita de la Encarnación) como una víctima propiciatoria cuyo sacrificio y redención en el fondo celebran la naturaleza sacramental de la sexualidad humana incluyendo, incluso privilegiando, el sexo homosexual». <sup>68</sup>

La versión *queer* del silencio no es solamente la subversión de lo nefando sino el proceso de alegorización que produce la presencia oblicua del silencio, el silencio aparece como personaje alegórico y el silencio se produce en los márgenes de las demás palabras, el silencio es lo que rodea el libro, su límite material.

A lo largo de este proceso, el material textual con el que fue elaborado el libro (los documentos procesuales de la condena a Juan de la Vega, Gerónimo Calbo, Miguel de Urbina y otros) se reúne bajo una forma unitaria que genera

---

<sup>67</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 13.

<sup>68</sup> Williams, «Queering the Auto», 110: «*La sodomía's* central theme, or asunto, is sacrifice and redemption broadly understood. Its difference resides in what can best be described as the queering of the argumento, which traces, in poignant allegorical form, the history of the life, trial, and death of the gay transvestite Juan de la Vega (alias Cotita de la Encarnación) as a propitiatory victim whose sacrifice and redemption ultimately celebrate the sacramental nature of human sexuality, including —indeed privileging— queer sex».

una ilusión totalizante: un texto literario que apela a las expresiones titulares del auto sacramental para delimitarlas históricamente y contraponerse a ellas al nombrar con gestos irónicos y procaces lo que los documentos censuraban como *nefando*.

Hay pues un doble trabajo en la forma del texto que va de la memoria de archivo a la de repertorio: la subversión del género literario imperial desde la alegoría y el montaje de los fragmentos en clave alegórica.<sup>69</sup> Para ahondar en esto, es posible retomar elementos del montaje como procedimiento en el pensamiento de Walter Benjamin: «en el montaje histórico benjaminiano se desconecta el acontecimiento particular a un sentido trascendente (se desaloja toda teodicea), y la *empatía* con el vencedor es desplazada por la interrupción del *continuum* de la historia».<sup>70</sup> La interrupción de la historia son los nombres de los condenados y la relevancia que adquieren las citas documentales del proceso en el discurso poético; esta interrupción permanece en contradicción con las figuras alegóricas que tienen voz en el poema (el Silencio, la Carne, la Naturaleza), puesto que son éstas las que conducen la parodia general y las que permiten dar el salto a la alegoría del libro como un conjunto. En relación con el archivo documental, *La sodomía* invierte los espacios de institución y residencia: el exterior, que eran los sodomitas masacrados, los marginados de toda posible representación, se vuelca al interior del texto pero no como una representación (un desplazamiento o un ponerse en lugar de) sino como sí mismos, como lo que

---

<sup>69</sup> Otro modo de la subversión que las parodias de Fabre producen sucede en la reconversión del tiempo pasado en un presente en el que los cuerpos de los asesinados aparecen para tomar el centro gozoso de la escena. Como explica Tamara Williams: «El poema [fúnebre a Gerónimo Calbo] invoca el mito de Jacinto y Apolo no como una alternativa sino como un modelo que ofrece la posibilidad de vencer formas modernas de la subjetividad y la vida, y así subvertir las instituciones coercitivas y normativas de la modernidad, tal como la heteronormatividad. Tanto el objetivo como el resultado de la recuperación genealógica, por ende, es la creación de un espacio de libertad generado por la distancia en el tiempo que logra deslegitimizar el presente por medio de un pasado radicalmente diferente.» («“Todo lo perdido regresa travestido”», 57).

<sup>70</sup> García, «Alegoría y montaje», 179.

queda de ellos en forma de materia textual; no es que los sodomitas sean alegorizados (no son ellos en lugar de todos los demás) sino que la alegoría general permite que sean los documentos, y por ello, la encarnación de la voz en el texto, los que se presentan ante los lectores:

Dice

Juan de la Vega: Llámame Cotita.

Dice Cotita: Nada, yo no he hecho nada de lo que se me acusa.<sup>71</sup>

En esta cita es posible identificar la serie de círculos concéntricos en los que se produce la enunciación. No sólo es Cotita sino su eco lo que habla. La voz impersonal del poema introduce a Juan de la Vega quien pide ser llamado por otro nombre, *su nombre*. La voz impersonal sigue sus instrucciones y lo llama así para que sea ella quien habla en el poema. Habla nada y habla la negación de la acusación. El propio poema ha creado las condiciones de su contradicción para permitir que sea Cotita quien lo niegue. *La sodomía* se basa en las contradicciones producidas entre la poética original de los géneros imperiales y la poética travestida del texto: la parodia subvierte los códigos de disciplinamiento del auto sacramental, la apropiación material y su montaje hace que las voces supervivientes de los condenados tomen posición al interior del texto y que desplacen las figuras alegóricas tradicionales. La sobrecodificación intertextual apunta también a una lectura dirigida a la contradicción entre las formas de poner en escena (así sea una escena virtual) y el vértigo de las referencias.

El último poema del auto sacramental titulado «*Las tiranas*» hace referencia al poema *La tirana* de Diego Maquieira, una parodia crítica en la que la Virgen tiene, por igual, las vocaciones de la santidad y de la prostitución;<sup>72</sup> la Tirana de

---

<sup>71</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 23.

<sup>72</sup> «Si bien es posible que la fuente de Fabre para “La tirana” de *La sodomía* fuera la venerada Virgen de la Tirana de la región andina y los carnavalescos festivales callejeros que la celebran anualmente, es más probable que la parodia poética de La Reina del

Fabre, y en esto sigo a Williams, es una doble parodia que no sólo homenajea al personaje de Maquieira, sino que extiende su papel profano al eliminar todo rastro de sacralidad tanto en el modelo poético del auto como en la figura de posible santidad.

En el Barrio de San Juan  
 el cura tiene una vaca  
 y aunque poca leche saca  
 la ha nombrado sacristán.

[...]

¡Llueven fuegos sobre el Vicio!  
 ¿Es la Furia Celestial?  
 ¿Es la fiesta patronal?  
 ¡Llueven fuegos de artificio!<sup>73</sup>

Si bien el poema es un dechado de referencias y parodias a la doctrina cristiana y la vida homosexual, creo que el trabajo alegórico sobre el duelo (y su refinamiento paródico) se muestra en el poema anterior a éste y que le sirve de introducción:

Dice: De este modo termina el poema  
 y vuelve a comenzar  
 El mundo.

Dice:  
 De este modo  
 termina pero también de este otro:

Salen  
 Juan de la Vega

---

poeta chileno Diego Maquieira, *La tirana* (1983), sea la que inspiró el cierre burlesco e irreverente de Fabre.» (Williams, «Queering the Auto», 117: «While it's possible that Fabre's source for *La sodomía's* "La tirana" was the Andean region's beloved Virgen de la Tirana and the carnivalesque street festivals that celebrate her annually, it is more likely that it is Chilean poet Diego Maquieira's poetic parody of La Reina, "La Tirana" (1983), that inspired Fabre's Burlesque and irreverent closing»).

<sup>73</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 44-45.

y los sodomitas ajusticiados  
 haciendo sonar sus instrumentos musicales y entonces  
 todos, incluso la Santa Doctrina, todos se ponen a cantar.

Cantan todos:

Hay, lector, coplas extrañas  
 sobre la Nueva Sodoma:  
 si una moneda nos dona  
 le cantamos “Las Tiranas”.<sup>74</sup>

Los personajes de Fabre se encuentran en la órbita del trabajo con el duelo mediante las trazas materiales de la memoria textual y la recuperación de la memoria de los excluidos con un saludable tono paródico. En el último poema del auto sacramental se convierten en una expresión superlativa de la parodia y lo profano que incluye la figura de la Santa Doctrina, lo que completa la desacralización de las figuras alegóricas para dejar a la alegoría como un procedimiento al exterior al poema (un procedimiento de formación que permite decir lo nefando).

El trabajo del duelo es un intento constante de sustitución en el que «el objeto perdido» intenta integrarse al «objeto sustituto» para lograr, siguiendo a Avelar, «un trabajo de duelo “exitoso” [... en el que] la libido reinvertiría en un nuevo objeto y lograría llevar a cabo esa operación metafórica por la cual el objeto perdido se subsumiría en el objeto sustituto. El horizonte de perfección para el duelo sería, por lo tanto, una metafórica no muy diferente de la vicaria transparencia del mercado. Lo más propio del duelo, sin embargo, es resistir su propio logro, oponerse a su propia conclusión».<sup>75</sup> Todo duelo resiste a verse completado para no ingresar en la economía de intercambio de las mercancías, así, su trabajo reside en el aplazamiento de la sustitución; antes que convertirse

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>75</sup> Avelar, *Alegorías de la derrota*, 287-288.

en un memorial para los muertos (lo que crearía un intercambio «exitoso»), el texto doliente hace uso del repertorio alegórico y paródico para re-emplazar el objeto sustituto que nunca se alcanza: no la restitución sino el silencio.

La doble parodia de *La sodomía en la Nueva España* parece entonces destinada a presentar la doble contradicción de su factura y del trabajo sobre el duelo. Por un lado, es la versión doblemente profana de los géneros y las referencias; por otro, alarga el trabajo del duelo hacia la postergación indefinida con el baile y la canción burlescos que los personajes bailaban en sus encuentros sexuales<sup>76</sup> y que al final aceptan realizar a cambio de unas monedas. Este intercambio económico aplaza el intercambio metafórico que implica el duelo, la postergación del duelo existe porque los personajes permiten que el intercambio no suceda en la esfera de lo doliente sino en la de lo económico y el espectáculo. Esta idea debe la formulación a la de Williams sobre que el gran crimen de Cotita de la Encarnación no es tanto la sodomía como la producción de un orden alterno del orden real/Real. Su desobediencia efectiva no es sólo el coito con otros varones «sino más bien su desacato de la economía significativa masculina [...] en particular, la idea imperial española del *Vir*, y por extensión, el rol del *Vir* en la familia nuclear tradicional, que a su vez fue la estructura que emergió de, y que fue cómplice con, los amplios intereses orientados a la ganancia de la floreciente economía colonial».<sup>77</sup> Juan de la Vega, Cotita de la Encarnación, no sólo mantenía

---

<sup>76</sup> «El escribano lee un papel en voz alta: Los acusados/ confesaron que bailaban y bailaban una tonada/ que llaman “Las tiranas” y que es/ de mucha lascivia/ y bailaban». (Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 27).

<sup>77</sup> Williams. «Queering the Auto» 114: «but rather his disavowal of the masculine signifying economy [...] in particular, the Spanish Imperial ideal of the *Vir*, and by extension the role of the *Vir* in the traditional nuclear family, which in turn was a structure that emerged from, and was complicit with, the narrow, profit-oriented interests of the burgeoning colonial economy».

relaciones sexuales con sus amantes, sino que los atendía (preparaba alimentos, hacía tortillas, los servía) vestido de mujer.<sup>78</sup>

Dice la Santa Doctrina: Si las monedas tuvieran  
además de anverso y reverso,  
inverso,

en esa cara veríamos acuñada la cara  
de Juan de la Vega: la descarada  
reina de los invertidos.

Monedas, dice la Naturaleza.  
Monedas, dice la Carne.  
Monedas, dice la Santa Doctrina.

Dice  
la Santa Doctrina:  
Juan de la Vega y sus bujarrones troquelaban.

[...]

Dicen todos: Monedas cuyo metal es la Nada:  
monedas cuya cifra es cero: agujero  
con el que Juan de la Vega  
paga.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Tras la lectura de Williams y en una primera lectura que hice de esta escena, me parecía que la inversión de la economía política de la sociedad colonial sucedía solamente en la construcción ficcional y poética de Fabre, en parte como producto de los conceptos y agudezas, y en parte por el entramado crítico de la obra. Sin embargo, de acuerdo con la investigación de Zeb Tortorici, este tipo de comunidades no eran tan escasas como se creería. Explica Tortorici que «la creciente evidencia relacionada con la sodomía y las relaciones sexuales entre el mismo sexo en el México colonial certifica la innegable existencia de subculturas sodomíticas en espacios rurales y urbanos, en la iglesia e incluso en los barcos que viajaban entre España y las Américas». (Tortorici, «“Heran Todos Putos”», 52: «The growing evidence relating to sodomy and same-sex sexual relations in colonial Mexico attests to the undeniable existence of sodomitical subcultures in rural as well as urban spaces, in the church, and even on the ships that traveled between Spain and the Americas»).

<sup>79</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 26.

Esto permite a la construcción alegórica del intercambio económico y el encuentro sexual mediante la figura de la moneda que, al final, es el símbolo que reúne las figuras de los condenados y los verdugos en un baile de «contraduelo». En este punto destaca uno de los elementos de la memoria de repertorio que con mayor fortuna son usados en el poema y que además permite desplazar el sentido cerrado de la alegoría y del duelo. A lo largo del auto sacramental, Fabre despliega con sutileza, la propia de quien conoce la tradición barroca y se la ha apropiado una serie, una serie de metáforas que se van encadenando para formar una figura retórica mayor: el concepto. El término fue propuesto por Baltasar Gracián en su obra *Agudeza y arte de ingenio* en la que lo define como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos».<sup>80</sup> Esta correspondencia es fruto de la agudeza, entendida como una facultad del entendimiento, o del ingenio. El procedimiento que Fabre realiza a lo largo del «Retablo» es similar a los que desarrollaban los poetas conceptistas, a lo largo del poema va desplegando las múltiples correspondencias entre el cuerpo de los homosexuales y los signos que les imponían una verdad más allá de sí mismos. El pasaje citado es uno de los más relevantes en los que se realiza este procedimiento.

Los sodomitas imprimían en los otros cuerpos sus cuerpos mediante la penetración, al hacerlo, parecen máquinas de troquelar, lo que los convierte en monedas. Esta moneda que es Cotita de la Encarnación encarna no sólo la práctica sexual mencionada, sino también la producción de su cuerpo como moneda con «cara» y anverso, pero esta moneda «descarada» tiene en realidad un anverso (el ano, la cruz) y el inverso. La inversión es también doble: los cuerpos invertidos de los sodomitas en relación con la sexualidad normada del catolicismo y la inversión de la economía con monedas sin cara, monedas que equivalen a cero, el agujero de Juan de la Vega: el ano como el órgano que recibe el cuerpo de

---

<sup>80</sup> Gracián, *Obras de Lorenzo Gracián*, 8.

los bujarrones y que paga con una nada que disuelve toda plusvalía en signo negativo.<sup>81</sup>

La agudeza que permite unir el ano improductivo/infértil con la moneda sin valor y la economía política imperial termina por subvertir otro tópico de los autos sacramentales y las obras pías del siglo XVII. Para esto, vale la pena recordar que la economía europea, especialmente la imperial, pero también la de sus prestamistas, tuvo un crecimiento notabilísimo producto de la conquista de América y la extracción de metales de sus tierras; ante el aumento inesperado de la riqueza y la transformación de una sociedad estamental en una rápidamente cambiante, el pensamiento contrarreformista buscó el equilibrio teológico entre la abundancia económica y la salvación del alma (ya no podía depender, como a inicios del siglo anterior, de que la salvación escatológica sería más importante que la vida mundana). Son numerosos los tratados de la época que traducen la cuitas sobre la salvación y la condena en lenguaje financiero reconocible y comprensible por la feligresía. Los tópicos del alma como una prenda en deuda

---

<sup>81</sup> En 2017, Luis Felipe Fabre publicó el ensayo *Escribir con caca* dedicado a la vida y obra de Salvador Novo. El ensayo, que también puede leerse como un manifiesto delirante y carnal sobre la sodomía en México y América Latina, utiliza el pensamiento de Paul B. Preciado para desarrollar la idea del signo y la poesía como producto anal en la obra de Novo. En este ensayo es posible encontrar varias claves críticas para comprender de manera más amplia el trabajo con los signos y la alegoría en *La sodomía*: «La poesía, arte de invertidos, se origina en el ano, y si bien son menos numerosos que los que insisten en negarlo, desde siempre ha habido también poetas que, más allá de maricas y maricones, han dejado pistas del secreto origen anal en sus poemas. Pero la poesía de Novo, en particular su poesía satírica, se inscribe en una tradición aún más radical: la que no sólo se origina en el ano y lo dice sino que además se escribe y se resiste a la sublimación. Poesía que en verdad es un ejercicio de resistencia anal. Poesía que Novo secreta por el ano, brutal y amenazante, y que no se sublima para llegar a la boca y si llega a la boca convierte a la boca en ano». (Fabre, *Escribir con caca*, 20).

Resulta interesante considerar la convergencia, con seguridad deliberada, entre la resistencia a la simbolización de la escritura anal de Novo y la resistencia a hacer signo de ciertos poemas que propone Montalbetti. Es este caso uno de los poemas en el que más interesante resultan las poéticas materiales como respuesta a la insuficiencia del lenguaje poético. Responde insuficiencia con resistencia es una de las formas de la escritura contemporánea más productivas y, en este caso gozosas.

con Cristo y Dios permitían convalidar la dimensión crediticia de la salvación y la función de conversión y reinversión del perdón de los pecados. Un caso en el mismo género literario que el «Retablo de sodomitas novohispanos» es *El gran mercado* de Pedro Calderón de la Barca; según Ana Suárez Miramón, en su estudio del auto calderoniano «*El gran mercado* representa mejor que cualquier otra pieza del autor, la simbiosis entre conciencia individual y mundo social, o entre la atracción del mundo y el desencanto obligado para quien busca sobre todo la perfección interior. [...] El motivo del mercado franco, por el gran interés que tenía en los ambientes comerciales de la época, se convirtió en una metáfora moral y religiosa fácilmente aprehensible para una sociedad educada en el dinero». <sup>82</sup> Cotita de la Encarnación es, pues, la que acuerpa la antimoneda de la antisalvación, el ano con el que paga, la nada que nada vale, que nada produce, subvierte también los términos de la salvación como problema de negocios en el que hay que saldar una deuda. Quien paga con el ano no solamente no repara la deuda, sino que la sustrae de todo término de negociación, la anula al contraponerle signos negativos. Ante la deuda que no se salda, Cotita pone a operar la comuna del exceso y el dispendio.

El cuerpo de Juan de la Vega hace de los signos antisignos, desplazamiento permanente, *différance* de la economía imperial en la economía casera. La escritura poética de Fabre produce conceptos que unen el universo que rodeaba a Juan de la Vega y sus amantes, al unirlo desmonta ese universo y también el lenguaje vertical de los imperios. Convierte la lengua imperial, para subvertirla, en un lenguaje hecho de rumores, de voces que corren subterráneas y proliferantes. El archivo original de los procesos judiciales, archivo imperial y jerarquizado, deviene una moneda hueca mediante el concepto barroco del silencio, y mediante el hueco en el archivo producido por el repertorio de citas, refraseos y montajes: los documentos se convierten en poema mediante la

---

<sup>82</sup> Suárez Miramón, «Estudio», 43

taumaturgia anal de la producción poética. Este poema se escribe desde el ano, y se resiste a simbolizar la experiencia en un duelo cerrado, en una empatía que circule como mercancía, al resistirse es como Juan de la Vega y paga los favores con la nada y el cero, moneda-archivo que nada vale porque lo que tiene son agujeros que absorben el sentido y lo devuelven carne y cuerpo.

La alegoría y el montaje son la base de estas obras porque son los procedimientos críticos con los que se crea la poética citacionista (otro de los procedimientos, el opuesto, es la selección o la borradura, como sucede en *Anti-Humboldt*); sobre todo porque permiten que las citas adquieran una interpretación contextual de mayor complejidad mediante fracturas y contradicciones internas: «La postura alegórica usa estructuras, estrategias y técnicas que son más o menos apropiadas para instigar conciencia de la otredad, interpretación flexible y contradicciones en contextos particulares de lectura».<sup>83</sup>

Una característica de *Antígona González* es que se sitúa en la tensión productiva entre el documentalismo y el mito, sin necesariamente decidirse por uno o por otro. Tanto el documento como el mito son formas en tensión entre la memoria de archivo y la memoria de repertorio, pues ambos requieren de una institución, así como de gestos y prácticas rituales para actualizarse y ser dotados de valor de verdad.

Para mediar entre ambos extremos, *Antígona González* recurre a una estrategia de actualización del archivo en la forma de un gesto social, lo que Guattari llama la *subjetividad pática* y que define como «la función existencial de las conformaciones de enunciación [que] consiste en [la] utilización de eslabones de discursividad para establecer un sistema de repetición, de insistencia

---

<sup>83</sup> Hunter, «Allegory happens». En Copeland y Struck, eds. *The Cambridge Companion to Allegory*, 267: «The allegorical stance uses structures, strategies, techniques, that are more or less appropriate to instigating awareness of otherness, flexible interpretation, and contradiction, within particular reading».

intensiva».<sup>84</sup> La *subjetividad pática* es aquella que no es producida por las gramáticas y semióticas significantes (los lenguajes, los discursos), pero que también es aquella en la que están apoyados los operadores de discursividad; a pesar de que se reniega de ella y que suele permanecer oculta (por afectiva e «irracional»), es una subjetividad que se expresa en semióticas asignificantes, que producen afectos antes que símbolos o representaciones. Se trata de una subjetividad en la que el mensaje pasa por el cuerpo, los movimientos, los ritmos y las rupturas.

Esta subjetividad permite entender el trabajo sobre el duelo desarrollado en ambos libros, pues ambos mantienen en tensión el *pathos* expresivo y la exterioridad del duelo colectivo sin resolver. Pero es especialmente puntual en la estructura de *Antígona González*, pues en este libro toda intención alegórica del personaje es rápidamente neutralizada por el régimen de documentalidad de las citas. Una y otro se alternan para tensar el *pathos* hacia el cuerpo y no hacia la pura rememoración empática. Sería incorrecto suponer que en *Antígona González* se produce solamente una subjetividad pática, tomando en cuenta que se trata de una obra elaborada prácticamente por fragmentos verbales; sin embargo, como explicaré, lo que produce la tensión corporal no son tanto otras formas sensibles de la afectividad, como la tensión entre dos formas significantes diferenciadas entre sí.

El libro de Uribe está escrito mediante trozos extraídos de diversos documentos ensamblados a partir de la figura de Antígona González. Este personaje femenino cuenta la historia de su hermano Tadeo, desaparecido quién sabe si por el Estado o por los narcotraficantes (al fin y al cabo diferencia indiscernible), y la de su búsqueda, hasta que es encontrado en la fosa de San

---

<sup>84</sup> Guattari, *Caosmosis*, 41.

Fernando, Tamaulipas;<sup>85</sup> ambas son historias situadas en la ficción del texto pero que a su vez rebasan este espacio puesto que son también, o pueden ser, las historias y los nombres de las decenas de desaparecidos y dolientes que pueblan el texto mediante las citas y los documentos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano.<sup>86</sup>

La voz de Antígona González es dolorosa pero vivificante,<sup>87</sup> cobija con su duelo el duelo de los demás («Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, ni nadie nos nombra»);<sup>88</sup> en la desesperación por la búsqueda de su hermano puede afectar mediante una emotividad exacerbada («Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas, hermanito, sería que mañana me llamaran para decirme que tu cuerpo apareció»),<sup>89</sup> pero en esa emotividad que en otro texto podría parecer patética (simbolizante, moralizante), se convierte en pática mediante la sutura con los textos que forman el resto del cuerpo del libro. Luego

---

<sup>85</sup> Los hechos narrados en *Antígona González* corresponden al hallazgo en agosto de 2010 de una fosa común en San Fernando, Tamaulipas, en la que se encontraron los cuerpos de 72 migrantes centro y sudamericanos asesinados por el grupo paramilitar Los Zetas, quienes los asesinaron entre el 22 y el 23 de agosto de ese año. Si bien no declara nacionalidad ni procedencia, en la narración de Antígona González se concluye que el cuerpo de Tadeo González fue encontrado en esta fosa («Vine a San Fernando a buscarte Tadeo. Vine a ver si alguno de estos cuerpos es el tuyo» [71]), sin embargo, otras citas dentro del libro se refieren a personas asesinadas en otros lugares o a otras voces de deudos que también buscaban a sus familiares.

<sup>86</sup> Uribe, *Antígona González*, 13.

<sup>87</sup> En un sentido amplio de dar vida de nuevo a los nombres y a las comunidades dolientes. Tomo el afortunado término de «El amor vivificante de *Antígona González*».

<sup>88</sup> Uribe, *Antígona González*, 95.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 47.

de esta declaración de Antígona González, en la página siguiente se lee: «Chihuahua, Chihuahua. 17 de abril. Un niño de 4 años fue localizado sin vida. Su madre lo había reportado desaparecido el pasado 6 de abril».<sup>90</sup> La atrocidad del hecho es, si cabe decirlo, pura en la forma del despojo: se trata de una noticia escrita en el lenguaje parco de la información. El patetismo de Antígona González (en buena medida, fictivo) da paso a la pura información, algo que rebasa la representación y el realismo (un contrato de ficción) para instalarse en otro lado. Este ritmo entre ficción y documentalidad en torno del mismo tema, esta acumulación de nombres y sucesos es lo que configura la subjetividad pática: «subjetividad parcial, prepersonal, polifónica, colectiva y maquínica».<sup>91</sup> Sara Uribe utiliza la alegoría y la acumulación como estrategias de producción de presente y de tensión en la afectividad de los textos: «Esa hilera de preguntas es, también, un coro. Una evocación de todas las preguntas, de todo el dolor, de todas esas voces e historias enunciadas en la morgue de San Fernando».<sup>92</sup>

La imbricación entre citas, informes, explicaciones y la narración del personaje impiden que la obra se convierta en una letanía de apropiaciones o en un clamor empático; no es posible, sin embargo, hacer de los personajes alegorías cerradas: Antígona no es ya solamente el símbolo de la que busca tumba para un cuerpo, sino mujeres con nombre que cuentan historias, son muchas voces que se tejen para producir un efecto de multiplicidad sin el vértigo de lo infinito; como recuerda Rilke Bolte: «el lenguaje resulta enmudecido bajo la impresión de los cuerpos desfigurados por la violencia. Resulta difícil de definir si lo fantasmagórico reside [...] en la voz desplazada, en los cuerpos que la afligen, o más bien en el sistema que organiza la violencia innumerable. Tanto más, Sara

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, 48. En el original en cursivas, pues indica cita.

<sup>91</sup> Guattari, *Caosmosis*, 35.

<sup>92</sup> Uribe, «¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?», 52.

Uribe crea una “boca del poema” que se abre ante ese ambiguo abismo y coloca la capacidad vocal de su texto en un rol vocal, una portavoz central». <sup>93</sup>

En este sentido, resulta sumamente revelador que una de las fuentes documentales del texto sea el diario de la activista Diana Gómez, quien, a raíz de la desaparición de su padre, decide llamarse «Antígona Gómez». Antígona es y no es una forma alegórica para llamar a las y los dolientes; todas las Antígonas parecen responder al mismo estímulo fraternal de honrar el cuerpo de Polinices y al mismo tesón de enfrentar, sin herramientas, casi desnudas, *homo sacer*, al tirano Creonte; Antígona es la alegoría del duelo contra el poder tiránico pero es una alegoría que se disuelve en la singularidad; cada doliente carga muertes distintas, cada mujer que empeña la fuerza contra el tirano para proteger su progenie es, al hacerlo, un cuerpo arrojado al mundo que no puede ser comparado, en su vulnerabilidad, con ningún otro cuerpo. La alegoría es paradójica y un estrecho irresoluble en la figuración del personaje. Antígona es la doliente paradójica:

Creonte espera que sus palabras gobiernen las actuaciones de Antígona, y ella le contesta oponiéndose a sus discursos como soberano afirmando su propia soberanía. El hecho de reivindicar llega a ser un acto que reitera el acto, lo afirma, extendiendo el acto de insubordinación llevando a cabo su reconocimiento a través del lenguaje. Este reconocimiento, paradójicamente, requiere un sacrificio de autonomía al mismo tiempo que se lleva a cabo: ella se afirma a sí misma a través de la voz del otro, de ese alguien a quien ella se opone. Entonces, su autonomía se obtiene a través de la apropiación de la voz autoritaria a la que ella se resiste, una apropiación que encuentra en su interior simultáneamente el rechazo y la asimilación de esta fuerte autoridad. <sup>94</sup>

Antígona debe sacrificar su autonomía para ganar autonomía frente al tirano; de un modo semejante, Antígona González debe sacrificar la autonomía

---

<sup>93</sup> Bolte, «Voces en off», 72.

