

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



Desde el cuarto de máquinas:

al encuentro de la poesía en su materialidad múltiple

Coral Bracho, David Huerta y Myriam Moscona

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS MODERNAS

PRESENTA

JUAN EMILIANO ÁLVAREZ PASTRANA

Directora

Dra. Tania Favela Bustillo

Lectores

Dr. Juan Alcántara Pohls

Dra. Sonia Montes Romanillos

Índice

INTRODUCCIÓN

Al encuentro de una teoría: apuntes sobre la naturaleza del poema	9
<i>Al encuentro del poema</i>	9
<i>Al encuentro de la materia</i>	19
<i>Al encuentro del cuerpo</i>	26

CAPÍTULO I

«Sobre el silencio arqueante»

Inscripción, performatividad y tensiones intermediales en un poema de Coral Bracho	33
<i>Al encuentro de la voz —o de sus huellas</i>	33
<i>Al encuentro del agua</i>	49
<i>Al encuentro de una voz</i>	68
<i>Al encuentro del agua múltiple</i>	80

CAPÍTULO II

«Ya escribir es una forma del cuerpo»

Tecnología e inscripción en <i>Incurable</i> , de David Huerta	91
<i>Al encuentro de la máquina</i>	91
<i>Al encuentro de un manuscrito perdido</i>	99
<i>Al encuentro del «último testimonio»</i>	116
<i>Al encuentro de las huellas</i>	135

CAPÍTULO III

«La cuadratura del círculo».	
Los «otros» libros de Myriam Moscona	153
<i>Al encuentro de un dispositivo</i>	155
<i>Al encuentro de las desviaciones</i>	163
<i>Al encuentro de un corpus</i>	175
<i>Al encuentro del pincel</i>	196
<i>Al encuentro de un tono nuevo</i>	205

CONCLUSIONES

Desde el cuarto de máquinas	223
-----------------------------	-----

APÉNDICE

La escritura de <i>Incurable</i> :	
Informe para Elsa Cross (con una puesta al día para Emiliano...)	
(David Huerta)	233
REFERENCIAS	237

Aclaración: una primera versión del segundo capítulo de esta tesis apareció en el volumen colectivo *La maquinaria del poema* coordinado por Tania Favela (Universidad Iberoamericana, 2025, pp. 53-74). También tomé frases e ideas para un breve ensayo divulgativo aparecido en la nueva época de *Barandal*, la revista publicada por el Colegio de San Ildefonso (número 4, 2024, pp. 13-5), bajo el título «Tecnología e invención: la composición de *Incurable*».

A la memoria de David Huerta

AGRADECIMIENTOS

Así, no hay ninguna unidad que deba recuperarse, ningún origen como tal que pueda pensarse, ya que el origen —ahora el «anorigen»— es ya aquello que resiste el movimiento hacia una unidad sintética. Toda unidad será un efecto posterior. Tales efectos posteriores están compuestos por las publicaciones, las actuaciones, las interpretaciones, las lecturas. El poema —aquello que es plural desde su anorigen— no puede conocerse como tal porque no puede existir como tal.

ANDREW BENJAMIN
(*via* CHARLES BERNSTEIN)

INTRODUCCIÓN

Al encuentro de una teoría:
apuntes sobre la naturaleza del poema

El presente trabajo, *Desde el cuarto de máquinas: al encuentro de la poesía en su materialidad múltiple*, buscará analizar, en algunas obras en concreto, distintos fenómenos relacionados con la realidad material de los textos poéticos, con la manera en que se vuelven públicos y con las tensiones inherentes a ese proceso. Para ello he de desarrollar una teoría que sepa dar cuenta de la naturaleza del poema y de lo literario, como arte verbal, pero también como arte colaborativo en sus procesos de composición y transmisión. A ello aspira esta introducción: a abrir las puertas al cuarto de máquinas del acontecimiento poético.

Al encuentro del poema

Como habitantes de una cultura tipográfica, a menudo concebimos las obras literarias como algo mucho más estático, estable o aprehensible de lo que en realidad son; como algo mucho menos enigmático. Si el poema está en cada una de las transcripciones que hay de él, entonces su existencia material está y no está en cada una de ellas, como ese círculo imposible cuyo centro se encuentra en todas partes y su circunferencia en ninguna. Incluso pensarlo como producto de la escritura es equívoco, pues el concepto mismo de escritura no está exento de debate. ¿Qué es la escritura? ¿En qué consiste? ¿En qué contextos podemos hablar de ella y en cuáles hacerlo deforma las cosas? Separarla tajantemente de la oralidad instaaura un binomio problemático, resultado de un etnocentrismo occidental, que ve en la escritura visual el ideal evolutivo de toda cultura lingüística.

Una de las consecuencias cuestionables de tal binomio, por artificial e ideológica, es la división, también tajante, entre el arte verbal de las culturas orales y el arte verbal de las culturas caligráficas y tipográficas.¹ El salto tecnológico que va del lenguaje puramente oral al oral-visual, aunque innegable, no implica que ambos artes verbales sean radicalmente distintos entre sí, y plantear tal distinción fuerza las cosas y acaba por ser falaz. En parte para contrarrestar ese binomio fonocéntrico, Derrida (*De la gramatología*), en un capítulo («La violencia de la letra»), escrito en discusión con los *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss, hace un planteamiento provocador: en realidad, todo lenguaje, verbal o no, es ya escritura; toda huella de cultura es ya escrituraria, pues depende del mismo requisito —el de la diferencia— que la escritura visual. Los planteamientos del filósofo francés son de suyo sugerentes y estimulantes. Pienso, no obstante, que si bien logra con ellos en efecto revertir el fonocentrismo, sus conceptos de escritura y archiescritura, si no son empleados muy cuidadosamente, corren el riesgo de caer en algo similar, si bien opuesto: en un grafocentrismo. Decir que todo es escritura (la archi-escritura, al menos metafóricamente, es un tipo de escritura, al fin y al cabo) es emplear un fenómeno particular para, extrapolaciones y reflexiones filosóficas mediante, emplearlo de manera mucho más general. Creo, en contraste, que el salto tecnológico que implica la invención de la escritura visual no puede ser obviado ni neutralizado, aunque su radicalidad sea distinta de lo planteado por Lévi-Strauss, cuyo fonocentrismo metafísico, como bien revela Derrida, se engarza con una moral rousseauiana que asocia la tecnología con la violencia y la oralidad con la inocencia, a

¹ Uso estos conceptos (culturas orales [primarias y secundarias], caligráficas y tipográficas) con base en Ong. Las comunidades orales primarias son aquellas donde no hay escritura caligráfica; las comunidades orales secundarias son aquellas que no han sido alfabetizadas, pero que conviven con otras comunidades que sí emplean la escritura; las comunidades caligráficas son esas donde la escritura juega un papel preponderante, aunque no todos sus miembros sepan leer y escribir. Por último, en las culturas tipográficas no sólo hay escritura, sino también imprenta.

la vez que concibe, etnocéntricamente, a la escritura como un logro *ex nihilo* de la brillantez y a su ausencia como un indicador de inferioridad.

Con estas ideas de fondo, sin dejar de estimar los cuestionamientos de Derrida, pero a la vez en busca de otras categorías, podemos pensar en más definiciones de lo escrito y del arte verbal. Las huellas culturales, los trazos, las fronteras fundamentales y sistémicas entre palabras y unidades de sentido no son aún escritura, al tiempo que son innegables las similitudes entre su naturaleza profunda y la naturaleza de lo escrito. Propongo, entonces, usar una categoría que las englobe, a todas ellas y a la escritura visual misma: la categoría de *inscripción*, ya empleada anteriormente por Ferraris, sobre todo en el cuarto capítulo, «Ichnology», de su *Documentality*. Allí, Ferraris, en deuda clara con Derrida, logra trascender definitivamente la concepción de que la comunicación y las inscripciones humanas son eminentemente lingüísticas. Con ello en mente, sirve pensar en ese momento humano pre-verbal, en el que existían ya formas de comunicación y de ritual que regían la vida comunitaria. (De tal suerte, por cierto, y puesto que hablamos ya de inscripción y arte simbólico, acaso podríamos trazar una continuidad no sólo entre el arte verbal oral y el escrito, sino entre el arte corporal pre-verbal y todo el arte posterior.)

Inscribir es distinto de *escribir*; pero existe entre ambas palabras una fuerte coincidencia etimológica; *inscribir* es también fijar un orden, hacer un trazo, poner límites. Todo acto humano, lingüístico o no, es ya *inscripción* en potencia, pues altera su entorno, y al hacerlo invita a ser interpretado. Ferraris prefiere hablar de «lectura», y no de «interpretación», y propone que la lectura es de hecho previa a la escritura; que leer es la condición primera para poder escribir. Incluso llega a plantear que la lectura no es un privilegio humano: el lobo que sabe identificar un olor para llegar a su presa, por ejemplo, ha transformado un rastro involuntario en huella. Cuando la huella queda fija en la memoria de

quien la percibe, es entonces, nos dice Ferraris, que podemos hablar de inscripción. En ese sentido, como lo plantea el filósofo italiano, la inscripción depende, en realidad, de que alguien sea capaz de percibirla en tanto tal, y no de la voluntad de quien la ha producido. Por mi parte, sin contradecir necesariamente a Ferraris, prefiero de nuevo, en favor del rigor metodológico para hablar del arte verbal y en detrimento de lo sugerente que resulta su iconología, evitar el uso de la escritura y la lectura para explicar una gama tan amplia de procedimientos y actitudes mentales. Por ello hablo de «interpretación», no de «lectura».

Sigo: toda palabra es inscripción, pues su ser depende de su completud y de su oposición a todas las demás palabras. Y lo mismo con cualquier acto comunicativo. La clave, para Ferraris (178), es que esos actos —humanos, lingüísticos, comunicativos— sean accesibles para más de una persona: allí, en el surgimiento de esa comunidad —así sea apenas dual—, surge el objeto social, que es igual a un acto inscrito. Vista así, toda *composición* verbal (pienso en composición como un equivalente de *texto*: algo enmarcado y autodefinido) es un tipo de *inscripción*, sin importar su soporte ni su medio.² De tal suerte, la escritura sería solamente una especie particular de inscripción: aquella en la que, como dice Brotherston (75-6), hay dos medios que se reflejan mutuamente, con base en algún tipo de analogía. Tal analogía es la condición indispensable del fenómeno escrito: el hecho de que los trazos escriturarios se correspondan, de alguna u otra manera, con el correlato oral que representan. La voz y la grafía son, pues, esos medios en tensión analógica. Y esa tensión está ausente tanto en las composiciones orales (en las que acaso sucedan otro tipo de roces, entre voz y memoria, por ejemplo, mas no entre medios distintos), como en otro tipo de trazos —

² Es Brotherston quien define al texto como una «modalidad particular» del lenguaje que «puede enmarcarse y definirse a sí mismo» (75). Si prefiero «composición» es por ser un término menos anclado a la escritura.

gráficos, pictóricos, decorativos—, quizá con valor simbólico, pero sin esa correspondencia análoga con el lenguaje hablado.

En nuestra escritura es fácil ver esa analogía: nuestra convención alfabética y ortográfica implica que ciertos trazos se corresponden con ciertos fonemas o cierta entonación prosódica, de tal suerte que la escritura permite reconstruir una oralidad fonema por fonema, entonación por entonación (aunque ello no implique, naturalmente, que esa relación oralidad-escritura esté exenta de tensiones). No obstante, hay escrituras cuyas analogías con la oralidad se sustentan en otros tipos de dinámicas. Pellicer (22), por ejemplo, habla de escrituras iconográficas cuya función era servir de apoyo mnemotécnico. Esto quiere decir que el texto vivía en la memoria de los escribas, quienes trasladaban a la escritura algunos elementos esenciales para guiarlos en la reconstrucción oral del texto. Ello provocaba que la fijeza de la obra fuera menos estable que en la escritura alfabética —y esa inestabilidad es también una forma de tensión—. Lo que no implica, como parece pensarlo Pellicer, es que la escritura alfabética sea por ello superior, aunque esa discusión amerita un texto propio.

Aunque digresiones mediante, no he perdido de vista mi objetivo: el poema. El poema es una *composición*, entonces: una *inscripción* que puede o no transformarse en *escritura*. Si es plenamente oral, su lógica compositiva le dará determinados rasgos particulares, acaso ausentes o atenuados cuando se da el salto tecnológico a la escritura. A la vez, para valorar de manera justa las implicaciones de ese salto, no hay que perder de vista que los rasgos propios de la poesía oral son fruto ya de otras tecnologías: las de la mnemotecnia, por ejemplo. También, en muchos casos, las ritualísticas (por eso Rothenberg acuñó el sintagma «técnicos de lo sagrado», que da título a uno de sus libros) o las del canto. De tal suerte, como lo señala Montemayor (96-9), dentro de las culturas orales no existe un flujo irreflexivo entre

todos los actos lingüísticos, ajenos a las «perversiones» de la escritura, sino que las fronteras entre el habla cotidiana y el arte verbal son siempre claras. De esa claridad dependen, de hecho, el valor y el sentido de éste. Se trata, según Beardsley, de lenguaje intensificado (cit. en Eagleton, *The Event...* 144), y esa intensificación, si bien tiene distintas manifestaciones, funciona siempre en dos direcciones: hablar de mnemotecnia, por ejemplo, no es hablar solo de estrategias de memorización —es decir, de recursos que faciliten la ejecución performática—, sino también de dejar en los receptores una impresión más duradera, una huella que resistirá la borradura.

Si lo pensamos así, veremos que, más que una diferencia tajante entre las composiciones poéticas de las culturas orales y aquéllas de las culturas con escritura, lo que existe es, como ya anunciaba hace unos párrafos, una continuidad artística. El paso tecnológico hacia lo escrito va emancipando a la memoria, individual y colectiva, de ser el receptáculo del arte verbal y el saber comunitarios. Aunque, claro está, no hay que perder de vista en este punto el concepto derridiano, tomado del estudio de Platón, de la escritura como *pharmakon* de la memoria, a la vez remedio y veneno: la tensión dialéctica consiste en que la escritura alivia a la memoria, que no tiene ya que recordar todo lo importante para la vida en comunidad, al tiempo que, confiada ahora en el poder escriturario, la misma memoria comienza a debilitarse como capacidad mental.

Con el paso del tiempo, al menos en nuestra cultura alfabética, cuando la innovación es internalizada, la escritura deja de ser una simple herramienta, cuyo fin, entre otros, es transcribir lo que ya ha sido compuesto de manera oral, y comienza a ser un medio

compositivo por derecho propio.³ El cambio de medio es fundamental, pues permite relacionarse con el texto de manera visual, y recorrerlo, estudiarlo, trabajarlo desde otro lado y con otros recursos. Es entonces cuando el arte verbal comienza a cambiar: abandona la forzosa mnemotecnia, por lo que se vuelve menos formulaico o repetitivo, a la vez que adquiere una forma mucho menos fluctuante. Además, irá sumando a sus herramientas compositivas los códigos espaciales de los soportes escriturarios —y tipográficos, más adelante—. Lo que no dejará de buscar es esa otra dimensión de lo memorable: no ya su formulación mnemotécnica, pero sí la duralibilidad de su impresión en sus receptores.

Con todo, la huella de lo oral no desapareció por completo ni de manera tajante, como puede observarse, especialmente, en la poesía, acaso de todos los géneros literarios el que más ha conservado los rasgos tecnológicos de su origen oral. El metro y la rima, que hasta relativamente poco en términos históricos eran la norma en la poesía occidental, no son sino eso: recursos técnicos para componer un texto memorable. Quizá por lo anterior, la poesía se ha resistido particularmente al silencio. Como nos enseña Margit Frenk en *Entre la voz y el silencio*, si bien ahora lo usual es que la lectura sea un fenómeno solitario y silencioso, ello no siempre fue así. Se necesitaron muchos siglos de cultura caligráfica para que la lectura en silencio fuera siquiera común, y no fue sino hasta que pasaron varios siglos de cultura tipográfica —esto es, hacia el siglo XIX— cuando se volvió la práctica tan difundida que es hoy.

³ Es importante no olvidar que, al transcribir una composición oral, se fija en realidad *una* versión: es parte de su naturaleza, como he insinuado antes, ser inscripciones que fluctúan, que cambian con cada representación, guiadas por cierta estructura profunda y ciertas fórmulas discursivas, pero sujetas también a la improvisación del intérprete, que se vuelve asimismo compositor en cierta medida. Ello no les quita su carácter de obras enmarcadas y autodefinidas: no se refieren tales adjetivos a una fijeza definitoria, sino a su manera de relacionarse con el resto del habla y del mundo. Su identidad, pues, permanece, aunque sus componentes internos fluctúen (cfr. Eagleton, *The Event...* 201).

A pesar de lo anterior, incluso en eso la poesía parece cocerse aparte.⁴ Su composición, por lo general más consciente del ritmo y atenta a los poderes musicales del idioma, suele pedirnos que saquemos de los trazos su sonido.⁵ Por ello, M. H. Abrahams habla de una cuarta dimensión del poema: aquélla que se produce en nuestro cuerpo —en nuestro aparato fonador— cuando lo leemos en voz alta —y ello implica que hacerlo puede transformar la experiencia estética—. El texto de Abrahams al que aludo —y que citaré de nuevo más adelante— se titula, justamente, *The Fourth Dimension of a Poem*. Tales dimensiones del poema son, a saber: la sonora, la visual, la semántica y una última, que llamaremos corporal, y que tiene que ver con lo explicado hace unas líneas: no con el sonido de las palabras, percibidas por nuestro oído, sino por la experiencia física, corporal, de poner nuestros pulmones, nuestras cuerdas, nuestra boca para que el poema se vuelva sonido.⁶ Quizá es pertinente decir que el poema no tiene *siempre* que expandirse en todas esas dimensiones, sino que *puede* hacerlo —aunque a veces suceda sólo en dos o tres de esas cuatro (y nunca, según creo, solo en una)—. Quiero decir: esa distribución dimensional es más una potencia que un factor omnicomprendivo de lo poético.

⁴ He hablado aquí de géneros estrictamente *literarios*; por eso no he mencionado las canciones, o el arte dramático y los guiones televisivos o cinematográficos, modalidades artísticas cuyo fin es su realización performativa, en la cual la literatura está presente, pero siempre en colaboración con otros artes y lenguajes.

⁵ No obstante lo anterior, esa conciencia rítmica no puede ya esgrimirse como un elemento indispensable del poema. Al día de hoy, toda definición esencialista del poema resulta fallida —y en cierta medida reaccionaria—. Quiero decir: la poesía se ha transformado tanto que aquellos elementos que la definieron durante siglos no ofrecen ya seguridades para su delimitación genérica, pues han sido consistente y progresivamente negados por las obras que se reconocen (y son reconocidas) como poemas, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando Baudelaire (1821-1867) echaba a andar sus *Petits Poèmes en prose* (1869) y Whitman (1819-1892) su *free verse*. En el contexto de lo hasta aquí planteado, me atrevo a postular que esa transformación de la poesía —sin ser total ni omnipresente— es una consecuencia más de la internalización de los cambios tecnológicos de la caligrafía y la impresión, aun más radical en nuestro presente de soportes virtuales.

⁶ Abrahams da notables ejemplos —todos de la tradición anglosajona— de cómo poder incorporar esa cuarta dimensión al análisis de algunos poemas. Yo suelo poner uno, de la tradición hispana: las aliteraciones de la «Elegía», de Miguel Hernández, canto funeral para su amigo Ramón Sijé, producen en nosotros, cuando las pronunciamos en voz alta, las transiciones emocionales que el poema mismo va trazando en su discurso. Tales aliteraciones son audibles, por supuesto, pero la experiencia de darles voz resulta especialmente reveladora.

La cosa es que la poesía, por su vínculo especial con el entramado sonoro del idioma, conserva, en muchos casos, una relación peculiar con lo ritual y sus derivaciones seculares. De ahí que tantas veces su socialización escape de las dinámicas meramente librescas y esté vinculada con la recitación o las lecturas públicas, que algo tienen de ritualísticas —por no hablar de subgéneros poéticos orales, como el *spoken word*—. ⁷ Quiero decir: lo sonoro muchas veces no le es accesorio, sino consubstancial, y ello la distingue de otros géneros que se conforman con más facilidad con su transmisión impresa.