<sup>94</sup> Butler, *El grito de Antígona*, 27.

ficcional de su voz para ganar autonomía como voces que se tejen en la producción de memoria y afectividad. La tensión entre documentalidad y patetismo es otro de los escenarios en los que *Antígona González* gana al perder autonomía: cede el espacio simbólico de las interpretaciones totalizantes para poder ganar la autonomía de las intensidades afectivas. Lo que gana es la posibilidad de que el libro produzca un duelo y un movimiento en los archivos sin integrarse a ellos. El libro nombra a las víctimas («nombrarlos a todos») pero no se arroga el derecho de contar su historia, la dispone con otras historias.

A diferencia de la dupla narrativa-simbólica Antígona/Antígona González que aparece como voz/mito, la formada por Polinices/Tadeo no está presente en la obra como tal, sino que aparece indirectamente mediante las memorias de repositorio que vinculan a uno u otro con los cuerpos desaparecidos y dolientes (“*en su distorsión y alteración Polinices es identificado con los marginados y desaparecidos*”).<sup>95</sup> Se trata, sí, de un símbolo, pero uno que continuamente se desplaza entre el hermano, los asesinados, los desaparecidos, las dolientes. Su nombre es Tadeo, otra figura que podría suponerse alegórica (el apóstol hermano de Jesús, el santo de las causas imposibles) pero que no funciona como tal:

¿Qué cosa es el cuerpo, Tadeo? *Las cifras no coinciden.*

Que habían encontrado unos cadáveres

---

<sup>95</sup> Uribe, *Antígona González*, 21. En cursivas en el original pues, a su vez, fue tomado de *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo E. Pianacci.

Sobre esta diferencia de tratamiento en los personajes, la autora lo explica en un recuento que hace del proceso de escritura y estructura de la obra. Explica Sara Uribe que «La segunda sección, “¿Es esto lo que queda de los nuestros?”, se configuró a través de tres abordajes. Por una parte, ahondar en los vínculos afectivos entre Antígona y Tadeo González a través de la memoria de lo perdido, así como la relación de Antígona con la ausencia de Tadeo, es decir, su duelo latente, exacerbado por la indefinición del desaparecido: ese estar entre la vida y la muerte. Por otro lado, mostrar la lucha y la esperanza, la desazón y la angustia en torno a la búsqueda; es aquí donde aparece el coro, que nos remite justamente a este toparse día con día con la muerte en su camino tras Tadeo. Finalmente, es esta sección también donde se fija el cuestionamiento político de Antígona González sobre la guerra, así como su postura ética frente al otro como enemigo.» («¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?», 51).

[El cuerpo de Polinices pudriéndose a las puertas de Tebas y los cadáveres de los migrantes].<sup>96</sup>

Tadeo es el cuerpo por el que Antígona se pregunta y es también el eco del pasado que regresa. La espectralidad de la muerte retorna en la forma de un cuerpo que se pudre a las puertas de Tebas. Ese cuerpo que por contigüidad es el cuerpo de los migrantes encontrados en San Fernando, un cuerpo que no ocupa el mismo espacio, pero sí el mismo dispositivo de memoria. No es que los cuerpos de los migrantes *sean* el cuerpo de Polinices o que el nombre de Tadeo *sea* el nombre Polinices, es que en el tiempo espectral del duelo inacabado cada nombre que se repite y cada cuerpo que es violentado forma parte de la cadena interminable de cadáveres. El libro rebasa la alegoría porque ni Tadeo ni Polinices son símbolos de, sino ecos, repeticiones, intensidades de *pathos*.

Si ni Polinices ni Tadeo son figuras alegóricas, desplazado uno, individualizado el otro, la alegoría reside no en los nombres sino en el acto entero de llamar y buscar a los desaparecidos mediante la subjetividad pática. El duelo se convierte en *Antígona González* en melancolía política: «Lo melancólico, nos dice Freud, indica su “lamento”, apunta a una reclamación jurídica donde el lenguaje se convierte en el acontecimiento de su pena, donde, surgiendo de lo impronunciable, el lenguaje contiene una violencia que lo lleva a los límites de la pronunciabilidad».<sup>97</sup>

La alegoría como forma de nombrar lo que no puede ser nombrado tiene en *Antígona González* más la forma de una sutura visible entre los textos que la de una figura de lectura; los fragmentos son reunidos alrededor de una figura que enuncia y conduce el *pathos* de la obra, sin embargo, ninguno de éstos pierde su estatus de autonomía testimonial o crítica, cada fragmento apela a sí mismo y a

---

<sup>96</sup> Uribe. *Antígona González*, 67.

<sup>97</sup> Butler, *El grito de Antígona*, 108.

la continuidad. Las suturas son visibles porque en ellas es posible atisbar el repertorio de las prácticas citacionistas y el archivo del que fueron tomadas; Antígona González como personaje alegórico carga con la continuidad, pero no borra la residencia, la amplia; es una figura de unión no de interpretación: el texto no pide ser interpretado puesto que declara sus fuentes y sus registros míticos, esto contribuye a que cumpla con la función que sugería Rivera Garza: antes que dar voz a las víctimas por la violencia, el texto de Uribe los coloca en el centro de la enunciación poética, cede su lugar como escritora para tomar el lugar de curadora de textos en un sentido doble, como seleccionadora y como sanadora.<sup>98</sup>

La obra se construye con una diversidad de fuentes que va de los testimonios a los textos filosóficos y académicos que permiten entender el valor social de aquéllos; en un sentido amplio, *Antígona González* presenta el valor social del duelo al hacerlo aparecer en una enunciación colectiva que no distingue entre autorías sino a partir de su función en una narrativa doliente; a pesar de la aparente disparidad en el texto, la obra mantiene una línea lírico-narrativa en la que Antígona González relata la desaparición y búsqueda de su hermano Tadeo; sin embargo, no hay un universo narrativo en el que los textos fuente queden contenidos dentro de un sentido cerrado, no forman parte de la narrativa doliente sino que son suturas páticas entre la ficción y el archivo.

Entre domicilio y la transformación del archivo, el libro *Antígona González* termina convertido en un nuevo *arkhé* que instituye su residencia en el duelo de la colectividad. La destitución del archivo es su movilización: si dentro de él yace

---

<sup>98</sup> Rivera Garza sugiere que en este tipo de prácticas, más que un escritor como un sujeto que produce textos, el autor —en el sentido que da Foucault al término— se desempeñaría como un curador del lenguaje, no sólo por las prácticas de selección y narración a las que somete a los textos sino, especialmente, por la diligencia que pone en establecer este orden. El curador sería, sostiene la autora, «un enfermo terminal: [alguien que] padece de lenguaje». (*Los muertos indóciles*, 92).

lo inmóvil que rige las interpretaciones, en su exterior se desplazan los signos nómadas, los registros que pueden convertirse en algo más que la repetición.

En este sentido, la frase final del libro, tomada de la tragedia de Sófocles, resulta muy poderosa: «¿Me ayudarás a levantar el cadáver?»,<sup>99</sup> pronuncia Antígona González y pronuncian las voces que son ella, la espectralidad de las voces toma cuerpo en la pregunta de quien pide ayuda para levantar el cuerpo inerte que será depositado en una tumba, otro archivo que será dispositivo de archivo y repertorio. No es un final totalizante y tampoco es un cierre de la alegoría ni del duelo, es el aplazamiento formalizado en pregunta, la *différance* entonada hacia cualquiera que lea, es también el emplazamiento de todas las voces en su forma textual, en la sutura final de la materialidad del libro. Es el cadáver que danza, la mujer que reconoce a los suyos en la insurgencia del cadáver. En estas figuras es posible proponer una serie de preguntas sobre el interior y el exterior del libro que a su vez permiten entender su potencia como archivo doliente.

Tanto *La sodomía en la Nueva España* como *Antígona González* se sirven de la destitución del archivo original para aplazar la sustitución entre objetos que constituye el duelo exitoso. En el repertorio de estrategias de ambos coinciden la parodia, el *pathos*, el mito y la fragmentación y recombinación de los archivos, éstas operan sobre el archivo nómico para desmontarlo y convertirlo en espacio del duelo inacabado. Su objetivo no es solamente nombrar a los dolientes y a las víctimas sino también mostrar los espacios problemáticos y violentos de lo que no puede ser nombrado: lo nefando, los sin sepultura. Se trata en estos casos y en los previamente comentados de archivos horadados. Lo propio de estos archivos es lo abierto, la colindancia, la proliferación y las resonancias. El trabajo de transformación de los archivos físicos es un trabajo sobre la materialidad habitable pero no hospitalaria; para abrirla, los libros descoyuntan los archivos

---

<sup>99</sup> Uribe, *Antígona González*, 101.

*originales* y los dirigen hacia sus límites: los sacan de quicio y de marco para mostrar sus límites y poder ingresar en ellos. La poética material se acuerpa en estos textos mediante la apertura de los archivos, así los transforma de arca cerradas de los gestos imperiales y burocráticos en escenarios hospitalarios de lo doliente.

#### IV. EL LIBRO COMO DISPOSITIVO: CONTINGENCIA Y POLÍTICA

*We read: not the flames  
but the ruin left  
by the conflagration  
Not the enormous burning  
but the dead (the books  
remaining). Let us read  
and digest: the surface  
glistens, only the surface.*  
William Carlos Williams

Escribir en la época de las necroescrituras y las literaturas posautónomas es hacerlo para situarse en la ambigüedad de un tiempo que no posee metarrelatos, pero sí un nuevo sentido común: la ideología del mercado y su lenguaje. Este nuevo sentido común es el marco de producción de la subjetividad contemporánea y la pantalla que oculta los mecanismos de despojo y explotación para la producción de plusvalía de la sociedad global. No podemos leer el neoliberalismo como sistema, pero sí podemos leer los libros que traduzcan sus prácticas y consensos en sentido y afecto, podemos leer los libros como la huella de un incendio que no podemos abarcar. Sin embargo, el lenguaje es insuficiente. Se sabe que el lenguaje es el espacio en el que el neoliberalismo opera, no podemos escapar del lenguaje para dar cuenta de lo que el lenguaje ha ocultado. El lenguaje es una falla siempre acontecida. Leer ciertos libros escritos en esta época es aprender a leer las fracturas en los bordes del lenguaje.

Repito la idea que estructura la metodología de lectura de esta investigación: no hay que preguntar qué significa un libro sino con qué funciona. Al hacer esta pregunta desde la condición insuficiente del lenguaje poético, lo que haga cualquier libro de literatura en la órbita de las poéticas materiales podrá ser leído en la medida en que pensemos el libro como un objeto que territorializa otros lenguajes o procedimientos. Como en la imagen de la avispa y la orquídea

en la que una y otra se territorializan mutuamente, así el libro y el exterior del libro (los lenguajes, los gestos, las micropolíticas) forman una línea de fuga que desata una circulación de intensidades.<sup>1</sup>

Una lectura de ciertos libros a partir de la pregunta por su «afuera» nos permite lanzar preguntas por el funcionamiento del libro como un objeto que dispone las transformaciones de las operaciones significantes. La pregunta por la exterioridad del libro implica entender al libro como un objeto y como un dispositivo, al mismo tiempo significa lanzar la pregunta por la relación de éste con la política como una contingencia. Es claro que en los capítulos anteriores los libros han sido leídos desde una perspectiva política que está en buena medida propiciada por la relación de las poéticas materiales con el tiempo necropolítico al que responden; sin embargo, en este capítulo propongo realizar una lectura desde la política de la objetualidad, así, esta política serán las intervenciones críticas en la manera en la que el libro produce sentido, circula o altera los marcos de lectura de otros textos que en apariencia le son ajenos.

Siguiendo la imagen conceptual del capítulo anterior en la que el libro funcionaba como archivo que contiene los procedimientos de institución y destitución de los archivos documentales, en este capítulo la imagen conceptual será la del libro como un objeto irradiador que produce vínculos inusitados entre otros objetos. Esta imagen que recuerda la manera en la que funcionan las alegorías se distingue de la figura de lectura porque el vínculo inusitado no ocultará el sistema de codificación, sino que lo mostrará en la materialidad de los poemas como una posibilidad, no como una resolución definitiva. Entendiendo la

---

<sup>1</sup> «¿Cómo no iban a ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización, a estar en constante conexión, incluidos unos en otros? La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos.» (Deleuze y Guattari. *Rizoma*, 15).

política de los libros como un proceso inminente que puede desarrollarse o no es que plantearé algunas de las preguntas con las que los libros serán analizados: ¿cómo se constituyen los gestos políticos de un libro cuyo tema no es necesariamente la política o cuya forma original es únicamente política?, ¿qué trabajo de institución o destitución del archivo debe suceder para que el libro no sólo funcione temporalmente sino corporalmente?, ¿de qué manera el libro funciona como objeto en el intersticio de lo literario y lo no literario?, ¿cómo es que el libro se convierte en un intersticio entre las semióticas del capital y la corporalidad acechada por ellas?

#### DEVENIR-MAPA: ESTRATEGIAS PARA LA MULTIPLICIDAD Y LA FRACTURA

*¡No siembre nunca, desentierre! ¡No sea usted uno ni múltiple, sea multiplicidades!*

Gilles Deleuze & Félix Guattari

En mayo de 2015, el escritor y crítico español Jorge Carrión incluyó *Antígona González*, *La sodomía en la Nueva España* y *Anti-Humboldt* en un panorama de «escrituras conceptuales» contemporáneas,<sup>2</sup> en el que los situaba en relación con otros conceptualismos de Estados Unidos, España y Sudamérica, cerrando con ello la perspectiva de un movimiento sin aparente centro fijo, pero con existencias simultáneas en diversas literaturas. Los tres libros pueden ser categorizados dentro de tendencias «conceptualistas», de «escritura no-creativa», de «poéticas citacionistas» o como «poéticas documentales», lo que depende del énfasis que se ponga en relación con los procesos de desmaterialización del arte desde los años setenta, con las prácticas de apropiación y recontextualización literaria de la cultura digital (en específico el trabajo de Kenneth Goldsmith), con las relaciones

---

<sup>2</sup> «Escrituras conceptuales».

intertextuales e intermediales adelantadas por las vanguardias y posvanguardias o en relación con el valor de verdad y subalternidad y de los archivos testimoniales, respectivamente.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Si bien no es el tema de este apartado, vale la pena resumir algunas distinciones relevantes: aunque las *prácticas artísticas citacionistas* tienen una larga historia en las artes plásticas, la música y las industrias culturales, en literatura el término fue introducido por Marjorie Perloff (a partir de los conceptos de *rècritures* y *citation* de Antoine Compagnon), junto con el de *conceptualismo* en su libro *Unoriginal Genius* (2012) para describir una serie de formas de la reescritura, cuyo origen sitúa en *The Waste Land* de T. S. Eliot, hace pasar por *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin, para desembocar finalmente en el conceptualismo literario encabezado por Kenneth Goldsmith, Vanessa Place, entre otros. Para una crítica sobre las posiciones coloniales de la genealogía del citacionismo y sus operaciones estéticas, véase «Sugar on the Gash» de Divya Victor.

El *conceptualismo* es un movimiento artístico internacional con raíces en la obra y teoría de Marcel Duchamp y en el *Conceptual Art*, vanguardia que renovó las artes plásticas entre los sesenta y los setenta. Aunque resulta paradójico situar localmente para su crítica un movimiento que se caracterizó por su faceta internacionalista, en América Latina podemos asociar los conceptualismos con la reconfiguración del campo artístico y la crítica de los mercados internacionales de arte y con la crítica política durante y después de las dictaduras latinoamericanas (véanse Alberro, «Reconsidering Conceptual Art» y Camnitzer, *On art, artists, Latin America, and other utopias*), además de con el proceso de desmaterialización de las artes durante los años ochenta. En este segundo proceso ocupa un lugar central la obra crítica y museística de Juan Acha, quien acuñó el término *arte no objetual*. En el caso mexicano, el conceptualismo fue representado de manera notablemente independiente de otras derivaciones por el trabajo del No-Grupo, colectivo artístico integrado por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia. La influencia de Melquiades Herrera en lo que denomino poéticas materiales, o al menos en sus primeras propuestas no objetuales, es un trabajo que sin duda sería una aportación muy importante para la comprensión de las poéticas contemporáneas. Para una visión amplia y lúcida de los conceptualismos en el arte mexicano en la época NAFTA, véase *REMEX* de Amy Sara Carroll.

La faceta literaria de los conceptualismos está asociada con frecuencia a las obras de Kenneth Goldsmith y otros escritores estadounidenses y canadienses; el propio Goldsmith ha propuesto el término *escritura no-creativa* para incluir tanto los procedimientos citacionistas como de origen conceptual en su obra artística. (Véase *Escritura No-Creativa*). Para una explicación extensa, y polémica, de la historia, poética y forma de la escritura no-creativa, pueden leerse, además del de Goldsmith, las *Notas sobre conceptualismos* de Vanessa Place y Robert Fitterman (traducido por Rivera Garza, citado ya).

En la literatura en México resulta de singular relevancia la aproximación que realizó a estas estéticas Cristina Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles*, especialmente el segundo capítulo «De las estéticas citacionistas a las prácticas de la desapropiación:

Los tres libros son distintos entre sí; sin embargo, no sólo pueden ser incluidos en la taxonomía general de la escritura citacionista, sino también, y, sobre todo, en una genealogía de obras que ponen en crisis la función social y política de los textos literarios. En su tesis de maestría, ya mencionada y referida, Francisco Estrada Medina propone un análisis de ciertas obras a partir de la intersección entre ciertos procedimientos citacionistas y su función política; en ella, Estrada construye una útil taxonomía de las relaciones entre la estética citacionista y la dimensión política de cada obra en el contexto del campo literario mexicano. Las tres obras elegidas por el autor (*Album Iscariote*, *La sodomía en la Nueva España* y *Antígona González*) se analizan en un marco progresivo que va del uso político meramente cultural en *Album Iscariote*, al temático en Fabre y posteriormente al modo de circulación comunitario en Uribe.<sup>4</sup> Al analizar la

---

escrituras atravesadas en el español de hoy», en el que traza una cartografía de similitudes entre el citacionismo anglosajón contemporáneo y algunas escrituras españolas que problematizan las formas de la autoría, especialmente las del grupo Nocilla (Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta, Vicente Luis Mora Germán Sierra, Mercedes Cebrián, entre otros y otras).

Resulta claro que uno de los elementos de disputa por el capital simbólico de las estéticas citacionistas es su relación con el pasado y la genealogía como parte de la formación de tradiciones culturales. Para una perspectiva crítica interesante del valor político de las estéticas citacionistas en México recomiendo la tesis de maestría de Francisco Estrada Medina, ya referida. Desde mi perspectiva he ensayado algunas críticas sobre los problemas genealógicos y de la crítica en torno de los conceptualismos como formas polémicas en México. En la bibliografía consigno algunos de estos ensayos. Para una revisión de problemas en torno del conceptualismo, posconceptualismo y la desmaterialización de la escritura en la era digital, véase «Las escrituras alegóricas» de Vega Sánchez. Por último, en «Against Leukotropic Poetics» Heriberto Yépez ensaya una crítica dura y lúcida de la faceta imperialista de los conceptualismos literarios como una despolitización de las vanguardias y como un borramiento de las tradiciones conceptualistas decoloniales en América Latina.

<sup>4</sup> Este uso está ejemplificado por la diversidad de formas de autoría y de mezclas entre cultura de masas y alta cultura. A pesar de que es mencionado en el análisis, me parece que Estrada pierde de vista una lectura política que se puede hacer de la última sección del libro de Herbert, «La tira de la peregrinación» en la que las imágenes no sólo se sirven de la hibridez temática y formal para reunir esferas del campo social sino también para realizar una reflexión sobre el papel de la historia y la violencia en la conformación del presente poético.

dimensión política de un procedimiento artístico específico, Estrada se pregunta por las formas literarias que toma una interacción social, es decir, su análisis se sitúa entre el estilo y la representación; si bien esta perspectiva permite extender la lectura de los libros hacia su funcionamiento y no su significado, se trata de un análisis con visos de inmanencia que da preponderancia a la textualidad de los poemas, incluso en sus relaciones con otros textos y documentos. Su utilidad reside en trazar una taxonomía de tipo horizontal —sin genealogías ni tradiciones verticales— y realizar un análisis sintáctico de las formas de vanguardia en la que los libros analizados son una realización de estructuras y formas potenciales. Esta perspectiva, creo, debe ser complementada con una crítica que lea desde una visión más amplia los procedimientos citacionistas, no sólo como formas artísticas sino especialmente como eventos estéticos dentro de una serie de prácticas literarias contemporáneas comunes. Este tipo de lectura nos obliga a buscar algo distinto de la taxonomía de las formas; si una lectura taxonomista como la de Estrada resulta de la relación de paradigmas y sintagmas, una pregunta más radical por el funcionamiento debe hacerse desde la transversalidad del objeto: el libro como dispositivo y proceso, una multiplicidad que multiplica.

En su reseña de *Antígona González*, Marina Azahua escribió que «La fuerza de *Antígona González* —como personaje, como poemario— radica en el gesto ínfimo pero potente del nombramiento de lo perdido».<sup>5</sup> Me interesa poner en relación la idea del gesto ínfimo con lo que García Manríquez explica de su propio libro: «Todo texto supone una economía política que sustenta la codificación de su propia legibilidad. En el problematizar la codificación de su legibilidad reside lo político: su propia legibilidad como suspenso».<sup>6</sup> El gesto ínfimo de *Antígona González* opera mediante una economía política de la acumulación textual que

---

<sup>5</sup> Azahua, «Antígona renombrada», 50.

<sup>6</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 77.

propone la re-construcción de una memoria general de los cuerpos precarios; mediante la acumulación de citas y referencias, de nombres, cuerpos y mitos cohesionados por la subjetividad pática de la narradora/personaje se abre la posibilidad para que el libro no sólo interpele a o hable de los dolientes sino que los integre en la producción de presente y en el proceso de duelo y acuerpamiento de las víctimas; en *Anti-Humboldt*, en cambio, los procedimientos citacionistas operan en la tensión entre lo legible de las frases destacadas y lo ilegible del fondo hipotextual que las asedian. El trabajo semiótico al que el *Anti-Humboldt* somete al documento legal podría pensarse en la analogía con el trabajo de rastreo y extracción en el que un material sale a la superficie cuando ésta es intervenida.<sup>7</sup>

A pesar de sus diferencias, ambos libros trabajan con textos previos que abandonan su mera condición intertextual para convertirse en intersticios en los que los cuerpos y la materia que las semióticas del capitalismo han intentado velar, aparecen. La producción de corporalidad y multiplicidades sucede en la *autopoiesis* de la que hablara Guattari en su paradigma estético.<sup>8</sup> Estas obras

---

<sup>7</sup> En su artículo «Sugar on the Gash», Divya victor sugiere la imagen del «desbridamiento» para referirse a las poéticas que intervienen materiales textuales previos de lo colonial. El énfasis en la política de los textos y en las metáforas anatómicas y quirúrgicas de su ensayo parte de la «herida abierta» que suponen los procesos históricos de dominación de poblaciones bajo el imperialismo de los siglos XIX y XX.

<sup>8</sup> Tomado del trabajo de los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela, el concepto de *autopoiesis* sirve a Guattari para entender los mecanismos de organización social fundamentalmente a partir de las relaciones y no de los elementos. Escribe Guattari: «La organización de una máquina, pues, no tiene nada que ver con su materialidad. Varela distingue dos tipos de máquinas: las máquinas “alopoiéticas”, que producen otra cosa que a ellas mismas, y las máquinas “autopoiéticas”, que engendran y especifican continuamente su propia organización y sus propios límites. [...] La *autopoiesis* merecería ser repensada en función de entidades evolutivas, colectivas [...] Por ejemplo, las instituciones, como las máquinas técnicas, corresponden en apariencia a la alopoesis; pero cuando se las considera en el marco de las conformaciones maquínicas que constituyen con los seres humanos, pasan a ser, *ipso facto*, autopoiéticas». (*Caosmosis*, 54-55). De manera más clara, Watson lo resume como la habilidad de las máquinas y los ensamblajes que, a la manera de la vida, pueden autoregularse, autoperpetuarse y reproducirse. (Young, Genosko y Watson, *Deleuze and Guattari Dictionary*, s. v. «Autopoiesis»).

operan en los límites del lenguaje poético, cuya insuficiencia expresiva es tal que resulta prescindible, y en la proximidad de los cuerpos como objetos territorializados y territorializantes.

Las obras producen una lectura política de la realidad en la medida en la que alteran radicalmente la manera en la que fueron elaboradas. Son obras que se resisten a hacer signo y a producir una totalidad, pero, además, son obras que producen fracturas en los textos de los que provienen y en las subjetividades a las que se dirigen. Cada fractura es un asomo a la maquinaria de las semióticas capitalistas, su política es la de hacer que el lenguaje poético cambie de sentido y deje de ser un lenguaje-signo de equivalencias y sea un devenir-diferencia.

La estrategia de lectura que propongo en este capítulo se basa en la tensión entre los principios de cartografía y de calcomanía propuestos por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Estos principios rizomáticos permiten distinguir cómo se generan la multiplicidad y la proliferación para oponerse a las jerarquías;<sup>9</sup> ambos principios se relacionan entre sí en tanto que uno puede ser reproducción del otro o ambos pueden ser modelos distintos de relaciones entre elementos heterogéneos: «[El mapa] está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente sobre sí mismo, lo construye».<sup>10</sup> Es decir, el *mapa* no es, en la terminología del rizoma, la representación de una cartografía geográfica, sino el modo en el que el libro produce efectos en el mundo sin tener una correspondencia mimética de éste: el *mapa* no representa, ni presenta: produce y dispone.<sup>11</sup> Puesto que no funcionan como oposiciones binarias, la relación entre el principio de *mapa* y el de *calca* se sostiene en que uno y otro se afectan mutuamente. «No es rigurosamente exacto

---

<sup>9</sup> Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 17.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 18

<sup>11</sup> Véase Young, Genosko y Watson, *Deleuze and Guattari Dictionary*, s. v. «Cartography».

que un calco reproduzca un mapa»,<sup>12</sup> mientras que éste consiste en la liberación y la agitación de lo que construye, aquél es una estabilización de la proliferación; son potencias que se oponen pero que no se aniquilan: «el calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación».<sup>13</sup>

Estos libros producen proliferaciones y fracturas en las semióticas del capital, por ello propongo denominarlos poéticas del *devenir-mapa*. No pueden ser libros completamente cartográficos, pues están elaborados con semióticas significantes (el riesgo de simbolizar está siempre latente, como se pudo ver en el capítulo anterior), pero en su tensión con la lengua-calco los libros son espacios de experimentación para la producción de *performances* al exterior de sí: los lectores, las semióticas significantes de las mercancías, los archivos y las formas sensibles.<sup>14</sup>

Los libros analizados en este apartado cumplen con dos características desde las que propongo una poética del *devenir-mapa*: la primera es que, en tanto poéticas materiales, son obras elaboradas desde un *ethos* poscartesiano en el que la dicotomía entre política y forma se disuelve en la producción de subjetividades nómadas y múltiples que no contienen un punto de enunciación sino que lo fracturan; la segunda, que mediante el trabajo artístico de la materialidad literaria, el libro y los documentos sobre los que interviene rompen la relación causal entre pasado y futuro de la interpretación, proliferan sin regresar hacia el pretendido archivo original

La estrategia de los libros se dirige al devenir-mapa porque en su trabajo sobre el archivo de afectos y discursos políticos hacen pasar los documentos

---

<sup>12</sup> Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 18.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 18-19.