Sigo, a pesar de estos ires y venires —importantes, ya se verá, para el resto del trabajo—, sin responder a mi pregunta inicial: ¿en dónde está el poema, si no en sus transcripciones o en sus representaciones? En tanto *composición*, el poema, escrito o no, ha ya quedado claro, es un tipo de *inscripción*, según los términos que he manejado aquí. ¿Pero en dónde se halla inscrito? Esto es particularmente importante, porque mi intención no es construir una metafísica del poema: en tanto artefacto —en tanto producto de una técnica—, debe ser localizable y definible, gracias a su naturaleza compositiva, enmarcada y autodefinida. Esta concreción nada metafísica está anunciada por su etimología: «Volvamos al poema mismo. “Poema” viene del griego *poiein* y sugiere el acto de hacer, el acto de crear, pero también contiene la raíz indoeuropea de la palabra *kwei*, por poesía, por el acto de construir y acumular. De modo tal que la poesía sugiere peso, acumulación, la forma de algo visible que se siente, que se deja palpar» (Masiello 46.) ¿Pero dónde pesa? ¿Dónde guarda aquello que acumula? ¿Dónde se hace visible? ¿Dónde se deja palpar? En tanto producto verbal, el soporte de su inscripción es tan concreto como elusivo: es el idioma en el que nace. Pero el

⁷ Asimismo, no debemos perder de vista que la convención artística hoy en día, como supo mirar Benjamin, le da forma institucional (política) a lo que ya no puede tener forma ritual en un sentido pleno.

idioma no es un sitio o una página: es una práctica social que no existe sin los sujetos que lo hablan o lo escriben, que lo escuchan o lo leen.

Así, puesto que el idioma no es perceptible fuera de sus enunciados, que son hechos sociales, el poema, inscrito en él, depende, para ser perceptible, de la materia visual u oral de sus manifestaciones. De tal suerte, aunque un poema aparente ser creado sobre una hoja de papel o un procesador de textos, en realidad su soporte último es el mismo que el de un poema compuesto de manera oral: ambos son inscripciones en la lengua, reproducibles mediante medios diversos —y cambiantes en cada reproducción—. La escritura es, entonces, también una representación de tal proceso de inscripción, que permite una memoria comunitaria de otro tipo y de otra materialidad, un poco más independiente de los sujetos. Al mismo tiempo, no hay que perder de vista la forma en que los medios compositivos, aquéllos que permiten inscribir en el idioma esas obras autodefinidas y enmarcadas, determinan el resultado estético. Cada tecnología de la palabra, como las llama Ong —la oralidad, la caligrafía, la mecanografía, la impresión— tiende a producir resultados distintos, pues se vale de distintos recursos.

He aquí, en todo lo anterior, un nodo importantísimo para mí, y al que quería llegar desde el comienzo de este texto: si el poema sólo es perceptible mediante sus materializaciones, nuestra percepción de él cambia con cada una de ellas, pues ninguna será puramente lingüística: si oral, no es inmune a aportaciones de lo performático; si escrita o tipográfica, los códigos visuales del medio que lo transmite —un manuscrito, un libro, un sitio web— también influyen, y decisivamente, en su recepción. Por eso no estamos frente a una metafísica. Al contrario: debemos voltear la vista, más decisivamente, a los soportes, a los medios, a la materia.

Al encuentro de la materia

A menudo las palabras pueden tener significados paradójicos. La palabra *materia*, por ejemplo, puede referir a la vez a lo más sensorial —aquello de lo que están hechas las cosas— y a lo más abstracto —las ideas en torno a las cuales organizamos determinado discurso—. La paradoja, sin embargo, es sólo aparente, y el tipo de materialismo que pretendo seguir da cuenta de ello. La materia de un poema posee varias dimensiones: las capas psicológicas (personales) y de historicidad (sociales) que lo conforman y le dieron origen; las circunstancias tecnológicas de su producción; la realidad física que le da identidad y estructura; la cosidad sensorial de sus manifestaciones, y las condiciones de su recepción. Todo ello es materia, verdaderamente. Elusiva, sí, por la falta de estatismo objetual y mensurable de la obra; por su mutable devenir. Pero materia al fin y al cabo.⁸

Materia elusiva, entonces. Fantasmal: «La literatura es como un fantasma, siempre en busca de su cuerpo. Es un fantasma, porque cada palabra “es el asesinato de la cosa”, aquello que permanece cuando la cosa está ausente; pero la literatura es un fantasma intentando encontrar un nuevo cuerpo, expresando su deseo de cambiar el mundo» (Neyrat 171).⁹ No

⁸ Hasta este punto, por la naturaleza de mi exposición, me he cuidado de separar bien los conceptos de *arte verbal* y *literatura*: puesto que la segunda viene de *letra*, creo que usarla, como ya advertía Ong (19-24) para englobar también el arte verbal de las culturas orales puede resultar inexacto. O peor: caer en otro grafocentrismo. No obstante, coincido con Margit Frenk (18, n. 7) en que el concepto *literatura oral* está tan difundido ya, y es tan comprensible, que negarse a él por más oximorónico que sea en el fondo, debido a un prurito etimológico, complica innecesariamente las cosas. A partir de este momento, pues, cuando hable de literatura no excluyo, necesariamente, el arte verbal de las culturas orales.

⁹ «Literature is like a ghost always in search of its body. It is a ghost, because every word is the “murder of a thing,” what remains when the thing is absent; but literature is a ghost trying to find a new body, expressing its desire to change the world.» Dentro se cita el «Discours de Rome» de Lacan: «le mot est le meurtre de la chose». (Las traducciones aquí presentadas, a menos que se diga lo contrario, son de mi autoría.) // Puede parecer contradictorio que en una tesis sobre la materialidad poética se insista en el uso de un término como «fantasmal». Sin embargo, no es fantasmal en un sentido metafísico, sino que juega con la ontología fantasmiosa de los fantasmas, que no es inmaterial, sino de materia difusa. El poema, en ese sentido, es una inscripción material, que se hace visible en sus *apariciones*: como es material, pero difuso, concreto, pero contingente, es difícil de apresar, de definir, de dotarlo de estabilidad. Además, los fantasmas, en muchas de sus apariciones en la ficción, son entidades descantes: tienen una tarea pendiente, y mientras ello siga siendo así, seguirán haciendo su aparición.

obstante, como he dicho ya, nuestra posición en la historia altera la manera en que concebimos ciertos productos culturales, como los literarios. «Tal vez», dice Eagleton, «no fue sino hasta el surgimiento de la novela, auxiliado por el arribo de la tecnología para imprimir masivamente, que la idea de la obra literaria como objeto, en lugar de como práctica, echó raíces tan hondas en la mente crítica» (*The Event...* 169).¹⁰ Ello quiere decir que la concepción de las obras literarias como cosas estables es fruto de esa nueva conciencia tecnológica: a diferencia de las copias manuscritas o las representaciones orales —siempre mudables, siempre distintas—, pretender distinguir entre las quinientas o las mil copias que de un mismo libro se imprimían en los talleres herederos de Gutenberg era, sin duda, un tanto absurdo para los usuarios de esos objetos, difundidos por primera vez como un producto, si bien aún artesanal, anticipadamente fabril por sus alcances demográficos. La transformación tecnológica da pie, por un lado, a que la unicidad de la obra, su aura, se diluya en sus múltiples reproducciones —por eso Benjamin (39) ubica ese momento como el nacimiento de la reproductibilidad técnica literaria—, al mismo tiempo que provoca una concepción mucho más fija, objetual y de cosa terminada del fenómeno literario. Una nueva tensión dialéctica se echa andar, entonces: la obra es más objeto e inmutable, por su capacidad de permanecer idéntica, al menos en apariencia, con cada reproducción, a la vez que pierde presencia, corporalidad y dimensión de acontecimiento.

Que esto no parezca, empero, una nostalgia del aura. Insisto una vez más: mi propósito es volcar de otra manera mi atención en la materia de lo literario, no en su inmanencia aural, que por lo demás no ha desaparecido: se ha aferrado, en todo caso, a la

Como el poema, uno de esos fantasmas que, como en la cita de Neyrat, está a la busca de «un nuevo cuerpo, expresando su deseo de cambiar el mundo.»

¹⁰ «Perhaps it is not until the emergence of the novel, aided by the arrival of mass printing technology, that the idea of the literary work as an object rather than a practice takes such firm root in the critical mind.»

fetichización de diversos testimonios: los manuscritos, por ejemplo, o las primeras ediciones y los libros autografiados. Esto es importante aclararlo de una vez: el materialismo que aquí quiero seguir debe, por fuerza, resistir a las seducciones del fetiche.¹¹ No quiero, pues, fetichizar, en mi valoración de los medios y las manifestaciones de lo literario, aquello que podría parecer ornamental —las condiciones materiales específicas de transmisión o reproducción de una obra—. Pretendo, en todo caso, sugerir que ello no es puro ornamento, sino que la literatura es siempre, como he dicho ya, un arte colaborativo. Que pensarla de esa manera, de hecho, evita otro tipo de metafísica: aquélla en la que se considera a la obra como una entidad casi abstracta, cuya materialización en realidad nunca la altera —al menos no sustancialmente.

Un famosísimo pareado de W. B. Yeats condensa memorablemente la indecibilidad entre el cuerpo de quien danza y la danza misma:

O body swayed to music, O brightening glance,
 Oh cuerpo entre la música, oh destello brillante,
How can we know the dancer from the dance?
 ¿se puede aislar la danza del danzante?¹²

Esa indecibilidad era cierta también para la poesía en su forma oral: cada que se enunciaba el poema, se veía modificado de distintas formas: desde cambios de entonación o de énfasis,

¹¹ Una forma básica de entender el fetiche es pensar que se trata de un objeto concreto al que se le impone una metafísica; es decir, la atribución de una fuerza —un poder, un valor, un deseo— que desplaza u oculta su naturaleza. Cuando advierto la importancia de no ceder ante las seducciones de la fetichización, me refiero a que no puedo replicar acercamientos que invistan a la poesía o a sus varias manifestaciones —los manuscritos, la voz autoral, los libros de artista— de esa mística que impida valorar justamente su materia.

¹² En la traducción, he intentado construir un ritmo más o menos equivalente al original: en inglés, el primer verso tiene una extensión rítmica mayor que el segundo, que es un pentámetro yámbico. Por ello, elegí usar un alejandrino para el primer verso y un endecasílabo para el segundo: de esa manera se conserva la tendencia yámbica en ambos, así como la discrepancia de extensiones. Por lo anterior, acabé por usar, en el segundo verso, un verbo que, si bien ofrece parte del sentido original, a la vez lo traiciona. Una traducción más literal tal vez elegiría un verbo como *distinguir* ('¿Cómo podríamos distinguir entre la danza y el danzante?'). Hago estas anotaciones porque la traducción y sus visciditudes forman parte también fundamental de la transmisión material de los poemas —por más que no sea ése el tema de mi investigación.

de timbre, de textura vocal o de grano,¹³ hasta cambios en el texto mismo. Pertenecía, pues, a las artes performáticas, que dependen de un cuerpo humano para su acontecimiento. En el acontecimiento es que son indisociables. Ello no quiere decir, sin embargo, que el poema existiera solo en su enunciante: pareciera que el poema oral no existe sin acontecimiento, pero si así fuera sería imposible que dos personas distintas interpretaran el mismo poema; de hecho, en esa capacidad de reconocimiento, a pesar de sus transformaciones performáticas, es que se funda su identidad como obra.¹⁴ Una de las características del idioma humano es su cualidad evanescente. Por ello, en las comunidades orales se inventaron maneras para resistir esa evanescencia: para hacer el lenguaje, de alguna u otra manera, permanente; para que lo dicho fuera recuperable o repetible luego de la enunciación. De tal suerte, había que trabajar con el lenguaje hasta hacerlo extraño, y en su extrañeza —y perdón si me repito— volverlo memorable. Así, el extrañamiento de lo literario no es, en un inicio, una manera de evadir lo común (el sentido usual de las palabras, su función pragmática, comunicativa), sino lograr que lo más valioso de lo común perdure. Inscribir es dar forma. Dar forma es trabajar con la materia hasta hacerla un cuerpo nuevo, distinguible de esa materia generatriz.

Parece una obviedad o una abstracción un tanto absurda decir que el soporte en el que se encuentra inscrito el poema es el idioma. No lo es, creo, si lo pensamos más detenidamente: por lo general, cuando nos referimos a la materialidad lingüística de las obras literarias, nos centramos en *algunas* dimensiones del idioma —por ejemplo, en los sonidos de las palabras o en su representación gráfica—. A lo que yo me refiero, sin embargo, es a otra

¹³ El concepto de «grano» proviene del famoso ensayo de Barthes, «El grano de la voz», pero a la vez su aparición aquí está mediada por la lectura que de él hace Masiello (v. el cuarto apartado de su ensayo sobre Leónidas Lamborghini, en *El cuerpo de la voz*).

¹⁴ Acaso sirva un ejemplo tomado de la lírica popular: hay muchísimas versiones de «La llorona»; algunas hablan del chile verde y otras no; algunas del huipil y de la virgen, y otras no. Ello no implica, sin embargo, que cada una constituya una canción plenamente distinta —es decir, con otra identidad.

cosa. Es al lenguaje en tanto fuerza de la historia, aun antes de la invención de la escritura. La historia comunitaria empieza con la inscripción, con la memoria. E inscribir en el lenguaje es hacerlo a partir de esa historia, desde esa historia, contra esa historia. Por eso tiene sentido, como afirma Jameson, decir que la forma literaria es su historicidad: su capacidad de dar cuenta de sus relaciones con la historia. Podría pensarse que todo acto de lenguaje sigue esa misma dinámica. No es así: si bien todo enunciado implica la comunalidad de un código, si se esfuma o resulta intrascendente, ello le impide ser una fuerza histórica. Para dar cuenta de la historia, necesita ser capaz de resistir esa dilución.

El surgimiento de la escritura no borró el origen mnemotécnico de lo literario, como he dicho ya. Si bien por un lado la novela es un producto sólo imaginable en una cultura tipográfica, al mismo tiempo vuelvo a poner el ejemplo de cómo la poesía, durante siglos, conservó residuos del extrañamiento mnemotécnico. Es sobre todo por esa continuidad en el manejo lingüístico del arte verbal (el sustrato de su inscripción primera), aunque haya evolucionado tanto hasta casi diluirse, que tiene sentido usar el mismo término, *poesía*, para englobar los antiguos testimonios, como la *Ilíada* o el *Gilgamesh*, y la obra que se está escribiendo hoy. La literatura, en ese sentido, es un concepto moderno, sí, a la vez contingente y retrospectivo, pero no del todo arbitrario. No obstante, aunque el salto de la oralidad a la escritura no implique una falta de continuidad, sí es cierto que la escritura permite hacer visible algo que en la oralidad es más oblicuo: al inscribir, al dar forma, al trabajar con la materia, se produce, en realidad, un cuerpo nuevo. En esos artefactos, en esos cuerpos, inertes en la página y disociados de otro cuerpo que les preste su vida, la imagen de Yeats vuelve a tener sentido: ¿cómo distinguir las palabras de lo dicho? Por ello, la distinción didáctica entre forma y contenido es falaz. El análisis lingüístico ha permitido pensar al lenguaje como un objeto construido en capas, algo sin duda fundamental para conocerlo más

a fondo: *analizar* implica eso: dividir en partes. Un análisis de sangre separa el fluido vital para encontrar en él las sustancias que lo forman y lograr mirar su equilibrio o desbalance. Pero la sangre fluye en las venas como una sola sustancia.

Si la oralidad mnemotécnica es testimonio de vitalidad, lo escrito, en comparación, aunque ha logrado disociarse de los hablantes y cobrar un cuerpo propio, relativamente más independiente, pesa con el peso de lo muerto. Por ello la lectura es siempre un acto forense, como dice Rivera Garza (29-34): un acto forense, porque implica hacer hablar lo que se encontraba mudo; hacer hablar al objeto producido por un sujeto, por lo general en su ausencia. Pero a la vez ese hacerlo hablar tiene la potencia de ir más allá. La escritura, si bien un acto embalsamatorio, es capaz de producir una especie de reencarnación, puesto que, para poder manifestarse, lo escrito siempre requerirá de un cuerpo humano: de reacontecer como parte de otro cuerpo. La escritura pesa con el peso de lo muerto, pero mientras exista quien la lea podrá seguir recobrando una motilidad de cosa viva.

El propósito de la investigación que comienzo con esta discusión teórica es analizar las condiciones materiales en las que sucede ese re-acontecimiento, esa revitalización de lo forense; analizar, en algunas obras en concreto, distintos fenómenos relacionados con la materialidad de los textos, con su manera de volverse públicos y con las tensiones que se dan en ese proceso. En los primeros capítulos, analizaré, como se verá, el manuscrito de *Incurable*, de David Huerta (o, más bien, *los manuscritos*: en primer lugar, una reconstrucción, a partir de un testimonio del propio autor, sobre el proceso compositivo, llevado a cabo en distintos soportes y procesos; y una primera revisión ecdótica del último manuscrito conservado), así como diversas grabaciones de un poema de Coral Bracho en voz de la propia autora. Tales testimonios, a pesar de parecer los más íntimos, son huellas en realidad de una actividad performática que pone el cuerpo a trabajar por la obra, y nos

permiten acceder a una realidad ausente en el libro: la forma original u originaria del texto, por fuerza transformada durante su formación editorial. Nos permite, pues, entender cómo se extendía, en su origen, el poema en esas cuatro dimensiones de las que habla Abrahams, antes de que su configuración se transformase librescamente, y cómo la configuración misma del poema está determinada por ciertos mecanismos compositivos y tecnológicos. Además, en el caso de Bracho, todo ello permitirá abordar qué diferencias es posible advertir entre un medio de circulación u otro.

Asimismo trabajaré, en el tercer capítulo, con algunos libros de Myriam Moscona que se insertan en la línea de los libros de artista y las obras libro, en especial aquellos donde los autores buscan expandirse más allá de las dimensiones tradicionales del poema para trabajar también con los códigos bibliográficos, esto con tal de expandir los registros estéticos de la obra. Aquí los autores —la autora, en mi caso— pueden o no haber trabajado ellos mismos con la materialización toda de la obra; quiero decir que también, cuando son publicados por una editorial o hechos en colaboración con otros profesionales y artistas, cabe de nuevo el trabajo colaborativo, para llevar a la realidad física eso que el autor ha imaginado.

Como se ve verá, en los tres casos se trata de medios no digitales. Ello, en parte, guió la elección de mi corpus: trabajar con autores nacidos a mediados del siglo pasado me permitía dos cosas: uno, trabajar con obras de poesía en cierta medida contemporánea (los tres autores estaban vivos al inicio de mi investigación); y dos, estudiar autores cuyos años de formación y de entrada a la madurez transcurrieron en un mundo anterior a los procesadores de texto y el internet —y de hecho, salvo los libros de Myriam Moscona estudiados más adelante en esta tesis, los casos de estudio se centran en obras publicadas también antes de esa revolución tecnológica—, a la vez que están muy cerca de esa transformación. Me interesa estudiar esas tecnologías de la palabra que anteceden a lo digital,

precisamente porque el roce entre novedad y tradición permite que los medios «de antes» sean observados con otra luz. Se trata, además, de autores cuya obra ha sido muy importante en mi biografía como lector.

Por lo pronto regreso a Yeats: aunque sea más evidente la naturaleza del acontecimiento literario cuando está vinculado a prácticas performáticas, en realidad la indecidibilidad es una característica fundamental del arte verbal en todas sus manifestaciones. Si volvemos, como sugiere Eagleton a pensar a la obra como práctica, y no como objeto (es ésa, en buena medida, la propuesta central de su *The Event of Literature*), nos daremos cuenta de que el desarrollo de esa práctica, de eso que la obra nos va provocando en su devenir temporal (porque el poema es también, y acaso en primer lugar, algo que se nos hace [cfr. Eagleton, *How to Read a Poem* 21]), está determinado por la suma de todas sus dimensiones materiales. Y son siempre indecibles, en esa manifestación de la obra en tanto acontecimiento, los límites entre la obra y las condiciones de su transmisión.

Al encuentro del cuerpo

Si todo poema está inscrito en el idioma, en tanto práctica social compartida, ello quiere decir que es un patrimonio corporal: todo idioma, en tanto acto humano, es una suma de cuerpos. De tal suerte, el poema, como la asamblea o el deporte,¹⁵ es una reunión social-corporal, en este caso entre un cuerpo ausente, cuyo rastro fantasmal es la fuerza productiva del poema, y el cuerpo presente y vivo —uno o múltiple— de quien lo recibe. Esa reunión está mediada por el cuerpo mismo del poema, que no es un cuerpo humano, sino un cuerpo

¹⁵ Tomo la idea, aunque un poco deformada, de una publicación en Facebook de Roberto Cruz Arzabal (ca. 25 de noviembre de 2020).

de cosa. O, para plantearlo en términos heideggerianos, un cuerpo de algo entre la espontaneidad y suficiencia de la cosa natural y la determinación humana del útil, en tanto artefacto.¹⁶ Algo, también, para volver a su dimensión fantasmagórica y a los términos de Cristina Rivera Garza, entre lo vivo y lo inerte. A diferencia del fantasma, no obstante, la re-(in)corporación o re-corporalización del poema en el momento de su recepción produce un momento de vida plena. Es, quizá, algo más cercano a lo viral: algo indecible entre lo vivo y lo no-estrictamente-hablando-vivo, que establece relaciones parasitarias con un huésped indispensable para su perduración, las cuales por supuesto afectan la vida del huésped. Es algo, pues, que a la vez tiene agencia, pero carece, en realidad, de vida propia.

Algo, entonces, entre virus y cosa-útil. O mejor: entre virus y máquina.¹⁷ Máquina, porque posee un mecanismo que echa a andar una práctica. Aquí matizo los planteamientos de Eagleton en *The Event of Literature*, pues no creo que la obra literaria sea en sí misma una práctica o un acontecimiento, sino más bien un dispositivo que, cuando entra en contacto con nosotros, cuando es operado por nosotros, y sólo entonces, produce una práctica. Y es que lo crucial del poema es tanto lo que nos hace como lo que nos hace hacer. Es una máquina, pues, en el sentido de que no puede operar por sí mismo —toda máquina requiere algún tipo de fuerza que la eche a andar—, pero una máquina viral, porque esa presencia indispensable para su funcionamiento es un cuerpo ajeno y vivo —y allí su agencia: en la búsqueda de ese cuerpo (de esos cuerpos).¹⁸

¹⁶ Me refiero a sus consideraciones en *El origen de la obra de arte*.

¹⁷ A diferencia del útil, la máquina no se define por su propósito, sino por su funcionamiento. Una máquina puede ser un útil, por supuesto, pero no siempre será así: un móvil o un rehilete son máquinas en el pleno sentido del término, pero difícilmente las consideraríamos un útil en el sentido heideggeriano del término.

¹⁸ He vacilado mucho antes de usar el adjetivo *viral*, por estar tan trillado —y más aun recientemente (aunque con nuevos matices) a consecuencia de la pandemia por Covid-19—. Sin embargo, el uso que estoy intentando darle a la palabra no tiene tanto que ver con aquel más difundido, relacionado con la veloz reduplicación genética que produce las infecciones virales. Me importa más, en cambio, su carácter parasitario: su

Una máquina con agencia: una máquina deseante, que a su vez produce una práctica también deseante. Como inscripción, desea permanecer, y para permanecer necesita de esos cuerpos que lo hospeden. Como acontecimiento, desea resistir, dando cuenta de la historia. Ello, sin embargo, sólo puede suceder si activa un deseo complementario en el cuerpo con el cual se reúne: el deseo por la indagación; por contemplar detenidamente y preservar lo que el poema nos entrega si sabemos recibirlo. Es entonces cuando el poema puede devenir en una reunión ética, como sugiere Masiello (43 y ss.). A menudo, esa reunión comienza con una alteración corporal, sensible, pnéumica: tanto si lo leemos en voz alta, y al hacerlo alteramos nuestra respiración para ponerla en sintonía con la dictada por el poema, como si lo escuchamos leer y respondemos con el cuerpo a su llamado respiratorio, lo que sucede es que el cuerpo-máquina del poema y el cuerpo nuestro se sintonizan en una corporalidad común: cuerpo y máquina entran entonces en un devenir conjunto. Esa sintonía en el ritmo respiratorio tiene para «Bifo» incluso potencialidades cósmicas:

la trama íntima del ser es la respiración: el ritmo poético. Lo que quiero enfatizar aquí es el significado ontológico del ritmo, y señalar la fuerza fundacional de este concepto: el ritmo no se refiere tan sólo a la emisión de la voz, al sonido de la materia, sino también a la propia vibración del mundo. El ritmo es la vibración más íntima del cosmos y la poesía es un intento de sintonizar con esa vibración cósmica, con la vibración del tiempo que va y viene. [Berardi 23]

dependencia de otro cuerpo para perdurar. Si no me decido a hablar de parásito en su sitio, se debe a que el virus me ofrece otras posibilidades para hablar del poema (especialmente el hecho de que no posee vida propia, en sentido estricto, a diferencia del parásito, que necesita de un huésped para sobrevivir, pero cuyo estatuto de ser vivo pleno no está puesto en duda.) El virus es más fantasma y más inerte y más máquina que el parásito. Es menos cuerpo, mas se vuelve cuerpo en la infección. Todo ello me permite reunir en ese concepto varios otros que he ido manejando con anterioridad. Hay una diferencia fundamental, sin embargo, entre lo viral y lo poético: en ambos casos, hay una potencia de transformación producida en el cuerpo-huésped. Pero el virus, a menudo, provoca la destrucción o el decaimiento del huésped, algo que sin duda la agencia del poema no persigue, por lo que en todo caso vendría a ser un virus-probiótico, no un agente de mortandad.

Ya sea que coincidamos o no con esa reimaginación de las cadenas rítmicas o musicales que le daban sentido, por ejemplo, al cosmos medieval, es cierto que la reunión ética echada andar cuando la máquina-poema encuentra en el cuerpo humano ese deseo complementario provoca una nueva transformación del deseo: la de reacontecer tantas veces como sea posible, con esa misma máquina o con otras similares, mas no con un afán única o necesariamente hedonista, sino potencialmente político (o micropolítico, si se quiere), en el sentido más etimológico del término. Y es que el poema «se trata de una inscripción del estar-en-común, el estar para el otro y por el otro» (Rivera Garza 71-2).

La idea del poema como máquina y de que, en tanto máquina, fuerza en nosotros una respuesta operativa, determinada por su configuración maquínica, está en deuda evidente con el pensamiento de Deleuze y Guattari, muy especialmente en *Mil mesetas* (basta ver las primeras páginas de la «Introducción» [9 y ss.]). Son ellos quienes hablan ya de la máquina literaria y la máquina-libro, cuya agencia radica siempre en el deseo de engranarse con otras máquinas para funcionar. Matizo aquí, sin embargo, esta idea: para mí el engranaje necesario es, como he dicho ya, entre máquina y cuerpo vivo. Un cuerpo engranado con muchas otras máquinas —objetuales y sociales—, pero cuerpo y no máquina en sí mismo.¹⁹ Y es que el cuerpo es el origen: es un cuerpo el que ha hecho la máquina, cuya configuración depende tanto de ese cuerpo-productor como del cuerpo-usuario. Por eso la máquina no antecede —no puede anteceder— al cuerpo productor-operario: decir que la máquina fuerza en nosotros una respuesta operativa es decir, en realidad, que operar la máquina implica entrar en un

¹⁹ Para Deleuze y Guattari un cuerpo sería también, por supuesto, una máquina. Entiendo las razones filosóficas —y muy sugestivas— para pensar el cuerpo de esa manera. Si me resisto a hacerlo así se debe, de nuevo, a que mi objeto de estudio me fuerza a buscar categorías más funcionales para hablar de la naturaleza, artificial al fin y al cabo, de lo literario. La máquina, según propongo entenderla en estas páginas, es siempre un producto humano: un artefacto, la más de las veces, pero también otro tipo de constructos sociales, como las instituciones.

contacto mediado con otros cuerpos ausentes. Y ello, muchas veces, nos lleva a un re-conocimiento de la propia corporalidad y la propia existencia.

Resumo, entonces: un cuerpo productor —único o múltiple— ha hecho la máquina viral que es el poema, con la materia prima de la historia, personal y colectiva, transmutada por el lenguaje. (Parte de esa historia son, de hecho, los modelos del pasado, con base en los cuales ha aprendido a componer sus propias máquinas.) Esa máquina viral posee una agencia y un deseo: el de permanecer, mediante el engranaje con otros cuerpos, volviendo en ellos a tener corporalidad. Esa reunión es el acontecimiento literario, un devenir-poema —porque es el poema, y su manera de operar, los que determinan la dinámica del acontecimiento—, que es una suma de cuerpos:²⁰ el cuerpo fantasmático del autor, presente en las huellas performativas de la escritura, el cuerpo textual, atado a sus mediatizaciones, el cuerpo del lector-operario y el cuerpo múltiple de la historia.

El acontecimiento poético, en tanto devenir que los convoca, tiene la capacidad de transformar lo forense de la escritura en reunión plural y multívoca; en ritmo y en eco. Para entender a plenitud esa reunión debemos aprender a mirar, con detenimiento y a profundidad, cada uno de esos cuerpos. A ello aspira —a contribuir siquiera un poco en esa dirección— el trabajo de investigación echado a andar con estas páginas.

Para llevarlo a cabo, mi punto de partida será la máquina poética, en tanto sitio de encuentro que posibilita la reunión ética del acontecimiento. Para mirar detenidamente la máquina poética, como he dicho páginas atrás, nuestra única puerta de entrada son sus puestas mediáticas en acción. Así, espero, a partir de la exploración de sus distintas mediatizaciones, dar cuenta tanto de las huellas autorales presentes en ella, como de las

²⁰ «Al igual que la plaza, el poema también da lugar a una circulación de voces y cuerpos» (Masiello 45).

diferentes prácticas que es capaz de producir en el lector. Si mi hipótesis resulta cierta, la atención prestada a los medios será capaz de arrojarnos dos piezas fundamentales para el conocimiento profundo del poema: la manera en que los distintos medios compositivos permiten configurar distintas máquinas poéticas, y, paralelamente, la manera en que los medios de transmisión condicionan la respuesta del lector-operario, con lo cual alteran, y a menudo de forma definitiva (para bien o para mal), la dinámica en que se articulan los distintos cuerpos que el poema permite reunir.

CAPÍTULO I

«Sobre el silencio arqueante»

Inscripción, performatividad y tensiones intermediales
en un poema de Coral Bracho

Luego de exponer los fundamentos teóricos que han guiado mi investigación y parte de mi metodología, procedo a ocuparme del primer estudio de caso: las lecturas en voz alta de Coral Bracho (Ciudad de México, 1951), en concreto las de su poema «Agua de bordes lúbricos», y cómo contrastan con su circulación editorial. Antes de entrar de lleno en materia, sin embargo, es conveniente hacer una revisión sobre ese medio de transmisión en especial: la voz humana, y muy específicamente la voz autoral.

Al encuentro de la voz —o de sus huellas

Cuando un autor presenta (performa) su texto, tal encarnación es al mismo tiempo un acto enunciativo, un *ethos*, una vocalidad, un tono, un efecto dramático, en un contexto ritualizado.

Susana González

Entre las primeras grabaciones sonoras que se conservan, se encuentra un cilindro de cera en el que Edison atrapó la voz de Walt Whitman. La elección no es casual: las sociedades han acostumbrado buscar con cierta devoción la palabra de sus poetas. En las comunidades orales, la de sus juglares o rapsodas, en parte creadores y en parte mediadores, depositarios de los mitos fundacionales y la historia comunitaria; o de sus chamanes y sacerdotes, receptáculos y refundidores de la palabra sagrada, cuyo misterio se basa, también, al menos en parte, en el arte verbal. Con la escritura (esa herramienta cuya utilidad originaria fue el

registro de la propiedad en los asentamientos que devendrían en ciudades),¹ comienza poco a poco a delinearse la figura del autor: aquel a quien, precisamente, se le adscribe la propiedad de sus obras, y que por lo tanto puede fungir como *autoridad* —una forma de la veneración—, pues la identificación de sus palabras con su persona permite referirse a él al reproducirlas o recordarlas. Del concepto de autoría devienen otros: el de originalidad o el de genio, por ejemplo (tan caros para nuestras sociedades, sobre todo a partir del Romanticismo, aunque ambos sean, especialmente desde hace décadas, sujetos de intensos cuestionamientos), los cuales han traído consigo nuevos tipos de reverencia, mucho más enfocados en el individuo, si bien siempre en relación con su posición social —la de su oficio—. Tales conceptos, sin embargo, no sólo se usan para hablar del oficio poético. En ese sentido, si algo tiene de particular la manifestación de esa idolatría secular por los poetas es que muchas veces se concentra en su voz, y no durante el canto, sino en la lectura en voz alta de sus composiciones.

Walter Benjamin, lo repito, ha dicho que la literatura entró en la época de su reproductibilidad técnica con la invención de la imprenta —es decir, en una fecha temprana, en comparación con otras disciplinas artísticas (39)—. Para Benjamin, recordemos, ello implica que su *aura*, esa cualidad asociada con el valor de culto, comienza a diluirse. Pero tal vez podamos ir incluso un poco más atrás: si el aura originaria de la literatura se encontraba en la voz que interpretaba y reconstruía las composiciones orales de la comunidad, es entonces la escritura la que primero la vulnera, pues constituye ya una tecnología de la

¹ Paul Zumthor dice que «las ciudades son hijas del Escrito» (102), por los tipos de administración y legislación que la escritura permite. Pero podemos retroceder un poco más en la historia, y decir que la escritura es hija de la propiedad privada —que es ya un tipo de inscripción—: no es fortuito que los primeros textos hayan sido «inventarios de almacén, testamentos y contratos de compraventa» (Comensal). Tampoco que los códigos civiles fueran el siguiente paso. Hay en ello una transposición de la verdad comunitaria a la verdad supuestamente fidedigna de la letra, para proteger la propiedad y la dinámica interna del Estado naciente.

reproducción que conserva las palabras, mas no la voz que las pronunció por primera vez en ese orden y con esa cadencia. Ello explica algunas actitudes reaccionarias o reacias frente a la escritura —las que, por ejemplo, llevaron a Sócrates a ser un filósofo ágrafo—, que después se repetirían, como se verá en el capítulo siguiente, con la invención de la máquina de escribir: cuando, a siglos de su invención, la escritura se volvió una actividad no sólo reservada a un grupo de escribas, un nuevo tipo de aura comenzó a rodearla: la caligrafía personal puede llegar a ser tan única y característica del individuo como la voz.² De tal suerte, la máquina de escribir vulnera ese reducto del aura, con su tipografía despersonalizante, algo que analizaré más a fondo en el capítulo siguiente.

Aunque afirme aquí que la escritura es un primer momento de vulneración del aura, la reproductibilidad caligráfica era mucho más tímida en cuanto a sus posibilidades de difusión que la tipográfica: aquella estaba, de hecho, al menos en los siglos anteriores a la invención de la imprenta, más enfocada en la preservación de la palabra que en su circulación —y lo mismo puede decirse de sus distintos soportes, incluido el libro—.³ De cualquier modo, dado

² Aquí hay algo importante: en un inicio, cuando la poesía comienza a transcribirse, lo usual es que el cuerpo productor —uno o múltiple— del poema y el cuerpo caligráfico que lo transformaba en escritura no fueran el mismo: a Homero se le atribuye la composición de la *Ilíada* —aunque hoy la opinión más difundida es que el poema fuera compuesto y siempre transformado en cada representación por un grupo de aedos y rapsodas—, pero no su transcripción. Cuando el poeta no sólo compone, sino que *escribe* sus versos, la cosa comienza a cambiar, pues la mediatización escritural transforma la composición en una actividad también del ojo.

³ El libro —entendido como *codex*— es un invento caligráfico, resultado de una exploración milenaria en torno a los soportes ideales para la escritura, que pasa por la piedra, la cera, la madera y los rollos de papiro o pergamino, hasta llegar a esa concepción de un objeto que, gracias a la delgadez de sus páginas —primero también de pergamino (y con menos frecuencia de papiro); luego de papel—, puede contener muchas superficies escriturarias, separadas entre sí por una nueva diacronía espacial (me refiero a que no pueden verse todas de un solo vistazo, sino que cada una tiene su espacio individual y fijado en un orden). Además, al cerrarse esconde su contenido, de forma que lo protege. No estaba pensado para pasar de persona en persona (tal función la seguía cumpliendo la oralidad), sino para asegurar la permanencia de lo inscrito. En la antigua Roma, como lo documenta Irene Vallejo en *El infinito en un junco*, el mismo sitio histórico y geográfico que inventó el libro como lo conocemos, lo anterior empieza a transformarse: es allí cuando se gesta ya un mercado de libros —entonces tanto en forma de códices, como de rollos—, éste de copias apresuradas, vendidas a un costo no tan desorbitado: se trata de un momento antiguo en que la difusión, esa fuerza en tensión con la conservación, comenzó a crecer en importancia. Con todo, le sucederán otros tiempos, como el anclado al ritual miniaturista y caligráfico de los monjes medievales, donde la conservación —asimilada con la veneración— siguió ganando la partida. El viraje definitivo en sentido opuesto lo traería, lo sabemos, la imprenta.

que ni la escritura ni —mucho más adelante— la impresión son capaces de reproducir la voz, ésta siguió siendo un reducto del aura de la literatura, aunque especialmente de la poesía, por sus características melódicas. La grabación de Whitman representa, así, la primera vez en que parte de esa aura pudo ser apresada y reproducible. Digo «parte», pues la voz no sustituye del todo la presencia del cuerpo que la produce, y que gesticula, respira o se yergue mientras dura la recitación. Hoy por hoy, ese reducto embalsamado de la voz de Whitman está a un click de distancia.⁴

Pero más allá de ese potente fetiche autoral, que gravita asimismo alrededor de otros documentos —manuscritos o primeras ediciones, por ejemplo—, existe una segunda razón por la que se busca insistentemente la palabra viva de los poetas. Aun con la internalización de la tecnología caligráfica y sus transformaciones visuales/espaciales de la dinámica compositiva, cualquier inscripción lingüística sigue teniendo un componente sonoro. Lo mismo después de la imprenta y de los medios virtuales: hasta los experimentos más radicales de poesía visual —aquellos que explotan a profundidad la dimensión plástica de la escritura— están casi siempre conformados por palabras; esto es, por cadenas fónicas significantes.⁵ A pesar de ello, en tanto inscripción sonora, la poesía no ha contado, como lo señala Denise Levertov, con un «consenso sobre algunas de [sus] herramientas de marcación —de la misma manera que hasta el siglo dieciocho no había virtualmente ningún consenso sobre las técnicas de notación musical» (53)—. Las herramientas de marcación a las que se

⁴ Se puede escuchar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=cnMoUm87QII>. (Debo, por cierto, a una conversación con David Huerta el conocimiento de la grabación de Whitman.)

⁵ Solemos pensar a la poesía visual como un invento vanguardista, pero la realidad es muy distinta, y abundan ejemplos en distintas culturas, caligráficas y tipográficas. Véase, por ejemplo, la antología de poesía visual novohispana, *Óyeme con los ojos*, curada por Jorge Gutiérrez Reyna, y editada por La Diéresis y el Conaculta en 2014. (El verso de Sor Juana que Gutiérrez Reyna usó como título, por cierto, representa de manera insuperable, junto con el quevediano «y escucho con mis ojos a los muertos», las tensiones análogas entre oralidad y escritura.)

refiere son las distintas «herramientas tipográficas y de otro tipo» (*idem*) que los poetas tienen a su disposición, a saber: la ruptura del verso, las sangrías, las diagonales, las mayúsculas, las itálicas, etcétera. La falta de consenso en torno a las funciones y a la naturaleza de tales herramientas produce ciertas confusiones o ambigüedades, como explica Levertov, y es mi hipótesis que, en parte por eso mismo, aun cuando la poesía alcanzó el estadio de su reproductibilidad técnica hace siglos —cualidad cada vez más vertiginosa y ubicua—, se presta tanta atención a los poetas como mediadores de poeticidad de sus propias obras: una atención similar a la que presta a los cambios de entonación, a fin de convertirlos en comas y puntos, quien transcribe las palabras de otros. Una atención, pues, que busca la naturaleza precisa de la inscripción lingüística a la que atiende.