<sup>14</sup> Explican Deleuze y Guattari que «un mapa es un asunto de *performance*». (*Ibid.*).

originales por una transformación nómada de los significados. A diferencia de otros libros que siguen el principio de calco (cuyos hipotextos son territorios de juego y repetición de la autoridad o del significado), el libro en *devenir-mapa* no sólo toma la textualidad de los libros anteriores, sino que experimenta materialmente con ella. Una poética de la intervención material de los archivos se constituye como un trabajo cartográfico en el que la superficie del texto se vuelve un espacio de reterritorialización. Regreso a la primera frase de este párrafo para enfatizar un elemento importante: la estrategia de los libros no es el mapa, como si se tratara una casilla definida, sino que *tiende hacia el mapa*: no podemos entender el devenir-mapa como una estrategia puramente formal, de estilo o de voluntad artística, tampoco como una función estética del texto, sino como todo ello de modo simultáneo, pero contingente. En este sentido, la cartografía como estrategia de análisis para las necroescrituras poscartesianas está más cerca del concepto según Guattari que del que Deleuze desarrolló, cada uno su trabajo en solitario.

Para Guattari, la cartografía se opone a la interpretación de las cosas. Contra la producción de sentido bajo códigos maestros, Guattari pone énfasis en *repérer* unas cosas en relación con otras;<sup>15</sup> la actividad analítica es caracterizada por Guattari como un trabajo de cartografía y no de calco,<sup>16</sup> pues «el régimen formal y político de una huella o réplica interpretativa es mimético y panóptico, mientras que el mapa performativo pone en movimiento un régimen que es simultáneamente autopoiético y rizomático».<sup>17</sup> En lugar de ocuparnos de la

---

<sup>15</sup> El significado de *repérer* puede oscilar entre *localizar*, *fijar posición* y *marcar*, es decir, lo que Guattari definirá como producir cartografías. Véase Bosteels, «From text to territory», 158.

<sup>16</sup> Bosteels, «From Text to Territory», 158. Véase Young, Genosko y Watson, *Deleuze and Guattari Dictionary*, s. v. «Cartography» y «Diagram».

<sup>17</sup> Bosteels. «From Text to Territory», 159: «[...] the formal and political regime of an interpretive tracing or replica is mimetic and panoptic, whereas a performative map sets in motion a regimen that is both autopoietic and rhizomatic».

relación entre metáfora y metonimia, o del conflicto entre alegoría y símbolo, para Guattari es más relevante comprender los protocolos y mecanismos de la metamorfosis de los textos.<sup>18</sup> Así, el trabajo realizado por los libros no es tanto una interpretación como una transformación de los documentos mediante la poética material. La transformación será elaborada a partir de los residuos y las huellas de las intervenciones previas; el residuo de la transformación del archivo es al mismo tiempo el mensaje y el portador del mensaje. El devenir-mapa es la experiencia sensible de esa transformación, no ya el calco de la hoja sobre el territorio, sino el movimiento hacia lo cartográfico.

La producción de libros que devienen mapa a partir del trabajo sobre archivos tiene como condición la producción a partir de las formas, los cuerpos y los residuos de los materiales; este trabajo en buena medida está posibilitado por los procesos implícitos en las tecnologías electrónicas de escritura y reproducción (son, como las llamó Yépez, *programas de escritura*).<sup>19</sup> El desarrollo de estas formas de *arte de reproducibilidad* (recordando a Roberts) coincide con el desarrollo de otros programas de escritura que plantean la literatura ya no desde la autoría sino desde la alteridad, no desde la originalidad del archivo sino desde la trayectoria de las insistencias, no desde los lenguajes sino desde los cuerpos sociales.

Un reparo, sin embargo, debe considerarse con respecto a estos libros: puesto que son objetos culturalmente determinados para producir sentido y portar cultura de élite, no pueden escapar de las lógicas del capitalismo, la representación y la estructura arbórea;<sup>20</sup> como envés de la multiplicidad, el libro

---

<sup>18</sup> Bosteels, «From Text to Territory», 163.

<sup>19</sup> Yépez, «Poética PC».

<sup>20</sup> En esto insisten Deleuze y Guattari: «Cultural, el libro es forzosamente un calco: calco de sí mismo en primer lugar, calco del libro precedente del mismo autor, calco de otros libros a pesar de las diferencias, reproducción interminable de conceptos y de palabras dominantes, reproducción del mundo presente, pasado o futuro.» (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 28) .

contiene la posibilidad de la jerarquía como interpretación. A pesar de ello, los libros que serán analizados tienen la potencia de funcionar como espacios de agenciamiento. La paradoja feliz de estos libros es que, si bien «el libro anticultural todavía arrastra un gran lastre cultural», el devenir-mapa mantendrá la fractura entre jerarquías y simbolizaciones, ante la insuficiencia de lenguaje responderá con más insuficiencia ante la que el cuerpo y la materia ocupen el lugar del habitar precarizado de la lengua. El devenir-mapa no es solamente una forma de articular los textos como un libro, sino también de producir un objeto en el cual los libros ingresan y se mueven en los circuitos tradicionales de la cultura letrada al mismo tiempo que desmontan su economía política mediante «gestos ínfimos». Lo radicalmente pequeño aparece en el fondo de la fractura para existir como gesto y lengua: el afecto, la semiótica asignificante, el cuerpo, el cadáver. La acumulación de gestos enlazará la «potencia incorporal de esa materia intensa, potencia material de esa lengua. Una materia más inmediata, más fluida y ardiente, que los cuerpos y las palabras».<sup>21</sup> Sin que necesariamente la poética del devenir-mapa se haya instituido como un nuevo programa de escritura o una nueva máquina textual, es una agitación en la intersección entre lo político y lo material en la transformación de los archivos culturales.

### *Devenir-mapa hacia lo político*

El capitalismo, recordemos, es un operador semiótico; por lo tanto, para reflexionar en los márgenes de la productividad y para hacerle frente, es necesario dejar de lado los fetichismos de la innovación y el flujo ilimitado de signos; es necesario encontrar nuevos modos de producir y leer textualidad. Sin

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, 111.

embargo, ¿no es acaso la reproducción de los textos una manera de mantener la sobreproducción de signos mediante la apropiación, práctica por excelencia del capitalismo? Si la desmaterialización del arte no sólo está relacionada con las obras conceptuales y el desplazamiento hacia los marcos institucionales por parte de los artistas, sino también con la reproducción infinita, entonces el trabajo con los archivos materiales corre el riesgo de ser parte de la reproducción infinita de signos y no de una presunta resistencia ante ésta.

*La sodomía en la Nueva España, Antígona González y Anti-Humboldt* se parecen en la cercanía tensa y productiva (aunque no necesariamente en el mismo grado, tal como lo propone Estrada en su tesis) de las relaciones entre poesía y política mediante el trabajo con la materialidad de la escritura. En el capítulo anterior analicé dos de estos libros a partir de su trabajo con el duelo mediante las transformaciones de los archivos, y aunque *Anti-Humboldt* fue apenas mencionado, lo cierto es que su trabajo con la institución y destitución del TLCAN como archivo textual permite que los tres libros sean leídos desde una perspectiva similar: además de la parodia, el *pathos*, el mito, y la fragmentación y recombinación de los archivos, los libros pueden ser leídos como trabajo sobre la materialidad para mostrar las enunciaciones colectivas como formaciones maquínicas, una consecuencia de la poética del devenir-mapa que los configura.

Al pensar los libros desde esta estrategia, podemos también imaginarlos como parte del pensamiento diagramático según lo entendía Guattari. Este pensamiento, parte del método esquizoanalítico que desarrolló con Deleuze, consiste en la producción de relaciones entre elementos disímiles y semejantes sin por ello caer en la tentación de las figuras totalizantes. Siguiendo a Bruno Bosteels, la cartografía es la respuesta de Guattari a la pregunta por la articulación o el ensamblaje; su teoría de la cartografía pretende

dar cuenta de las múltiples articulaciones de lo social y lo subjetivo, lo material y lo semiótico entre el mapa y el territorio; debe detectar modelos para imaginar cómo el deseo y la producción, la locura y el trabajo conectan o intersecan mientras se integran o separan uno a

otro; tiene que encontrar maneras de entramar las líneas de entrelazamiento [...] entre conocimiento y poder, discursos y prácticas, entre modos de ver, de decir y de hacer, mientras escrupulosamente desenreda los nudos más pequeños; y tiene que conjeturar cómo, entre lo real y lo imaginario, o entre lo real y lo simbólico, una precaria sutura puede sostenerse a través de los intersticios vacíos, mientras que en otros lugares de repente una fisura desgarrará la superficie social al romper el feliz conjuro de las totalidades hechizas.<sup>22</sup>

Para trasladar la teoría de la cartografía de Guattari a las formas y prácticas de la poética del devenir-mapa, debemos pensar cómo los libros dan cuenta de una realidad que se desgaja pero que está sostenida por nudos finísimos en los que aparecerán las voces y los cuerpos de quienes no pueden hacerlo en los relatos totalizantes de la modernidad, el progreso o el desarrollo; estos libros mostrarán las formas superpuestas y quebradas que los rodean y a los que responden. Estas formas no sólo aparecerán en el discurso de los libros sino también en su materialidad, en los procedimientos artísticos materializantes y desmaterializantes, en sus modos de producción y circulación.

Poco didácticos, los libros *dirán* que tratan de otra cosa, pero extenderán su red de huecos y suturas sobre los saberes y las instituciones, los documentos y los tópicos, las formas y las representaciones. La función política de los libros será intervenir la realidad al señalar las relaciones insólitas entre fisuras y suturas; su punto de partida es la fisura principal entre lenguaje poético y trascendencia,

---

<sup>22</sup> Bosteels, «From text to territory», 152: «has to account for the multiple articulations of the social and the subjective, the material and the semiotic, between map and territory; it has to detect models to imagine how desire and production, madness and work, connect or intersect while cutting in and out of one another; it has to find ways to plot the lines of entwinement [...] between knowledge and power, discourses and practices, between ways to see, to tell, and to make do, while scrupulously disentangling the tiniest knots; and it has to conjecture how, between the real and the imaginary, or between the real and the symbolical, a precarious suture can take hold across the empty interstices, whereas in other instances a fissure rends apart the social surface all of a sudden to break the blissful spell of ready-made totalities.»

pero también las limitaciones del lenguaje artístico para incidir en una realidad hiperrepresentada, es decir, estetizada.

ENSAMBLAJES DE LO COLECTIVO: CORPORALIDAD DE LA MULTITUD

*Porque esto es una forma, la más definitiva, del plural.*  
Cristina Rivera Garza

Escritos en un mundo en el que todo es representación, los libros intentarán producir los efectos de mediación entre los discursos que proveen de consistencia a la realidad sin convertirse en una nueva consistencia. Contrarios a las obras situadas en la órbita de la modernidad estética, que se proponían superar las contradicciones de la realidad material mediante nuevos marcos de referencia y simbolización, las poéticas materiales del devenir-mapa mostrarán las contradicciones, las integrarán en el cuerpo material de la escritura y abrirán otras líneas de fuga. Puesto que son escrituras que renuncian a la ficción como especificidad de la literatura, el citacionismo, el archivo y la documentalidad son el eje constructivo de estas necroescrituras posautónomas. En este sentido, las obras construyen un régimen de sentido basado en la superposición y choque de muchas voces y tramas de enlazamiento; si bien los textos suelen distinguir mediante formas gráficas la procedencia de las enunciaciones, éstas conviven y se traman entre sí para constituir el sentido y la forma de los libros. El uso retórico de la materialidad con las herramientas del *copy/paste* permite que los fragmentos de textos previos se mezclen sin licuarse en la fantasía de la enunciación ficcional, su régimen de sentido es otro, uno proliferante, tensado entre la fractura y la sutura sin resolverse por ninguna de las dos. Es un régimen de sentido que podríamos caracterizar como del cuerpo colectivo. Este cuerpo está hecho de voces, sí, pero de voces materializadas en la escritura y su reproducción; es colectivo porque reúne muchas voces potenciales, pero también a través de la

materia hablan las voces del intelecto colectivo que creó las máquinas de la textualidad. La colectividad existe como voz y como *arte de reproducibilidad*, y con ello forma uno y muchos cuerpos.

El régimen de cuerpo colectivo de *Antígona González*, por ejemplo, está construido con base en dos extremos de la representación realista a la que, sin embargo, no pertenece. Por un lado, la recolección de testimonios de todo tipo sobre personas asesinadas,<sup>23</sup> por otro lado una colección de citas y referencias de una gran cantidad de libros alrededor del mito de Antígona.<sup>24</sup> Por un lado, los testimonios cuyo valor de realidad, aunque problemático, resulta claramente fuera de la esfera ficcional;<sup>25</sup> por otro lado, las interpretaciones y reescrituras del mito de Antígona sitúan las referencias fuera de un marco accesible de realidad para instaurar un tiempo mítico que sirve como marco más amplio. Entre ambos, es cierto, se narra la historia de Antígona González que busca a su hermano Tadeo entre los desaparecidos y los cadáveres; sin embargo, a pesar de ser

---

<sup>23</sup> Como se indica en la nota de *Antígona González*, estos textos fueron extraídos del «correo de *Instrucciones para contar muertos* y del blog del proyecto colectivo *Menos días aquí*, algunas de sus recomendaciones para efectuar el conteo de las muertes violentas en el país, así como algunas de las notas recopiladas y publicadas en el blog [...] De la bitácora electrónica *antigonagomez.blogspot.mx* de la activista colombiana Antígona Gómez o Diana Gómez, hija de Jaime Gómez quien fuera desaparecido y posteriormente encontrado muerto en abril del 2006.» (Uribe, *Antígona González*, 105-106).

<sup>24</sup> Recuérdese que la lista incluye *El grito de Antígona* de Judith Butler, *La tumba de Antígona* de María Zambrano, *Fuegos* de Marguerite Yourcenar, *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo E. Pianacci, entre otros muchos.

<sup>25</sup> Como recordé en el capítulo anterior, a partir de la obra de John Beverly, el testimonio como objeto de crítica y estudio dentro del latinoamericanismo, jugó un papel político claro en relación con las redes de solidaridad con las guerrillas sudamericanas y con la reconstrucción de la verdad en los periodos posdictadura en el Cono Sur. Es claro que el testimonio como base del trabajo de Sara Uribe no está relacionado ni con las redes de solidaridad ni con los levantamientos armados, aunque sí puede verificarse su liga con las oposiciones contra el sentido común neoliberal y el pretendido fin de la historia; sin embargo, tampoco se sitúa del lado del costumbrismo de muchos otros testimonios estetizados bajo la cultura de la televisión real. El valor político del testimonio en los casos de estética citacionista (específicamente en *Antígona González* y «La reclamante» de Rivera Garza) está relacionado con una enunciación de las víctimas que corre paralelo con el desplazamiento de la figura autoral.

producto de la ficción, tanto la historia como los personajes sirven como soporte para el montaje de los fragmentos testimoniales y míticos. Sería un error analizar la escritura de *Antígona González* desde perspectivas como las de un pretendido realismo o un giro conversacional de la literatura reciente, pues la obra produce presente gracias a la suspensión de la ficción cuando alterna con los textos críticos; si bien la documentalidad también puede analizarse de maneras más tradicionales.<sup>26</sup> Si la realidad es ya pura representación (y en este sentido, basta recordar la espectacularización de los crímenes por parte del narcotráfico), la ficción no puede ser un escape de lo real sino la producción de un presente en el que lo real aparezca como la desgarradura de la lengua.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Sobre el libro, Alejandro Higashi escribe que «el trabajo de Sara Uribe se parece más a la producción y edición de un documental que a la composición de un poema en el sentido convencional: ha buscado las fuentes que le parecen más relevantes, las ha analizado y luego ha seleccionado aquellas frases que tenían potencial para constituir el poema que tenía en mente. Como un cadáver exquisito, pero racionalmente llevado a cabo, sin azar, edita todas estas partes para componer un todo uniforme que guarde la memoria de los desaparecidos y promueva, a través del arte, la denuncia social. Como en un documental, cuando falta unidad entre las partes, la construye.» (Higashi, *Crematística y estética*, 391).

Aunque la apreciación de *Antígona González* como un *cadáver exquisito* me parece poco afortunada (puesto que da mayor relevancia al procedimiento del azar y la asistematicidad del montaje, a pesar de llamarlo racional), Higashi y yo coincidimos en que una parte del valor de *Antígona González* como poema político reside en su trabajo documental y en el cuidado con las fuentes testimoniales, aunque diferimos en la manera de evaluarlo.

<sup>27</sup> *Antígona González*, *La sodomía en la Nueva España* y *Anti-Humboldt* son libros que responden estratégicamente a un contexto de violencia necropolítica; de hecho, son considerados por la propia Rivera Garza como necroescrituras ejemplares dentro de la producción literaria mexicana junto con libros como *Los muertos* de María Rivera, *Querida Fábrica* de Dolores Dorantes, «Di/sentimientos de la nación» de Javier Raya y *Hechos diversos* de Mónica Nepote (analizado en capítulos anteriores de esta tesis). Aunque apenas los menciona sin profundizar en ellos, para Rivera Garza estos libros son parte de un cambio en la literatura escrita en México, mucho más sensible ante la vulnerabilidad provocada por las políticas neoliberales y con la conciencia de un *ethos* distinto por parte de los escritores. Estas menciones han generado que a veces se coloque estos libros, u otros semejantes, en la órbita de la desapropiación y la comunalidad (propuesta crítica que Rivera Garza desarrolla al final de su libro), sin embargo, considero que resulta más fructífero pensarlos como parte de un *ethos* poscartesiano que

En el caso de *La sodomía en la Nueva España* este conflicto no es del todo claro, no especialmente porque la politización de la que participa está en tensión entre la actualización del pasado y la crítica del presente mediante procedimientos documentales. La politización de la obra de Fabre existe, pero pasa por una zona tangencialmente política, evita la obviedad y suele con ello ganar potencia. Desde *Cabaret Provenza* (FCE, 2007) hasta el más reciente, *Escribir con caca* (Sexto Piso, 2017), Fabre se ha caracterizado por un estilo paródico que es capaz de subvertir con suma precisión modelos y tópicos de la tradición literaria. En el caso de *La sodomía en la Nueva España*, la inversión se aleja de un propósito puramente intertextual, pues la parodia se dirige no sólo a un modelo literario, sino a un modelo cuya función política está fuertemente imbricada en el tema del poema. Recordando una definición cara a Fabre, se trata de una parodia que remite al sentido etimológico de la palabra: un canto paralelo.<sup>28</sup> El canto paralelo de Fabre sigue el cauce propio en espejo del sentido original, no reproduce las formas o las estructuras, sino las funciones. Retóricamente, crea su propia *inventio* que corre paralela a la del original. Produce una réplica más semejante a la de la imagen digital que a la mimética: la imagen digital es una proyección formada por códigos invisibles interpretados por una interfaz, la imagen digital no es lo que vemos sino lo que la máquina interpreta como imagen y nos muestra. Igualmente, la obra de Fabre crea una proyección funcional de los géneros dramáticos eclesiásticos a partir de un código alterno e incluso una materialidad alterna.

Los orígenes religiosos y políticos de los tres géneros literarios parodiados son el pivote que utiliza Fabre para subvertir no sólo los modelos sino su uso

---

dentro de la comunalidad, antes manifiesto de una escritura por venir que categoría crítica, como indiqué en el primer capítulo.

<sup>28</sup> *Parodia* proviene del griego, παρῳδία, a su vez formada por παρα, en contra de o al lado de, y ᾠδή, oda o canción. La parodia no sólo era la imitación sino el acompañamiento del canto principal.

doctrinal, más que identificar la *dispositio* y la estructura de los géneros textuales, los lee como marcos de pensamiento. En tanto encuadres, son parámetros de comprensión y de lectura, es decir, regímenes de sentido alegórico. Tamara R. Williams señala algo similar para el auto sacramental, aunque considero que puede extenderse al resto de géneros que integran el libro: «el auto —su función, forma y contenido— fue cómplice de los discursos de la España imperial que reprimieron, distorsionaron, anularon y, en última instancia, negaron las identidades homosexuales. Este lado oscuro de la historia del género literario no se pierde en Fabre y no debe ser pasado por alto, pues se convierte en el fondo o plataforma del redespliegue transgresor; la perversión del auto tradicional».<sup>29</sup> La forma paródica ya funcionaba como una literatura en segundo grado que tendía puentes entre estética y política en la poesía, más allá de la dicotomía usual entre poesía lírica y poesía comprometida;<sup>30</sup> la parodia de géneros literarios que fueron usados como dispositivos de disciplinamiento permite convertirlos en textos estéticos que pueden producir el devenir-mapa de las subjetividades destrozadas por el control eclesiástico y hacerlas aparecer de modo que formen un cuerpo colectivo en los lindes de lo alegórico. Los hombres que fueron quemados en la hoguera por la Inquisición novohispana regresan al presente en la forma de textos que desmontan la función alegórica del auto sacramental y del túmulo para elaborar antialegorías. Como en *Antígona González*, el régimen de sentido del texto está en la tensión entre la documentalidad y el mito; el *ethos* poscartesiano, aunque poco evidente, existe como traducción de un régimen de sentido en otro («Ay, todo regresa/ pero

---

<sup>29</sup> Williams, «Queering the *Auto*», 110: «the auto —its function, form, and content— was complicit with Spain’s imperial discourses in repressing, distorting, and voiding or negating, ultimately, homosexual identities. This darker side of the genre’s literary history is not lost on Fabre and should not be overlooked, as it becomes the backdrop or platform for the transgressive redeployment —the perversion of the traditional auto [...]»

<sup>30</sup> Véase al respecto Williams, «Literatura al segundo grado, 471-481.

traducido en otra lengua: irreconocible»);<sup>31</sup> y en la fricción entre subjetividad y documento, como neutralización burocrática de ésta: no hay dicotomía entre exterior e interior del texto, sino un flujo de signos travestidos.

*Antígona González* fue escrita por Sara Uribe a petición de la actriz y directora Sandra Muñoz y del director Marcial Salinas para una representación escénica que se llevó a cabo el 29 de abril de 2012. Sandra Muñoz no firma el libro como sí lo hace Uribe, pero aparece doblemente consignada dentro de éste: como la directora que comisionó la obra para poder representarla y como nombre dentro del poema. De hecho, el nombre de ambas aparece como resorte de la misma subjetividad dentro de *Antígona González*: «Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío»;<sup>32</sup> y «Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí».<sup>33</sup> A partir de estas menciones, Rilke Bolte desarrolla su análisis sobre el problema de la voz en *Antígona González*. Algunos elementos del análisis ya los mencioné en el capítulo anterior, pero recapitulo a fin de integrarlos dentro del devenir-mapa de corporalidad colectiva que produce la obra: «estamos ante una situación vocal múltiple, cuyos elementos coadquieren la necesidad de que se establezca el equivalente comunicacional de la escucha. Esta también se divide: en la escucha (imaginada) conferida a quien lee o sigue en escena al texto de Uribe, y a los sujetos propicios para la escucha en el texto mismo».<sup>34</sup> Como si fuera un cuenco que recibe una voz y la despliega, *Antígona González*, o más precisamente, la enunciación poética de la obra sirve como formación para el ensamblaje de las muchas voces de las familias de los desaparecidos y como dispositivo de desanudamiento de la voz ficcional.

---

<sup>31</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 75.

<sup>32</sup> Uribe, *Antígona González*, 14.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 97.

<sup>34</sup> Bolte, «Voces en off», 73.

Además de la primera puesta en escena, el texto ha tenido varias apropiaciones e intervenciones en otros medios, entre ellos, un video elaborado por el colectivo multimedia Los ingravidos titulado *Antígona / cuerpos censurados*,<sup>35</sup> y un libro de artista, a cargo de Angélica Gallegos, compuesto de un ensayo fotográfico con montaje de frases extraídas de *Antígona González*.<sup>36</sup> Aunque está escrito para una representación dramática, el texto no tiene la forma tradicional de la dramaturgia; de hecho, fue publicado por Sur+ dentro de su colección de poesía y así se ha leído la mayoría de las veces en que la crítica lo ha abordado.<sup>37</sup> De *La sodomía en la Nueva España*, el «Retablo de sodomitas novohispanos» sigue modelos de dramaturgia clásica, en tanto que se trata, como se ha señalado, de una parodia de los autos sacramentales, sin ser tampoco un texto escrito para ser puesto en escena.<sup>38</sup> Ninguno de los dos libros sigue las convenciones usuales de la dramaturgia y es muy probable que su dimensión

---

<sup>35</sup> La página del colectivo es [losingravidos.com](http://losingravidos.com), el video puede consultarse en la sección «Fragmentos» de la página o en la URL estable <https://vimeo.com/90093271>.

<sup>36</sup> Una versión electrónica del libro estaba disponible en el repositorio ISSUU, desafortunadamente el archivo ha sido eliminado y no puede consultarse.

<sup>37</sup> Para Susana Scramin, la *teatralidad* es una matriz histórica que permite leer *Antígona González* desde su dimensión performativa de lo colectivo sin perder de vista su carácter poético. Más que leer la obra como un texto potencialmente dramático, Scramin lee los niveles performativos y teatrales de la obra poética, con ello, pone en diálogo la obra de Sara Uribe con la de la poeta brasileña Paula Glenadel. Sin duda sería interesante continuar el trabajo de Scramin para identificar otras obras en las que la teatralidad funcione como categoría transversal para leer estructuras poéticas. Tuve la oportunidad de escuchar las ideas en torno a la obra de Uribe y Glenadel en la ponencia que Scramin presentó dentro del seminario «Is Literary History (Un)Dead: Visions from the Global South» organizado por José Ramón Ruisánchez dentro del congreso de la ACLA en 2017 en la Universidad de Utrecht.

<sup>38</sup> En 2010, dentro del Festival Poesía en Voz Alta de Casa del Lago Juan José Arreola, se realizó una lectura en voz alta a cargo de los poetas Luis Felipe Fabre, Daniel Saldaña París y Paula Abramo, acompañados de una proyección y campanas; hay un video del performance en la URL estable <<https://www.youtube.com/watch?v=nj3p7KGkRXk>>. Durante el Festival Internacional Cervantino de 2014, se realizó una escenificación *sui generis* del poema en la que el grupo teatral Le Cris de Paris leyó en voz alta y cantó fragmentos del poema, acompañados de una proyección gigante sobre la fachada de la iglesia de la Plaza de San Roque; un fragmento muy breve del performance puede verse en la URL estable <<https://vimeo.com/109942439>>.

dramática sea más un efecto de la lectura o una consecuencia de la imitación ligera de formas dramáticas, sin embargo, se han presentado públicamente en torno de actividades relacionadas con el performance. Esta cercanía con el espectáculo público en combinación con el devenir-mapa de cuerpos colectivos permite que ambos textos sean leídos como lo que Brian Holmes estudia como *ensamblaje de enunciaciones colectivas*.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> En su artículo, «The Artistic Device. Or, the Articulation of Collective Speech», Brian Holmes utiliza el término *articulation of collective speech*, traducido por Marcelo Expósito en la versión en español del artículo, revisada por el propio Holmes, como *articulación de enunciaciones colectivas*; en palabras de Holmes, esto es una traducción del término utilizado por Guattari *agencement collectif d'énonciation*. *Agencement* es un término de la jerga esquizoanalítica de Deleuze y Guattari que posee una variedad considerable de versiones en las traducciones al inglés y al español. Brian Massumi, en su traducción al inglés de *Mille Plateaux*, decide traducir *agencer* como *to assemble*, y a partir de éste, *agencement* como *assemblage*. En su traducción al español del «Rizoma», Coral Bracho utiliza el término *disposición*, y por ende, *dispositivo*, lo mismo Jorge Aguilar Mora en su traducción de *Kafka, por una literatura menor*; mientras que en su traducción de *Mille Plateaux* al español, José Vázquez Pérez prefiere *agenciamiento*. Por su parte, Marcelo Pakman, en una breve revisión del concepto de sujeto después de Foucault, Deleuze y Guattari, escribe sobre el término: «Una apertura a otra concepción del agente de cambio que prescinde del sujeto individual activo o constituyente, aparece en *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, donde Deleuze y Guattari usan el concepto de “*agencement*”, *agenciamiento*, introducido por Guattari para describir lo que antes había sido atribuido al concepto de “dispositivo” de Foucault. Para complicar más las cosas, ellos utilizaban ocasionalmente el término francés *assemblage* y se hizo costumbre traducir los términos franceses *assemblage* y *agencement* con la palabra inglesa *assemblage*, ensamblaje o montaje. Más que de un dispositivo, que era parte de una tradición relacionada con lo militar, lo mecánico, la estrategia, es decir, con la normatividad, Deleuze y Guattari hablan entonces de un *ensamblaje*, una *colección* o *reunión articulada*, lo cual parece ir con el espíritu de la descripción del término dispositivo que hiciera Foucault. El término dispositivo desaparece una vez que Deleuze y Guattari desarrollan su micropolítica del deseo [...] Pero lo que hay que destacar es que Deleuze y Guattari, si bien querían amplificar los aspectos dinámicos y activos del agente en la obra de Foucault, terminan usando para ello el término “*agenciamiento*” y no “*subjetivación*”» (Pakman, *Texturas de la imaginación*). Para una revisión crítica de la traducción de *agencement* por *assemblage* en inglés, véase Phillips, «*Agencement/Assemblage*», 108–109.