He formado el concepto de «mediadores de poeticidad» con base en el de «mediadores de literacidad» (*«mediators of literacy»*) de Roberts y Street (173), quienes a su vez lo retoman de los estudios de Baynham sobre comunidades semi-orales —aquellas que cuentan con algunos miembros alfabetizados—. Son justo ellos, los letrados, tales mediadores, pues suelen leer en voz alta para sus familias y vecinos en variados contextos, prácticos o recreativos. Uso el término, aunque modificado, porque la práctica más común en las presentaciones de los poetas es, precisamente, hacer *lecturas* de sus textos; esto es, llevar al sonido los poemas que, editados o impresos, tienen frente a los ojos. Los oyentes, aun sin ser analfabetos, buscan esa mediación, que en apariencia no necesitan, sólo por estar en boca del autor. Es decir, atienden a la configuración sonora autoral, como reducto de una melopea — el término es de Pound— privilegiada. En ese sentido, lo que se media es esa característica poética, no el saber técnico de la alfabetización.

No quiero implicar con todo esto que el ser del poema esté anclado a la ejecución sonora de su autor. En todo caso, pienso que se trata de una materialización más de la

inscripción lingüística que ha creado, materialización distinta a otras, orales o visuales, aunque no necesariamente *superior* (de hecho, lo sabemos bien, hay poetas que son terribles intérpretes orales de su propia obra). Aun así, considero un ejercicio crítico del todo fructífero contrastar, cuando sea posible, la enunciación del poema en boca de su autor con su transmisión escrita. Acaso entre ambas se logre formar un esbozo más preciso del ser originario del poema, de ese momento que inscribió sobre el idioma su semblante de cosa viva, y ello no para reverenciar ese testimonio como el auténtico o el más valioso —es decir, para rodearlo con la fuerza del fetiche—, sino incluso para valorar con mayor justicia sus transfiguraciones subsecuentes. También para entender a fondo la inscripción originaria como un acto que no es meramente lingüístico: analizada así, mediante esta reconstrucción, la inscripción exhibe huellas de cómo el cuerpo productor del dispositivo poético ha sido puesto a trabajar para la composición de la obra.

He puesto páginas atrás un ejemplo paradigmático en la historia de la voz autoral: el de Whitman. Tanto el fetiche en sí mismo como la voluntad de registro de esa mediación de poeticidad han hecho que la voz autoral, a partir de la invención de las varias tecnologías de la fonofijación, pueda ser una realidad medial que exceda los contextos ritualísticos de la performance en vivo. Si atendemos, para ir entrando en materia, los distintos testimonios sonoros y audiovisuales que existen de Coral Bracho leyendo en voz alta su «Agua de bordes lúbricos» tendremos en frente registros de diversa índole, si bien, sobre todo, de dos clases: por un lado, tenemos una serie de videos, grabados durante lecturas públicas y festivales, y, por el otro, dos discos grabados en estudio.

En video, González consigna cinco grabaciones:

La primera fue documentada durante el 5º Festival Internacional de Poesía de Rosario, en Argentina (septiembre de 1997); la segunda, derivada del Poetry

Translation Centre de Londres (octubre de 2005); la tercera, como parte del KJCC Poetry Series, curadas por Lila Zemborian con motivo de la celebración verbal y visual de la cultura en América Latina, organizada por la Universidad de Nueva York (septiembre de 2007); la cuarta, durante el Geraldine R. Dodge Poetry Festival de Nueva Jersey (septiembre de 2008), donde Bracho se vio además acompañada, como en 2007, por Forrest Gander, uno de sus traductores, quien a su vez leyó su versión al inglés. Finalmente, el quinto video corresponde a la lectura durante las International Poetry Nights en Hong Kong (noviembre de 2009). [«La dimensión sonora...» 265-6]

González no menciona un video de 2014, donde el poema formó parte de una extensa lectura de la autora en la NYU, y que yo he tomado en consideración. (Por cierto: todas las urls para los videos, disponibles en YouTube, se encuentran en las referencias de esta tesis, salvo el de 2005, desaparecido de la red, como documenta González, quien sí pudo acceder a él durante parte de su investigación, y el de 2007, el cual ya no se puede consultar con los datos ofrecidos por González.)

Por otro lado, tenemos *Huellas de luz* (2010), editado por la UNAM en la colección Voz Viva de México, el cual ofrece grabaciones en CD, acompañadas de una edición de los textos, y un audiolibro *strictu sensu* (quiero decir, que sólo contiene la grabación sonora), publicado en 2012 por el FCE, titulado *Trazos del tiempo*, el cual contiene también la lectura en francés de Françoise Roy.

En las páginas siguientes esbozaré cuáles son las características de cada medio y cuáles sus diferencias. No obstante, es igual de importante resaltar que, más allá de las diferencias mediales entre las diversas performances, todas parten de la misma base: la escritura. Quiero decir que la base, en todos los casos, es el texto *escrito*, interpretado en la voz de la autora, en tanto mediadora de poeticidad, pero siempre con él a la vista. No se trata, pues, de

fenómenos de literatura *oral*, dependientes de la memoria y más o menos abiertas a la improvisación, sino *oralizada*, tan dependientes de la voz como de la vista.

Es igualmente importante insistir en que, si bien las performances en cuestión parten de la base escrituraria, ese sustrato es a su vez producto de una compleja interacción entre la voz, la escucha y la mirada. Es pertinente volver a Levertov: en su «Técnica y entonación» («*Technique and Tune-Up*»), la estadounidense describe acertadamente cómo, en el así llamado verso libre, puesto que la composición poética ya no cuenta con el apoyo de las certezas más algebraicas del metro y de la rima, la poeta depende en cambio de una ‘entonación’ y una ‘afinación’—el término inglés de «*tune up*» abre ambas posibilidades—, tanto intuitivas como entrenadas.⁶ De tal suerte, durante la composición la poeta va inscribiendo el texto con la voz y con la escucha: con la voz, para ir entonando las cadenas fónicas que conforman el poema; con la escucha, para afinar cada verso: para detectar qué cuerda arroja la nota equivocada, qué clavijas apretar, qué palabras sobran. Escribir no es, pues, un verbo silencioso: quien escribe murmura, habla, duda con la voz antes de trazar el signo o presionar la tecla. Quien escribe lee para escucharse y corregirse. La escritura en sí misma, caligráfica o maquina, puede llegar a ser también, en cuanto al ritmo, un sucedáneo de la voz y la escucha, por más que a veces el ruido que producen el cuerpo y sus prótesis se haga eco de aquel otro: quien escribe rasga el papel, zapatea con los dedos.

El papel de la vista, secundario cuando no se trata de ejercicios que buscan dotarla de centralidad, es el de acomodar los signos a fin de que su disposición sea lo más cercana a una partitura, al menos según la comprensión de la distribución espacial de los versos por parte de la poeta. Lo planteo así, pues, como he mencionado ya, un problema central para

⁶ El texto de Levertov es recuperado también por Moscardi (293) en una forma similar a la de estas líneas.

Levertov es la falta de convenciones que permitan una notación de mayor fidelidad a la intención autoral y, por consiguiente, menos abierta a la interpretación de los lectores cuando intenten darle voz al poema. Sin embargo, aun reconociendo que Levertov tiene razón en esto último, eso no significa que el texto se encuentre desprovisto de las huellas de la voz y la escucha: aunque existan indeterminaciones que lo abran a interpretaciones vocales divergentes, las tensiones entre escucha, oralidad y escritura son marcas que el cuerpo-productor del poema ha dejado en él, y éstas activan a su vez en los lectores su propia búsqueda por la afinación y entonación adecuadas. Quiero decir: el poema —o ese tipo de poema— es una caja de resonancia que, si bien no siempre produce los mismos sonidos de la misma manera, no por ello deja de estar construido para la sonoridad.

Hay zonas, entonces, de indeterminación —¿cómo se enuncia un encabalgamiento?; ¿aquí hago o evito la sinalefa?; ¿cuál es la pausa adecuada entre un verso y el siguiente?, ¿y entre estrofas?—, donde las huellas de la voz y la escucha son más tenues, a falta de esos consensos que echa de menos Levertov, pero existen otras marcas más certeras. Para Montelone, por ejemplo, existen «tres aspectos básicos de la oralidad en el poema»: a) La «transposición estructural» de la oralidad en la escritura, término que «alude [...] menos a la voz como origen corporal del signo, que a la escritura como forma homóloga de una inflexión oral», y cuya «articulación no se corresponde con la disposición en el espacio, visual, de la página, sino con su despliegue en el tiempo» (149). Para el autor, entonces, «los rasgos de la transposición estructural se relacionan, principalmente, con el ritmo y la prosodia y, en segundo lugar, con los ordenamientos sintácticos y las elecciones lexicales» (*idem*). En un ámbito lingüístico forjado con la intensidad inscriptiva del poema, prosodia, sintaxis y léxico son, por ende, rastros, no de una oralidad precedente, sino de ese momento compositivo en el que voz, escucha y escritura convergen. En segundo lugar, encontramos

b) la oralidad en su dimensión imaginaria, es decir aquello que el lector interioriza como la voz de un fantasma, la voz del sujeto imaginario del poema. Es aquella entonación que de algún modo organiza los ritmos en una sucesión particular, que modula y acentúa los vocablos y los impregna con la irreductible densidad de la lengua materna, pero que, sin embargo [...], es un acento que no está anotado en el texto [...]. Es esa dimensión imaginaria de la oralidad en el poema la que se conecta mediante sus articulaciones simbólicas en el ritmo, la prosodia, la sintaxis y el sentido, pero que, sin embargo, no se agota en ellas. [Montelone 149-50]

Así, un poema se *interpreta* en dos sentidos: uno hermenéutico y uno sonoro. Quiero decir: la lectura del poema es un asedio por encontrar su sentido, pero también por encontrar su ritmo y ejecutarlo. Y en ambos casos, el posesivo «su» se inserta en un acto especulativo e imaginativo que no abarca solamente al cuerpo del poema, sino también a quien le dio forma y sus posibles intenciones. El resultado es, lo sabemos, fallido, en el sentido de que la interpretación es siempre divergente —por fortuna— de la intención creativa originaria; y sin embargo es ese fallo y esa divergencia las que vuelven a la lectura una actividad crítica y creativa, y no un sucedáneo parasitario de la escritura.

De tal suerte, si trenzamos estas ideas con las de Levertov, podríamos pensar que, detrás de los intentos de la crítica y poeta por afinar los recursos notacionales de la poesía, se encuentra un temor, una neurosis, frente a la perspectiva de disolverse en la nebulosidad de lo fantasmático. Un fantasma y un cuerpo son, ontológicamente, muy distintos. El cuerpo que deja huellas se vuelve fantasma, en tanto que desaparece en su completud, en su presencia cabal, y sólo deja justamente eso: huellas, rastros, que nos permiten reconstruir algo de su materia —tal y como en las apariciones se conserva algo de la corporalidad desaparecida—, pero nunca su totalidad. El cuerpo-productor, vuelto fantasma, establece, entonces, con los cuerpos-lectores una relación mediada también por la imaginación: ésa que

les permite a estos trazar una serie de hipótesis intuitivas sobre cómo entonar y afinar el poema. Si el cuerpo autoral pudiera estar presente de una forma más plena, la experiencia estética por reconstruir los rasgos de su presencia sería acaso más dócil y menos intensa.

El último aspecto descrito por Montelone es c) «La manifestación de los linajes culturales en el poema que acentúa la dimensión de la voz. El poema habla con un tono que se reconoce en los antepasados, establece sus parentescos y crea, a la vez, una sucesión» (150). Esto es importante, porque no debe pensarse que las ideas vertidas en los párrafos anteriores son, en el fondo, planteamientos fonocéntricos. Basta recordar que en este trabajo se han descrito las composiciones poéticas como inscripciones; es decir que, aun cuando sean compuestas mediante la voz y la escucha, y no sólo mediante la escritura en sí misma, lo hacen a partir de una serie de códigos, costumbres y rituales, los cuales son ya formas de la inscripción, según los términos aquí manejados. El poema es un objeto verbal que no será nunca compuesto ni leído en el vacío, sino en ámbitos culturales específicos, que guían las interacciones corpóreas posibles en el poema mismo.

Paso, ahora sí, a describir la naturaleza de las performances vocales de Bracho que nos ocupan en este capítulo. Son en esencia, como anunciaba hace unas páginas, de dos tipos: la performance controlada —y muy probablemente editada— frente al micrófono de la fonofijación en estudio, por un lado, y la performance frente al micrófono del festival o la lectura pública, por el otro. Entre ambas existe la misma diferencia que hay entre la música grabada en estudio y la interpretada en vivo: el estudio cuenta con las condiciones y las herramientas para eliminar cualquier ruido externo, cualquier interferencia del mundo, cualquier error, lo cual le permite ofrecer una versión depurada y precisa a los oídos de los escuchas potenciales, quienes pueden, por su parte, definir el espacio y el tiempo destinados

a, precisamente, escuchar la grabación. Una grabación es, en esencia, imagen:⁷ aunque su cuerpo parezca hecho de tiempo, en realidad es estático, puesto que no cambia —puesto que no *puede* cambiar—. Si percibimos un cambio es el mismo que experimentamos frente a un cuadro visto en distintos momentos de la vida: el cambio le pertenece al espectador, no, en este caso, al espectáculo.

Van algunas obviedades: la materialidad de las grabaciones puede por supuesto cambiar si se deteriora, por ejemplo, su soporte —un rayón en el disco, una arruga en la película del cassette—. Puede también ser distinta nuestra percepción si escuchamos un disco a través de audífonos de alta fidelidad y con cancelación de ruido, de manera que descubramos detalles hasta entonces ocultos a nuestros oídos, o si de pronto escuchamos una versión remasterizada de una canción que conocíamos por su versión original. Tales accidentes y divergencias técnicas no anulan lo dicho con anterioridad: la fonofijación produce imágenes, por el simple hecho de que, a pesar de su expandirse en el tiempo, las grabaciones son cuerpos fijos. Aplican aquí las reflexiones de Barthes sobre las fotografías y su relación con la muerte en *Cámara lúcida*: toda fijación es taxidermia. Sólo mediante la fantasía —como en *La rosa púrpura del Cairo*— podemos imaginar grabaciones que se transformen, efectivamente, con cada reproducción.

Por su parte, la performance *en vivo* posee una tensión del todo ausente en las grabaciones: la producida por la sensación de que las fronteras entre el mundo y el acontecimiento poético son mucho más permeables, debido a lo cual la atención del espectador debe intensificarse si no quiere perder detalle, en medio, además, del asedio de la fugacidad: la presencia inmediata no permite pulsar los botones de pausa o de *fast forward*

⁷ Debo esta idea —la fonofijación como productora de imágenes— a Juan Alcántara.

para manipular, según el gusto o las necesidades del oyente, el acontecimiento, que en cambio, como cosa viva y no como imagen, avanza vertiginosamente hacia su dilución y su clausura. Tales tensiones, por ende, se vuelven parte de la experiencia estética: una parte, en palabras de Gumbrecht, no-semántica. Esto quiere decir que no abonan nada al *significado* del poema —el cual, de hecho, es mucho más fácil de aprehender mediante la lectura directa del libro—, pero sí a su dimensión de acontecimiento.

En realidad, estas ideas nos permiten aquí trazar un *continuum*: en el poema tipográfico que late frente a nuestros ojos existen ya tensiones entre los «efectos de significado» y «los efectos de presencia», según los términos de Gumbrecht, pero la semántica se afianza en la disposición visuográfica del texto, pues su fijeza nos permite recorrerlo con la calma necesaria para intentar descifrarlo. Hay, por supuesto, poemas más semánticos que otros, por decirlo de alguna manera: más afianzados a un significado más o menos discernible.

Sea como fuere, por la forma en que solemos relacionarnos con los productos del idioma, la pulsión semántica nos mueve a interactuar con el poema en búsqueda del significado, acaso misterioso, detrás de sus palabras, y esa pulsión puede llegar a inhibir los efectos de presencia. Renunciar a la pulsión semántica y abandonarnos a los efectos de presencia producidos por aquello que en el poema resulta más que significado es, en cierta medida, un aprendizaje —y no uno sencillo— en nuestras sociedades tipográficas, y ello se debe, sin duda, a la relación lector-poema instaurada por el acto de lectura, que ha desplazado al arte verbal como un fenómeno vivo. Por su parte, en las grabaciones del poema en voz de la autora, la presencia se afianza con mayor fuerza con el cambio de medio, pero, gracias a las interacciones que permite la fonofijación, los efectos de significación siguen presentes de manera importante. Puedo, por ejemplo, escuchar la grabación una vez, con los ojos cerrados, y luego otra vez más, con los ojos abiertos y con el poema impreso

frente a ellos, para seguir la voz y la grafía al mismo tiempo, y parar aquí, y retroceder dos versos, y volver al inicio o al final. De esa manera, me abandono un poco más a la presencia, pero la semántica sigue siendo una ambición posible. Por último, si tenemos la suerte de acudir a una presentación donde la autora lea en vivo frente a nosotros el poema, la presencia cobra una dimensión aun mayor, y la fugacidad inherente del contexto se suma a su potencia, mientras que el significado puede llegar a adquirir, incluso, un papel secundario.⁸ (Existe allí, por cierto, en nuestra añoranza por los efectos de presencia descrita por Gumbrecht, otra explicación, no necesariamente fetichista, de por qué seguimos buscando la voz de los poetas.)

Hay aquí una paradoja: por más que he tenido la oportunidad de escuchar a Bracho leer en vivo sus poemas, el análisis aquí propuesto está mediado por las técnicas de *reproducción*: los videos que me han permitido analizar distintos testimonios de las performances de Bracho en lecturas o festivales, junto a los dos discos producidos en los estudios de la UNAM y el FCE. Algo, sin embargo, permanece de sus distinciones originarias: mientras los discos son grabaciones cuidadosas y editadas de los textos oralizados, los videos no muestran señas de haber sido editados, así que son testimonio de esas performances vivas, en las que también, puesto que muestran el cuerpo de la autora —y no sólo la voz, como los discos—, podemos, si bien a través del ojo de la cámara, reconstruir algo de esa corporalidad y de la naturaleza presencial del acontecimiento. Tal reconstrucción es un acto imaginativo, y decididamente parcial, por supuesto, pues «dichas grabaciones no son capaces de recrear la experiencia completa» (González, «La dimensión sonora...» 268) del *estar ahí*, como público,

⁸ Ni en la grabación ni en la performance en vivo es necesario, ya se sabe, que la intérprete vocal sea la autora, sin que la naturaleza de ese *continuum* se vea alterada.

sujeto a condiciones precisas que determinan, de una u otra manera, la apreciación, tales como:

- a) La ubicación del lector en relación con el escucha (por la distancia que los separa y el contacto visual que se genera entre ambos como mecanismo discreto pero significativo de interacción).
- b) La exposición que se tiene a la lectura en su sonoridad, ya sea que se limite a las condiciones fónicas naturales del autor en relación con la acústica de la sala, o que se magnifique su voz mediante el uso de un micrófono y de altavoces.
- c) Los elementos adicionales (sonoros, visuales, coreográficos) que influyen durante el performance, como las proyecciones de fondo.
- d) El comportamiento y las reacciones sonora que la lectura pudiera suscitar en el resto del público. [González, «La dimensión sonora...» 268]

Al inventario anterior —ubicación y posible interacción con la autora, acústica, montaje y relación entre los integrantes del público—, podríamos sumar condiciones, por decirlo de alguna forma, *biográficas*: es, de nueva cuenta, una obviedad, pero así como hay factores ajenos que determinan la vivencia del *estar-ahí*, así como cada quien verá y escuchará la lectura dependiendo del lugar que le tocó en la sala, así también cada persona del público habitará esas circunstancias de maneras distintas. Si soy más chaparro que el de enfrente y no alcanzo a ver bien; si estoy pasando por un mal momento anímico y estoy pensando en otra cosa; si esa tarde me distraigo con mayor facilidad de lo usual; si no escucho o veo con nitidez, por las razones que sean, etc. Todas esas condiciones, las ajenas y las biográficas son, por cierto, fundamentales para el éxito, mayor o menor, de la experiencia estéticas. Y en todo caso, más allá de la obviedad, lo interesante aquí es cómo los medios que son fugaces tienen dos caras: por un lado son más propensos a la dilución y la dispersión, pero a la vez son acaso más intensos y más urgentes, precisamente por irrecuperables y situados y menos controlables.

Ahora bien, qué tanto sea posible o no la reconstrucción imaginativa de ese momento es algo condicionado por cuáles elementos son o no recuperables mediante el video:

los videos permiten recoger otro tipo de datos útiles que documentan el fenómeno de la lectura sonora como acto social, que ocurre bajo condiciones espacio-temporales específicas. Por ejemplo, al registrar parcial o ampliamente los tipos de foro en donde se realizan esos eventos, al dar cuenta del tipo de público («auditorio») que asiste a ellos y al mostrar la forma en la que aparecen los autores como principales protagonistas, ilustrando cómo su voz y sus gestos se ven condicionados por circunstancias tanto acústicas como técnicas. En cuanto a las grabaciones en video, vale además atender a cómo la cámara capta al lector en cuestión; si la toma se hace desde el público o desde otra ubicación, y hasta qué punto esto permite mostrar el espacio en su totalidad; si el registro es realizado por un aficionado o por un equipo profesional, desde una perspectiva y enfoque planteados; si hay movimientos de cámara o si son tomas fijas; si hay distintas tomas de la lectura que se editaron después para el video; si se hacen acercamientos y cuánto de ello permite apreciar ese gesto de lectura, tanto facial como corporal; si el audio viene directamente de la fuente captada por el micrófono o si deriva de la reproducción de los altavoces de la sala. [González, «La dimensión sonora...» 267]

El medio —fugaz— de la performance en vivo se vuelve, así, un objeto especulativo, recuperable, en cierta medida, gracias a su absorción por otro medio —fijo—: la grabación audiovisual. Otra historia posible de fantasmas. Con todo, para Charles Bernstein (12), por ejemplo, es justo ese excedente de información lo que vuelve al video un medio menos idóneo para las performances vocales de poesía que la fonofijación a secas: allí, en un medio meramente auditivo, pueden apreciarse mejor las peculiaridades verbales y vocales de la interpretación autoral. En parte por ello, considero que no vale la pena hacer ahora una descripción detallada de las distintas grabaciones audiovisuales de Bracho leyendo en voz alta el poema, de acuerdo con esas consideraciones: ya la propia Susana González, en las notas al

pie que acompañan, en su publicación original, el párrafo citado, lo ha hecho de manera precisa y pertinente, como también propone descripciones fundamentales sobre el contenido «parafonotextual» de las performances de Bracho (*ibid.* 270 y ss).⁹ En ese sentido, en las páginas siguientes prestaré menos atención a las peculiaridades mediales de las performances del poema a mi alcance, y me enfocaré un poco más en los elementos que son comunes en todas ellas: el uso de la voz —de *una* voz— y las tensiones que revela cuando la contrastamos con la transmisión tipográfica del poema.

Al encuentro del agua

La poesía mexicana, según David Huerta, cuenta con fabulosos momentos dedicados al agua como tema de exploraciones y reinversiones (15-6): «La hermana agua», de Nervo, o «Muerte sin fin», de Gorostiza, por ejemplo, forman parte de ese corpus acuático. En 1982, con la publicación de *El ser que va a morir*, Coral reclama un lugar prominente en esa tradición, no sólo por el poema que abre su tercera sección (sin título entonces, y después bautizado «Agua de bordes lúbricos»), sino por la constante presencia de ese elemento a lo largo del libro, ya en su naturaleza variante y elusiva, ya como símbolo diferido.

Según Susana González, la propia Bracho ha contado que la circulación de ese poema, desde su primera publicación, había sido sobre todo impresa, hasta que en la década del

⁹ En general, este capítulo debe entenderse como un ejercicio de diálogo tanto con el artículo de González («La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autorial. Un acercamiento a partir de “Agua de bordes lúbricos” leído por Coral Bracho en viva voz.»), como con una versión anterior que presentó como ponencia y circula en YouTube («Coral Bracho: Huellas de luz en sus lecturas poéticas: el caso de “Agua de bordes lúbricos”»). Podría parecer ocioso insistir en el análisis de un mismo poema y desde una perspectiva tan similar, cuando existe ya el estupendo trabajo de González. No lo es, siempre y cuando el presente trabajo sume —y contraste y difiera e insista—, y no sólo cite. Espero haber logrado ese propósito, y que entre ambos trabajos puedan ofrecer una visión más completa de un fenómeno poco estudiado en la crítica mexicana. Es más: que se aborde el mismo poema es, a mi ver, una ventaja: ello puede dar cuenta de la variedad posible de opiniones, valoraciones y acercamientos, con un mismo corpus, no exactamente extenso y sí muy manejable.

2000, a partir de algunas traducciones de su obra, comenzó a ser un elemento constante en el repertorio de sus lecturas públicas («La dimensión sonora...» 266). Desde entonces, se han hecho diversos registros del poema en voz de Bracho, como se ha visto ya, disponibles en la red o en librerías. La comparación de esos documentos permite, más allá de señalar algunas diferencias interpretativas (el *tempo*, por ejemplo, a veces más lento, a veces más fluido, como ya lo advierte González [«La dimensión sonora...» 276]), encontrar una constancia tal en ciertos rasgos que demuestra cómo la escritura de Bracho es una inscripción meticulosa y plenamente consciente de cada una de las dimensiones compositivas del poema. (González afirma que «su realización nunca es idéntica y varía con cada lectura, aun a pesar de que se encuentren elementos relativamente constantes» [«La dimensión sonora...» 266], algo sin duda cierto, pero pareciera, con ello, insistir más en la variación; por mi parte pienso que las constantes son más significativas que las divergencias, aunque la discusión, naturalmente, está abierta.)

Antes de avanzar con el análisis del poema y sus performances, quisiera explicar a qué me refiero con las «dimensiones compositivas del poema». M. H. Abrahams, como he adelantado ya en la introducción, ha descrito al poema como un artefacto construido en cuatro dimensiones: una visual, una auditiva, una semántica y una última, ésa que he llamado «corporal», la cual se refiere a las sensaciones producidas en el aparato fonador por la oralización del poema. Tales dimensiones no son, sin embargo, fijas o forzosas, primero que nada porque el poema, como he tratado de plantear, no es un artefacto estable. Quizá sería mejor decir que un poema *puede* suceder en cuatro dimensiones —aunque a veces suceda sólo en dos o tres de esas cuatro (mas nunca, lo repito, sólo en una)—. O que todo poema es materia formada con la capacidad de extenderse en esas cuatro dimensiones, sin que siempre lo haga. Puede darse el caso, como en la poesía visual, de que el texto, por su apuesta formal,

no pueda renunciar a alguna de esas dimensiones, y que ello limite en cierto grado sus posibles transformaciones. O que un poema se construya mediante la negación de alguna de esas dimensiones, como los experimentos asimbólicos y asemánticos de cierta vanguardia — aunque, a pesar de su apuesta, no dejan de significarnos cosas—. Por otro lado, la única forma de reunir las cuatro dimensiones es leer nosotros en voz alta el poema: si lo leemos en silencio, si lo recitamos de memoria, si lo escuchamos leer en la voz de alguien más, estaríamos frente a un poema que, debido a las condiciones e intenciones de su materialización, elige dentro de cuáles dimensiones echar a andar su tiempo.

De tal suerte, sólo si somos nosotros quienes nos encargamos de la oralización, con el poema ante los ojos, podremos acceder, a la vez productores de sonido y escuchas, a esa cuarta dimensión, comprobación radical, fisiológica, de que la lectura es también un acto performativo. Ello refuerza lo que he planteado antes: el poema muta o se actualiza en cada momento de recepción, de acuerdo con los códigos que en ese acontecimiento estético estén colaborando para la construcción de la obra: los lingüísticos (lo que las palabras dicen, cómo las palabras se rozan, cómo construyen un ritmo), más los de su oralización (el *tempo*, el tono, los matices de la voz, emanada de un cuerpo que se mueve), los de su puesta en página (territorio en el que operan los recursos gráficos de la letra y el vacío, de la caligrafía y la tipografía, del diseño y la convivencia entre los textos reunidos en un mismo volumen), o los de esa experiencia de prestarle nuestra voz al poema, y que trae al cuerpo propio algo de la exploración corporal de la autora al inscribir su ritmo en el idioma.

La circulación del poema luego llamado «Agua de bordes lúbricos» comenzó, entonces, con su vida editorial, a principios de los ochenta, y, si hacemos caso de las palabras de Bracho, se mantuvo así, sobre todo anclado a su semblante impreso, por varios años. (Mientras no contemos con otros testimonios, la primera edición del libro es nuestro punto

de partida. Sabemos de una versión anterior: la que Bracho envió al Premio Nacional de Poesía Aguascalientes de 1981, pero desconozco si se conserva alguna copia de ese manuscrito recibido por el jurado que decidió premiarlo —Carlos Illescas, Tomás Segovia y Jaime Augusto Shelley—. Si lo hubiera, nos permitiría saber si hubo cambios entre esa versión y su primera aparición libresca).¹⁰ Luego de su primera edición, el poema ha sido recogido en varios volúmenes posteriores: en *Bajo el destello líquido. Poesía 1978-1981* (FCE, *Letras Mexicanas*, 1988), el cual reúne los dos primeros títulos de Bracho —el ya citado del 82 y *Peces de piel fugaz* (1977)—; en *Huellas de luz* (Conaculta, *Lecturas Mexicanas*, 1994; Era, 2006) —que igual compila los dos primeros títulos de la autora, más *Tierra de entraña ardiente* (1992), y que es homónimo de la colección publicada en Voz Viva de México—; en la antología *Trazo del tiempo* (esta homónima del audiolibro del Fondo), primero publicada en el 2000 en una colección del ISSSTE, y un año después en edición bilingüe francés-español (trad. Dominique Soucy; UNAM, Aldus, *Écrits des Forges*). Y, por último, en su *Poesía reunida. 1977-2018* (Era, 2019).

En todos esos años y libros, el poema se ha mantenido fiel a su primera reproducción editorial, con dos salvedades: una ya mencionada —la adición del título, que fue introducido en el volumen de 1994, *Huellas de luz*, y conservado a partir de esa edición—, y otra mínima: un corte estrófico que la *Poesía reunida* —es decir, la edición más reciente—, no mantiene. La insistencia con que se reeditaron juntos los primeros libros de Bracho, y en importantes colecciones, como las del FCE o el Conaculta, da cuenta de la atención que su poesía atrajo desde el inicio de su carrera —atención potenciada, naturalmente, por la recepción del Premio Aguascalientes—. A su vez, el apego de la poeta por varios de los textos que forman

¹⁰ Una edición crítica genética de la obra de Bracho que batallara por conseguir testimonios de ese tipo e integrarlos al trabajo sobre su obra, es tarea pendiente.

Peces de piel fugaz y *El ser que va a morir* confirma la congruencia de su condensado proyecto poético, que logró, «desde su aparecimiento minervino», alcanzar un «estilo individual, individualizado, un sello irreductible, inconfundible»; una «inaugural instancia textual de la conquista de su mente y de los medios materiales para la construcción de su obra» (Huerta 15).

Para los lectores de 1982 debe de haber sido una sorpresa toparse con el delgado volumen de *El ser que va a morir*, no sólo por la radical apuesta de su poesía extrema, cargada de sonido y de enigma, sino por algo mucho más banal: la forma cuadrada, de 18x18 cm., de ese libro de portada tipográfica, con letras blancas y negras sobre un fondo fucsia (figura 1).



Figura 1

El formato tradicional del libro —un rectángulo cuyos lados suelen guardar entre sí la proporción áurea— no es un mero capricho: son los pliegos de papel los que primero se diseñaron con base en la sección áurea, y el libro es el resultado de unir entre sí los cuadernillos producidos por una serie de dobleces (a la mitad y a la mitad y a la mitad...), cuadernillos que conservan naturalmente las proporciones originales. El tamaño usual de los libros editados por Joaquín Mortiz era de 11 x 18 cm; tanto su pequeñez de libros de bolsillo como la sencillez de sus materiales iban acordes con sus ambiciones de distribución a bajo costo. Pero la primera edición de *El ser que va a morir*, por más modesta que nos parezca, lleva en su forma un gesto mínimo de lujo: abandonar el rectángulo, en este caso para

ensanchar su lado breve hasta transformarlo en un cuadrado, implica siempre cierto desperdicio de papel —como cualquier formato que no se base en los dobleces usuales de los pliegos—. Tal decisión tiene, en este caso, una explicación bastante obvia: la extensión de los versos, que en más de una página se desbordan, incluso con esta caja de texto más ancha y la pequeña tipografía. Ello evidencia la sensibilidad del editor, que buscó respetar la expansión visual de los poemas.¹¹

Es una decisión que no se repetirá en la vida editorial del poema. De tal suerte, su impacto a la vista es muy distinto que en el resto de sus ediciones, como puede verse si comparamos esa primera edición (fig. 2) con la más reciente —la de 2019 (fig. 3)—. (En ambos casos, se muestra sólo la primera página del poema.)

¹¹ La tipografía no es más pequeña que en los demás títulos de Joaquín Mortiz, pero contrasta con el tamaño de letra en otras ediciones de Bracho. Hasta donde sé, *El ser que va a morir* fue el primer libro de Joaquín Mortiz con ese formato cuadrado. El segundo fue *Mar del norte* (1987), de José Javier Villarreal y el tercero *Las visitantes* (1988), de Myriam Moscona, también libros de poesía y ganadores del Aguascalientes.

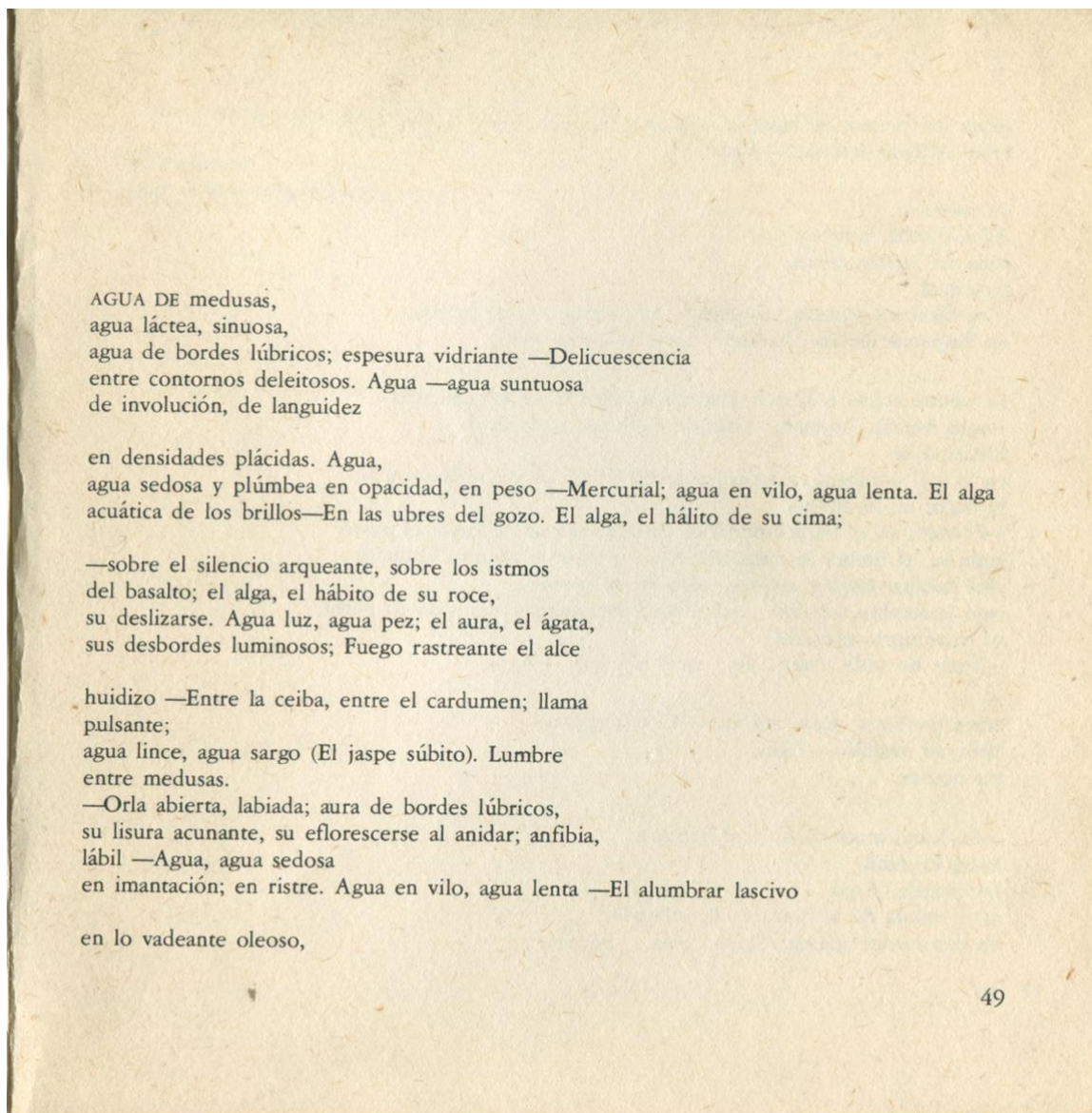


Figura 2

Véase, pues, cómo «los desbordes luminosos» (v. 12) de las imágenes acuáticas, reunidas en estrofas irregulares y versos que van de una palabra sola a ocupar toda la caja, son mucho más evidentes en aquella primera aparición (fig. 2), mientras que en las posteriores, representadas aquí por la *Poesía reunida* (fig. 3), dan al primer vistazo una impresión mucho más homogénea, contenida, más de agua que reposa en un envase.

Agua de bordes lúbricos

Agua de medusas,
agua láctea, sinuosa,
agua de bordes lúbricos; espesura vidriante
–Delicuescencia
entre contornos deleitosos. Agua –agua suntuosa
de involución, de languidez

en densidades plácidas. Agua,
agua sedosa y plúmbea en opacidad, en peso –Mercurial;
agua en vilo, agua lenta. El alga
acuática de los brillos –En las ubres del gozo. El alga, el
hálito de su cima;

–sobre el silencio arqueante, sobre los istmos
del basalto; el alga, el hábito de su roce,
su deslizarse. Agua luz, agua pez; el aura, el ágata,
sus desbordes luminosos; Fuego rastreante el alce

huidizo –Entre la ceiba, entre el cardumen; llama
pulsante;
agua lince, agua sargo (El jaspe súbito). Lumbre
entre medusas.

–Orla abierta, labiada; aura de bordes lúbricos,
su lisura acunante, su eflorescerse al anidar; anfibia,
lábil –Agua, agua sedosa

Sobra decir que no busco demeritar esa edición que nos permite sopesar juntos todos los libros de poesía escritos por Bracho hasta el momento de su publicación. Busco, en cambio, volcar mi atención a cada aspecto del poema, para ver cómo sus transfiguraciones pueden alterar su recepción, si sabemos estudiarlas como se merecen. Por cierto que en la edición original de *El ser que va a morir*, «Agua de medusas» es uno de los pocos poemas que no tiene ni un verso cortado por falta de espacio: la página parece hecha a su medida.

Estas «transformaciones visuográficas» en la vida editorial del poema (aclaro ahora que tomo el concepto, ya usado unas páginas atrás, de Cárdenas) son parte de la naturaleza colaborativa de la labor editorial; quiero decir que revelan cómo la obra se transforma gracias a la intervención de otras manos, cuyas decisiones a menudo escapan del control autoral.

El poema que aparece en el índice de la primera edición de *El ser que va a morir* como «*Agua de medusas*» (en cursivas, para señalar que es su primer verso, no su título), abre, como he mencionado, la tercera y última sección del libro. Un libro, como dijo Ulises Carrión, «es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos» (37). Esa secuencia es parte del marco de cada texto contenido en él.

Así, para cuando llegamos a «*Agua de medusas*» —si hemos hecho, claro está una lectura del libro que respete la paginación de *El ser que va a morir*—, nos hemos impregnado ya de una imagería y un léxico, de una eufonía, y hemos acaso transitado del pasmo inicial provocado por la sintaxis violenta y a veces inasible, por la dificultad de una poesía que hace pocas concesiones, a la aceptación y la entrega; al goce sensual que esa poesía ofrece.