Si bien las versiones y formas posibles de la traducción no son un problema que atañe a esta tesis, es necesario que me incline por un término en español de acuerdo con las traducciones y usos del término que he citado. En este sentido, utilizo *ensamblaje*, como ya lo he hecho en algunos párrafos de este capítulo, en buena medida, debido a la

Según Holmes, existen ciertos eventos artísticos (no necesariamente *obras*, debido a su carácter procesual y dinámico) que además de ser operadores estéticos, funcionan también como iniciadores de procesos colectivos de reflexión y acción política. «Puede que en el curso de este tipo de prácticas se produzcan obras en un sentido tradicional, incluso, en efecto, obras excelentes [...] No obstante, la mejor manera de comprender estas obras singulares es analizarlas no aisladamente sino en el contexto de un agenciamiento».<sup>40</sup> Mi propuesta es que tanto *Antígona González* como *La sodomía en la Nueva España* pueden ser entendidas también en el contexto de los agenciamientos que desatan alrededor y a partir de las enunciaciones y corporalidades colectivas.

Ninguna de estas dos obras, es importante decirlo, están generando acciones políticas ni experimentos sociales alrededor de su existencia, sin embargo, como intenté mostrar párrafos atrás, son especialmente dadas a la apropiación por parte de comunidades que, a partir de sus efectos estéticos, pueden generar estos procesos de trabajo colectivo.<sup>41</sup> Ambas obras podrían relacionarse con episodios

---

especificidad que ha adquirido la traducción (a pesar de que la palabra existe en español para designar técnicas artísticas y de construcción), a pesar de que es poco agradable. Para referirme al procedimiento artístico y crítico de superponer objetos disímiles para producir relaciones (a la manera del cine y de Benjamin) mantengo *montaje*, mientras que en pocos casos en los que me refiera a la subjetividad nómada producida por los ensamblajes usaré *agenciamiento*.

<sup>40</sup> Holmes, «El dispositivo artístico», 146.

<sup>41</sup> Además de los ejemplos de montajes escénicos y lecturas públicas comentados, es notable la frecuencia con la que el texto de *Antígona González* suele ser utilizado como parte de lecturas públicas durante manifestaciones políticas. Sin más método que mi propia experiencia, lo he visto y escuchado leer en las numerosas manifestaciones contra la desaparición de los 43 estudiantes de la normal rural de Ayotzinapa, en manifestaciones a la memoria de los niños que murieron en junio de 2009 por negligencia gubernamental en la guardería ABC, en manifestaciones contra el asesinato múltiple ocurrido en la colonia Narvarte en julio de 2015. En buena medida, creo que esta insistencia en lecturas públicas de *Antígona González* se debe, además de lo señalado en este capítulo, a que el texto ha circulado libremente desde su publicación; en este sentido, la política de la circulación del libro, identificada por Estrada Medina en su tesis citada, tiene una clara vinculación con la extensión del libro como ensamblaje de enunciación y corporalidades colectivas.

y ensamblajes de transformación y enunciación colectivas que busquen «escapar de la sobrecodificación que intenta fijarlo[s] en una posición, y producir a cambio nuevas figuras, formas, constelaciones; en breve, configuraciones materiales y culturales originales que son inseparables de enunciaciones colectivas».<sup>42</sup>

Los libros entendidos como ensamblajes de la enunciación y la corporalidad colectiva son objetos que producen espacios y desatan procesos que buscan escapar de las determinaciones provocadas por los dispositivos de poder.<sup>43</sup> Los textos literarios serían parte de un dispositivo mayor, la literatura, cuya función es, como la de todos los dispositivos, regular la heterogeneidad al interior de los procesos sociales. En este sentido, en la época posautónoma la literatura que se mantiene dentro de los espacios de producción y circulación tradicionales es el dispositivo artístico que regula las producciones de signos al interior del capitalismo cognitivo. Recuperando la posición de Ludmer en relación con la transnacionalización de la literatura, podemos superponer los conceptos de Holmes y Ludmer para entender que el capitalismo cognitivo toma la forma de las representaciones literarias dentro de un régimen de realidad realista que opera en la espectacularización de la realidad, a fin de enmarcarla como una mercancía redituable; obras como las que analizo en esta investigación, en cambio, aunque pueden establecer lazos con esta producción de signos (no creo,

---

<sup>42</sup> Holmes, «El dispositivo artístico», 156.

<sup>43</sup> Holmes se refiere a los dispositivos de acuerdo con la terminología de Foucault: «El dispositivo es el “sistema de relaciones” que se puede descubrir entre “un minucioso ensamblaje heterogéneo que consiste en discursos, instituciones, formas arquitectónicas, decisiones reguladoras, leyes, medidas administrativas, afirmaciones científicas, proposiciones filosóficas y morales”. Continúa diciendo [Foucault] que el dispositivo es “una formación que tiene como función principal responder en un momento histórico dado a una necesidad urgente”. Indica además que el dispositivo se construye para sostener tanto “un proceso de sobredeterminación funcional” como “un proceso perpetuo de elaboración estratégica”. En otras palabras, la articulación de elementos heterogéneos que constituye el dispositivo se usa para muchos propósitos a la vez; y es precisamente esta multiplicidad de propósitos la que se guía o dirige de acuerdo con una estrategia dictada por una necesidad, por un imperativo estructural.» (Holmes, «El dispositivo artístico», 147).

en realidad, que puedan existir obras o procesos literarios actualmente que salgan de la esfera del capitalismo cognitivo, al menos no como las conocemos), lo hacen para realizar un trabajo de transformación de las regulaciones de lo heterogéneo mediante agitaciones al interior de los dispositivos y los archivos culturales. La función política de los libros del devenir-mapa de corporalidades colectivas abre líneas de fuga al interior de la regimentación semicapitalista para poder provocar formas subjetivas de otro tipo, formas materiales, colectivas, comunales y dolientes.

Algunos artefactos artísticos contemporáneos funcionan como espacios productores de ensamblajes, esto es, como germen de actividades estimulantes que crean una relación entre las máquinas abstractas y los sujetos dentro de ellas. En relación con las necroescrituras posautónomas, estos artefactos se alejan de las funciones miméticas con los que otros fueron producidos en épocas anteriores. La enunciación de estas particulares literaturas posautónomas no es solamente discursiva, sino que opera mediante semióticas asignificantes. Los artefactos que recuperan este modo de la subjetivación prediscursiva se oponen a las restricciones del régimen de subjetivación capitalista que las integraba en la circulación y traducción de afectos en signos y plusvalía; esto no significa que los ensamblajes de enunciación colectiva no puedan utilizar semióticas significantes, sino que la fractura producida entre estas semióticas y las asignificantes, las repeticiones y el entramado de líneas de entrelazamiento hacen que otros agenciamientos emerjan mediante las performances que provocan.

Si los libros aquí analizados son escritura para el ensamblaje de enunciaciones colectivas es porque ellos mismos marcan la naturaleza colectiva y corporal de los enunciados mediante procedimientos de escritura citacionista que son dirigidos políticamente por el *ethos* poscartesiano. Aunque no se trata en ninguno de los dos libros de casos exactos de literatura menor, pues no poseen el componente lingüístico y territorial de ésta, sí son libros que se parece en su

funcionamiento. Los libros, como las literaturas menores operan en «la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación»<sup>44</sup> y en la fricción entre el tramado y desentramado de la heterogeneidad de enunciaciones al interior y al exterior de los textos: fuentes artísticas, notas periodísticas, enunciados ficcionales, formas alegóricas, y alegorías subvertidas.

Para la producción del *Anti-Humboldt*, Hugo García Manríquez intervino el texto del TLCAN firmado por los gobiernos de México, Estados Unidos y Canadá en los años noventa, en vigor desde 1994. Dado que la firma del Tratado implica la institución de una serie de prácticas interpretativas y productivas alrededor del documento que guarda la ley, el TLCAN es uno de los archivos fundamentales para comprender la historia reciente de México como parte de la región geopolítica de América del Norte. De acuerdo con Derrida, para existir como tal, todo archivo debe ser instituido en un espacio de residencia que determina el interior y el exterior de éste; luego de ser firmado, el TLCAN generó un nuevo territorio a partir de su institución, la zona económica “Norteamérica” existió legalmente desde la institución del archivo en una residencia triple, que compartían los tres países, y simultánea, lo que daba nombre al territorio. El interior del archivo está formado por la codificación que permite trasladar mercancías al interior del nuevo territorio, el presunto exterior del archivo contenido dentro de sus normas.

Entre sus numerosos párrafos, el TLCAN dedica varios de ellos a la performance de instalación de un *sistema armonizado*, esto es, una codificación numérica que permite identificar objetos o fragmentos de objetos para su exportación, venta y reconocimiento internacional. «A fin de cuentas, se trata de un sistema que busca ser capaz de traducir no sólo objetos y mercancías, sino vida animal, en fragmentos de una arquitectura sin contradicciones aparentes. Un

---

<sup>44</sup> Deleuze y Guattari, *Kafka*, 121.

proceso donde lo heterogéneo es desamblado, ensamblado e intercambiado. Lo heterogéneo: lo mismo». <sup>45</sup>

El sistema armonizado es una base de archivación para la traducción de lo exterior al archivo mediante los códigos reservados a éste. Como tal, implica la modificación de los lenguajes para la adaptación del exterior del archivo y su posterior clasificación. El sistema armonizado es un tipo paradójico de archivo que contiene todo lo que deja fuera, en tanto que lo disímil y lo singular de cada objeto es subsumido en los dígitos de la clasificación que los homogeneiza como mercancías potenciales. Lo que queda fuera del archivo es lo vital que a su vez es contenido dentro de la función archivística. Regreso a Derrida:

Lo perturbador, o lo que se dice en inglés lo *trouble* de estas visiones y estos asuntos, los nombro, pues, con una expresión francesa [*trouble d'archive* y *mal d'archive*] una vez más intraducible para recordar al menos que el archivo reserva siempre un problema de traducción. Singularidad irremplazable de un documento que hay que interpretar, repetir, reproducir, mas en su unicidad original cada vez; un archivo debe ser idiomático, y por tanto, a la vez ofrecido y hurtado a la traducción, abierto y sustraído a la iteración y a la reproductibilidad [*sic*] técnica. <sup>46</sup>

Si el problema del archivo y la fiebre del archivo son un problema de traducción, sobre ese problema y esa fiebre es que se construye la diferencia del lenguaje del poder a partir de la materialidad del tratado en el *Anti-Humboldt*. En este sentido, insiste García Manríquez en sus notas al *Anti-Humboldt*: «Me he propuesto trabajar en la zona de la producción de sentido». El *ethos* del escritor poscartesiano en este caso se forma a partir del arte de reproducibilidad que permite observar el documento como una superficie a intervenir sobre la que es posible trazar una cartografía para mostrar la demencia de un lenguaje que gobierna la reproducción de materias y capitales y administra los espacios de la

---

<sup>45</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 76.

<sup>46</sup> Derrida, *Mal de archivo*, 97-98. Las cursivas del original.

vida y la muerte; la ruptura de la dicotomía entre el interior del texto y sus procesos de significación y la sutura tensa y delgada el exterior de éste como efecto del tratado.

Un elemento que llama la atención es que los tres textos analizados a partir de la idea de intervención de los archivos mediante un *ethos* poscartesiano incluyen al final del texto notas que explican la procedencia de los documentos y la intención política del libro. Estas notas que sitúan los libros en un espectro entre la literatura y la política son la clave más clara de su participación del *ethos* poscartesiano: la subjetividad artística no puede estar fuera de la producción del texto, pero tampoco puede ocupar el lugar de enunciación autoprodutiva a la manera de la lírica, en la que el *yo* se crea mientras *se* habla. Se trata de subjetividades diagramáticas que separan la forma lírica de enunciación sin desaparecerla; recordemos que no se trata de oponer una antítesis a una tesis sino de agujerear el espacio entre ellas para proliferar lo que no formaba parte del universo dialéctico; del mismo modo, estas subjetividades integran en los libros los harapos desgarrados de las tramas previas y confeccionan tramas nuevas unidas por el fino nudo de la declaración en notas finales. No entorpecen la lectura, pero tampoco la dejan seguir en la fantasía de la inmediatez, se muestran como productores del artefacto literario y se ocultan tras la multiplicidad enunciativa del lenguaje.

Explica García Manríquez: «Al evidenciar como inoperante al lenguaje de la ley internacional, la realidad social mexicana parecería representar la exterioridad de la ley, y al ocupar su periferia pondría de manifiesto un quiebre, una cesura entre el lenguaje y la realidad».<sup>47</sup> Al tratar el texto como una superficie sobre la que se puede trabajar mediante el *arte de reproducibilidad*, García Manríquez desplaza la producción de sentido del documento legal a las

---

<sup>47</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 74.

herramientas de producción de sentido del Intelecto general: la reproducción, el ocultamiento, el consenso social sobre las leyes.

Como en los casos previos, el libro produce un devenir-mapa del cuerpo colectivo, una enunciación visual y espacial sobre la página que hace restallar la continuidad dentro del tratado para que podamos leer las voces del Intelecto general. Al igual que *Antígona González*, se trata de un libro producido en condiciones propias de las necroescrituras y en oposición franca a la necropolítica del neoliberalismo. En cambio, al enmarcar su trabajo en la inoperancia de la traducción como equivalencia absoluta<sup>48</sup> y en la producción de huecos en el sentido de los textos, resulta muy cercano al texto y propósito de Fabre: para García Manríquez su proceso de desescritura se puede explicar como «leer como [poeta]: crear huecos, pausas, agujeros, limbos»,<sup>49</sup> mientras que Fabre nombra su poema como «*La Nueva Sodoma: el poema de los agujeros*».<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> En un ejemplo típico de actos de habla ilocutivos, el artículo 2206 del Tratado dice: «Los textos en español, francés e inglés de este Tratado son igualmente auténticos». Como en los casos analizados en el capítulo 2, la paradoja es la misma de la insuficiencia del lenguaje: para decir que los tres idiomas son idénticos, cada idioma debe decirlo como parte del cuerpo del texto; sin embargo, al decirlo, abren la posibilidad de que antes de la declaración no hayan sido idénticos, de que afuera del espacio interpretativo del tratado las tres lenguas no correspondan la una con las otras de tal modo que el enunciado emitido en el artículo resulta sólo verdadero en la medida en que se dice a sí mismo, pero no porque tenga como referente una presunta exterioridad. El artículo 2206 produce un simulacro de identidad y unidad para acotar la proliferación de significados, pero sólo puede hacerlo en la *différance* de la declaración teológica: *yo Soy el que Soy*.

<sup>49</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 76.

<sup>50</sup> Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, 41. Los agujeros, los huecos y los vacíos se han convertido en, por llamarlo de alguna manera, un tópico recurrente en las literaturas extendidas, las literaturas híbridas, el arte contemporáneo, etc. Las poéticas materiales no son ajenas a este tema pues es en estos objetos (o antiobjetos) en los que se pueden elaborar obras que problematicen la producción de sentido mediante semióticas asignificantes; en el contexto biopolítico en el que individuos y comunidades son presas de desaparición forzada por parte de las fuerzas armadas legales y paralegales, el vacío se ha convertido en uno de los tópicos materiales (o formas materiales de los tópicos) para reflexionar sobre estos crímenes. Los ejemplos serían innumerables, pero podemos mencionar como un antecedente fundamental para los casos que me ocupan en este capítulo los obra-libro de Ulises Carrión, en especial *Poesías*, que fue uno de las obras de Carrión más conocidas y circuladas en el medio

Las obras poscartesianas son especialmente llamativas si se piensan desde la posición de Guattari sobre las máquinas, y a partir de ellas, el devenir-mapa como ensamblajes de enunciación colectiva. Siguiendo la interpretación que Lazzarato ofrece de Guattari,<sup>51</sup> las instituciones públicas, los medios, el Estado, el arte, etc., son máquinas que ensamblan las multiplicidades para producir sujetos que se integran como engranes de esa máquina. Frente a ello, la función del *ethos* poscartesiano no es comunicar ni generar subjetividades específicas, sino espacios de posibilidad para la enunciación. El arte, según Guattari «no está allí para entregar un mensaje, sino para atestiguar sobre los procesos de autoproducción»,<sup>52</sup> por ello los ensamblajes de las enunciaciones y corporalidades colectivas no suceden al interior de las obras, sino en las relaciones producidas ente cuerpos, flujos y entidades maquínicas: «Esta es una idea banal, pero la mutación del trabajo no le pertenece al artista, sino que conduce al artista en su movimiento. No hay un operador y un objeto material de la operación, sino un ensamblaje colectivo que conduce al artista, individualmente, y a su público y a todas las instituciones alrededor de él: críticos, galerías, museos».<sup>53</sup>

Los libros con una poética del devenir-mapa hacen visible lo colectivo de su enunciación mediante el uso de figuras discursivas ( citas, fragmentos, declaraciones) y no discursivas (estructuras de géneros literarios, funciones espectaculares, subjetividades páticas); estos libros intensifican los espacios de

---

literario en años recientes, sobre este libro Luis Felipe Fabre escribió uno de sus ensayos más recordados de su libro *Leyendo agujeros*.

<sup>51</sup> Véase «Signifying Semiologies and Asignifying Semiotics in Production». En Lazzarato, *Signs and Machines*, 55-95.

<sup>52</sup> Guattari, «On Contemporary Art». En Alliez y Goffey, eds. *The Guattari Effect*, 49: «It is not already there to deliver a message, but to testify about a process of autoproduction».

<sup>53</sup> *Ibid.*, 49: «This is a banal idea, but the mutation of the work doesn't belong to the artist, it carries off the artist in its movement. There isn't an operator and a material object of the operation, but a collective assemblage that carries off the artist, individually, and his public, and all the institutions around him, critics, galleries, museums».

posibilidad cuando se convierten en cartografías de segundo grado, como las define Guattari: «Hay cartografías que son directamente productoras de lo que llamaré una *existencialización*, que engendran un territorio subjetivo al mismo tiempo que se despliega la cartografía, y luego hay, junto a ellas, cartografías especulativas, que no producen territorios sino que son cartografías de segundo grado, que crean instrumentos de localización, de pseudoconceptos que son una suerte de validación de lo que se puede llevar a cabo en las cartografías idiosincrásicas locales». <sup>54</sup>

Podemos leer estos libros como mediaciones espectrales, como espacios de enunciación del duelo de las colectividades impronunciables o que operen como ensamblajes de enunciación colectiva para la aparición de cuerpos y voces veladas, en esas formaciones los libros son producto de intersecciones entre los cuerpos y los regímenes de sentido que los sujetan; en ello, se constituyen como cartografías especulativas desde el trabajo con el material textual de los archivos. Los archivos culturales son destituidos no para producir una verdad alternativa o para derrumbar una verdad construida a base de omisiones, sino para producir subjetividades en los márgenes de los mercados y del semiocapitalismo, subjetividades corporales y por ello contingentes. Al integrar las múltiples voces en los flujos de enunciación artística crean espacios posibles para localizarlas. Ante los archivos documentales de los que provienen los textos, que son formas textuales de los dispositivos que pretenden regular la memoria y los duelos; los libros analizados crean líneas de fuga al interior y el exterior de sí, al integrar las

---

<sup>54</sup> Guattari, «Singularité et complexité», 3: «Il y a les cartographies qui sont directement productrices de ce que j'appellerai une existentialisation, qui engendrent un territoire subjectif dans le même temps que se déploie la cartographie, et puis il y a, à côté de cela des cartographies spéculatives, qui ne produisent pas des territoires mais qui sont des cartographies au second degré, qui forgent des instruments de repérage, des pseudo-concepts qui sont une sorte de validation de ce qui peut être en œuvre dans des cartographies idiosyncrasiques locales.»

muchas voces y articulaciones potenciales se vuelven multiplicidades que *multiplican* los duelos y las subjetividades.

El dispositivo del archivo es transformado mediante el trabajo poscartesiano en un dispositivo destituyente: el devenir-mapa como potencia de las enunciaciones y los cuerpos colectivos. Los tres libros crean el espacio para localizar, tramar y desenredar el pasado y el presente contenidos por los dispositivos de control y sujeción (la Iglesia, el narcoestado, la lógica semiótica del capitalismo neoliberal). Los tres libros pueden ser leídos estratégicamente desde la forma del devenir-mapa pues toman los archivos de las sujeciones para romper las suturas críticas de los dispositivos y sus fuerzas; como tal, operan en la proyección política del habitar precarizado de las poéticas materiales al no representar las voces sino trabajar con ellas como cuerpos que llaman y articulan otros cuerpos. Se trata de una política que no pretende cerrar con nuevas suturas la desarticulación sino tramarla con las voces y los documentos no escuchados y no leídos. Política siempre contingente en la posibilidad de suceder desde el libro y desde la diferencia. «Así es como *la poesía se politiza: al inventar* —tanto en el sentido artístico como en el sentido arqueológico, que es el de la excavación, el redescubrimiento de elementos objetivos inadvertidos, olvidados, sepultados— *la belleza de los pueblos*”.<sup>55</sup>

#### CARTOGRAFÍAS SOBRE EL ARCHIVO NEOLIBERAL

En la primera de las conversaciones que sostienen Claire Parnet y Gilles Deleuze, luego reunidas en el libro *Dialogues* (1977), éste explica que «No hay que tratar de saber si una idea es justa o verdadera. Más bien habría que buscar una idea totalmente diferente, en otra parte, en otro dominio, de forma que entre las dos

---

<sup>55</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 135.

sucediera algo, algo que no estaba ni en una ni en otra. Ahora bien, generalmente esa otra idea uno no la encuentra solo, hace falta que intervenga el azar o que alguien os la dé». <sup>56</sup> En la búsqueda de esta idea otra que sea una línea de fuga de los aparentes opuestos que componen y definen a la idea previa, Deleuze propone un trabajo asistemático para llegar a ella. A este método para la búsqueda de líneas de fuga en el pensamiento lo llama *pick-me-up*, o procedimiento de *pick-up*. Se trata, en resumen, de agitar la heterogeneidad de la que se componen las cosas y las personas, una heterogeneidad que no siempre permite saber en qué «línea de sí mismos están». El *pick-up* tiene valor, sigue explicando Deleuze, como oposición al *cut-up*; <sup>57</sup> mientras que *el cut-up* «todavía es un método de probabilidades, al menos lingüísticas», <sup>58</sup> el *pick-up* «es un tartamudeo. [...] ni corte, ni plegado, ni doblez, sino multiplicaciones siguiendo dimensiones crecientes». <sup>59</sup> En otra de sus obras, Deleuze llama *patchwork* a este mismo procedimiento, con el matiz de que en este caso no sólo se refiere al encuentro contingente de lo heterogéneo, sino a la negación de la totalidad en la que pueda convertirse: «El mundo como conjunto de partes heterogéneas: *patchwork* infinito, o pared ilimitada de piedras sin argamasa (una pared cimentada o los

---

<sup>56</sup> Deleuze y Parnet, *Diálogos*, 14.

<sup>57</sup> Se refiere al *cut-up* que William Burroughs popularizó luego de que Brion Gysin se lo mostrara y que, se sabe, consistía en el recorte de líneas del periódico para, a partir de su combinación azarosa, crear sentidos y asociaciones insólitas. El procedimiento de Burroughs pretendía desmontar la lógica lingüística de la psique humana mediante la exteriorización de los procesos subyacentes a ella. Como explica Robin Lydenberg: «Burroughs está dolorosamente consciente de que está forzado a pelear el virus de las palabras en sus propios términos: con más palabras. Acusa al lenguaje de infiltrar a fondo la psique humana y de alojarse a sí mismo como una presencia extraña, la parasitaria “Otra Mitad” en que vive y que gradualmente destruye el sistema nervioso central del individuo.» (Lydenberg, «Cut-up: Negative Poetics», 420: «Burroughs is painfully aware that he is forced to fight the word virus on its own terms —with more words. He accuses language of thoroughly infiltrating the human psyche and lodging itself within as an alien presence, the parasitic “Other Half” which lives on and gradually destroys the central nervous system of the individual».)

<sup>58</sup> Deleuze y Parnet, *Diálogos*, 14.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 23.

pedazos de un rompecabezas recompondrían una totalidad). El mundo como muestrario: las muestras («espécimen») son precisamente singularidades, partes destacables y no totalizables que sobresalen de una serie de cosas corrientes». <sup>60</sup>

Si pensamos en las técnicas y procedimientos del citacionismo, el *cut-up* es una de las técnicas que vienen prontamente a la mente. Lo incluyen como antecedente de sus propias propuestas tanto Perloff, como Goldsmith, lo mismo que Rivera Garza y Yépez. Su centralidad como estrategia dentro de los experimentalismos del siglo xx, lo convierte en un espacio de disputa relevante para determinar la legitimidad y pertenencia de ciertas poéticas en relación con los mencionados experimentalismos. Como tal, es dado pensar en el *cut-up* como una técnica que se puede poner en práctica junto con otras similares como la selección, la borradura o la escritura automática; *Antígona González*, por ejemplo, está elaborada a base de búsquedas y recortes de fuentes diversas; su disposición, sin embargo, no está dada por el azar; el orden y la sintaxis citacionista de *Antígona González* no son fruto de la probabilidad sino de una intención pática que más que provocar asociaciones novedosas (o mejor, insólitas), crea un ensamblaje de enunciación y corporalidad colectivas en el que múltiples voces y materias convergen. La técnica de *Antígona González* no se parece completamente al *cut-up*, pero sus efectos parecen ser similares, a diferencia de Burroughs, no se busca combatir el sistema de la lengua mediante la propia lengua, sino utilizarla como materia que porta las ruinas del sentido para abrir un espacio de duelo y rememoración. Pero, ¿qué pasa con una obra como el *Anti-Humboldt* en la que, a pesar de haber una selección no aleatoria, el lenguaje fragmentario parece oponerse al lenguaje fragmentarizante del TLCAN?

Vuelvo a la idea de Deleuze. Antes que buscar la verdad o falsedad de una idea, buscar una idea otra, diferente, y confrontarlas, hacer que en medio de ambas suceda lo que no sucede en las otras dos. No se trata de un proceso

---

<sup>60</sup> Deleuze, *Crítica y clínica*, 84.

dialéctico sino de un choque, de una formación de líneas de fuga. Pero, ¿y si lo que se confronta no es una idea sino una máquina abstracta, o la base textual de la máquina abstracta? De modo semejante, podría generarse una contraimagen que estuviera en el lado opuesto para provocar algo que no sucede entre la idea y la máquina, se podría recurrir a técnicas semejantes, pero habría que desviarlas hacia otro espectro. Se trataría de producir un texto que no sea la pura recolección, ni la borradora estetizante que circula cómodamente en los mercados de arte y literatura. A partir de ello, me propongo leer el *Anti-Humboldt* como la producción de un libro que mediante el devenir-mapa produce una cartografía de la maquinaria axiomática del capitalismo neoliberal.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Sobre el neoliberalismo, y en nuestro caso, el lenguaje del neoliberalismo como parte de la máquina axiomática del capitalismo, Jeremy Gilbert explica que «La máquina abstracta está constituida por una serie de vectores, tendencias emergentes y potencialidades con mayor o menor oportunidad de actualización. Podemos explicar esto crudamente si decimos que la máquina abstracta trabaja para hacer ciertos resultados más probables que otros. En el caso del neoliberalismo, entonces, ¿qué es eso que define la especificidad de esta “máquina abstracta”? Sugeriría que si una función define la especificidad maquinaica del neoliberalismo es la tendencia a potenciar individuos *qua* individuos mientras simultáneamente inhibe la emergencia de todas las formas de potencia colectiva.» (Gilbert, «What Kind of Thing is “Neoliberalism”?», 21: «The abstract machine is constituted by a set of vectors, emergent tendencies and potentialities with greater or lesser chances of expression and actualization. We might put this very crudely by saying that the abstract machine works to make certain outcomes probable while others less so. In the case of neoliberalism, then, what is it that defines the specificity of this “abstract machine”? I would suggest that if any function defines the machinic specificity of neoliberalism, it is the tendency to potentiate individuals *qua* individuals while simultaneously inhibiting the emergence of all forms of potent collectivity»).

En líneas generales, se puede pensar el neoliberalismo como una serie de mecanismos que permiten la emergencia, por muchos medios y tecnologías, de individuos aislados de las formaciones sociales, cuya única posible relación es a través de las reglas de intercambio y competencia del mercado; en este sentido, el TLCAN resulta no sólo un conjunto de reglas que delimitan las relaciones políticas, territoriales y económicas entre los países del hemisferio norte de América, sino también el archivo discursivo a partir del cual se establece que los fragmentos de individuos (humanos y no humanos) pueden adquirir valores de cambio semejantes dentro del territorio delimitado por el Tratado.

Sin un programa fijo, ni un régimen único, el neoliberalismo se ha desarrollado como una máquina abstracta especialmente eficaz en la desterritorialización de las fuerzas sociales en función de la abstracción y fetichización del trabajo y las relaciones. Por supuesto, el neoliberalismo no solamente es una «máquina abstracta», sino también una

LIBRO COMO DISPOSITIVO

8430.50.02	Desgarradores
8430.50.99	Las demás (máquinas y aparatos autopropulsados)
8430.61.99	Las demás (máquinas y aparatos sin propulsión)
8430.62.01	Escarificadoras (desgarradores)
8430.69.01	Trallas o máquinas raspadoras ("scrapers") remolcables
8430.69.02	Zanjadoras, excepto lo comprendido en la fracción 8430.69.03
8430.69.99	Los demás (zanjadoras, excepto lo comprendido en las fracciones
8452.10.01	Máquinas de coser domésticas
8452.21.04	Máquinas industriales, excepto lo comprendido en las fracciones aparte de las descritas en las fracciones 8452.21.02, 8452.21.03 y 8452.21.05
8452.21.99	Las demás (máquinas de coser, automáticas)
8452.29.05	Máquinas o cabezas de uso industrial, de costura recta, de aguja recta y un dispositivo de enlace de hilos rotativos y oscilante, doble pespunte, cama plana, y transporte únicamente
8452.29.06	Máquinas industriales, aparte de aquellas con prendidas en las fracciones
8452.29.99	Las demás (máquinas de coser, no automáticas)
8452.90.99	Las demás (partes para máquinas de coser)
8471.10.01	Máquinas automáticas para procesamiento de datos, analógicas o híbridas
8471.20.01	Máquinas automáticas para procesamiento de datos, numéricas o digitales, que lleven en un gabinete común, por lo menos, una unidad central de procesamiento, una unidad de entrada y una de salida
8471.91.01	Unidades de procesamiento, numéricas o digitales, aunque se presenten con el resto de un sistema, incluso con uno o dos de los siguientes tipos de unidades, en un mismo gabinete: unidades de memoria, unidades de entrada y unidades de salida
8471.92.99	Las demás (unidades de entrada o salida que lleven unidades de memoria en un mismo gabinete, incluso presentadas con el resto del sistema)
8471.93.01	Unidades de memoria, incluso presentadas con el resto del sistema
8474.20.01	Quebrantadores y trituradores de dos o más cilindros
8474.20.02	Quebrantadores de mandíbulas y trituradores de muelas
8474.20.03	Trituradores de navajas
8474.20.04	Trituradores (molinos) de bolas o de barras
8474.20.05	Quebrantadores giratorios de conos con diámetro de tazón inferior o igual a 1,200 milímetros
8474.20.99	Las demás (máquinas y aparatos para quebrantar, triturar, moler o pulverizar tierras, piedras y otras materias minerales sólidas)
8474.39.99	Las demás (máquinas mezcladoras)
8474.80.99	Las demás (máquinas y aparatos para clasificar, cribar, separar, quebrantar, triturar, moler, mezclar o malaxar tierras, piedras y otras materias minerales)
8475.10.01	Para montar lámparas
8701.30.01	Tractores de orugas con potencia al volante del motor igual o superior a 105 sin exceder de 380 c.v. medida a 1900 rpm, incluso con hoja en pujadora
8701.90.02	Tractores para vías férreas provistos de aditamento de ruedas con llantas neumáticas accionadas mecánicamente para rodarlos sobre pavimento
8711.20.01	Motocicletas con motor de émbolo o pistón alternativo de cilindrada superior a 50 cm <sup>3</sup> pero inferior o igual a 250 cm <sup>3</sup>
8711.40.01	Motocicletas con motor de émbolo o pistón alternativo de cilindrada superior a 500 cm <sup>3</sup> per inferior a 550 cm <sup>3</sup>
8711.90.99	Los demás (motocicletas, ciclos con motor auxiliar y sidecares que no tengan motor de émbolo o pistón alternativo, y que no sean sidecares para motociclos y velocipedos de cualquier clase presentados aisladamente)
8716.31.99	Las demás (cisternas que no sean tipo tanques de acero y que no sean tanques térmicos para el transporte de leche)
8716.39.02	Remolques o semirremolques tipo madrinas o nodrizas, para el transporte de vehículos con suspensión hidráulica o neumática y cuello de ganso abatible

Figura 20. Hugo García Manríquez. *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Anti-Humboldt. A Reading of the Nort American Free Trade Agreement.* (México ; Berkeley: Aldus ; Litmus Press, 2014), 25. PDF cortesía del autor.

ideología, un programa de generación de mercados emergentes, un proyecto hegemónico, un programa de gobierno, una formación discursiva y un proceso que supone todo eso; en resumen, una forma absoluta del sentido común en construcción continua. Para una historia general del neoliberalismo como una forma de economía política que desplaza el estado de bienestar para la producción de riqueza véase el clásico Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*; para una perspectiva latinoamericana del neoliberalismo como la dinámica inmanente que se despliega «a ras de suelo», entre las subjetividades y las tácticas de supervivencia, como modos de hacer, sentir y pensar que organizan la máquina social, véase Gago, *La razón neoliberal*, especialmente la introducción.

El *Anti-Humboldt* de Hugo García Manríquez parece el resultado de la confrontación del texto del TLCAN consigo mismo. Al enfrentarse, del choque entre imagen y huella producida por la lectura de uno de los documentos capitales del neoliberalismo en México, aparece la contraimagen del tratado: el texto espectral que se reproduce al fondo y sobre el que resaltan palabras seleccionadas (véase figura 20). Otra forma de pensar la aparición del texto espectral es la *imagen remanente*, la *afterimage* que produce la lectura de la división entre texto en negro y texto diluido. Esta *afterimagen* es el resultado de un doble proceso de lectura: el de García Manríquez y el de quien lea. Como si flotara entre el ojo lector y la superficie de la página, la imagen remanente destella la supervivencia del lenguaje neoliberal. El *Anti-Humboldt* es un error en el documento que genera un error en la impresión retinal: la lectura del contratexto sobre la contraimagen. Lo que Divya Victor llama un documento oposicional, un vandalismo.<sup>62</sup>

A pesar de su vertiente citacionista y conceptual, el poema de García Manríquez desarrolla un trabajo sobre el material textual que se encamina a una dirección distinta de otros conceptualismos semejantes. El libro está elaborado a

---

<sup>62</sup> Escribe Victor que «La documentación oposicional es el mero hecho de que el documento se ha producido incorrectamente [...] La página poética del *Anti-Humboldt* aparece como una impresión retinal producida por hora de mirar fijamente los abrumadores datos de estos documentos monumentales. Una imagen remanente es un síntoma de estrés producido cuando los conos de los ojos se adaptan a los traumas de la sobreexposición y pierden sensibilidad al objeto real frente a ellos. [...] García Manríquez] ha, sin embargo, interrumpido y desarmado mi lectura de este documento. al hacerlo, ha desarmado el documento en mi presencia y yo he observado este desarme con mis propios ojos». («Miscreant & Miscreative Writing»: Oppositional documentation is the mere fact of the *document done wrong* [...] The poetic page of *Anti-Humboldt* appears like a retinal imprint produced by hours of staring at the overwhelming data of such monumental documents. An afterimage is a stress symptom produced when the eye's cone-cells adapt to the traumas of overexposure and lose their sensitivity to the real object in front of them. [...] He has, however, interrupted and disarmed my reading of this document. In doing so, he has disarmed the document in my presence and I have witnessed this disarmament with my own eyes».)

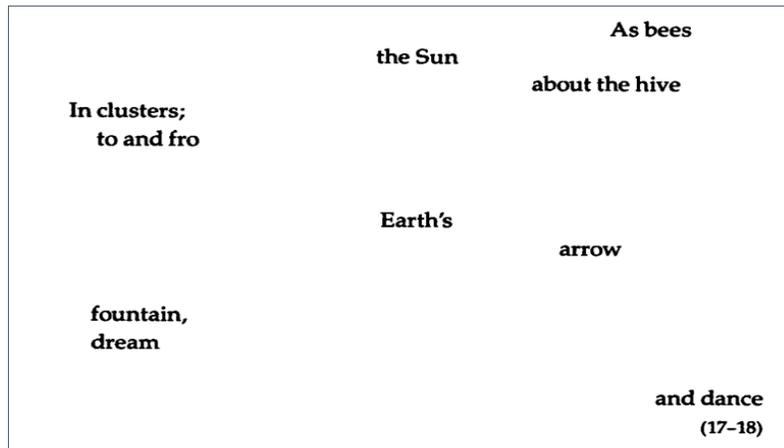


Figura 21. Ronald Johnson. *Radi Os* (Berkeley: Sand Dollar, 1977).  
Reproducida de Eric Sellinger. «“I composed the holes”», 60. Gale, Cengage Learning; Biblioteca Digital, UNAM

partir de borraduras sobre el texto del TLCAN que hacen resaltar frases y palabras que parecen extraídas y cuyo sentido, como producto del *cut-up*, resulta insólito no tanto como unidades de sentido autónomo sino como efectos de la fricción contra el resto del tratado. Como si flotaran sobre un magma espectral, las palabras y las frases forman asociaciones afortunadas que en una primera lectura parecen salir de una enunciación lírica que, sin embargo, pronto se desvanece al ver de nuevo la superficie grisácea sobre la que se escribe (¿se escribe?) la selección. La técnica con la que ha sido elaborado el *Anti-Humboldt* se parece al *cut-up* y al *pick-up*, pero se resiste a ser asimilada completamente a una u otra; es una técnica que parece ser dialéctica pero que es más bien cartográfica, otro modo del devenir-mapa. Esta técnica surge de la conjunción de tres técnicas previas cuyas fuentes son presentadas por el propio autor en la nota final.

La primera es *Radi Os* (1977) de Ronald Johnson, libro realizado a partir de selección y borramiento del *Paradise Lost* de John Milton. El poema ha sido leído como parte de la tradición anglosajona de la escritura mediante citas (en la que Perloff coloca la línea que va de T. S. Eliot a Kenneth Goldsmith) y al mismo tiempo como parte de la tradición de lectura de las relecturas de Milton (que van

de Blake y Woodsworth a Poe y Emerson). En este sentido, escribe Eric Selinger que «Lo notable de *Radi Os* no es sólo que el poema funcione del todo, sino que funcione tan bien y con tales fundamentos tradicionales». <sup>63</sup> El libro de Johnson está compuesto a partir del texto de Milton de tal modo que la puesta en página de los poemas es una réplica negativa de la puesta en página original, sin los versos borrados, el poema tiene la puesta en página de otros poemas modernistas y comparte con ellos, como dije, la base citacionista de la poesía moderna estadounidense; quien lea el poema sabrá que está leyendo la lectura de Milton que Johnson realizó. Creación en segundo grado que no oculta su fuente, pero que no la mantiene como compañía de lectura. El poema de Johnson es el poema hecho por la *inventio* de Johnson, aun cuando su material sean las palabras de otro (figura 21).

La segunda técnica es tomada de *Nets* (2004) de Jen Bervin. Este libro, a su vez declaradamente heredero del de Johnson y su técnica lee los sonetos de Shakespeare y desbasta la página hasta dejar poemas que a pesar de ser relativamente autónomos (al fin y al cabo, la *inventio* es de Bervin) se superponen al resto del texto shakesperiano, que lo asedia desde el fondo para recordar el origen canónico de la selección y así subvertir sin desmontar la relación entre actualización conceptual y poema original. Bervin y otros poetas que realizan obras similares «se enganchan en un juego poético de *différance*. En lugar de perpetuar la serie de valores prescritos en las fuentes, como lo hace Johnson, estos escritores contemporáneos simultáneamente los preservan y los deconstruyen, para localizar esos momentos en el discurso reapropiado que les permite trasgredir el sistema de valores ejemplificado por ellos, para

---

<sup>63</sup> Selinger, «“I composed the holes”», 48: «What’s remarkable about *Radi Os* is not just that the poem works at all, but that it works so well, and on such traditional grounds.»

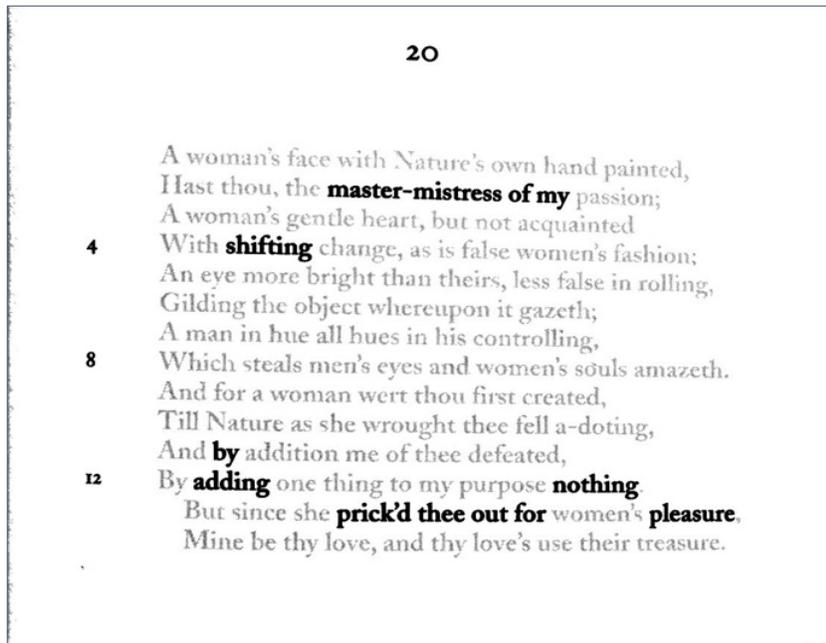


Figura 172. Jen Bervin. *Nets*. (Brooklyn Ugly Duckling Presse, 2006), 20.  
 Fotografía mía

transportarlos y trasladarlos a su propio valor y al de su tiempo».<sup>64</sup> La posproducción del libro de Bervin mantiene una doble temporalidad material dentro del libro: la temporalidad del original (que a su vez es la temporalidad de la escritura y de la trascendencia) y la temporalidad del nuevo artefacto; sin negar una y otra, hace de la página un archivo espectral semejante a los que analicé en el capítulo previo (figura 22).

La tercera técnica del *Anti-Humboldt* proviene de otro poema experimental de la tradición anglosajona, posterior a los dos citados. El extenso poema *Zong!* de M. NourbeSe Philip es semejante a los anteriores en su proyección conceptual como poema elaborado a partir de una serie de limitaciones; la operación consiste

---

<sup>64</sup> Marczevska, *This Is Not a Copy*, 85: «engage in a poetic play of *différance*. Instead of perpetuating the set of values advocated in the sources, as Johnson does, these contemporary writers simultaneously preserve and deconstruct it, to find those moments in the reappropriated discourse that enable them to transgress the system of values exemplified by it, to transpose and translate them into the value of their own and their own time».

en posproducir un poema que no sea contraimagen del texto previo sino que éste le sirva de archivo de signos posteriormente re combinados. M. NourbeSe Philip escribió su largo poema *Zong!* a partir de las palabras contenidas en la resolución legal *Gregson vs Gilbert*, mejor conocida como “el caso Zong”. Copio un largo fragmento de las notas al final del libro en el que Philip explica la horrible historia del documento:

En 1781 un barco totalmente aprovisionado, el Zong, capitaneado por Luke Collingwood, deja la Costa Occidental de África con un cargamento de 470 esclavos y zarpa hacia Jamaica. Como es la costumbre, el cargamento va debidamente asegurado. En lugar de las acostumbradas seis a nueve semanas, el fatídico viaje tomará casi cuatro meses debido a errores de navegación de parte del capitán. Algo del cargamento del Zong se pierde por enfermedades y falta de agua; muchos otros, son destruidos por orden del capitán: «Sesenta negros murieron por falta de agua... y otros cuarenta por la sed y el frenesí... se arrojaron al mar y se ahogaron; el maestro y los marinos... se vieron obligados a arrojar por la borda a los otros 150 negros». El capitán Luke Collingwood cree que, si los esclavos africanos a bordo mueren de muerte natural, el dueño del barco tendrá que asumir el costo, pero que si son “arrojados vivos al mar, será una pérdida para los prestamistas”. En otras palabras, la masacre de los esclavos africanos sería financieramente ventajosa para los dueños del barco y su carga, que si a los esclavos les fuera permitido morir de «causas naturales». Luego del regreso del barco a Liverpool, el dueño del barco, el Señor Gregson, reclama bajo la ley marítima de seguros la carga destruida que el asegurador, el Señor Gilbert, se niega a pagar. El dueño del barco comienza una acción legal contra su asegurador para recuperar su pérdida. Un jurado determina que la aseguradora es responsable y le ordena compensar al dueño del barco por su pérdida, los esclavos asesinados. La aseguradora, luego, apela la decisión del jurado ante el Tribunal de la Corte del Rey, donde Lord Mansfield, el ministro de justicia de Inglaterra preside, como lo haría en muchos de los más significantes casos relacionados con la esclavitud. Los tres jueces, Willes, Buller y Mansfield acuerdan que un nuevo juicio deberá llevarse a cabo. El reporte de esa decisión, *Gregson v. Gilbert*, el

nombre oficial del caso coloquialmente conocido como el caso *Zong*, es el texto en el cual me baso para crear los poemas de *Zong!*<sup>65</sup>

*Zong!* está compuesto de 6 capítulos escritos por nada más que variaciones a partir de las palabras contenidas en la resolución, que apenas consta de unas cuantas páginas, hechas a partir de procedimientos como la repetición, el recorte, la borradura y otras *contraintés* formales (figura 23). Según Philip, su intención era «usar el texto de la decisión legal como un archivo de palabras, encerrarme en este particular y peculiar paisaje discursivo con la creencia de que la historia de estos hombres, mujeres y niños africanos [...], la historia que sólo puede ser contada al no contarse, está encerrada en ese texto. En los muchos silencios dentro del Silencio del texto. Me encerraría en el texto de la misma manera que

---

<sup>65</sup> Philip, *Zong!*, 189: «In 1781 a fully provisioned ship, the *Zong*, captained by one Luke Collingwood, leaves the West Coast of Africa with a cargo of 470 slaves and sets sail for Jamaica. As is the custom, the cargo is fully insured. Instead of the customary six to nine weeks, this fateful trip will take some four months on account of navigational errors on the part of the captain. Some of the *Zong's* cargo is lost through illness and lack of water; many others, by order of the captain are destroyed: "Sixty negroes died for want of wáter... and forty others . . . through thirst and frenzy... threw themselves into the sea and were drowned; and the master and mariners... were obliged to throw overboard 150 other negroes." Captain Luke Collingwood is of the belief that if the African slaves on board die a natural death, the owners of the ship will have to bear the cost, but if they were "thrown alive into the sea, it would be the loss of the underwriters." In other words, the massacre of the African slaves would prove to be more financially advantageous to the owners of the ship and its cargo than if the slaves were allowed to die of "natural causes." Upon the ship's return to Liverpool, the ship's owners, the Messrs Gregson, make a claim under maritime insurance law for the destroyed cargo, which the insurers, the Messrs Gilbert, refuse to pay. The ship's owners begin legal action against their insurers to recover their loss. A jury finds the insurers liable and orders them to compensate the ship's owners for their losses — their murdered slaves. The insurers, in turn, appeal the jury's decision to the Court of King's Bench, where Lord Mansfield, the Lord Chief Justice of England presides, as he would over many of the most significant cases related to slavery. The three justices, Willes, Buller, and Mansfield, agree that a new trial should be held. The report of that decision, *Gregson v. Gilbert*, the formal name of the case more colloquially known as the *Zong* case, is the text I rely on to create the poems of *Zong*.»



Figura 23. M. NourberSe Philip, *Zong!* / M. NourberSe Philip as tol to the author by Setaey Adamu Boateng. (Middletown, CN: Wesleyan University Press, 2008), 79. Memory of the World.

los hombres, mujeres y niños fueron encerrados».<sup>66</sup> Para Kate Eichhorn,<sup>67</sup> un elemento fundamental de *Zong!* es que, aunque utiliza procedimientos y técnicas

<sup>66</sup> Philip, *Zong!*, 191: «My intent is to use the text of the legal decision as a word store; to lock myself into this particular and peculiar discursive landscape in the belief that

heredadas del experimentalismo literario (especialmente el Oulipo), las lleva hasta el extremo, pero no como emancipación de la forma en relación con el referente, sino sumergiéndose de lleno en ambos mediante el trabajo con la política de los archivos y la lectura material.

Mediante el reconocimiento de las técnicas de Johnson y Bervin podría ser suficiente para identificar una cierta genealogía de la técnica de García Manríquez. De uno y otro toma procedimientos de trabajo sobre la página, los archivos y la puesta en página como una serie de decisiones estilísticas que proveen de un marco de lectura al *Anti-Humboldt*. Sin embargo, el trabajo de Philip le permite a García Manríquez resolver un problema técnico con una decisión política. «Dado que mi proyecto implicaba trabajar con un texto decididamente no literario —anota García Manríquez—, la lectura del libro *Zong!* De la poeta M NourbeSe Philip, resultó decisiva».<sup>68</sup> Siguiendo la crítica de Eichhorn, tanto la obra de Philip como la de García Manríquez no pueden ser sólo entendidas a través del marco de los experimentalismos estéticos, el marco de referencia de los libros es no sólo más extenso sino decididamente más problemático. Ambos libros están escritos bajo una voluntad política que determina el tipo de decisiones estéticas que se resuelven en las obras, son ejemplos puntuales del tipo de trabajo que lo mismo utiliza el Intelecto general formalizado en los archivos como base material de su producción estética que usa esa producción estética como un movimiento político hacia el habitar precarizado de la historia. Ambos libros están escritos desde el *ethos* poscartesiano para

---

the story of these African men, women, and children thrown overboard in an attempt to collect insurance monies, the story that can only be told by not telling, is locked in this text. In the many silences within the Silence of the text. I would lock myself in this text in the same way men, women, and children were locked in the holds of the slave ship *Zong*».

<sup>67</sup> Eichhorn, «Multiple Registers of Silence».

<sup>68</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 75.

integrarse en una línea de fuga de la escritura legal la lectura de textos no literarios como base para la cartografía de los archivos de los que proceden.

A pesar de que no es citado por García Manríquez, es posible extender la genealogía crítica que el *Anti-Humboldt* establece con *Zong!*, con el comentario que Jacques Derrida presentó sobre la Declaración de independencia de los Estados Unidos de América en la Universidad de Virginia en 1976. En él, Derrida entrega una lectura literaria de la declaración de independencia, no sólo a partir de la pregunta por quién firma un documento que instituye una nación, sino también a partir de los registros sensibles del texto. Derrida explicaba el comentario como «un ejercicio, en suma, de literatura comparada con objetos insólitos para los departamentos especializados en esta improbable disciplina, la *Comparative Literature*». <sup>69</sup> A semejanza de lo hecho por García Manríquez, para quien su trabajo consistió en «leer como poeta, más que en escribir como uno», Derrida lee como crítico literario un documento político. En Derrida, Philip y García Manríquez, la lectura es un dispositivo que crea obras no a partir de las matrices institucionales de las disciplinas sino desde la perspectiva de quien lee con dirección poscartesiana. En los tres libros la lectura es una práctica de enunciación corporal que supone la atención al texto (encerrarse en él como los esclavos encerrados, según la analogía de Philip) y minuciosas operaciones de selección y corte que producen *différance* desde el texto hacia la exterioridad proyectada por él mismo. No en vano Marczewska asegura que *Zong!* «emerge como una manifestación de una desconfianza particularmente derrideana del concepto de historia —historia entendida como la realidad última y la fuente de sentidos autorizados y verdades impuestas—. La borradura es vista tanto como

---

<sup>69</sup> Derrida, *Otobiografías*, 12.

una herramienta de acceso a conocimiento de otro modo inasequible y un método que ofrece modos alternativos de recordar». <sup>70</sup>

Los archivos de los que emergen *Zong!* y el *Anti-Humboldt* son marcos que delimitan la historia de los hombres y mujeres asesinados, en uno, y de los cuerpos de los trabajadores, animales y seres vivos, en el otro. Mediante su lectura, emprenden una búsqueda dentro del archivo para hacer visibles sus condiciones de existencia y para ofrecer un espacio en blanco que pueda ser habitado por las voces precarizadas por la analógica del fetiche de la mercancía. La desescripción de los libros abre los límites del archivo como institución que resguarda las voces del pasado y la ley para que las voces surjan de la profundidad con una voz mayor, una voz extraída, como en la obra de Fabre, desde el Silencio. «¿Qué pasaría si una obra literaria no llena los huecos del archivo con historias, sino que en lugar de eso explora el significado del silencio [... qué si] no sólo cuenta la historia que falta en los archivos sino que indica los límites de su narración». <sup>71</sup>

Además del espíritu derrideano que anima al *Anti-Humboldt* y a *Zong!*, los procedimientos de ambos libros recuerdan también la *pick-up* deleziana, como una manera de leer las consecuencias de las decisiones artísticas sobre los objetos no literarios para producir literatura (posautónoma). Si para Deleuze la función de la *pick-up* era generar un tartamudeo, un conjunto de piedras sin argamasa que estuvieran articuladas pero siempre a punto de derrumbarse, en *Zong!* la *pick-up* sirve para acuerpar el tartamudeo, para crear ensamblajes de

---

<sup>70</sup> Marczevska, *This Is Not a Copy*, 98: «emerge as manifestations of a particularly Derridean distrust of the concept of history—history understood as ultimate reality and a source of authorized meanings and imposed truths. Erasure seen as such is a tool of accessing the otherwise unavailable knowledge and a method offering alternative means of remembering».