Conviene, ahora sí, transcribir —y leer— el poema completo:

Agua de medusas,
agua láctea, sinuosa,

- agua de bordes lúbricos; espesura vidriante —Delicuescencia
entre contornos deleitosos. Agua —agua suntuosa
5 de involución, de languidez
- en densidades plácidas. Agua,
agua sedosa y plúmbea en opacidad, en peso —Mercurial; agua en vilo, agua lenta. El alga
acuática de los brillos —En las ubres del gozo. El alga, el hálito de su cima;
- sobre el silencio arqueante, sobre los istmos
10 del basalto; el alga, el hábito de su roce,
su deslizarse. Agua luz, agua pez; el aura, el ágata,
sus desbordes luminosos; Fuego rastreante el alce
- huidizo —Entre la ceiba, entre el cardumen; llama
pulsante;
15 agua linco, agua sargo (El jaspe súbito). Lumbre
entre medusas.
—Orla abierta, labiada; aura de bordes lúbricos,
su lisura acunante, su eflorescerse al anidar; anfibia,
lábil —Agua, agua sedosa
20 en imantación; en ristre. Agua en vilo, agua lenta —El alumbrar lascivo
- en lo vadeante oleoso,
sobre los vuelcos de basalto. —Reptar del ópalo entre la luz,
entre la llama interna. —Agua
- de medusas.
25 Agua blanda, lustrosa;
agua sin huella; densa,
mercurial
su blancura acerada, su dilución en alzamientos de grafito,
en despuntar de lisa; hurtante, suave. —Agua viva
- 30 su vientre sobre el testuz, volcado sol de bronce envolviendo
—agua blenda, brotante. Agua de medusas, agua táctil
fundándose
en lo añil untuoso, en su panal reverberante. Agua amianto ulva
El bagre en lo mullido
35 —libando; en el humor nutricio, entre su néctar delicado; el áureo
embalse, el limbo, lo transluce. Agua leve, aura adentro el ámbar
—el luminar ungido, esbelto; el tigre, su pleamar
bajo la sombra vidriada. Agua linde, agua anguila lamiendo su perfil,
su transmigrar nocturno
40 —Entre las sedas matriciales; entre la salvia. —Agua
- entre merluzas. Agua grávida (—El calmo goce
tibio; su irisable) —Agua
sus bordes
- Su lisura mutante, su embeleñarse

- 45 entre lo núbil
 cadencioso. Agua,
 agua sedosa de involución, de languidez
 en densidades plácidas. Agua, agua; Su roce
 —Agua nutria, agua pez. Agua
- 50 de medusas,
 agua láctea, sinuosa; Agua,

En varias de sus presentaciones en vivo, Bracho hace una breve introducción al poema. Un ejemplo: «Buenas tardes. Voy a leer un poema sobre el agua... Y las imágenes fluyen; se escampan... Y también hay otro sentido entrelazado... Y es el placer» (Bracho al inicio del video de 2008).¹² Es esa una práctica común en las lecturas públicas de poesía: al extraer al poema de su contexto editorial y de la dinámica visual de la lectura, la cual permite detenerse, estudiar el texto, volver atrás, los autores buscan cómo facilitarle al público las cosas: una forma de hospitalidad.

Es evidente la improvisación conversacional de esa introducción —en sus coordinaciones introducidas por copulativas, por ejemplo—, como ya lo señala González, que llama a ese tipo de material extrapoético como «parafonotextual» (270), concepto que ha tomado de Al Filreis y que he usado ya páginas atrás.¹³ Aprovecho, también, para resaltar cómo esas pequeñas exégesis autorales confirman la pertinencia de llamarles «mediadores» a los autores que leen en voz alta sus textos, pues a menudo las funciones de esos mediadores («de literacidad» en el concepto original; «de poeticidad», en estas páginas) son las contenidas en las dos acepciones del verbo *interpretar*: la hermenéutica y la performática (cfr. Roberts y Street 173).

¹² «Good afternoon. I'm going to read a poem about water... And the images flow; they escape... And there's also another sense intertwined... and it's pleasure».

¹³ Es obvia la raigambre genettiana del concepto: si no es meramente «paratextual» es por su medio sonoro.

Bracho, en esos registros parafonotextuales, se anima a develar algo evidente en *El ser que va morir*; para quien sepa mirarlo: el poema evoca el agua, sí, «la sensación del agua», «el flujo del agua»; su «peso [...], su movimiento» (Bracho, al inicio del video del 97), pero al mismo tiempo el agua, sobre todo luego de su avance por el libro, lleva en su curso fuertes connotaciones eróticas y sensuales, que tienen que ver con la humedad —sudorosa, lúbrica, seminal— del encuentro amoroso. Por supuesto, ese segundo sentido entretejido puede desprenderse del poema mismo, de su sensualidad y sus ambigüedades que exceden lo estrictamente semántico y fecundan todas las dimensiones del poema. Sólo señalo que ese descubrimiento exegético es más sencillo luego de poemas como «*Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila*», «En esta oscura mezquita tibia», «*La semilla es el cuerpo del placer*» o «Tus lindes: grietas que me develan», todos de un erotismo un poco más explícito... Y que en todo caso es revelador cómo la propia Bracho siente la necesidad de dejar en claro la presencia de ese otro sentido, menos literal, para que el poema pueda ser mejor recibido por una audiencia situada en la fugacidad de lo performático.

«Y las imágenes fluyen; se escapan», y la autora hace un gesto con la mano, para remedar el vértigo de esa fluidez, emulada por la sintaxis desbocada y anormal del poema — una sintaxis que «suele desconcertar a los lectores, pero no a los oyentes» (Huerta 18; la cita también es recogida por González [«La dimensión sonora...» 261]). Véase, por ejemplo, que en él hay un sólo verbo conjugado (el «transluce» del v. 36): lo demás son verboides, que más bien plasman acciones detenidas o en estado de iteración; que son, pues, más escenas suspendidas que cinéticas.

Los verboides que aparecen en el poema son algunos gerundios («volcado sol de bronce / *envolviendo*» [v. 30]; «agua táctil / *fundíéndose* / en lo añil untuoso»; «el bagre en lo mullido / *—libando*» [vv. 34 y 35]; «agua anguila *lamiendo* su perfil» [v. 38]); varios participios de

presente («espesura *vidriante*» [v. 3], «silencio *arqueante*» [v. 9], «fuego *rastreante*» [v. 12], «llama / *pulsante*» [vv. 13-4], «lisura *acunante*» [v. 18] —y «*mutante*» más adelante [v. 44]—, «lo *vadeante* oleoso» [v. 21], «agua blenda, *brotante*» [v. 31], «panal *reverberante*» [v. 33]); unos poquísimos participios, siempre adjetivales (el *volcado* y el *mullido* de los vv. 29 y 34, ya citados hace unos renglones, más la «blancura *acerada*» del 27); y algunos cuantos infinitivos, casi siempre sustantivados y acompañados de algún determinante («su *deslizarse*» [v. 11], «su *eflorescerse* al *anidar*» [v. 18], «—El *alumbrar* lascivo» [v. 20], «—*Reptar* del ópalo entre la luz» [v. 22], «en *despuntar* de lisa» [v. 28], «su *transmigrar* nocturno» [v. 39], «su *embeleñarse*» [v. 44]). Sobre el uso de este tipo de verboides —y en específico de los infinitivos sustantivados—, dice Leo Spitzer que son, en general,

una forma intermedia, abstracta y concreta a la vez, una forma más abstracta que los otros sustantivos verbales (cf. *el danzar*, frente a *danza*; *el morir* frente a *muerte*), porque pone de relieve la actividad pura, no su resultado; por otra parte, es una forma concreta, por el hecho de que sugiere la presencia de una persona que realiza la acción expresada por el verbo, lo que no hacen los otros sustantivos verbales. *El danzar*, *el morir*, son actividades; *danza*, *muerte*, son acontecimientos. En *el danzar*, en *el morir*, un ser individual se manifiesta en sus acciones, y los infinitivos nominales participan de la animación del verbo finito. [16]

No hay aquí, naturalmente, una persona detrás de los infinitivos brachianos. Sin embargo, sí notamos cómo la gramática permite que el ser del agua se manifieste en sus acciones, en esa actividad pura que se persigue a sí misma y no por la obtención de un resultado. «Su *deslizarse*», «su *embeleñarse*» son puro regocijo aconteciente, no acciones dirigidas hacia determinada finalidad.

Sea como fuere, la configuración lingüística del poema complica la sintaxis, pues no contamos con referentes verbales que estructuren la coordinación o subordinación. Y sin

embargo este poema sin acciones lingüísticas, lejos de representar el estatismo, está lleno de vitalidad y movimiento. Un movimiento que no es gramatical, sino rítmico.

Los efectos de presencia, según Gumbrecht en su propuesta de resistir al imperio total de la hermenéutica, son esas dinámicas no semánticas del acontecimiento poético. Sin embargo, al describir el acontecimiento como el resultado de una dialéctica entre efectos de significado y efectos de presencia —aunque quizás a Gumbrecht le daría escozor pensar que ha propuesto una dialéctica—, puede abrirse una puerta a comunicaciones entre ambos tipos de efectos: el significado puede ser alterado por la presencia; la presencia puede tener mayor impacto gracias al significado. En el caso del poema de Bracho, los efectos de presencia tienen una consecuencia hermenéutica peculiar. Son, pues, la confirmación de que el significado hermenéutico, en el caso de este poema, debe dejarse de lado; de que en realidad el poema funciona como un dispositivo no-hermenéutico. Dice Montalbetti:

El significado es la muleta infalible del lenguaje hacia la que embestimos inevitablemente. Pero la parte más interesante del poema, del poema que hace borde, no es significar. [...]

... si el poema no tiene significado,
... y si el poema es una forma de pensamiento,
... entonces,
pensar y significar no deben llevarse del todo bien.

El poema piensa allí donde no significa o, donde aún significando, su pensamiento desborda su significación. [27]¹⁴

Quizá sea debatible si los postulados de Montalbetti son aplicables o no a *toda* la poesía. Pero convengamos en que «Agua de bordes lúbricos» es, sí, una forma de pensamiento concentrado, plasmado en una intensificación sensorial del lenguaje, que desborda una

¹⁴ Debo la referencia a este texto de Montalbetti a Sara Uribe.

posible significación cabal, al menos como entendemos tradicional, hermenéuticamente, ese concepto. Lo que tenemos en cambio es un ejercicio de pensamiento y de lenguaje que deja de representar para re-presentar, para volver a hacer presente, pero de forma extraña, la materia elusiva del agua. Lo paradójico es que ahí se encuentra su significado: si hay una hermenéutica en el poema de Bracho es la manera en que el agua, aun contra todo pronóstico, en un poema tan refractario semánticamente, se instaura como el significado profundo de ese gran significante constituido por el poema. (Aquí difiero con González cuando afirma: «lo que al inicio se sugiere como una descripción objetiva de esta esencia líquida, paulatinamente va adquiriendo el carácter de un canto, un trance envolvente» [«La dimensión sonora...» 255]. Concuerdo, ya se adivina, en lo segundo, pero no creo que en ningún momento el poema persiga, o prometa, descripciones objetivas. Precisamente, lo que evita es *describir*.)

Acaso cuando se escucha el término *Neobarroco*, tantas veces referido a la poesía de Bracho, se piense en un exacerbamiento del Barroco. Sin embargo, el frenesí Barroco —el de Góngora, por decir algo— es tan hermenéutico como sensorial. Abandonar la significación del concepto barroco es traicionar la intención lúdica e intelectual que está detrás de esa estética del XVII. Por supuesto, su configuración lingüística desborda ese significado, pero no por ello deja de significar. El texto de Bracho que aquí nos ocupa es también decididamente sensorial, pero es, en cambio, del todo alérgico a ese tipo de significación: el *Polifemo* se puede prosificar; «Agua de bordes lúbricos», de ninguna manera. Parte de su sentido es su naturaleza escurridiza —acuática—, que no puede definirse, aunque esté allí, frente a nosotros, en cada ejecución del poema.

El contraste de cierta poesía moderna reacia a la prosificación hermenéutica con la poesía barroca es, en realidad, una idea de Antonio Alatorre (7). Él la usa para hablar de

«Muerte sin fin», en un texto que se llama «Nada ocurre, poesía pura». Sin embargo, creo que «Muerte sin fin» es menos resistente a la prosificación, y que, matizando un poco lo que dice Alatorre, en el poema de Gorostiza sí que pasan —«ocurren»— cosas más o menos discernibles. Con todo, me atrevo a robar su fórmula, aquí para hablar del poema de Bracho: en «Agua de bordes lúbricos» «nada ocurre». Estamos, pues, frente a una *mise-en-scène* (o *en-page* o *en-abyme*) de la «poesía pura». Nos topamos con un español que se nos vuelve extraño, casi ajeno, por sus extravagancias léxicas y sintácticas, aunque al mismo tiempo nos convoque a la intimidad.

Digo todo esto porque sería difícil pretender desentrañar un sentido detallado del poema, pues descifrar cada una de sus imágenes nos resulta imposible. Lo replanteo: nos resulta imposible decir qué significan muchas de ellas, y no porque sean un balbuceo incomprensible, sino porque están completamente abiertas a la connotación múltiple. No hay, pues, mucho más que decir en términos hermenéuticos, sino repetir las palabras de Bracho: es un poema sobre el agua, sobre su peso y su movimiento; sobre su flujo y sus sensaciones; un poema cuyas imágenes fluyen y se escapan, emulando la viveza inasible de ese líquido vital; un poema hecho de sensaciones, sugerencias, destellos de imaginaria poderosa; un poema sustentado en la agudeza metafórica, pero que ha decidido cortar sus vínculos con la concreción del sentido para volverse vertiginosamente polisémico. Y un poema, a su vez, que guarda, como la tradición mística, otro sentido: el del placer, que también se desborda verso a verso, y no sólo por su erotismo simbólico, sino por los roces sensuales y gozosos de cada una de sus palabras. Decir más que eso o pretender hacer una herméutica explicativa de cada verso, sería, además de muy pretencioso, completamente opuesto a la pluralidad escurridiza del poema.

De cualquier forma, la pulsión semántica con la cual nos vinculamos con los objetos verbales puede llevarnos a intentar darle algún significado a varias de las imágenes más llamativas del poema (como «Fuego rastreante el alce / huidizo» [vv. 12-3]). Para ello, considero útil pensar en un tipo peculiar de metáfora: la catacresis. El agua es el terreno de la catacresis: peces globo, peces tigre, lobos marinos: metáforas bautismales que viajan al mundo acuático para poder, gracias a la tranquilidad que ofrecen las semejanzas, reducir la distancia que sentimos frente a sus formas y sus seres. Un arrecife o un banco de peces pequeños como un «panal reverberante»; un coral o un pez de formas toscas y brillantes como un «alce huidizo» y encendido; el tono seminal de las escamas opalinas alumbrado en la playa baja. El agua, pues, del mar o del río (aunque, intuyo, sobre todo del mar), agua espumosa y mutante que prodiga extrañezas, y se transforma a sí misma en ellas. Por eso algunos de sus habitantes pasan a definirla: «Agua de medusas»; «Agua anguila lamiendo su perfil»; «Agua [...] ulva»; «Agua nutria, agua pez».¹⁵

Dice González:

el agua se abre a caminos sinuosos, entre esos elementos primigenios con los que parece entrar en contacto, como la piedra volcánica del basalto. El poema recorre así una amplia gama de minerales —el jaspe, el amianto, el ágata, el grafito—, pasando por otros tipos de piedra con cualidades diversas, como las esencias resinosas y vidriosas del ópalo o el ámbar, o evocando metales cuya constitución fácilmente puede asociarse con lo dúctil y lo líquido, como el oro, el plomo y el mercurio, casos en los que aparece[n] en sus variantes adjetivadas: «áureo», «plúmbea», «mercurial». [«La dimensión sonora...» 255]

¹⁵ No puedo dejar de señalar las cercanías fónico-eróticas de «ulva», una especie de alga. (A veces el no decir es más potente que el decir.)

Yo discrepo un poco: creo que todo esto refiere a unas evocaciones que, en general, no quieren poner al centro a los minerales en sí, sino sólo como si se hiciera referencia a una paleta de colores —a un *pantone* de la acuosidad— y de texturas. No creo, pues, que el agua necesariamente *entre en contacto* con esos elementos primigenios a lo largo del poema: pienso que esos elementos no están allí en tanto presencias físicas reales, sino de forma metafórica: es decir, no en su completud, sino en la abstracción de determinados rasgos que permiten su vinculación simbólica con otras entidades.

En todo caso, las palabras no sólo significan cosas, y tienen otras formas de construir sentido. Quizá el mayor logro del poema es que, a pesar de ser tan elusivo conceptualmente, consigue, incluso en su circulación oral —y por lo tanto más fugaz y menos pausada—, construir un ambiente estético certero, minucioso, y absolutamente significativo. Lo reformulo: lo consigue, especialmente, en su circulación oral, allí donde la presencia pesa más que el sentido. Colaboran, para ello, la profusión de aliteraciones, especialmente de sibilantes (la /s/ sobre todo) y de líquidas (/r/ y /l/), que van formando, en nuestros oídos, un retrato hablado del agua.¹⁶ Es pertinente la siguiente cita de Ong:

La vista aísla; el oído une. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente [...]. La vista llega a un ser humano de una sola dirección a la vez: para contemplar una habitación o un paisaje [y hasta para leer, agregaría yo], debo mover los ojos de una parte a otra. Sin embargo, cuando oigo, percibo el sonido que proviene simultáneamente de todas direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo. [75-6]

¹⁶ En el caso de la vibrante simple, cuando aparece en posición final absoluta, casi se transforma, en la lectura de Bracho, en otra sibilante más.

*

*(Sugiero en este punto escuchar el archivo de audio**«Agua de bordes líbricos», 2010», adjunto como parte del apéndice.)*

*

Sibilantes y líquidas nos rodean, entonces, como nos rodea el agua. Emulan sus oleajes y sus escurrimientos. Nos vuelven, también a nosotros, habitantes suyos. Y nos dan ciertos asideros que nos permiten habitar el poema, aún sin entenderlo a cabalidad, sumidos en «esa oscilación de algo inasible que se mece por efectos de la voz», y que «retrata la acción de la fuerza de la marea sin necesidad de describirla» (González, «Coral Bracho...» ca. '77:04). De tal suerte, como decía ya unos párrafos atrás, puesto que el poema de Bracho elude la significación y anhela, para su plena potencia estética, la presencia, acaso el medio que más impulse ese anhelo sea, precisamente, la voz. No es un accesorio de la letra: es el medio desde el cual y hacia el cual esta escritura se dirige. Porque la voz «es aquello que no contribuye a producir sentido», es «el elemento material refractario al significado, y si hablamos para decir algo, entonces ella es precisamente aquello que no puede ser dicho» (Dolar 28). El poema, podríamos decir, aspira a ser pura voz: eso que no puede ser dicho, pero es vehículo del decir. Eso que es refractario al significado, y que al serlo transmite lo que está más allá. Hay, pues, como dice Dolar, una «dicotomía de la voz y el significante» (*idem*). Una dicotomía que un tipo de poesía así, que no aspira a una significación plena, en términos hermenéuticos, o que busca incluso eludir el sentido, encarna de manera evidente.