<sup>71</sup> Sharpe, «The Archive and Affective Memory», 466: «What if a literary work did not fill archival gaps with stories but explored the meaning of silence instead? [... What if it] does not tell the story that is missing from the archives so much as indicate the limits of its telling».

enunciación colectiva y corporal que «da testimonio del “volver a emerger de los ahogados y de los oprimidos” y transforma el reporte reseco y legal en una cacofonía de voces: gemidos, llantos, quejas y gritos que habían sido tempranamente expulsados del texto». <sup>72</sup> En este sentido, el ethos poscartesiano de *Zong!* y el *Anti-Humboldt* es especialmente crítico al devolverle a la escritura literaria la función de revelar la historia como «la experiencia de la Necesidad», como la llamara Fredric Jameson cuando escribía que «la Historia es lo que hiera, es lo que rechaza el deseo e impone límites inexorables a la praxis tanto individual como colectiva». <sup>73</sup>

Una diferencia fundamental entre el *Anti-Humboldt* y otros libros escritos con un *ethos* poscartesiano para desmontar la figura totalizante de los archivos es que éstos trabajan con archivos que resguardan voces multitudinarias (ya sea porque esas voces eran múltiples en los archivos originales, como en *Antígona González*, o las contenían potencialmente luego de su captura por el dispositivo de la confesión, como en *La sodomía*, o luego de la emergencia desde los huecos y los silencios del documento legal, como en *Zong!*), mientras que el *Anti-Humboldt* lo hace con un documento aparentemente inerte, que no sólo no resguarda la multitud de voces sino que borra toda posible identidad de su producción, institución y ejecución.

Para García Manríquez, la operación significativa del TLCAN es que «todo texto supone una economía política que sustenta la codificación de su propia legibilidad». <sup>74</sup> La economía política de signos que sustenta el TLCAN no arroja voces colectivas, sino enunciaciones que tras capturar lo personal, lo corporal y lo

---

<sup>72</sup> Philip, *Zong!*, 203: «bears witness to the ‘resurfacing of the drowned and the oppressed’ and transforms the dessicated, legal report into a cacophony of voices — wails, cries, moans, and shouts that had earlier been banned from the text».

<sup>73</sup> Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, 82.

<sup>74</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 77.

individual, se realizan desde los flujos dividuales de los mercados financieros.<sup>75</sup> «Un acto de esas características no equivale a un discurso cualquiera de descripción o comprobación», sostiene Derrida, y sigue: «en la declaración que funda una institución, una constitución o un Estado, es menester que un signatario se haya comprometido. La firma entabla con el acto institutor, como acto de lenguaje y de escritura, un vínculo que ya no tiene nada del accidente empírico».<sup>76</sup> No hay voces colectivas detrás de la firma de un tratado como el TLCAN, no se trata de la fundación de un país que entablará a partir de su momento institutor una relación con sus ciudadanos hacia el futuro,<sup>77</sup> sino de la constitución de un archivo de equivalencias para el traslado y la conversión entre objetos físicos, como entidades o como fragmentos. Además de instituir la territorialidad de América del Norte, el Tratado es una serie de disposiciones mediante las que se establecen los principios de equivalencia entre abstracciones dividuales que sólo tienen existencia en tanto pueden circular como mercancías dentro del territorio instituido.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Recuérdese que, en su análisis de las sociedades de control, Deleuze propone el término *dividual* para caracterizar el efecto de los procesos de desmaterialización y aceleración de los flujos de información que consiste en que los cuerpos y los individuos dejan de ser totalidades para convertirse en fragmentos abstraídos mediante el lenguaje numérico, y las masas y multitudes son abstraídas en datos y tendencias («Post-Scriptum», 281).

<sup>76</sup> Derrida, *Autobiografías*, 13.

<sup>77</sup> Basta recordar que el preámbulo de la Constitución de los Estados Unidos de América comienza con la frase «We the people...» con la cual se performa la autoridad sustantiva de la enunciación en la entidad abstracta y consensual del *pueblo*.

<sup>78</sup> Sobre la circulación de flujos financieros y el poder bancario que los somete, sin controlarlos, escriben Deleuze y Guattari que: «si el flujo de moneda-financiación, moneda de crédito, remite a la masa de transacciones económicas, lo que depende de los bancos es la conversión de esta moneda de crédito *creada* en moneda de pago segmentaria, *apropiada*, moneda metálica o de Estado, compradora de bienes a su vez segmentarizados (importancia, a este respecto, de-la tasa de interés). Lo que depende de los bancos es la conversión de las dos monedas, la conversión de los segmentos de la segunda en un conjunto homogéneo, la conversión de la segunda en cualquier bien.» (*Mil mesetas*, 229).

El lenguaje «demencial» del TLCAN provee al neoliberalismo de una consistencia numérica y legal para movilizar técnicas, tecnologías, archivos, flujos y subjetividades; el tratado es la formalización de las operaciones semióticas que luego se realizarán en el programa neoliberal como ideología y política. En este sentido, es importante entender que el TLCAN opera mayormente como un código maestro de codificaciones que despliega el resto de operaciones semióticas, es el archivo textual y material del capitalismo como máquina abstracta de conversiones y traducciones. Sobre el lenguaje del tratado, el *Anti-Humboldt* se despliega como una cartografía cuya función es desentramar las equivalencias del sistema y desgarrar el simulacro de totalidad territorial.

Como expliqué en el apartado anterior, una de las figuras organizadoras del *Anti-Humboldt* es la noción de *sistema armonizado* que consiste en un sistema de equivalencias entre objetos e individuos, trozos y trabajo para poder ser intercambiables entre sí para que puedan circular entre tres naciones que, pese a formar un territorio geopolítico común, mantienen sus propias monedas y sistemas financieros. El sistema armonizado es casi la *summa* conceptual de la máquina abstracta del capitalismo financiero, supone la reificación que abstrae toda diferencia dentro de flujos numéricos, por encima de las multiplicidades de las formas de expresión. «A fin de cuentas, se trata de un sistema que busca ser capaz de traducir no sólo objetos y mercancías, sino vida animal, en fragmentos de una arquitectura sin contradicciones aparentes. Un proceso donde lo heterogéneo es desensamblado, ensamblado e intercambiado». <sup>79</sup> El sistema armonizado es el código maestro que borra la diferencia mediante la simbolización.

«La lengua se estabiliza en tomo a una parroquia, a un obispado, a una capital» dicen Deleuze y Guattari. <sup>80</sup> El sistema armonizado es la nueva capital

---

<sup>79</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 76.

<sup>80</sup> Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 13.

inmaterial en torno de la cual pretende estabilizarse la lengua. En cambio, el poema opera en el espacio en la desestructuración de un sistema lingüístico-legal que exige la equivalencia de dos sistemas de lengua, el español y el inglés, y la creación de un sistema territorial, Norteamérica. El TLCAN es la desterritorialización de la lengua y los individuos al interior del nuevo espacio geopolítico; el *Anti-Humboldt* es la reterritorialización al interior de la lengua mediante el trabajo con las multiplicidades. A la manera del *pick-up*, *Anti-Humboldt* es una multiplicación del tartamudeo entre las lenguas.

A riesgo de insistir en lo obvio, la figura 24 es una muestra de cómo *Anti-Humboldt* está estructurado como pliegue y no como dos versiones del mismo poema. Dejando de lado la discusión sobre si un texto traducido es o no una versión de lo mismo y una convención de unidad a partir de lo semejante, el *Anti-Humboldt* está hecho no para mostrar la cercanía entre dos textos sino para desplegar sus diferencias. Sin embargo, para hacerlo, debe partir de una unidad que pueda ser desmontada visiblemente, no bastaría con decir que el TLCAN y el NAFTA difieren entre sí a pesar de la performance que los produce como idénticos; para ello se sirve del estrato material de libro. El libro en tanto objeto que consiste en secuencias de páginas encuadradas es un correlato del territorio creado por la firma del tratado, no es una analogía pues no se presenta como imagen semejante, tampoco es una alegoría pues no hay un código maestro detrás de ese trabajo; se trata, en todo caso, de una proyección provocada por el montaje de la materialidad de los textos.

Otra obviedad: *Anti-Humboldt* es un poema bilingüe, no un poema con dos versiones. El libro doble es el marco a partir del cual la diferencia entre lenguas se convierte en una línea de fuga dentro del sistema. A pesar de que el poema no fue pensado originalmente para ser publicado como un solo libro, según contó el

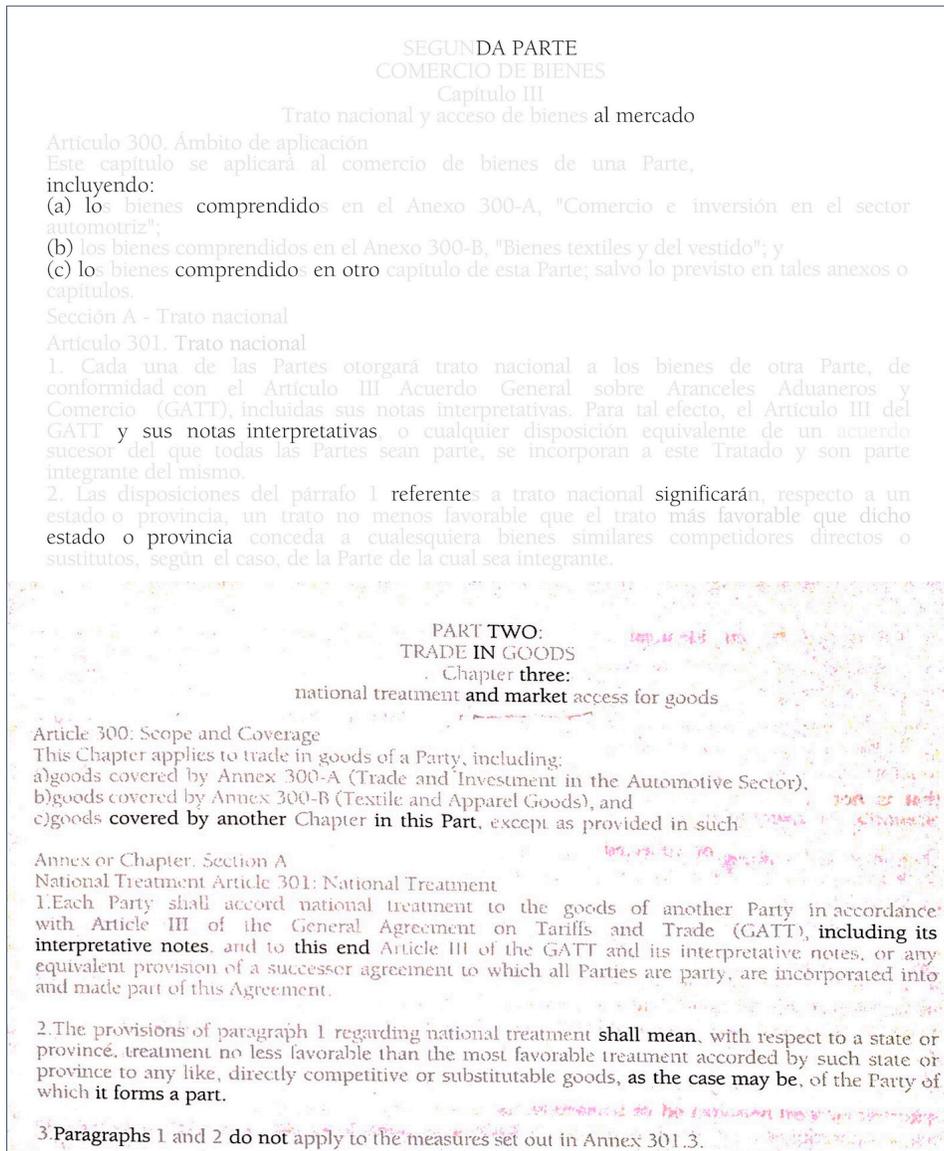


Figura24. Hugo García Manríquez. *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Anti-Humboldt. A Reading of the Nort American Free Trade Agreement*, 17 [español / inglés]. PDF cortesía del autor / fotografía mía.

autor en una presentación del libro, la unidad material hace visible lo que latía en la intención poscartesiana del trabajo sobre los archivos del tratado y el *agreement*. Mediante la convergencia y multiplicación de líneas de fuga, el Anti-Humboldt se produce como máquina de guerra mediante el ensamblaje de las dislocaciones, no un ensamblaje que devuelva las fisuras a una supuesta forma originaria o pretérita, arqueológica, sino uno que trace devenires potenciales

como un muro de piedras sin argamasa. El primer trabajo político del libro sucede en la descomposición de los códigos que enmarcan el tratado y que son producidos por la enunciación del documento; es claro cuando lo escribe García Manríquez: «En el problematizar la codificación de su legibilidad reside lo político: su propia legibilidad como suspenso».<sup>81</sup>

El TLCAN es un agenciamiento que genera líneas de fuga al exterior del archivo para producir las equivalencias entre todos los elementos dentro del sistema armonizado, esas líneas de fuga serán utilizadas como axiomas para la producción de sujetos que sólo se piensan en la competencia contra otros individuos.<sup>82</sup> Sobre estas operaciones, *Anti-Humboldt* realiza cartografías que trazan otros diagramas y produce otros devenires. La actualización artística del texto original implica la selección y la emergencia de la función-autor en un código que habría prescindido de ella (aunque haya firmas al calce, no hay autoría ni propiedad del texto, es “el limbo del presente desde el interior del lenguaje que lo regula, desde el lenguaje de nadie de los acuerdos”).<sup>83</sup>

Entre las dos lenguas en las que se escribe el tratado se produce un aplazamiento, una fisura que desanuda el entramado hechizo del consenso neoliberal: lo que ves es lo que existe, lo que ves sólo son relaciones mercantiles, restos de personas, datos y monedas. Este aplazamiento suprime la significación,

---

<sup>81</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 77.

<sup>82</sup> Siguiendo a Gilbert, «el diagrama del neoliberalismo es fácilmente bosquejado, delineado tal cual por la voluntad de generar líneas de fuga que son líneas para el capital y sólo para el capital: todas las otras rutas se son bloqueadas, todos los otros devenires deslegitimados; la movilidad sólo se permite precisamente para la extensión que el objeto, sujeto o agente en cuestión [...] pueda tomar en forma de capital o de mercancía» (Gilbert, *Anticapitalism and culture*, 174: «the diagram of neoliberalism is easily sketched, delineated as it is by the will to generate lines of flight which are lines for capital and only for capital: all other routes are blocked, all other becomings delegitimated; mobility is only permitted precisely to the extent that the object, subject or agent in question [...] can take on the form of capital or the commodity.»)

<sup>83</sup> García Manríquez, «Algunas notas sobre escribir poesía en México». En Herbert y Matías, eds. *Escribir poesía en México*, II, 178.

pero no el material de las palabras. Esta permanencia es fundamental en la lectura estratégica del *Anti-Humboldt*; la persistencia de lo material por encima de los significantes es otra de las multiplicaciones que tienden a la enunciación maquínica. El lenguaje del tratado se presenta como neutral, técnico y unidireccional; la intervención sobre su materialidad lo abre para deshilvanar los hilos de la ideología; es decir, para poner en el centro el trabajo intelectual de intervención sobre el texto (el trabajo del autor como curador del lenguaje) y la materialidad del texto que se resiste a la intervención y que se mantiene en su aparición fantasmática. Con ello, devela la sobrecodificación del texto para producir el devenir-mapa del lenguaje sobre el tratado para una lectura de códigos múltiples y superpuestos a fin de develar su secreto:

(a) la información sea secreta, en el sentido de que, como conjunto o en la configuración y composición precisas sus elementos, no sea conocida en general ni fácilmente accesible a las personas que normalmente manejan el tipo de información de que se trate; (b) la información tenga un valor comercial efectivo o potencial por ser secreta; y (c) en las circunstancias dadas, la persona que legalmente la tenga bajo control haya adoptado medidas razonables para mantenerla secreta.

2. Para otorgar la protección, cada una de las Partes podrá exigir que un secreto industrial o de negocios conste en documentos, medios electrónicos o magnéticos, discos ópticos, microfilmes, películas u otros instrumentos similares.

3. Ninguna de las Partes podrá limitar la duración de la protección para los secretos industriales o de negocios tanto existan las condiciones descritas en el párrafo 1.<sup>84</sup>

El secreto no sólo es lo que se oculta, sino lo que se recuerda. El secreto es la dimensión silenciosa y consensual de la memoria, para que un secreto exista debe haber dos partes que descifren el significado oculto que los significantes ocultan. En el fragmento citado, el secreto es el resguardo en el archivo del tratado, la contraseña que poseen los intérpretes oficiales del texto. Lo que se ha

---

<sup>84</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 62-63.

desvanecido es la parte del tratado sobre los secretos industriales y de negocios, es decir, los acuerdos sobre lo que se resguarda para conocimiento de unos cuantos y se protege bajo ese resguardo. El secreto no es comunal sino dialógico, es un «residuo capaz de relanzar un nuevo proceso lineal»,<sup>85</sup> es lo que sobra luego de haber acordado el proceso de olvido. El remanente que puede proveer el proceso de linealidad significativa, el origen de otra arborescencia que domine. Tras la intervención, el texto habla del secreto, pero ahora de uno que se impone sobre la materialidad del texto; este nuevo secreto se multiplica en los soportes que lo guardan, se realiza en la materialidad de los archivos, se vuelve entonces «una supervivencia condicionada, una moratoria ilimitada»;<sup>86</sup> la deuda que sostiene apenas la legibilidad suspendida del texto.

La «legibilidad como suspenso» toma forma física y se nos presenta sobre la página como una suspensión química en la que las palabras, piedras que se multiplican, flotan entre el espesor del texto original. En el proceso de deconstrucción del texto, el trabajo del autor, minuciosamente poscartesiano, los elementos que permanecían espectrales asediando el significado del tratado aparecen, claramente, flotando entre la materia brumosa del texto. Estos elementos crean sentidos que se tensan sobre la página, no verdades sino sentidos otros que no pueden ser integrados en la lógica autonómica del poema pues siempre aparecen atados al tratado. Resulta notable que la selección de ciertas palabras apunte a una posible interpretación del texto como un comentario sobre su proceso de hechura:

individual a petición de parte interesada, mediante la cual sea posible obtener su propio margen de dumping o tasa de cuotas compensatorias, o cambiar el margen o tasa recibidos en la investigación o en una revisión previa. Se reserva a la autoridad investigadora competente la facultad de iniciar la revisión en cualquier tiempo, de oficio, y se requiere que la autoridad investigadora competente emita una notificación de inicio, dentro de un periodo razonable posterior a la solicitud;

---

<sup>85</sup> Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 129.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 129.

(r) una declaración detallada de las razones y el fundamento legal respecto a las resoluciones definitivas, de manera que sea suficiente para permitir a las partes interesadas decidir, con conocimiento de causa, si solicitan revisión judicial o ante un panel, incluida una explicación sobre asuntos de metodología o de políticas que surjan al calcular el margen de dumping o de subsidio,<sup>87</sup>

La frase puede leerse como una reflexión sobre la posproducción del poema: la política surge de calcular el margen, calcular lo ya existente y lo que limita. Es una política que opera mediante las técnicas del *arte de reproducibilidad*, allí donde se calcula la conversión y la traducción es donde aparece el fantasma de la técnica colectiva y el trabajo que el sistema armonizado querría identificar. La frase también puede leerse como la expresión de un inconsciente maquínico, el habla no sólo de la selección sino de la bolsa de palabras de las que se selecciona. No *habla* el tratado, por supuesto, pero sí limita lo que puede decirse. El cálculo del margen es el cálculo de la frontera y la *desfrontera*: la circulación es una prerrogativa de los flujos individuales. Los cuerpos no cruzarán el margen, sino que serán atravesados por él; organizados en formas biopolíticas, los animales, plantas, personas y objetos resisten dentro del poema y aparecen en destellos mediante una sutura que apenas se sostiene, pues una y otra vez se deshace entre el texto original que asedia, y al aparecer aparece con ellos la *bios*, la vida desorganizada, pero

Artículo 104. Relación con tratados en materia ambiental y de conservación 1. En caso de incompatibilidad entre este Tratado y las obligaciones específicas en materia comercial contenidas e (a) la Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Flora y Fauna Silvestres, celebradas en Washington el 3 de marzo de 1973, con sus enmiendas del 22 de junio de 1979;<sup>88</sup>

Del devenir-mapa del poema sale la política del poema, la política de los signos que aparecen como flujos quebrados y convertidos en cuerpos sobre la página, la política de los signos también sucede cuando el texto hace aparecer la

---

<sup>87</sup> García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 66.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 14.

organización biopolítica/necropolítica del territorio. Al insistir en la carnalidad espectral que sustenta las operaciones semióticas del tratado, García Manríquez realiza un trabajo de despojo sobre la superficie del texto para poder excavar y extraer los fragmentos de cuerpos que yacen debajo de la escritura, la violencia necesaria para articularlos a través de la abstracción del sistema armonizado. «El mecanismo // significa fracción»,<sup>89</sup> el mecanismo es la fragmentación, la organización necropolítica de los cuerpos y las poblaciones para que sus trozos sean intercambiables, no como entidades sino como funciones. El proceso de fetichización del capitalismo llega a un punto notable de sofisticación lingüística en el tratado y en otros documentos del neoliberalismo. La insistencia del libro en mostrar la corporalidad, aunque fracturada, responde a la urgencia de volver desde la materialidad del texto al cuerpo.

Capítulo 2 Carnes y Despojos Comestibles Partida(s) Regla(s) aplicable(s)  
 02.01 a 02.10 Un cambio a la partida 02.01 a 02.10 de cualquier otro capítulo.  
 Capítulo 3 Pescados y Crustáceos y Moluscos y otros Invertebrados Acuáticos  
 Partida(s) Regla(s) aplicable(s)  
 03.01 a 03.07 Un cambio a la partida 03.01 a 03.07 de cualquier otro capítulo.  
 Capítulo 4 Leche y Productos Lácteos; Huevo de Ave; Miel Natural; Productos Comestibles de Origen Animal no expresados ni comprendidos en otras partidas.  
 Partida(s) Regla(s) aplicable(s)  
 04.01 a 04.10 Un cambio a la partida 04.01 a 04.10 de cualquier otro capítulo, excepto de la fracción canadiense 1901.90.31, fracción estadounidense 1901.90.30A, 1901.90.30B, 1901.90.30C, 1901.90.30D, 1901.90.30E, 1901.90.40A, 1901.90.40B, 1901.90.40C, 1901.90.40D, 1901.90.80A, 1901.90.80B, 1901.90.80C, 1901.90.80D, 1901.90.80E, 1901.90.80F o 1901.90.80G o fracción mexicana 1901.90.03.  
 Capítulo 5 Los demás Productos de Origen Animal no expresados ni comprendidos en otras partidas.<sup>90</sup>

La corporalidad aparece en el *Anti-Humboldt* en el movimiento entre la insistencia en los residuos documentales y la latencia que emerge desde la materialidad del TLCAN. Estos pasajes podrían ser leídos alegóricamente como

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 67.

manifestaciones del sufrimiento, sin embargo, de nuevo, la evanescencia del texto previo impide que cualquier interpretación alegórica se complete. El libro no sólo aplaza el duelo para no cerrar el círculo de significación, sino que además irrumpe en las comunidades interpretativas del tratado que permiten que los fragmentos de cuerpos y carne sean equivalentes a flujos financieros. Los cuerpos fragmentados no pueden integrarse desde el *Anti-Humboldt* porque éste regresa siempre al cuerpo, al habitar precarizado de lo que la biopolítica produce y administra como *zoé*.<sup>91</sup> En los lindes del dispositivo individual del neoliberalismo, asedian los cuerpos animales, los que la economía del estado ha producido como fragmentos y retazos:

Pollitos de un día que no necesiten alimento durante el transporte  
 Gallos de pelea  
 Los demás (de gallos y gallinas)  
 Los demás (de aves)  
 Pavo  
 Otros  
 Gallos y gallinas  
 Pavos  
 Gallo, gallina o pavo mecánicamente deshuesados  
 Pavo  
 Otros  
 Mecánicamente deshuesados  
 Otros  
 Mecánicamente deshuesados  
 Otros  
 Hígados de aves congelados  
 Grasas **sin fundir** de gallo, gallina o pavo  
 Los demás (de despojos comestibles, salados o en salmuera)  
 En envases herméticos (de leche y nata s/concentrar)

---

<sup>91</sup> En su teoría del desarrollo y fase actual de la biopolítica, Agamben recupera la división entre *bios* y *zoé* como las dos facetas de la vida limitada por la ley, la vida calificada de la primera, la vida nuda de la segunda. Esta pareja política es el vínculo categórico en el que se funda la política occidental; la *zoé*, la *nuda vida* tiene en la política occidental «el singular privilegio de ser aquello sobre cuya exclusión se funda la ciudad de los hombres» (Agamben, *Homo Sacer*, 17).

Los demás (en otra presentación)  
 En envases herméticos (de leche y nata con cierto contenido)  
 Los demás (en otra presentación)  
 En envases herméticos (de leche y nata con un contenido mayor al 6%)  
 Los demás (en otra presentación)<sup>92</sup>

*Anti-Humboldt* produce un devenir-mapa sobre el texto del tratado que pone en el centro de la enunciación el dispositivo mercancía que troza los cuerpos animales al traducirlos a signos de intercambio, al hacerlo insiste también en la limitación y la violencia del dispositivo persona que sustenta su excepcionalidad en la vida alienable de los animales de consumo. En el horizonte contemporáneo del biopoder, el tratado expone el siguiente nivel de la administración de la vida con procedimientos burocráticos: la administración de la muerte y del cadáver como el campo de inscripción del lenguaje de la mercancía.<sup>93</sup> Este fragmento del

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>93</sup> Este nivel no debe entenderse tanto como una sucesión temporal del nivel previo, sino como una superación práctica y sistemática de la administración de los cuerpos bajo la axiomática capitalista y el lenguaje de la necropolítica. A este nivel, Banerjee propone denominarlo *necrocapitalismo*. Tomando como base la administración estatal de los cadáveres de la necropolítica mbembiana, el teórico indio explica que «la característica principal del necrocapitalismo es la acumulación por despojo y la creación de mundos de muerte en contextos coloniales» («Necrocapitalism», 1548: «The fundamental feature of necrocapitalism is *accumulation by dispossession and the creation of death worlds* in colonial contexts».) Otra característica del necrocapitalismo, aunque es poco reconocida en su faceta neoliberal, es el papel determinante de los estados nacionales en su implementación. «En las formas de acumulación contemporánea, la corporación es un actor poderoso que en conjunción con estados nacionales, cuerpos supranacionales y agencias internacionales contribuye a la privatización de la soberanía» (*Ibid.*, 1549: «In contemporary forms of accumulation, the corporation is a powerful actor and in conjunction with nation states, supranational bodies, and international agencies contributes to a necrocapitalist privatization of sovereignty»). Banerjee insiste en que la globalización de los mercados requiere de un sistema de múltiples estados coaccionados mediante doctrinas económicas e intervención militar (*Ibid.*). Tras esta definición, parece claro que el *Anti-Humboldt* es una lectura que permite entrever la fisura que sustenta la administración de la vida y los cuerpos bajo el dominio del tratado, que no es otra cosa que la creación de una región económica y política de estratos nacionales. La primera etapa de esta formación supranacional sería el movimiento bajo doctrinas económicas, cuya formalización legal es el TLCAN; la segunda etapa estaría determinada por los

lenguaje desnudo del tratado tiene como eje el gobierno semiótico de la vida animal y su paso hacia el anudamiento de los trozos animales en tramas de circulación económica. La figura del trozo animal sirve aquí, lejos de toda alegoría, para recalcar la presencia de la máquina antropológica como el fundamento de la escritura del tratado, una máquina, que, sin embargo, admite ajustes renovados.<sup>94</sup> El paradigma inmunitario de la biopolítica cede a uno administrativo de los cuerpos y en especial de los cuerpos y objetos que cruzan las fronteras de un territorio unificado para el flujo financiero.

3. Cada una de las Partes dispondrá que para los derechos de autor y derechos conexos: (a) cualquier persona que adquiera o detente derechos patrimoniales pueda, libremente y por separado, transferir mediante contrato para efectos de explotación y goce por el cesionario; y (b) cualquier persona que adquiera o detente esos derechos patrimoniales en virtud de un contrato, incluidos contratos de empleo que impliquen la creación de obras y fonogramas, tenga la capacidad de ejercitar esos derechos en nombre propio y de disfrutar plenamente los beneficios derivados de tales derechos. 4. Cada una de las Partes dispondrá que cuando el periodo de protección de una obra, que no sea fotográfica arte aplicado, deba calcularse sobre una base distinta a la de la vida de una persona física, el periodo no será menor de 50 años desde el final del año calendario en que se efectúe la primera publicación autorizada de la obra. A fin de tal publicación autorizada dentro de los 50 años siguientes a la realización de la obra, el periodo de protección será de 50 años contados desde el final del año calendario en que se

---

movimientos militares que incluyen la doctrina Bush en respuesta al 9/11, la guerra de drones de la administración Obama y la «Guerra contra el narco» de los gobiernos de Calderón y Peña Nieto. A pesar de conocer sólo fragmentos del libro que García Manríquez publicará en agosto de 2018, parece que será fructífero leerlo como una estrategia de lectura de la segunda etapa de implementación del necrocapitalismo en América del Norte.

<sup>94</sup> Agamben define la *máquina antropológica* como el conjunto de tecnologías que producen la idea de lo humano mediante la exclusión de lo no humano o la producción de lo no humano: «la máquina funciona necesariamente como una exclusión (que es también y siempre ya una captura) y una inclusión (que es también y siempre ya una exclusión. Precisamente porque lo humano está, en efecto, siempre ya presupuesto, la máquina produce en realidad una especie de estado de excepción, una zona de indeterminación en la que el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez, tan solo la inclusión de un afuera. [... la máquina funciona] excluyendo de sí como no (todavía) humano un ya humano, esto es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre». (Agamben, *Lo abierto*, 75).

haya realizado la obra.<sup>95</sup>

No hay una interpretación del texto del tratado, sino una presentación poética, una antihermenéutica, de los mecanismos de significación y de los dispositivos de control. El cuerpo, la vida, la carne son las fronteras administradas al interior de la nueva frontera de América del Norte, son esas fronteras las que determinan la permanencia o no de los sujetos, de ciertos sujetos, como parte de los mecanismos de producción de valor. En su arqueología de la bioeconomía como última forma del capitalismo y el proceso de acumulación, Andrea Fumagalli explica que «con la llegada del capitalismo cognitivo, el proceso de acumulación se basa sobre, y toma sustancia de, las facultades vitales de los individuos a través de una estructura reticular de cooperación social. Podemos decir que el propio conocimiento es la expresión del *bios*. En otras palabras, el acto de acumulación presupone la existencia de un dispositivo de poder sobre las actividades existenciales con el fin de transformarlas en relaciones económicas productivas».<sup>96</sup> Si bien se puede profundizar en la lectura de los dispositivos de persona, vida y cuerpo, me interesa insistir en la manera en la que *Anti-Humboldt* produce desviaciones de las lógicas de acumulación planteadas por el texto original, no porque éste las haga explícitas en el contenido de su expresión, sino porque traza líneas de calco entre los movimientos de los flujos financieros, el gobierno sobre la vida, la muerte y el lenguaje mediante performances textuales que funda su existencia en la producción de espacios dominados por las semióticas significantes y asignificantes del neoliberalismo.

El TLCAN es un texto que desterritorializa los objetos hacia el archivo semiótico del tratado; al instituirse como la Ley de la nueva racionalidad, genera un espacio común para la movilidad permanente de los flujos financieros y de las

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>96</sup> Fumagalli, *Bioeconomía y capitalismo cognitivo*, 260.

mercancías (lo inmaterial y lo material de los territorios es reificado como mercancía equivalente mediante el sistema armonizado producido por el tratado), todo lo que está fuera del archivo es integrado a su lógica articuladora y devuelto al exterior para la circulación financiarizada y transnacional. Con las técnicas del *arte de reproducibilidad* altera el texto al tiempo que lo inscribe en su proceso histórico como devenir de multiplicidades. La insistencia de la materialidad original empuja la espectralidad de las palabras, éstas siempre vuelven hacia la superficie del documento, quiebran su sentido y se escriben en segundo grado. En cambio, emerge la historia como necesidad contingente, como reaparecer pospuesto que se niega a desaparecer, como lo que sobrevive en la línea de fuga no realizada todavía.

En la lectura del *Anti-Humboldt* el texto original es transformado en una superficie que tras la intervención del *pick-up* se desgarrar mediante el trabajo sobre la materialidad; la fisura producida hace reaparecer los ensamblajes de enunciaciones colectivas y corporales entre el resto de la página que se disuelve sin desaparecer. El poema se resiste a hacer signo para devolver el estatuto de enunciación al lenguaje acuerpado en la repetición y el tartamudeo. *Anti-Humboldt* es un poema que cuestiona los flujos de mercancías y las prácticas biopolíticas desde sus propios regímenes discursivos, sin pertrecharse en identidades nacionales; es un poema que repolitiza el lenguaje mediante el retorno siempre pospuesto del habitar precarizado de la historia y la aparición del cuerpo y la materia en los lindes del libro y su materialidad.



## CONCLUSIONES

*un vértice, una intersección, la pequeña estación a la que uno arriba en medio de un larguísimo viaje para trazar la siguiente ruta*

Verónica Gerber Bicecci

«Las palabras son sólo materiales sociales, y son muy dóciles y reversibles»,<sup>1</sup> esta cita de Andréi Platonov es usada por Mckenzie Wark para presentar la idea que aquél llama «La fábrica de la literatura», una visión en la que las palabras literarias no son más potestad de unos cuantos sino que nacen y se integran al trabajo y las relaciones sociales.<sup>2</sup> El trabajo con la materialidad de las palabras (sus estratos fónicos, gráficos y hápticos) está en la base de las reflexiones sobre la colectivización de la escritura y los límites de la mimesis; más que un proceso meramente intelectual, desligado de las formas sensibles o de los procesos productivos, para Wark, a través de Platonov y Bogdanov, el trabajo intelectual es una realización posible solamente mediante el trabajo colectivo en la forma de la técnica social general. En este sentido, el trabajo intelectual revolucionario, al menos como lo propone Wark, tiene una forma muy parecida a la del *arte de reproducibilidad* de John Roberts. En un momento de su texto, Wark destaca la semejanza entre «la fábrica de la literatura» y ciertas poéticas cuyo enfoque materialista hace pensar en la distribución social del trabajo con los signos: «La «fábrica de la literatura» de Platonov también se dirige a la lectura como un método de construcción textual que anticipa no sólo el *détournement*, sino varias formas críticas de la producción cultural del siglo veintiuno que usualmente son vistas como separadas e incluso antitéticas. Aquí hay un fuerte precedente para

---

<sup>1</sup> Platonov cit. en Wark, *Molecular Red*, 154.

<sup>2</sup> Sobre la idea marxista del lenguaje como el resultado de las relaciones sociales, en oposición al lenguaje como un sistema cerrado y abstracto, véase «Conceptos básicos: el lenguaje» en Williams, *Marxismo y literatura*, 32-59.

los métodos de la escritura «increativa» de Katy Acker, Vanessa Place y Kenneth Goldsmith». <sup>3</sup>.

En la idea de Warck es posible atisbar las nociones de posautonomía (sin la relación con la distribución global y las industrias culturales), de estética citacionista (sin la visión comunal de la desapropiación, aunque no muy lejos de ésta) y de artistas poscartesianos (en tanto que pueden relacionar el trabajo artístico con la técnica social general y la distribución social del trabajo y de los signos). *Molecular Red* de McKenzie Wark está escrito sobre la base de dos corrientes de pensamiento, de las que además toma el pretexto para el título: por un lado, la revolución molecular de Félix Guattari, por otro, el pensamiento marxista (y su color prototípico) y los pensadores soviéticos anteriores a Stalin. Resulta peculiar, o a mí me lo parece, la posibilidad que ofrece esta obra de Wark para leer en un campo social extendido las obras analizadas en esta investigación. Por supuesto, las obras mencionadas por Wark pertenecen a un movimiento artístico claro y actualmente relevante que hunde sus raíces en varios de los grandes poetas estadounidense del siglo veinte. En cambio, las obras propuestas para la lectura y organización en esta investigación distan de la escritura conceptual en algunos puntos importantes. Las poéticas materiales analizadas no forman parte de un movimiento común (el membrete es, claro, más una herramienta crítica que una forma social), ni siquiera utilizan de la misma manera técnicas semejantes.

No es mi propósito establecer, con la reflexión previa, una suerte de cauce genealógico o un tipo de *zeitgeist* que sea la explicación, como causa trascendente, de las coincidencias entre unas poéticas y otras. Es cierto que las poéticas

---

<sup>3</sup> Warck, *Molecular Red*, 151: «[...] Platonov's "The Factory of Literature" also lends itself to a reading as a method of constructing text that anticipates not only *détournement*, but several critical forms of twenty-first-century cultural production that are usually seen as separate or even antithetical. Here is a bold precedent for the "uncreative" writing methods of Kathy Acker, Vanessa Place, and Kenneth Goldsmith».

materiales de México son en su mayoría muy recientes y que en no pocos casos los y las poetas y narradoras que escriben este tipo de obras han declarado abiertamente el aprendizaje de los tópicos y procedimientos de los escritores estadounidenses (o todavía más, de sus pares sudamericanos, aunque estos sean lamentablemente desconocidos por Wark); sin embargo, también es cierto que los aprendizajes y puntos de partida y de llegada no han sido los mismos. A pesar de convivir en un medio relativamente cerrado y parroquial, no pocos de los y las poetas que han realizado este tipo de obra lo han hecho tanteando un terreno que parecía poco explorado o que en su caso lo era.

A lo largo de los capítulos previos intenté formular aproximaciones críticas a partir de lo que considero estrategias de crítica de la literatura reciente en México. Cada una de estas estrategias poseía divisiones que permitían entender las distintas dimensiones de los libros incluidas, ya fuera por articulación, ya por excepción. Las aproximaciones críticas, aunque variadas, no pretendían ni podían ser exhaustivas; sin embargo, creo que es posible extender las estrategias propuestas para leer otros libros del corpus de las poéticas materiales que se materializan en el libro. Hacerlo, sin duda, enriquecería y complejizaría la propuesta que desarrollé durante las páginas previas. De hecho, algunas obras fueron analizadas con métodos semejantes en artículos y ensayos independientes, pero no fueron integradas a los capítulos por variadas razones. Destaco entre esas obras algunas que quisiera integrar a esta tesis en su transformación a un estudio más sólido en algún momento cercano.

*Catábasis exvoto* (Bonobos, 2010) de Carla Faesler es un libro de fotopoemas (así definido por la autora) en el que se juegan estrategias tan complejas como la articulación de un archivo unipersonal para construir la historia y subjetividad de un sujeto que se pliega y se despliega en forma de enunciaciones poéticas, fotografías de la autora, fotomontajes, etc. Este libro es realmente notable por dos razones: su reflexión práctica sobre la materialidad de las imágenes y la reflexión sobre la precarización del cuerpo, en especial el cuerpo femenino y

feminizado en relación con sus representaciones. El trabajo de Faesler ha derivado a lo largo de su trayectoria en muchas obras de videopoesía, performance, arte objeto y reflexiones teóricas; además, la pertenencia de Faesler al colectivo Motín Poeta, junto con Rocío Cerón y Mónica Nepote, la sitúa en el centro, si los hay, desde el que se fueron construyendo y problematizando las nociones de literatura y de literatura extendida en México.

*Álbum Iscariote* (ERA, 2013) es otro de los libros de poesía que no he podido analizar en esta investigación y que me gustaría incluir en alguna extensión o revisión; el libro de Herbert es, como su nombre lo indica, una antología o compendio, una reunión de tópicos y procedimientos experimentales que Herbert ha desarrollado a lo largo de su obra, como poeta, editor de revistas narrador o crítico cultural. El álbum de traiciones de Herbert es también una reflexión sobre su propia posición dentro del campo literario mexicano con sus a veces más ríspidas que útiles polémicas y sus afinidades electivas. Claramente se trata de una obra que bien podría analizarse en su dimensión de archivo, como archivo de colindancias o como un archivo de producción subjetiva (una estrategia en la que dialogaría con Faesler), pero también como un dispositivo que integraba las disputas del campo dentro de su producción y posproducción. En este caso destaca notablemente la última parte del libro, «La tira de la peregrinación» en la que Herbert parte del *Códice Boturini* para construir una versión paródica, irónica y crítica del archivo nacional y las raíces de la violencia política en México, el poema además está realizado mediante técnicas de montaje e intervención que lo relacionan con las poéticas del devenir-mapa.

*Conjunto vacío* (Almadía, 2015) de Verónica Gerber Bicecci, aunque circuló como una novela (y de hecho funciona como una narración en primera persona, casi autoficción), se trata de un artefacto literario *sui generis* que combina la narración con imágenes de diagramas de Venn (producidos por la voz narrativa) que interfieren o complementan la historia, ya sea desde la perspectiva subjetiva/mental de la voz, ya sea como la representación visual de las relaciones

de los personajes. Además, la obra tematiza la desaparición de la madre de la voz y el desvanecimiento de su pasado tras una ruptura amorosa. Gerber Bicecci es una de las artistas y escritoras más interesantes de entre mis contemporáneos y contemporáneas, se presenta a sí misma como «artista visual que escribe» y ha desarrollado una obra compleja y rica, en los lindes de las disciplinas y las formas. La obra opera mediante dos posibles estrategias con las que podría integrarla a algunas de las estrategias: bien puede ser considerada un archivo de colindancia en el que las representaciones visuales fisuran y suturan las formas narrativas (aunque este tipo de lectura también podría funcionar, con cambios en la perspectiva en las estrategias de mediación) o bien, la estrategia que me parece más sugerente, analizar la obra como un dispositivo que, según la autora, puede funcionar como una obra literaria pero también como una obra de arte en relación con su trayectoria como artista. *Conjunto vacío* es una obra que, mediante su circulación y semejanza con otras obras performativas, como la obra de Sophie Calle (tema de un ensayo en otro hermoso libro de Gerber, *Mudanza*), genera movimientos e intervenciones críticas en la ecología de obras de arte contemporáneo y de la literatura en México. De las cosas más notables de la obra es que mientras produce estas intervenciones puede leerse como una novela en primera persona sobre la superación de la separación amorosa. Como obra de crítica institucional y como novela de autoficción sentimental funciona en ambos mundos para ponerlos en contacto/contagio.

Además de estas obras, que pueden leerse más claramente desde el *ethos* poscartesiano y el contexto de la necroescritura, hay muchas otras obras que amplían el corpus de las poéticas materiales y que pueden ayudar a comprender mejor la complejidad de las poéticas materiales que usan el libro: obras como *Widescreen* (Bonobos, 2010) y *Un jardín arrasado de cenizas* (Bonobos, 2014) de Víctor Cabrera; *Ruido* (Bonobos, 2012) y *Persona fea y ridícula* (FETA; 2017) de Alejandro Albarrán Polanco; <*Palas*>, primera y segunda parte (Aldus, 2013 y 2017) de Ricardo Cázares; *Bulgaria Mexicalli* (Herring Publishers México, 2011)

de Gerardo Arana; *Corazoncito* (Compañía, 2004) de Inti García Santamaría; *Kilimanjaro* (ManoSanta, 2011) y *.peceras* (filodecaballos, 2013) de Maricela Guerrero; *Negro marfil* (UAM/Oak editorial, 2000) de Myriam Moscona, entre varios libros más.

Como planteé en el primer capítulo, el término de *poéticas materiales* permite intersecar diversas reflexiones sobre el presente literario y artístico en México, considerando aspectos sociales, económicos, literarios e institucionales en mayor o menor medida. Sin embargo, el término también puede extenderse lo suficiente para integrar otras prácticas artísticas y otros momentos de la literatura en México. Si un término se extiende demasiado, corre el riesgo de desfuncionalizarse y volverse inútil por repetición; sin un término, sin embargo, se cierra demasiado a condiciones tan específicas que se vuelven irrepetibles, corre el riesgo de osificarse y quedar como una anécdota. No sé qué vía pueda tomar el concepto, si es que toma alguna, pero sí estoy seguro de que mi trabajo e investigaciones podrían continuar la labor de aumentar el corpus y las estrategias de escritura y crítica a fin de colaborar con la comprensión crítica de las producciones literaria y artística contemporáneas en México durante la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. Al fin y al cabo, una investigación que toma el principio atlas para organizar sus tanteos no es sino una constelación de tentativas de orden y sentido que desde el principio se asumen como intempestivas y contingentes. Varios de los libros analizados podrían ser leídos desde otras estrategias explicadas que no los incluían, lo mismo sucede con libros no incluidos que a su modo responderían de manera distintas a las diferentes estrategias planteadas desde otros libros o desde su propia poética. La poética crítica del principio atlas no es otra que el enrarecimiento de un campo mediante fricciones, choques y danzas de los objetos.

A lo largo de esta investigación me interesó arriesgar algunas hipótesis de lectura de la contemporaneidad literaria mexicana, tomé como punto de partida los temas y problemas que me interesaban y aquellos que encontraba urgentes

en la lectura del presente. Apoyado en la obra nutricia de quienes me han precedido en esa empresa ardua y apenas naciente, me parece que pude dibujar una cadena de hipótesis de lectura para tener una mirada distinta a las que ya existían sobre un momento reciente pero muy interesante de la escritura literaria. Creo firmemente, y sé que no soy el único, que buena parte de la poesía y narrativa publicada en México en las dos primeras décadas de este siglo constituyen un viraje de la manera en la que entendíamos la poesía y el arte literario, creo también que este momento de cambio y crisis podrá estabilizarse en algún momento y producir obras de otra madurez u otros cambios y crisis. La comprensión del presente literario será entonces necesaria para poder explicar qué y cómo se modificó la idea y la práctica de la literatura y la crítica en México, gracias a quiénes, desde qué lugares de enunciación y buscando qué formas.

En una época en la que la precarización laboral en general, y de las labores intelectuales en particular es una de las formas de acumulación del capital; en la época en la que el medio cultural adolece de sometimiento a los tiempos y burocracias del Estado para sobrevivir, sin generar espacios autónomos para desarrollarse; en esta época en la que la digitalización de los procesos sociales nos hace preguntarnos cada vez más por la materialidad de lo no evidente parece cada vez más necesario reflexionar como el *Angelus Novus*, mirando en ambas direcciones para poder entender las ruinas que van quedando y el futuro que asedia desde la incertidumbre.

En ese punto, podría parecer que una investigación sobre las obras literarias experimentales de los últimos años poco podría decir de ese presente y sus condiciones sociales; sin embargo, creo, con la convicción de haber leído y pensado estas páginas durante seis años, que el estudio de la literatura de nuestro tiempo tiene mucho que decirnos sobre la manera en la que nos plantamos en el mundo contemporáneo, cómo afrontamos el perpetuo acaecer del tiempo y el mundo que somos, producimos y habitamos.



## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- . *Lo abierto: el hombre y el animal*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera. Pre-Textos Ensayo 747. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- . *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Traducido por Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Albarrán, Alejandro. *Ruido*. Colección Reino de nadie 27. Toluca: Bonobos; FONCA; CONACULTA, 2012.
- Alberro, Alexander. «Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977». En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson, xvi–xxvii. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Alemany Bay, Carmen, ed. *Artes poéticas mexicanas: de los contemporáneos a la actualidad*. Guadalajara: CUCSH, Universidad de Guadalajara, 2015.
- Alliez, Eric, y Andrew Goffey, eds. *The Guattari effect*. London; New York: Continuum, 2011.
- Appadurai, Arjun. «Archive and Aspiration». En *Information is Alive*, editado por Joke Brower y Arjen Mulder, 12–25. Rotterdam: V2\_Publishing, NAI Publishers, 2003.
- Arellano, Ignacio, y J. Enrique Duarte. *El auto sacramental*. Colección Arcadia de las letras 24. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- Attridge, Derek. *La singularidad de la literatura*. Traducido por María Jesús López Sánchez-Vizcaíno. Madrid: Abada, 2011.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Azahua, Marina. «Antígona renombrada». *Casa del Tiempo*, febrero de 2014.
- Azoulay, Ariella. *Historia potencial y otros ensayos*. Traducido por Marcela Torres Martínez y Romy Malagamba Steffen. t-e-eoría. México: CONACULTA; Taller de Ediciones Económicas, 2014.
- Ballester, Ignacio, y Alejandro Higashi. «Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana contemporánea (Albarrán, Herbert, Alcantar)». *Signos Literarios* 13, núm. 25 (el 15 de febrero de 2018). <http://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SLIT/article/view/1255>.
- Banerjee, Subhabrata Bobby. «Necrocapitalism». *Organization Studies* 29, núm. 12 (diciembre de 2008): 1541–63. <https://doi.org/10.1177/0170840607096386>.
- Barchino, Matías, y María Rubio Martín, eds. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Madrid: Universidad de Castilla La Mancha, 2004.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bardet, Marie. «Saberes gestuales». Epistemologías, estéticas y políticas de un “cuerpo danzante”. *Enrahonar. An international journal of theoretical and practical reason* 60 (el 2 de marzo de 2018): 13–28. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1206>.
- Beal, Peter. *A Dictionary of English Manuscript Terminology, 1450 to 2000*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=415037>.
- Benjamin, Walter. *Calle de dirección única*. En *Obras IV*, traducido por Jorge Navarro Pérez, I:23–89. Madrid: Abada, 2010.
- . *Libro de los pasajes*. Editado por Rolf Tiedemann. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- . *Obras*. Libro 1, Vol. 1: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, Las afinidades electivas de Goethe, El origen del Trauerspiel alemán*. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducido por Juan Barja, Félix Duque, Fernando Guerrero, y Alfredo Brotons Muñoz. 2. ed. Madrid: Abada, 2007.
- Berardi, Franco (Bifo). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Traducido por Alejandra López Gabrielidis. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- Berardi, Franco «Bifo». *Generación post-alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Traducido por Diego Picotto. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- . *La sublevación*. Traducido por Eugenio Tisselli. México: Surplus, 2014.
- Berlanga Gayón, Mariana. «El espectáculo de la violencia en el México actual: del feminicidio al juvenicidio». *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* 15, núm. 4 (diciembre de 2015): 105–28.
- Bervin, Jen. *Nets*. 3rd pr. Brooklyn, NY: Ugly Duckling Press, 2006.
- Beverly, John. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Traducido por Irene Fenoglio y Rodrigo Mier. México: Bonilla Artiga Editores, 2010.
- Bojórquez, Daniela. «Álbum de Pilar». Página de artista. *Daniela Bojorquez Vertiz - Artista visual*. Consultado el 23 de julio de 2018. <https://www.danielabojoquezvertiz.info/lbum-de-pilar>.
- . *Óptica sanguínea*. México: CONACULTA, DGP; Tumbona Ediciones, 2014.
- Bojórquez, Daniela, Verónica Gerber Bicecci, Gabriela Jáuregui, y Laureana Toledo. «Obras intermediales y estética conceptual Conversación con Daniela Bojórquez, Verónica Gerber, Gabriela Jáuregui y Laureana Toledo». *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea* (blog), el 17 de junio de 2016. <http://senalc.com/2016/09/15/obras-intermediales-y-estetica-conceptual-conversacion-con-daniela-bojoquez-veronica-gerber-gabriela-jauregui-y-laureana-toledo/>.
- Bolte, Rike. «Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe». *Tintas. Quaderni di*

## BIBLIOGRAFÍA

- Letterature iberiche e iberoamericane* 0, núm. 7 (el 23 de diciembre de 2017): 59–78. <https://doi.org/10.13130/2240-5437/9373>.
- Bosteels, Bruno. «From Text to Territory. Félix Guattari's Cartographies of the Unconscious». En *Deleuze & Guattari. New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, editado por Eleanor Kaufman y Kevin Jon Heller. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Brondo, Elsa R. «La narrativa reciente en México y el arte conceptual. Óptica sanguínea de Daniela Bojórquez». *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 9 (el 16 de octubre de 2016): 1–8. <https://doi.org/10.24029/lejana.2016.9.110>.
- Bruns, Gerald. «An Archeology of Fragments». *Humanities* 3, núm. 4 (2014): 585–605. <https://doi.org/10.3390/h3040585>.
- Buchloh, Benjamin H. D. «Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive». *October* 88 (1999): 117–45. <https://doi.org/10.2307/779227>.
- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Traducido por Rosa Valls y Esther Oliver. Barcelona: El Roure, 2001.
- Cabrera, Víctor. *Un jardín arrasado de cenizas*. Colección Reino de Nadie. Toluca: Bonobos; CONACULTA, DGP, 2014.
- . *WideScreen*. Toluca: Bonobos; FONCA; CONACULTA, 2009.
- Calderón, Alí. «El “riesgo” en la poesía mexicana contemporánea». *La Estantería* (blog), el 13 de marzo de 2013. <https://resenariopoesia.wordpress.com/2013/03/12/el-riesgo-en-la-poesia-mexicana-contemporanea/>
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation*. Joe R. and Teresa Lozano Long series in Latin American and Latino art and culture. Austin: University of Texas Press, 2007.
- . *On art, artists, Latin America, and other utopias*. Editado por Rachel Weiss. Austin: University of Texas Press, 2009, 2009.
- Campbell, Timothy, y Adam Sitze, eds. *Biopolitics. A Reader*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Campos, Augusto de, Décio Pignatari, y Haroldo de Campos. *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Sao Paulo: Livraria duas cidades, 1977.
- Cano, Juan Carlos. *Creaciones Artísticas, S. A.* México: Acapulco, 2012.
- Carrión, Jorge. “Escrituras conceptuales: un panorama”. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. *CCCB LAB* (blog), el 6 de mayo de 2015. [http://blogs.cccb.org/lab/es/article\\_escrituras-conceptuals-un-panorama/](http://blogs.cccb.org/lab/es/article_escrituras-conceptuals-un-panorama/).
- . “Las redes recreativas”. *CCCB LAB* (blog), el 7 de mayo de 2012. <http://lab.cccb.org/es/las-redes-recreativas/>.
- Carrión, Ulises. *Archivo Carrión 1. El arte nuevo de hacer libros*. Editado por Juan J. Agius. Traducido por Heriberto Yépez. México: CONACULTA, DGP; Tumbona Ediciones, 2012.

## BIBLIOGRAFÍA

- Carroll, Amy Sara. *REMEX. Toward an Art History of the NAFTA Era*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- Cázares, Ricardo. <*Palas*>. Aldus poesía. México: Aldus, 2013.
- Centro de Cultura Digital, Xitlálitl Rodríguez Mendoza, y Mónica Nepote. *CATNIP*, 2015. <http://catnip.centroculturadigital.mx>.
- Copeland, Rita, y Peter T. Struck, eds. *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2010.
- Crespo Martín, Bibiana. «El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte». *Arte, Individuo y Sociedad* 22, núm. 1 (el 6 de mayo de 2010): 9–26. <https://doi.org/>.
- Cruz Arzabal, Roberto. «Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza». *Letras Femeninas. A Journal of Women and Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures* 42, núm. 2 (2016): 35–43.
- . «Conceptualismos». *La Tempestad* (blog), el 11 de abril de 2014. <http://latempestad.mx/conceptualismos-notas-sobre-libro-vanesaa-place-robert-fitterman-cristina-rivera-garza-reflexion-esencialismo-textual>.
- . «Dispositivos artísticos post-digitales: escrituras de ida y vuelta». Blog académico. *Humanidades Digitales* (blog), el 18 de abril de 2014. <http://humanidadesdigitales.net/blog/2014/04/18/dispositivos-artisticos-post-digitales-escrituras-de-ida-y-vuelta/>.
- . «El presente reescrito». *La Tempestad* (blog). Consultado el 1 de marzo de 2016. <http://latempestad.mx/josefina-ludmer-literaturas-post-autonomas-la-reclamante-cristina-rivera-garza-anti-humboldt-hugo-garrcia-manriquez-eugenio-tisselli-antigon-gonzalez-sara-urib-el-presente-reescrito>.
- . «Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe». En *Crimen y ficción: narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, editado por Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra, 315–36. *Pública Cultura* 5. México: Bonilla Artigas Editores; Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- . «Lenguaje y documento». *La Tempestad*, junio de 2015.
- . «Writing and the Body: Interfaces of Violence in Neoliberal Mexico». En *Mexican Literature in Theory*, editado por Ignacio M. Sánchez Prado, 243–60. New York; London: Bloomsbury, 2018.
- Davidson, Michael. *On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *Francis Bacon, lógica de la sensación*. Traducido por Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.