Por otro lado, la estudiada y meticulosa performance brachiana, cercana al canto por su estudio de su entendimiento de la melopea, trae, como el canto, «la voz al primer plano, en forma deliberada, a expensas del significado» (Dolar 42). Sin embargo, es como si, por su «excedente de articulación», este tipo de performances «fueran particularmente aptas para

encarnar (...) el significado en tanto tal, más allá del significado discernible. Si bien no someten a la fonología, encarnan no obstante su grado cero: la voz apunta al significado, aunque ni una ni otro puedan articularse» (Dolar 45). Así pues, aquí, como en el libro de Dolar, acaso lo adecuado sería buscar la voz *y nada más*: eso que, si bien proviene del cuerpo, permite, cuando se emancipa de él, dotar de la sustancia precisa y sin excedentes (ella misma un excedente, una excrecencia del cuerpo) a la materia elusiva del agua. El agua aquí no tiene cuerpo, y no lo busca: es pura voz.¹⁷

Al encuentro de una voz

A pesar de lo propuesto al cierre del apartado anterior, es importante señalar ahora una paradoja: si bien el tipo de poesía y de performance poético de Coral Bracho hacen pensar en una exploración sonora que pone la voz al centro, lo revelado en esa operación no es el objeto-voz lacaniano que persigue Dolar. O lo es sólo en parte, pues entra en tensión irresoluble con un hecho contundente: la voz de Bracho nunca podrá ser *pura voz* —nunca «una voz y nada más»—. En ese sentido, es crucial insistir en algo que ya he apuntado páginas atrás: la obra de Bracho comenzó a circular y a consolidarse de manera eminentemente impresa. El premio Aguascalientes es un punto crucial en tal consolidación, por el prestigio que posee en el ecosistema poético mexicano, y el libro, *El ser que va a morir*, con la leyenda que lo promocionaba como ganador, echó a andar un devenir tipográfico que condensa buena parte de la vida del poema que aquí nos ocupa: en tanto objeto verbal, configurado tecnológicamente para ser *leído* de forma impresa. El sonido viene después: la mayoría de

¹⁷ Justo aquí, antes de pasar al siguiente apartado, vuelvo a remitir al trabajo de Susana González para una descripción pormenorizada de cómo esa voz actúa en las distintas grabaciones de Bracho («La dimensión sonora...» 275 y ss)

las lecturas públicas del poema en voz de la autora —si no es que todas— se han sucedido a partir del premio y la publicación del libro, y no antes, según la propia Bracho se lo confesó a González (es un dato ya citado páginas atrás en este texto). De ese hecho se desprenden dos conclusiones importantes: la primera es que, por su carácter secundario, así sea en un sentido cronológico, su circulación oralizada puede percibirse como accesorio (cfr. González, «La dimensión sonora...» 252) —algo que, a mi ver, sería un error—. Y la segunda es que la voz autoral, al volcarse en la performance de la lectura en voz alta, estará por fuerza, en su recepción, recubierta por una acentuación dada por el fetiche: no es *una* voz: es la voz de una autora en específico, anclada por fuerza a una identidad y un cuerpo precisos e identificables, a una personalidad pública y a una trayectoria poética (rodeada, pues, de toda esa información «epitextual» [Genette 10 y ss]: de eso que circunda al texto, pero no en su encarnación libresca, sino por su posición como obra pública). Así, no se llega a la voz en sí misma ni al poema en sí mismo en su ejecución oral, sino que su recepción está mediada por el «contexto ritualizado» de la performance.¹⁸

Se podrían, naturalmente, concebir excepciones: si alguien, por decir algo, no sabe quién es Coral Bracho, y por alguna especie de casualidad acaba en una lectura pública ofrecida por la autora, su recepción será distinta de la de quienes han acudido con ilusión y conocimiento de causa a escucharla leer sus poemas. Pero aun en ese caso, la construcción social de ese momento ritualístico fetichiza, así sea en menor medida, la recepción. De igual manera, podríamos imaginar a una persona que escucha por primera vez el poema en su

¹⁸ Para Charles Bernstein (8-9), la cosa va más allá: el «fonotexto» (así llama al poema en su versión oralizada) autoral tiene, para él, un estatuto «filológico» (el mote, claramente metafórico, es mío) equiparable a las primeras ediciones o los manuscritos. Yo discrepo con la idea, porque me parece que corre el riesgo, precisamente, de fetichizar la interpretación autoral, por un lado, y, por el otro, de evaluar cualquier otra lectura en función de qué tanto se acerca o se aleja de la «autógrafa», y los matices del propio Bernstein para intentar evitarlo me parecen insuficientes.

versión grabada, sin haber visto jamás a la autora y sin haberla leído ni oído hablar de ella. Acaso únicamente en un caso así —fruto más bien de la fabulación que de la experiencia— podrían la voz autoral y el poema en su ejecución oralizada ser recibidos de una forma que escape de los elementos a priorísticos, que de otro modo son irrenunciables.

En ese sentido, discrepo con González cuando, a raíz de un comentario de Mauricio Molina, ex director de la colección *Voz Viva*, de la UNAM, piensa que la voz autoral es diciente, en sí misma, de una serie de características, etopéyicas y prosopográficas, del autor o autora. La voz suele darnos cierta información del sujeto, claro está, como su género o su edad aproximada, o su procedencia —gracias al acento—. Pero ello no es siempre así, ni siquiera en esos datos que consideramos los más objetivos. Como lo plantea Dolar —e insisto en esta idea— el objeto-voz es más bien una excrecencia del sujeto que una representación suya. La voz en sí misma es equívoca, si la pensamos como virtualidad de un cuerpo preciso: depende del cuerpo, sin duda, pero no lo representa. Puede, incluso, ser absolutamente falaz en esa búsqueda: hay voces que nos suenan viejas en un cuerpo joven, que nos suenan femeninas en un cuerpo entendido socialmente como masculino, que nos suenan extranjeras en un cuerpo nacido y crecido en nuestro país. Y la experiencia de que la voz y el sujeto parezcan no coincidir ha existido siempre, pero se ha acentuado con los medios de reproducción y grabación del sonido. ¿Quién no ha imaginado a un locutor con una cara y un cuerpo completamente *otros* a partir de su mera voz? González llega a plantear que, incluso, la gestualidad puede ser sugerida por la prosodia, que el timbre y el volumen pueden apuntar hacia la complexión física de la persona, y que en los rasgos de la voz sumados pueden, mediante la imaginación, proyectarse hasta la manera de vestir (cfr. «La dimensión sonora...» 274). No quiero plantear que la imaginación no pueda buscar todas esas y otras características en las peculiaridades de una identidad vocal. Pero las asunciones imaginativas

no son en lo absoluto certeras. Si vemos en una voz un correlato del sujeto es, casi siempre, porque hacemos esa evaluación en conocimiento del sujeto, no en su ausencia. En ese sentido, la fonofijación y la transmisión de audio parecieran posibilitar, con mayor sencillez y alcances, el encuentro con la voz en sí misma, como excrecencia de un cuerpo ausente. Ello, a su vez, parecería abrir la posibilidad de recibir la voz autoral *en sí misma*. No obstante, no es así, porque la voz autoral viene con nombre y apellido. Y si la de Bracho, o la de Rulfo, o la de Paz, o la de Castellanos, o la de Efraín y David Huerta, y la de todos los autores que conforman el catálogo de Voz Viva, parecen decirnos cosas sobre sus personalidades y sus cuerpos, como sugiere Molina y acepta González, es porque son personas públicas, asociadas a una trayectoria consolidada y muchas veces central en el canon mexicano. No quiero, por supuesto, restarle valor a las observaciones de ambos autores. Pero, puesto que éste es un trabajo sobre la materialidad de los medios y soportes poéticos, no está de más insistir en cómo la voz autoral se desmarca de las peculiaridades del objeto-voz, de la voz en sí, para construirse y percibirse como una voz subjetiva específica, que representa, en virtualidad, un cuerpo que es un autor; cómo, pues, no puede emanciparse de su epitexto.¹⁹

Siempre que asociamos la voz al sujeto, dejamos de percibir la voz en sí misma. Y la voz autoral es una voz especialmente anclada a un sujeto conocido y visible. González llega a decir que en la voz autoral «se insinúa una forma de ser», y que «parece (o aparece) como espejo y síntesis de un carácter». Creo que, en ello, pierde de vista que los sujetos modulan la voz según el contexto de elocución, y que una grabación en cabina no es un contexto

¹⁹ Si bien discrepo, como se ha visto, con algunas líneas argumentales seguidas por González, coincido plenamente con muchos de sus planteamientos en el apartado «La lectura en voz alta como elemento constitutivo de la figura y postura autorales» de su texto («La dimensión sonora...», 281 y ss.). Allí, si bien antes ha planteado esa posibilidad, para mí completamente elusiva, de pensar la voz autoral como voz en sí misma, llega a las mismas conclusiones aquí planteadas: es en la circulación contemporánea de la literatura, donde la figura autoral, en su materialidad corpórea, y vocal, se hace cada vez más presente —en presentaciones, lecturas, festivales, firmas de libros— y se ha vuelto un elemento más en la circulación de sus textos.

espontáneo o natural, ventana a su vida cotidiana, donde la persona puede ser de una manera cabalmente distinta a esa otra con la que performa su identidad en público. La voz autoral es, en ese sentido, muchas veces producto de un entrenamiento para modularla de formas específicas y estudiadas —como he dicho ya, sobre la voz de la propia Bracho, algunas páginas atrás.

Así, cuando González le pone calificativos a la voz de la autora mexicana, no puede hacerlo sin estar imbuida por el conocimiento que tiene de su personalidad pública y de su poética. La llama, por ejemplo, «tímida» (a la voz), y dice que, «partiendo de una escucha sólo del audio, se percibe además una presencia que tiende a mantener esa cualidad sonora contenida y reservada, expuesta en un registro agudo y con volumen moderado, lo cual permite a su vez asociar a ello una presencia menuda, casi frágil, huidiza, que sin embargo se ve robustecida, enriquecida y matizada a lo largo de la lectura» («La dimensión sonora...» 275). ¿Es posible una escucha «sólo del audio»? Se entiende que se refiere a estar escuchando sólo la voz, sin tener a la vista otros referentes visuales —ya de la autora en videgrabaciones, ya la edición impresa del poema—. Sin embargo, ¿se puede escuchar sólo la voz, cuando se conoce ya al sujeto del que emana? Yo pienso, ya se entiende, que no. Y que esa timidez, esa cualidad menuda y frágil y huidiza, es más un resabio del sujeto conocido que algo otorgado por la voz misma. Quizá mi recepción esté marcada por mi subjetividad y condenada al equívoco, pero yo me quedo, más bien, con el contraste potente entre la voz de Bracho y su cuerpo y personalidad: no escucho timidez en la voz que, desde mis audífonos, oraliza «Agua de bordes lúbricos», en la grabación de la colección Voz Viva. Escucho, más bien, esa robustez, esa «voluntad cada vez más determinante, firme y precisa en sus intenciones», que también señala González (*idem*), aunque ella lo plantea más como

una transformación de la voz, y yo lo pienso como su carácter en tanto voz performativa, no en tanto componente de una subjetividad total.

Escucho, además, una sensualidad no explícita, pero sí franca en sus regodeos sonoros. Y una tesitura completamente consciente de lo que desea lograr —y de cómo lograrlo—. Por eso no pienso que el tono, sin duda reposado, sea indicio de timidez. Más bien, es una voz bien entrenada y segura de sí misma, que sabe cómo modularse frente al micrófono; sabedora, pues, de que no hace falta subir el volumen para producir efectos, texturas, sensaciones... Y es del todo sugerente la manera en la que González, tomando prestados términos de la teoría musical, describe esos cambios en el volumen: «Bracho por lo general lo interpreta con un volumen moderado que se mantiene en un rango entre el *piano* y el *mezzo forte*, y sólo por momentos aumenta en intensidad, como si mediante *sforzandi* buscara señalar y enfatizar algunos elementos. Esto ocurre además en momentos previos a que el flujo se detenga repentinamente, como llamando la atención sobre la inminente presentación de una imagen poética» («La dimensión sonora...» 277). (Más adelante, por cierto, intentaré recuperar este análisis de González para nutrir una partitura posible del poema de acuerdo con las interpretaciones de su autora.)

Ahora bien, aunque he dicho que la voz de Bracho, a la hora de oralizar sus poemas, denota un estudio y una preparación meditada para producir los efectos deseados, ello no significa que se perciba impostada o demasiado dramatizada. Así la describe González, de una forma que me parece especialmente pertinente:

Comprometida con el texto y su flujo cambiante, Bracho no cae en la dramatización empleando su voz de forma impostada, ni se presta a arar en fáciles asonancias verbales. Ese fluir sonoro parece más bien cargado de una gran sensualidad, mediante la cual atrapa y seduce al escucha, evocando placer —quizá ese placer al que se refería en sus mismos preámbulos—, pero no a la manera de una voz erotizada.

Así, más sobria que exaltada, sumergida en esa especie de trance contemplativo, se permite algún ligero arrebató, un dislocamiento, productos ambos de discretos pero perceptibles énfasis, así como de sutiles movimientos rítmicos asincompados, que se van haciendo más frecuentes a medida que avanza el poema. [*Ibid.* 279]

Todo ello parece ir en consonancia con los planteamientos de Charles Bernstein sobre la esencia de las performances vocales de los poemas, entendidas en su naturaleza medial: «el proyecto de la lectura de poesía, desde una perspectiva formalista, es el de encontrar el sonido en las palabras, y no en ningún guion extrínseco ni un acompañamiento suplementario» (11). Se pueden, por supuesto, concebir espectáculos multidisciplinares donde la poesía sea parte de un todo más grande, pero allí necesitaríamos hablar en otros términos: aquí buscamos la especificidad medial de la poesía oralizada, que no es teatro ni es canto, sino que tiene su propia naturaleza. Sigue Bernstein: «pues la poesía no puede —y no necesita hacerlo— competir con la música en términos de complejidad acústica o fuerza rítmica, ni con el teatro en términos de espectáculo. Lo que es único, y exilarante a su manera, de la performance de la poesía es que hace lo que hace dentro de los límites del lenguaje» (*idem*).²⁰

Ello es, me parece, pertinente en el caso de Bracho, y las palabras de González lo confirman. Sin embargo, ello no implica que no haya una preparación performativa detrás: si bien la lectura de la poeta mexicana tiene poco de pirotécnica y parece haber en ella cierta búsqueda por que la voz no escape demasiado de una neutralidad tonal, es clara, me parece, su estudiada cadencia, su dedicación melódica, su bien calibrada modulación expresiva. Es

²⁰ «The project of the poetry reading, from this formalist perspective, is to find the sound in the words, not in any extrinsic scenario or supplemental accompaniment. [...] For poetry cannot, and need not, compete with music in terms of acoustic complexity or rhythmic force, or with theater in terms of spectacle. What is unique, an in its own way exhilarating, about the performance of poetry is that it does what it does within the limits of language alone.»

una voz construida artificialmente, gracias al ensayo concienzudo de los recursos fonadores del cuerpo, y que no se entiende espontánea, sino preparada para ejercer su tarea —la lectura en voz alta— de la manera que considera mejor para lograr en el auditorio el efecto estético deseado. Y no sólo eso: si la composición poética es muchas veces un ejercicio de simultaneidad entre la grafía y la voz, ejercicios vocales como los de Bracho, que revelan la maduración de un estilo, son también ventanas a lo que de sonoro tiene la composición misma del poema. La voz, así, no sería *secundaria*, ni siquiera en una lógica cronológica, sino que siempre, aun en una lectura en silencio, es algo consustancial al texto; algo de lo cual no puede despojarse. Dice Bernstein que uno de los propósitos de los ensayos reunidos en *Close Listening* era «destronar la asunción general de que el texto de un poema —esto es, el documento escrito— ocupa un lugar primario y que la recitación o la performance de un poema por parte del poeta es secundaria y fundamentalmente inconsecuente para el “poema en sí mismo”» (8).²¹ Este primer capítulo ha perseguido el mismo fin.

En ese sentido, recuérdese cómo, al principio de este capítulo, decía que la voz, en tanto actividad del cuerpo-productor, deja huellas en el texto —así existan, como lamentaba Levertov, espacios de indeterminación—. Y donde hubo voz, hubo escucha. Dice González: «La materialidad sonora de la poesía derivada de este tipo de registros conlleva una actitud de escucha que, para el caso particular de Bracho, invita a vincularla con esa otra escucha interna, elemento fundador de su sensibilidad creadora con la cual se asocia su poética» («La dimensión sonora...» 252). Y sin duda es cierto. Sin embargo, no estoy de acuerdo con llamarla «escucha interna»: quiero decir: muchas veces no es escucha *interna*, sino escucha

²¹ «One goal I have for this book is to overthrow the common presumption that the text of a poem —that is, the written document— is primary and that the recitation or performance of a poem by the poet is secondary and fundamentally inconsequential to the “poem itself”.»

real de la propia voz que va oralizando lo que se va escribiendo. La voz, de hecho, indica muchas veces qué conservar y qué no. Qué funciona y qué no, a nivel sonoro, en el poema. No es un fenómeno interno e imaginativo, sino plenamente corporal y sonoro, e incluye tanto la experiencia corporal de activar el aparato fonador para ejecutar una cadena sonora precisa —la cuarta dimensión de Abrahams—, como la experiencia aural de recibir ese sonido, apenas salido del propio cuerpo.

La voz, entonces —y su dupla: la escucha—, guían también la composición. Vamos, pues, sumando *voces*: el poema, asamblea vocal, reúne al menos cuatro distintas, y no necesariamente convergentes:²²

1. La voz del poema; es decir, su cadencia precisa, su semblante inscrito mediante la tecnología verbal con la cual está compuesto: tecnología que exhibe las huellas fantasmáticas del cuerpo-productor, y que, como partitura, así sea carezca de una precisión neurótica, permite que el poema se encarne en nuevas voces humanas y exhiba al menos marcas de esa inscripción sonora originaria.

2. Voz compositiva: es uno de los instrumentos empleados durante la forja inscriptiva del poema. Es, si se quiere, un uso de la voz autoral —en el sentido de que es la voz física de esa persona en concreto—, pero uno privado y tentativo. Es un taller sonoro y corporal que permite la composición, con sus musitaciones y sus afinamientos, sus revisiones y trastabilleos, hasta la construcción artefactual de su propósito. Es, en más de un sentido, una voz performática, pero especulativa: más ensayo que concierto.

3. Voz de la poeta. Aquí tenemos un primer sentido de la voz autoral: la voz física, si bien fetichizada, por su asociación con *una* persona en concreto; una voz que no se puede

²² Ya González («La dimensión sonora...» 252) habla de tres de estas voces —aunque de manera un poco distinta—: las que yo enumero como 1, 3 y 4.

recibir *tan sólo* como voz, y que, al menos en el caso de Bracho, tiene también marcas tecnológicas: las de un entrenamiento para lograr determinados efectos en la performance de la poesía en voz alta —y que son indisociables de la sinergia compositiva—. Y:

4. Voz poética (estilo). Tenemos aquí un segundo sentido de la voz autoral, si bien metafórico: cuando hablamos de *voz poética* lo hacemos para señalar no la excrecencia fonadora de un cuerpo, sino un estilo particular. Es un lugar común plantear que buena parte del trabajo de un poeta joven es batallar para encontrar *su voz*: el conjunto de rasgos que vuelven a su obra identificable: sus obsesiones, su léxico, su sintaxis, su prosodia, sus giros lingüísticos, sus temáticas, sus tendencias rítmicas, etc. Esa *voz* es, entonces, un artificio. Lo contrario de la voz, en ese sentido: no lo orgánico, sino lo tecnológico. Pero la metáfora no se refiere a eso, sino a su unicidad: es la voz humana un rasgo que, a nuestro entender, nos distingue de los demás. Y la construcción artefactual de la voz poética pretende, mediante su trabajo individual con el idioma, alcanzar también ese grado de subjetividad discernible. (Además, insisto en que la voz *real* es, muchas veces, una guía compositiva para lograr fraguar la voz específica del poema, y, mediante su reincidencia, la voz cabal de una poética.)

En cuanto a la voz poética de Bracho, podríamos plantear un quiebre luego de sus primeros libros, marcados por una *voz* con peculiaridades no necesariamente mantenidas por los más recientes —si bien existen, naturalmente, continuidades—. Quiero decir: así como los rasgos de la voz humana cambian con el tiempo, es común que el estilo de una autora, sin perder del todo sus matices distintivos, se transforme. En el caso que nos ocupa, una constante es, por ejemplo, su renuencia a la representación fácil o inmediata de un trasfondo anecdótico. También una dicción siempre atenta a la sonoridad, si bien el componente sonoro no juega siempre, a lo largo de toda su obra, el mismo papel: a veces, en poemas

como «Agua de bordes lúbricos», es quizá el elemento más importante del poema, aun sobre la semántica o la sintaxis, que parecen más bien secundarias, y en otros juega un papel, sin duda importante, pero no tan protagónico.