## BIBLIOGRAFÍA

- . *Negotiations 1972-1990*. Traducido por Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1997.
- . «Post-Scriptum sobre las sociedades de control». En *Conversaciones*, traducido por José Luis Pardo, 3ª ed., 277–86. Madrid: Pre-Textos, 1999.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. «Rizoma». Traducido por Coral Bracho. *Revista de la Universidad*, 1977.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1978.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceleta. 10ª ed. Madrid: Pre-Textos, 2012.
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. *Diálogos*. Traducido por José Vázquez. Madrid: Pre-Textos, 1980.
- Dennstedt, Francesca. «Nefandos afanes de transgénero: el barroco como una estrategia de reivindicación y ruptura en La sodomía en la Nueva España de Luis Felipe Fabre». Tesis de licenciatura, Universidad de las Américas Puebla, 2013.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 1995.
- . *La diseminación*. Traducido por José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- . *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- . *Márgenes de la filosofía*. Traducido por Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Nómadas. Madrid: Amorrortu, 2009.
- Derrida, Jacques, y Maurizio Ferraris. *El gusto del secreto*. Traducido por Luciano Padilla. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu, 2009.
- Derrida, Jacques, y Bernard Stiegler. *Echographies de la télévision: entretiens filmés*. Collection Débats. Paris: Galilée; Institut national de l'audiovisuel, 1996.
- Díaz, Floriberto. *Escrito: comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*. Editado por Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Díaz, Jessica, y Meir Lobatón Corona. *Monografías. Poesía [Nuevos]*. México: Mangos de Hacha, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas. ¿cómo llevar el mundo auestas?* Editado por Manuel Borja-Villel. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- . *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan A Calatrava. Madrid: Abada, 2013.

## BIBLIOGRAFÍA

- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Dronke, Peter. *The Medieval Poet and His World*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.
- Eagleton, Terry. *El acontecimiento de la literatura*. Traducido por Ricardo García Pérez. Madrid: Península, 2012.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Biblioteca Era. México: Ediciones Era: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Eichhorn, Kate. "Multiple Registers of Silence in M. NourbeSe Philip's Zong!" *XCP: Cross Cultural Poetics*, 2010. [https://www.academia.edu/21037925/Multiple\\_Registers\\_of\\_Silence\\_in\\_M.\\_NourbeSe\\_Philips\\_Zong\\_](https://www.academia.edu/21037925/Multiple_Registers_of_Silence_in_M._NourbeSe_Philips_Zong_).
- . *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order*. Philadelphia: Temple University Press, 2014.
- Ejea Mendoza, Tomás. *Poder y creación artística en México: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Biblioteca de ciencias sociales y humanidades. Colección Sociología. Serie Estudios. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2011.
- Emmelhainz, Irmgard. "Compromiso político, empatía y realismo neoliberal en *Carne y arena* de Alejandro González Iñárritu y en *Tell Me How it Ends* de Valeria Luiselli". *Campo de relámpagos*, el 11 de mayo de 2017. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/2/10/2017>.
- . *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. México: Paradiso Editores, 2016.
- Eng, David L., y David Kazanjian, eds. *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Epplin, Craig. «El libro como performance». *Orbis Tertius* 20, núm. 21 (el 9 de septiembre de 2015): 133–44.
- . *Late Book Culture in Argentina*. New York London: Bloomsbury Academic, 2016.
- Espinasa, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México, 2015.
- Esposito, Roberto. *Bíos: Biopolitics and Philosophy*. Traducido por Timothy Campbell. Posthumanities 4. University of Minnesota Press, 2008.
- Estrada, Aura, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo, y Mónica de la Torre. *Taller de taquimecanografía*. México: Tumbona; Universidad del Claustro de Sor Juana, 2011.

## BIBLIOGRAFÍA

- Estrada Medina, Francisco. «Dimensión política de la estética citacionista en tres obras poéticas mexicanas del siglo XXI: Herbert, Fabre, Uribe». Maestría, Universidad de Guadalajara, 2015.
- Fabre, Luis Felipe. *Escribir con caca*. Ensayo Sexto Piso. Ciudad de México: Sexto Piso, 2017.
- . ed. *La Edad de Oro: antología de poesía mexicana actual*. México: UNAM, Dirección de Literatura, 2012.
- . *La sodomía en la Nueva España*. Pre-textos. Poesía 1079. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Faesler, Carla. *Catábasis exvoto*. Reino de Nadie 2. Toluca: Bonobos Editores, 2010.
- . «Re/medio ultra-página». En *Escribir poesía en México*, editado por Julián Herbert, Santiago Matías, y Javier De la Mora, 59–81. Postemporáneos. Toluca: Bonobos, 2010.
- Flusser, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. Traducido por Fernando Zamora Águila. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.
- . *Una filosofía de la fotografía*. Traducido por Eduardo Molina. Madrid: Síntesis, 2009.
- Foster, Hal. *Bad new days: art, criticism, emergency*. London; New York: Verso, 2015.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Editado por Michel Senellart, François Ewald, y Alessandro Fontana. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Friedberg, Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2006.
- Fumagalli, Andrea. *Bioeconomía y capitalismo cognitivo hacia un nuevo paradigma de acumulación*. Traducido por Antonio Antón Hernández, Joan Miquel Gual Vergas, y Emmanuel Rodríguez López. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- Gache, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Biblioteconomía y administración cultural 149. Madrid: Ediciones Trea, 2006.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Mapas 42. Madrid: Traficantes de Sueños, 2015.
- Galland, Nathalie. «Una cartografía de lo invisible. Aproximación a la noción de frontera en literatura». *Escritural. Écritures d'Amérique latine*, núm. 5 (marzo de 2012). [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL\\_5\\_SITIO/PAGES/Galland.html#a45](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Galland.html#a45).
- Galloway, Alexander R. «Love of the Middle». En *Excommunication*, de Alexander R. Galloway, Eugene Thacker, y McKenzie Wark, 25–76. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- . *The Interface Effect*. Cambridge, Mass.: Polity Press, 2012.

## BIBLIOGRAFÍA

- Galloway, Alexander R., Eugene Thacker, y McKenzie Wark. *Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation*. Trios. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- García, Luis Ignacio. «Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin». *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, núm. 2 (2010): 158–85.
- García Manríquez, Hugo. *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Anti-Humboldt. A Reading of the North American Free Trade Agreement*. México; Berkeley: Aldus; Litmus Press, 2014.
- García Santamaría, Inti. *Corazoncito*. México: Compañía, 2004.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Tierra Firme. Buenos Aires: FCE, 2015.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gilbert, Jeremy. *Anticapitalism and culture: radical theory and popular politics*. Culture machine series. Oxford; New York: Berg, 2008.
- . «What Kind of Thing is “Neoliberalism”?» *new formations: a journal of culture/theory/politics*, núm. 80 (2013): 7–22.
- Glantz, Margo. «Myriam Moscona: *De par en par*». *La Jornada*, el 3 de diciembre de 2009. <http://www.jornada.unam.mx/2009/12/03/opinion/a05a1cul>.
- . «Myriam Moscona: *De par en par*». En *Obras reunidas: Ensayos sobre literatura mexicana del siglo XX*, IV:455–56. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura No-Creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*. Traducido por Alan Page. México; Oaxaca: Tumbona; Surplus, 2015.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2011.
- Gorostiza, José. *Poesía completa*. Editado por Guillermo Sheridan. Letras mexicanas. México: FCE, 1996.
- Gracián, Baltasar. *Obras de Lorenzo Gracián. Tomo Segundo. Que Contiene La Agudeza Y Arte De Ingenio: El Discreto: El Político Don Fernando el Católico: Meditaciones varias para antes, y después de la Sagrada Comunión*. Madrid: Pedro Marin, 1773.
- Groys, Boris. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Traducido por Manuel Fontán del Junco y Alejandro Martín Navarro. Madrid: Pre-Textos, 2008.
- Guasch, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Arte contemporáneo 29. Madrid: Akal, 2011.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- . *Cartografías esquizoanalíticas*. Traducido por Dardo Scavino. Buenos Aires: Manantial, 2000.

## BIBLIOGRAFÍA

- . *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. Peregrine Books. Harmondsworth, Middlesex; New York: Penguin, 1984.
- . «Singularité et complexité». *Les séminaires Guattari | Revue Chimères*, el 22 de enero de 1985. [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/?q=taxonomy\\_menu/3/236&page=1](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/?q=taxonomy_menu/3/236&page=1).
- Guattari, Félix, y Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Traducido por Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- Guerrero, Maricela. *Kilimanjaro*. Guadalajara: ManoSanta Editores, 2011. [https://issuu.com/luisfernandoortega/docs/maricela\\_guerrero](https://issuu.com/luisfernandoortega/docs/maricela_guerrero).
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada: (ayer y hoy)*. Marginales 229. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- Hamilakis, Yannis, y Jo Labanyi. «Introduction: Time, Materiality, and the Work of Memory». *History & Memory* 20, núm. 2 (2008): 5–17.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Hayles, N. Katherine. *Writing machines*. Mediawork pamphlet. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.
- . «Intermediation: The Pursuit of a Vision». *New Literary History* 38, núm. 1 (2007): 99–125. <https://doi.org/10.1353/nlh.2007.0021>.
- . «Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis». *Poetics Today* 25, núm. 1 (2004): 67–90. <https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-67>.
- . «Translating Media: Why We Should Rethink Textuality». *The Yale Journal of Criticism* 16, núm. 2 (2003): 263–90. <https://doi.org/10.1353/yale.2003.0018>.
- Hayles, N. Katherine, y Jessica Pressman. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- . «Introduction. Making Critique: A Media Framework». En *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*, viii–xxxiii. Electronic Mediations 42. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Herbert, Julián. *Álbum Iscariote*. México: Ediciones Era; CONACULTA, DGP, 2013.
- . *Caníbal: apuntes sobre poesía mexicana reciente*. Toluca: Bonobos, 2010.
- . «Technopaegnia y poesía». *Letras Libres*, febrero de 2009.
- Herbert, Julián, y Santiago Matías, eds. *Escribir poesía en México, II*. Postemporáneos. México; Monterrey: Bonobos; Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.
- Heyenga, Laura. *Art Made from Books: Altered, Sculpted, Carved, Transformed*. San Francisco: Chronicle Books, 2013.
- Higashi, Alejandro. «Consecuencias cognitivas de la intervención editorial en la poesía mexicana contemporánea». *Valenciana* 9, núm. 18 (diciembre de 2016): 35–66.

## BIBLIOGRAFÍA

- . «La integración conceptual o *blending* en el *mash-up* de Alejandro Albarrán y Luis Felipe Fabre». *Signos Literarios* 11, núm. 22 (2015). <http://desh.izt.uam.mx/publicaciones/filosofia/index.php/SLIT/article/view/1176>.
- . «Leer para aprender. Ceremonia de ingreso de don Alejandro Higashi a la Academia Mexicana de la Lengua». Academia Mexicana de la Lengua, el 10 de septiembre de 2015. <http://www.academia.org.mx/sesiones-publicas/item/ceremonia-de-ingreso-de-don-alejandro-higashi-a-la-academia-mexicana-de-la-lengua>.
- . *PM/XXI/360º. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa; Tirant Humanidades, 2015.
- Hind, Emily. «El consumo textual y la Cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 31, núm. 1 (el 3 de enero de 2005). <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/4407>.
- Holmes, Brian. «El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas». Traducido por Marcelo Expósito. *Brumaria*, 2007.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia University Press, 2015.
- Ingrávidos, Los «Antígona/ cuerpos censurados». *Los ingrávidos*. Consultado el 1 de mayo de 2016. <http://losingravidos.com/antigona-cuerpos-censurados/>.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie la narrativa como acto socialmente simbólico*. Traducido por Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.
- Jasso, Karla. *Arte-Tecnología. Arqueología. Dialéctica. Mediación*. México: Autopublicación, 2013.
- Jørgensen, Beth E. *Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*. New York: SUNY Press, 2011.
- Joyce, James. *Finnegan's Wake*. Penguin Classics. London: Penguin Books, 2000.
- Keizman, Betina. «El blog de Cristina Rivera Garza: experiencia literaria y terreno de contienda». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 42, núm. 1 (2013): 3–15.
- Kelly, M.G.E. *Biopolitical Imperialism*. Winchester; Washington: Zero Books, 2015.
- Kujundžić, Dragan. «Archigraphia: On the Future of Testimony and the Archive to Come». *Discourse* 25, núm. 1/2 (2003): 166–88.
- Labanyi, Jo. «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War». *Poetics Today* 28, núm. 1 (Spring de 2007): 89–116.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan: 1959-1960 Libro 7*. Editado por Jacques-Alain Miller. Traducido por Diana Rabinovich. Buenos Aires; Barcelona: Paidós, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

- Laval, Christine, y Pierre Dardot. *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Traducido por Alfonso Díez. Barcelona: Gedisa, 2013.
- Lazzarato, Maurizio. *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*. Traducido por Joshua David Jordan. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.
- Lemus, Rafael. «Altar de santos invertidos». *Letras Libres*, marzo de 2011.
- Lindstrom, Naomi. «La pérdida y la destrucción en la poesía visionaria de Myriam Moscona». *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane* 0, núm. 7 (el 23 de diciembre de 2017): 33–44.
- López Eire, Antonio. *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. 2. ed. Cuadernos de lengua española, 39 = l. Madrid: Arco Libros, 2002.
- Lord, Nick. «The Labyrinth and the Lacuna: Metafiction, the Symbolic, and the Real in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*». *Critique* 55, núm. 4 (septiembre de 2014): 465–76. <https://doi.org/10.1080/00111619.2013.791242>.
- Lotman, Iuri M. «El texto en el texto». En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, traducido por Desiderio Navarro, 91–110. Madrid: Cátedra; Universitat de València, 1996.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- . «Literaturas postautónomas». *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 17 (julio de 2007). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.
- . «Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura». *Dossier*, mayo de 2014. <http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>.
- Lydenberg, Robin. «Cut-up: Negative Poetics in William Burroughs and Roland Barthes». *Comparative Literature Studies* 15, núm. 4 (1978): 414–30.
- Maderuelo, Javier. *Ulises Carrión, escritor*. Primera edición. Heras: La Bahía, 2016.
- Magaña Gcantón, Isaac. «Cuando la literatura no deviene mercancía». *Letras Libres*, el 23 de abril de 2015. <http://www.letraslibres.com/blogs/simpatias-y-diferencias/cuando-la-literatura-no-deviene-mercancia>.
- Marczewska, Kaja. *This Is Not a Copy: Writing at the Iterative Turn*. New York; London; Oxford: Bloomsbury Academic, 2018.
- Mariniello, Silvestra. «Cambiar la tabla de operación: El medium intermedial». *Acta poética*, núm. 2 (2009): 59–85.
- Martínez Ruíz, Rosaura. *Freud y Derrida: escritura y psique*. México: Siglo XXI, 2013.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*. Ensayos críticos 55. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo; Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica; seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducido por Elisabeth Falomir Archambault. Barcelona: Melusina, 2011.

## BIBLIOGRAFÍA

- McKenzie, Donald F. «El libro como forma expresiva». En *Bibliografía y sociología de los textos*, traducido por Fernando Bouza, 27–48. Madrid: Akal, 2005.
- McLuhan, Eric. «Commonly Asked Questions about McLuhan – The Estate of Marshall McLuhan». *Marshall McLuhan*. Consultado el 2 de julio de 2018. <https://marshallmcluhan.com/common-questions/>.
- Metres, Philip. «Afterword: Habeas Corpus?» En *Tracking/Teaching. On Documentary Poetics*, editado por Joseph Harrington. Listening Tour 21. Oakland: Essay Press, 2015.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.
- Mitchell, W. J. T., y Mark B. N. Hansen, eds. *Critical terms for media studies*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2010.
- Montalbetti, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: FCE, 2014.
- . *El más crudo invierno: notas a un poema de Blanca Varela*. Lengua y Estudios Literarios. Lima: FCE, 2016.
- Moscardi, Matías. «Poesía argentina de los noventa: escrituras artesanales». *Cuadernos de Literatura* 17, núm. 34 (el 16 de septiembre de 2013): 106–21.
- Moscona, Myriam. *De par en par*. Reino de Nadie. Toluca: Bonobos; FONCA; CONACULTA, 2009.
- . *El que nada*. México: Ediciones Era; CONACULTA, 2006.
- . *Negro marfil*. México: Universidad Autónoma Metropolitana; OAK editorial, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Traducido por Daniel Alvaro. Buenos Aires: La Cebra, 2006.
- Nepote, Mónica. *Hechos diversos*. México: Acapulco, 2011.
- Nepote, Mónica, Cinthya García Leyva, y Ropo De León. «Mi voz es mi pastor» Canal de Vimeo. *Desbordamientos*, 2014. <https://vimeo.com/119616965>.
- Nilges, Mathias, y Emilio Sauri, eds. *Literary materialisms*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducido por Consuelo Álvarez y Rosa Iglesias. Madrid: Cátedra, 2004.
- Padilla, José Ignacio. *El terreno en disputa es el lenguaje: ensayos sobre poesía latinoamericana*. Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 2014.
- Pakman, Marcelo. *Texturas de la imaginación: más allá de la ciencia empírica y del giro lingüístico*. Cla-de-ma. Filosofía, Psicología. Barcelona: Gedisa Editorial, 2014.
- Paz, Octavio. *Los signos en rotación (Ensayos y cartas)*. Editado por Malva Flores y Adolfo Castañón. México: El Colegio Nacional, 2017.

## BIBLIOGRAFÍA

- . *Obras completas. 1: La casa de la presencia: poesía e historia*. Ed. del autor. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Colección Argumentos. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- Philip, M. NourberSe. *Zong! / M. NourberSe Philip as tol to the author by Setaey Adamu Boateng*. Middletown, CN: Wesleyan University Press, 2008.
- Phillips, John. «Agencement/Assemblage». *Theory, Culture & Society* 23, núm. 2–3 (mayo de 2006): 108–9. <https://doi.org/10.1177/026327640602300219>.
- Place, Vanessa, y Robert Fitterman. *Notas cobre conceptualismos*. Traducido por Cristina Rivera Garza. México: CONACULTA, 2013.
- Pressman, Jessica. «The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature». *Michigan Quarterly Review. Special issue: Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age* 48, núm. 4 (Fall de 2009): 465–82.
- Producciones Autismo (Inti García Santamaría). *Luis Felipe Fabre - La sodomía en la Nueva España*, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=nj3p7KGkRXk>.
- Ribas-Casasayas, Alberto, y Amanda L. Petersen, eds. *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. London; Lanham, MD: Bucknell University Press; Rowman & Littlefield Publishing Group, 2016.
- Rippl, Gabriele, ed. *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*. Handbooks of English and American studies: Text and theory, volume 1. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015.
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse: textos desde un país herido*. 2ª edición. Oaxaca: Surplus, 2015.
- . «Escrituras colindantes». *No hay tal lugar. U-Tópicos contemporáneos* (blog), el 10 de julio de 2004. [http://cristinariveragarza.blogspot.mx/2004\\_07\\_01\\_archive.html#108947489616105760](http://cristinariveragarza.blogspot.mx/2004_07_01_archive.html#108947489616105760).
- . «Esto no es un mantel verde». *Letras Libres*, 2007.
- . «La cámara verde – Mayo/May 4, 2011». *La cámara verde* (blog), el 9 de enero de 2012. <https://lacamaraverde.wordpress.com/2012/01/09/la-camara-verde-mayomay-4-2011/>.
- . *Los muertos indóciles*. México: Tusquets, 2013.
- . *Viriditas*. Guadalajara; Monterrey: Mantis Editores; Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- . «Un verde así». *No hay tal lugar. U-Tópicos contemporáneos* (blog), el 7 de julio de 2010. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/07/#5407912556599136224>.
- Roberts, John. «Art After Deskillling». *Historical Materialism* 18, núm. 2 (agosto de 2010): 77–96. <https://doi.org/10.1163/156920610X512444>.

## BIBLIOGRAFÍA

- . *The intangibilities of form: skill and deskillling in art after the readymade*. London; New York: Verso, 2007.
- Ruisánchez Serra, José Ramón, ed. *Libro mercado: literatura y neoliberalismo*. México: Universidad Iberoamericana, 2015.
- Sánchez Aparicio, Vega. «Las escrituras alegóricas del software: colapso estético, rearticulación ética, desde el espacio mexicano». *Caracteres* (blog), el 28 de noviembre de 2016. <http://revistacaracteres.net/revista/vol5n2noviembre2016/escrituras-software/>.
- . «Y en el principio era Tlón: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas». *Caracteres. estudios culturales y críticos de la esfera digital* 3, núm. 1 (mayo de 2014): 61–80.
- Sánchez Prado, Ignacio M. «La “generación” como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la “narrativa joven” en México». *Explicación de Textos Literarios* 37, núm. 1–2 (2008): 8–20.
- Selinger, Eric. «“I composed the holes”: reading Ronald Johnson’s *Radi Os*». *Contemporary Literature*, núm. 1 (1992): 46–73.
- Sennett, Richard. *El artesano*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini. Sexta edición. Colección argumentos. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Serres, Michel. *The Parasite*. Traducido por Lawrence R. Schehr. 1st English ed. Posthumanities 1. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Sharpe, Jenny. «The Archive and Affective Memory in M. Nourbese Philip’s *Zong!*» *Interventions* 16, núm. 4 (el 4 de julio de 2014): 465–82. <https://doi.org/10.1080/1369801X.2013.816079>.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Traducido por Aurelio Mayor. México: Alfaguara, 2004.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Spieker, Sven. *The big archive: art from bureaucracy*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.
- Suárez Miramón, Ana. «Estudio». En *El gran mercado del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, 15–244. editado por Ana Suárez Miramón. Calderón. Autos Sacramentales completos 39. Pamplona; Kassel: Universidad de Navarra; Reichenbeger, 2003.
- «Taller Ditoria reedita Poesías de Carrión». *ULISES CARRIÓN* (blog), el 2 de agosto de 2016. <https://ulisescarrion.com/2016/08/02/taller-ditoria-reedita-poesias-de-carrion/>.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Traducido por Anabelle Contreras Castro. 2a ed. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Tisselli, Eugenio. *The 27th. El 27*. Página de artista. *motorhueso*, 2014. <http://motorhueso.net/27/>.

## BIBLIOGRAFÍA

- «Todos los originales serán destruidos / All Originals Will Be Destroyed». *HOUSE OF GAGA*, el 16 de julio de 2014. [http://www.houseofgaga.com/34\\_todos-los-originales-seran-destruidos.php](http://www.houseofgaga.com/34_todos-los-originales-seran-destruidos.php).
- Toriz, Rafael. «Vigencia de la editorial independiente». Perfil.com, el 18 de marzo de 2016. <http://www.perfil.com/cultura/Vigencia-de-la-editorial-independiente-20130818-0049.html>.
- Tortorici, Zeb. «“Heran Todos Putos”: Sodomitical Subcultures and Disordered Desire in Early Colonial Mexico». *Ethnohistory* 54, núm. 1 (el 1 de enero de 2007): 35–67. <https://doi.org/10.1215/00141801-2006-039>.
- Treviño, Elsa M. «The Concept of Generation in the Study of Twenty-First Century Mexican Literature: Usefulness and Limitations». *Lingüística y Literatura* 0, núm. 74 (el 27 de julio de 2018): 110–29.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. 2ª edición. Oaxaca: Surplus, 2012.
- . «¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?» *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, núm. 7 (2017): 45–58.
- Valencia, José Néstor. «Panorámica del villancico». *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo* 53, núm. 3 (1998): 628–42.
- Vandendorpe, Christian. *From Papyrus to Hypertext: Toward the Universal Digital Library*. Traducido por Phyllis Aronoff y Howard Scott. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- Victor, Divya. «Miscreant & Miscreative Writing: On Hugo García Manríquez’s *Anti-Humboldt*». *Poetry Foundation* (blog), el 3 de agosto de 2018. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/04/miscreants-miscreative-writing-on-hugo-garcia-manriquezs-anti-humboldt->.
- . «Sugar on the Gash». *Asian American Writers’ Workshop – The Margins* (blog), el 12 de julio de 2018. <https://aaww.org/sugar-on-the-gash/>.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso: imaginación y violencia en América Latina*. Avellaneda, Argentina: La Cebra, 2013.
- Virno, Paolo. «Notes on the “General Intellect”». En *Marxism beyond Marxism*, editado por Saree Makdisi, Cesare Casarino, y Rebecca E. Karl, 265–71. New York: Routledge, 1996.
- Wagner, Peter, ed. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1996.
- . «Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s)». En *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, editado por Peter Wagner, 1–42. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1996.
- Wark, McKenzie. *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. London: Verso, 2015.
- Wasser, Audrey. *The Work of Difference: Modernism, Romanticism, and the Production of Literary Form*. New York: Fordham University Press, 2016.

## BIBLIOGRAFÍA

- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Traducido por Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Williams, Tamara. «Literatura al segundo grado: literariedad y compromiso social en *El Diario que a diario*». En *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino y María Rubio Martín, 471–81. Madrid: Universidad de Castilla La Mancha, 2004.
- . «Queering the Auto Sacramental. Anti-Heteronormative Parody and the Specter of Silence in Luis Felipe Fabre's *La Sodomía En La Nueva España*». En *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*, editado por Oswaldo Estrada y Anna Mar Nogar, 103–25. Tucson: University of Arizona Press, 2014.
- . «“Todo lo perdido regresa travestido”: los anexos de *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre». *iMex Revista. México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico* 7, núm. 13 (2018): 46–59. <https://doi.org/10.23692/imex.13.3>.
- Yépez, Heriberto. «Against Leukotropic Poetics». *BORDER DESTROYER*, el 31 de diciembre de 2015. <https://borderdestroyer.com/2015/12/30/against-leukotropic-poetics/>.
- . «Los cuatro periodos de Ulises Carrión». En *Archivo Carrión 1. El arte nuevo de hacer libros*, de Ulises Carrión, 17–28. editado por Juan J. Agius, traducido por Heriberto Yépez. México: CONACULTA, DGP : Tumbona Ediciones, 2012.
- . «Poética PC». *La Tempestad*, noviembre de 2002.
- . «TLC y poesía: el *Anti-Humboldt*». *Milenio*, el 18 de abril de 2015. [http://www.milenio.com/cultura/milenio\\_laberinto-Archivo\\_hache\\_Heriberto\\_Yepez-poemario\\_TLC\\_Anti-Humboldt\\_0\\_500950282.html](http://www.milenio.com/cultura/milenio_laberinto-Archivo_hache_Heriberto_Yepez-poemario_TLC_Anti-Humboldt_0_500950282.html).
- Young, Eugene B., Gary Genosko, y Janett Watson. *The Deleuze and Guattari Dictionary*. Bloomsbury Philosophy Dictionaries. London; New York: Bloomsbury, 2013.
- Zaidenweg, Ezequiel. «Néstor Perlongher y sus cadáveres: del neobarroso a la necropoética». *Cuadernos de Literatura* 19, núm. 38 (el 1 de julio de 2015): 432–49. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.npsc>.
- Zamudio Rodriguez, Luz Elena. «El amor vivificante de *Antígona Gonzalez*, de Sara Uribe». *Romance Notes*, 2014, 35–43.