De tal suerte, *El ser que va a morir* muestra ya una autora en plena madurez y en dominio cabal de sus recursos, y aunque no sean estos siempre una constante en la obra de Bracho, sí son plenamente discernibles tras la lectura del libro. Ya Imboden, en un artículo muy citado sobre la poética de la autora mexicana, intentó enumerar y describir esos rasgos y recursos:

1) el cultivo de una sintaxis compleja y complicada, así como el uso de un vocabulario heterogéneo, rebuscado, lleno de términos científicos y filosóficos; 2) la ambigüedad o indeterminación en los espacios, el tiempo y los actores, volviendo imposible una lectura icónica, referencial o anecdótica; 3) una visión microscópica (efecto zoom) y caleidoscópica (fragmentada y multiplicada) de los objetos representados; 4) una obsesión —típicamente barroca— por lo desbordante y lo monstruoso, que encuentra su complemento en las figuras del límite; y 5) la renuncia a la autenticidad u originalidad del texto literario, presentando el mundo como pura exterioridad —ficción, intertexto— y observándolo desde una distancia irónica. [303-4]

Estoy de acuerdo plenamente con los puntos 2 y 3. No estoy en lo absoluto de acuerdo con el punto 4 ni con el punto 5. Y estoy parcialmente de acuerdo con el punto 1, pues no estoy seguro de que la sintaxis sea compleja o complicada: en «Agua de bordes lúbricos», por ejemplo, la sintaxis es, más bien, profundamente minimalista: un entramado de subordinadas sin jerarquización enrevesada, que es más bien un fraseo en trance que un discurso estructurado de forma sintácticamente confusa. Es típicamente barroca la complejidad sintáctica —hacer árboles sintácticos de Góngora es un reto para audaces—, e intuyo que Imboden asume como barroca la sintaxis brachiana, por su repetida filiación neobarroca.

Estamos de acuerdo en algo: es una sintaxis atípica. Y en esa atipicidad hay una búsqueda estilística de peso. Pero la complejidad y la complicación no me parecen cualidades pertinentes para hablar de *El ser que va a morir*. Tampoco sé si me convence el adjetivo «rebuscado»: no creo que el léxico de Bracho padezca de la afectación asociada al rebuscamiento. Hay un extrañamiento léxico, sin duda, pero en su organicidad estilística parece, en mi lectura, más espontáneo y preciso que afectado y artificioso

Sea como fuere, la voz poética de una autora es sólo discernible a partir de la lectura de sus poemas (aunque, como se ve, pueda haber discordancias en las conclusiones sacadas de esa lectura). Es decir: la poética sólo puede concebirse a partir de la recepción de las voces individuales de cada poema, en cuyos versos se irán revelando las constantes estilísticas que le dan identidad a esa voz. Los poemas, vistos así, son enunciaciones dicientes; voces que, sumadas, forman la complejidad melódica de un coro. Y los poemas de *El ser que va a morir* dejan ver un aire de familia que los reúne, a pesar de las peculiaridades específicas de sus voces individuales.

La voz del poema es, pues, su manera individual de decir. Y de ser dicho: es también la forma precisa de su configuración sonora, en permanente tensión con su configuración visual —es decir, impresa, en este caso—. La voz autoral no es, como decía páginas atrás, la voz en sí misma de una persona concreta. Es, más bien, la suma de dos voces: la voz precisa de un individuo —si bien no en su carácter netamente espontáneo, sino posiblemente estudiado para llevar a cabo las actividades (compositivas y performáticas) de su profesión—, pero transida —y transformada, y trasladada— por su voz poética.

Esa suma aleja a la voz autoral de su naturaleza de voz, y la vuelve una suma de cuerpo y tecnología. Tecnología, porque detrás de esa voz está el estudio del cuerpo para producir la voz deseada, y porque lo que esa voz oraliza, cuando lee en voz alta, es una «voz poética»; es

decir, una suma de rasgos estilísticos —y por tanto técnicos, artísticos— en lo absoluto orgánicos, sino contruidos con deliberación —eso que forma parte de lo que González, siguiendo a Maingeneau, llama el *ethos*, a lo largo de todo su trabajo—. Es algo más que una «escenificación autoral» (término de José-Luis Díaz, citado por González, «La dimensión sonora...» 283, en nota), aunque en efecto tiene mucho de teatral. Es más bien una suma de histrionismo, depuración técnico-poética y cuerpo.

Al encuentro del agua múltiple

«La hermana agua», de Nervo, poema franciscano y alejandrino, es fruto de un asombro elemental: la naturaleza proteica del agua, que es lluvia y es granizo y es nube y es nieve. En el poema de Bracho, como he intentado demostrar en las páginas anteriores, hay también esa tensión, pero no a nivel discursivo, sino medial: tan distinto el hielo de la gota, como la voz de la tipografía. Así, si intentáramos transcribir «Agua de bordes lúbricos» a raíz de la pura escucha y comparáramos nuestra versión con la de *El ser que va a morir*, las discrepancias serían mayúsculas. Lo mismo si lo hacemos a la inversa: si oralizamos nosotros lo que vemos escrito, sin estar familiarizados con la interpretación sonora de la autora, los resultados serían muy discordantes en comparación con tal interpretación.²³ La puntuación transgresora de Bracho, su manejo del encabalgamiento, sus cortes estróficos, la configuración gráfica y sonora de sus versos, tan disímiles en extensión, nos retan de manera notable, y pueden incluso llegar a provocar la mudez, el tropiezo, la cohibición:

²³ En YouTube se pueden encontrar dos grabaciones hechas por aficionados que comprueban lo que digo. De cualquier modo, proyecto hacer un experimento: invitar a lectoras entrenadas de poesía a interpretar el texto de Bracho, y señalar con detalle las diferencias.

Al leer en voz alta el poema, es fácil advertir que no se presta a su recitación —y menos aún a su memorización—, no sólo por la ausencia de rima y de regularidad métrica, sino también por la compleja sintaxis que rompe a cada paso el fluir natural de la frase. La voz tropieza constantemente con signos de puntuación poco frecuentes en poesía, como el paréntesis y el guion, mientras que otras veces lo hace justamente con la falta de ellos, en el caso, por ejemplo, de la mayúscula —en el interior del verso— a la que no le precede un punto final, quedando así suspendida la curva de entonación. [Imboden 308]

Imboden se refiere a otro poema de *El ser que va a morir* (el primero del libro, que en la edición del 82 también carece de título, y que luego se llamará «En la humedad cifrada»); sin embargo, la coincidencia de recursos permite traer sus palabras a colación. Para ella, la extrañeza introducida por la puntuación es signo de la filiación neobarroca de Bracho:

En su aspecto exterior, su poesía se acerca a la prosa, ya que reintroduce —a veces, de manera excesiva— los signos de puntuación, los paréntesis y guiones, o sea, aquellos signos de los que la vanguardia había prescindido casi por completo. Las unidades gramaticales o de sentido predominan en este tipo de poesía sobre las unidades de sonido, definidas por el verso. Aunque los neobarrocos no rechazan del todo el aspecto sensible y rítmico de la poesía, éste se desplaza, sin embargo, hacia la dimensión visual y sintáctica. [*Ibid.* 303]

Con todo, es casi de no creerse que una poesía tan sonora como la de Bracho sea objeto, por su transmisión puramente escrita, de una valoración de este tipo: a tal grado pueden llegar las tensiones oralidad-escritura, y más cuando se plantean usos tan peculiares de los recursos gráficos (y tipográficos). No obstante, escuchar la lectura de Bracho nos permite entender de otra manera el uso de esos recursos, de tal suerte que el texto escrito muestra plenamente su aspiración de partitura. De la comparación de ambos medios, pues —el oral y el escrito—, nos es posible descifrar la postura brachiana, madura y consistente ya desde sus primeros libros, en torno a aquellas herramientas escriturarias sobre las cuales no

existen consensos, como dijo Levertov. Esto, repito, no debe restringir nuestras apropiaciones, volviéndolas parasitarias de las enunciaciones autorales. Al contrario: creo que la escritura de Bracho es una invitación a plantear nuestras propias interpretaciones vocales de esas partituras, tan herméticas como hospitalarias y estimulantes. Una invitación, en este caso, a prestarle, «mediante la voz [...], el cuerpo propio al cuerpo caprichoso del agua» (González, «La dimensión sonora...» 272). Oralizar el poema es, en ese sentido, un buceo bucal y una exploración del cuerpo; una encarnación de esa imaginería, líquida y sonora. Discrepo, como se ve, con Levertov (y sobre todo con Imboden): la extrañeza y la falta de consenso pueden ser inmensamente productivas.

Pero volvamos a la voz de Bracho, a ese momento simbiótico en que el cuerpo de la autora y el del poema parecen reunirse (cfr. González, «La dimensión sonora...» 275), y hagámoslo por medio de un ejemplo de lo que he dicho antes: la postura de la autora frente a las herramientas de la forma, descifrable gracias a la comparación intermedial. Tomemos para ello el caso del encabalgamiento, uno de los recursos empleados de forma más consistente por Bracho. Susana González, cuya aproximación crítica buscó analizar *únicamente* el poema en voz de Bracho, sin compararlo con su transmisión escrita, supone, desde la audición, que varias pausas no gramaticales del poema se deben justamente a esos cortes versales encabalgados («Coral Bracho...» ca. ´76). Ello, sin embargo, no es así, como lo revela el ejercicio de anotación comparatística que aquí consigno (figuras 4 a 6).

Para llevarlo a cabo, reproduje la primera edición del poema —la que más me gusta visualmente— y, con un sistema tentativo de anotación, en parte tomado de la escritura musical, en parte tomado de otros recursos gráficos, fui buscando la manera de llevar a la página los matices de las varias interpretaciones de Bracho. Descubrí al hacerlo que las más de las veces el encabalgamiento no constituye una pausa —a menos que coincida también con

un corte estrófico—. Y también que las interpretaciones de Bracho son más similares que distintas entre sí —que eran, pues, mucho más abundantes y significativas las similitudes que las divergencias—. Para los fines de este trabajo, basta con reproducir el ejercicio realizado con base en una de las performances. Elegí, por tratarse de la más cercana en el tiempo a la escritura del poema, la de 1997.

Este ejercicio no persigue un fin hermenéutico. Quiero decir que no intentaré sustentar que los cambios de ritmo o las pausas tienen un significado suprasemántico, por ejemplo, o que reflejen una intención autoral y por lo tanto nos permitan dilucidar algo que las palabras mismas no alcanzan a transmitir. El fin es más bien hacer visible la tensión intermedial entre la voz y el lenguaje escrito o impreso, a la vez que describir, sobre el poema en su transmisión editorial, el flujo de esa voz: trazar su mapa, su notación, su ecfasis. Esos trazos, esos colores, esas palabras permitirían, pues, volver al poema partitura —según, al menos, la versión de una intérprete, en el sentido musical, que es en este caso la autora misma—. Y, puesto que tales intervenciones visuográficas no forman parte de los códigos poéticos, nos muestran cuán lejos puede estar el poema de ser, justamente, un sistema más o menos cerrado de notación performática.²⁴

Explico mis marcas: las barras rojas significan una pausa (mayor si aparecen por duplicado). Los dos puntos de ese mismo color significan, más que una pausa como tal, una mínima suspensión del sonido. Véase que están, además, entre palabras que hubieran podido fácilmente unirse mediante una sinalefa; de tal suerte, los dos puntos señalan sobre

²⁴ *Close Listening*, el volumen editado y coordinado por Bernstein, es un referente indiscutible en el tipo de análisis que he buscado hacer aquí. Sin embargo, si en algo difiero de sus postulados o de sus intenciones —y es por ello que no he acudido a él con mayor insistencia— es en su tipo de búsqueda interpretativa —ya lo revela su título, émulo del *close reading*—. Yo no persigo la idea de que la interpretación vocal autoral esconda un tesoro hermenéutico del que la mera lectura carece. Espero, eso sí, que mi trabajo pueda ser leído como una continuación de ese otro, seminal, pero ahora dedicado al estudio de la poesía no anglosajona.

todo que esa sinalefa posible es evitada por la autora, a diferencia de las señaladas mediante las ligaduras verdes.

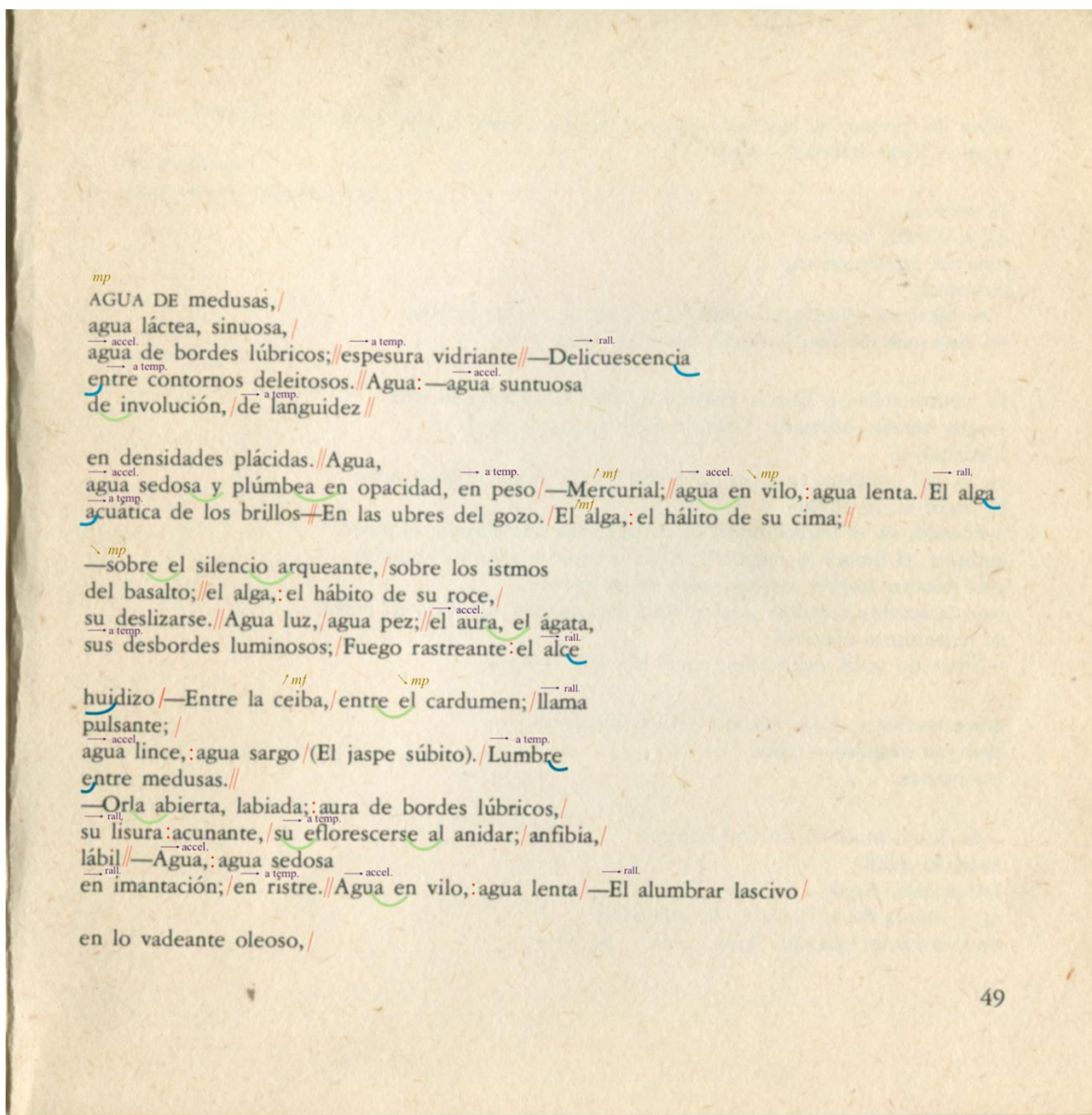


Figura 4

La intensidad de la voz es, en términos generales, la de un *mezzopiano* (*mp*). Cuando sube, lo hace a un *mezzforte* (*mf*), y siempre vuelve a descender. Según mi escucha, no hay ascensos ni descensos más bruscos. En el poema, he anotado con naranja esa dinámica:

véase que al principio se señala el *mp* que regirá casi todo el poema, y sólo cuando asciende al *mf* y vuelve a descender hago la anotación pertinente. Siempre que no se anote nada, debe entenderse que la intensidad es la del *mezzopiano*.

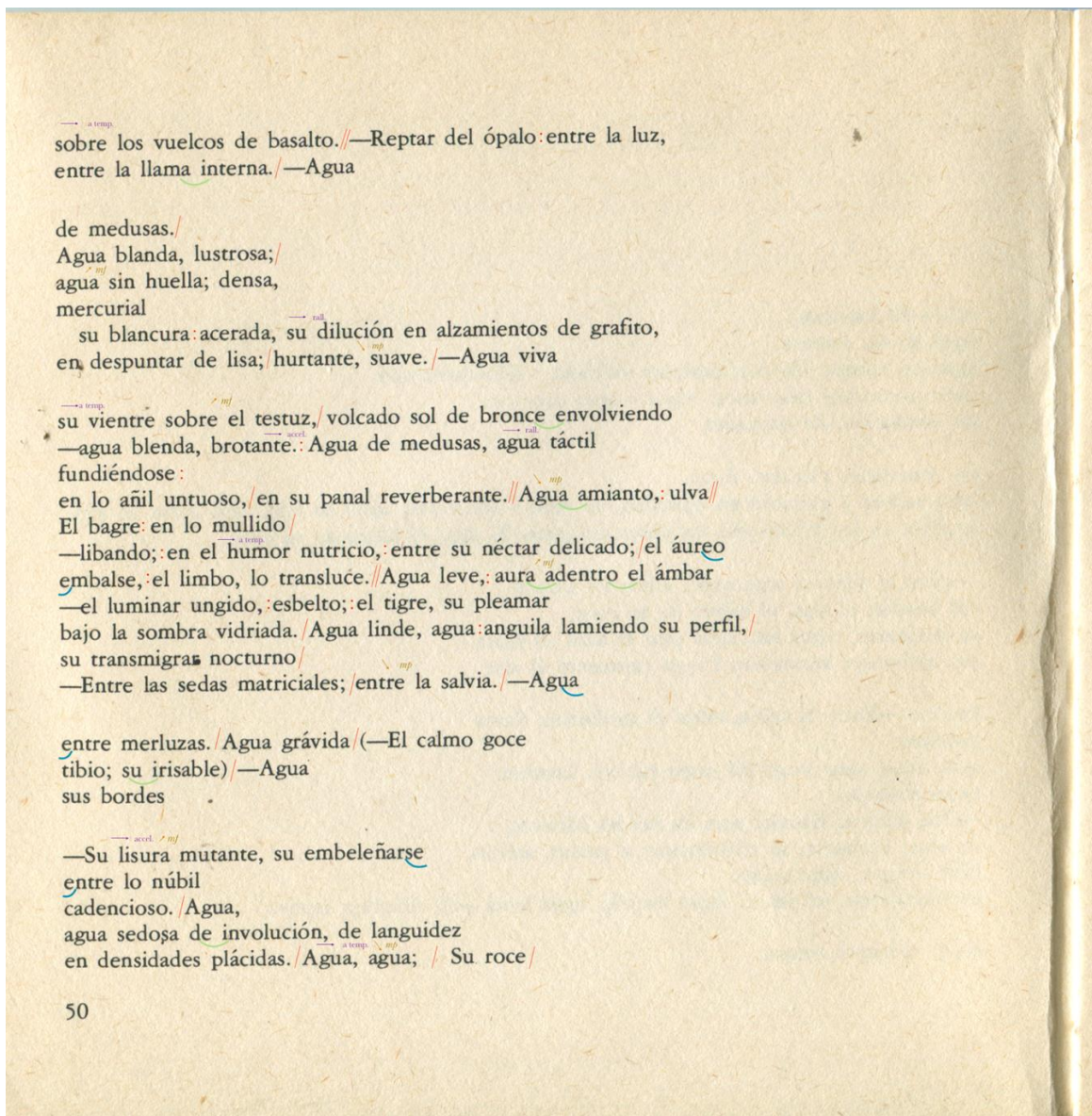


Figura 5

Por otra parte, tenemos, en morado, las anotaciones de «A temp.» («a tempo»), la cual quiere decir que vuelve a la cadencia rítmica original; «accel.» («accelerando») que señala un incremento en la velocidad, y «rall.» («rallentando») que marca una desaceleración.

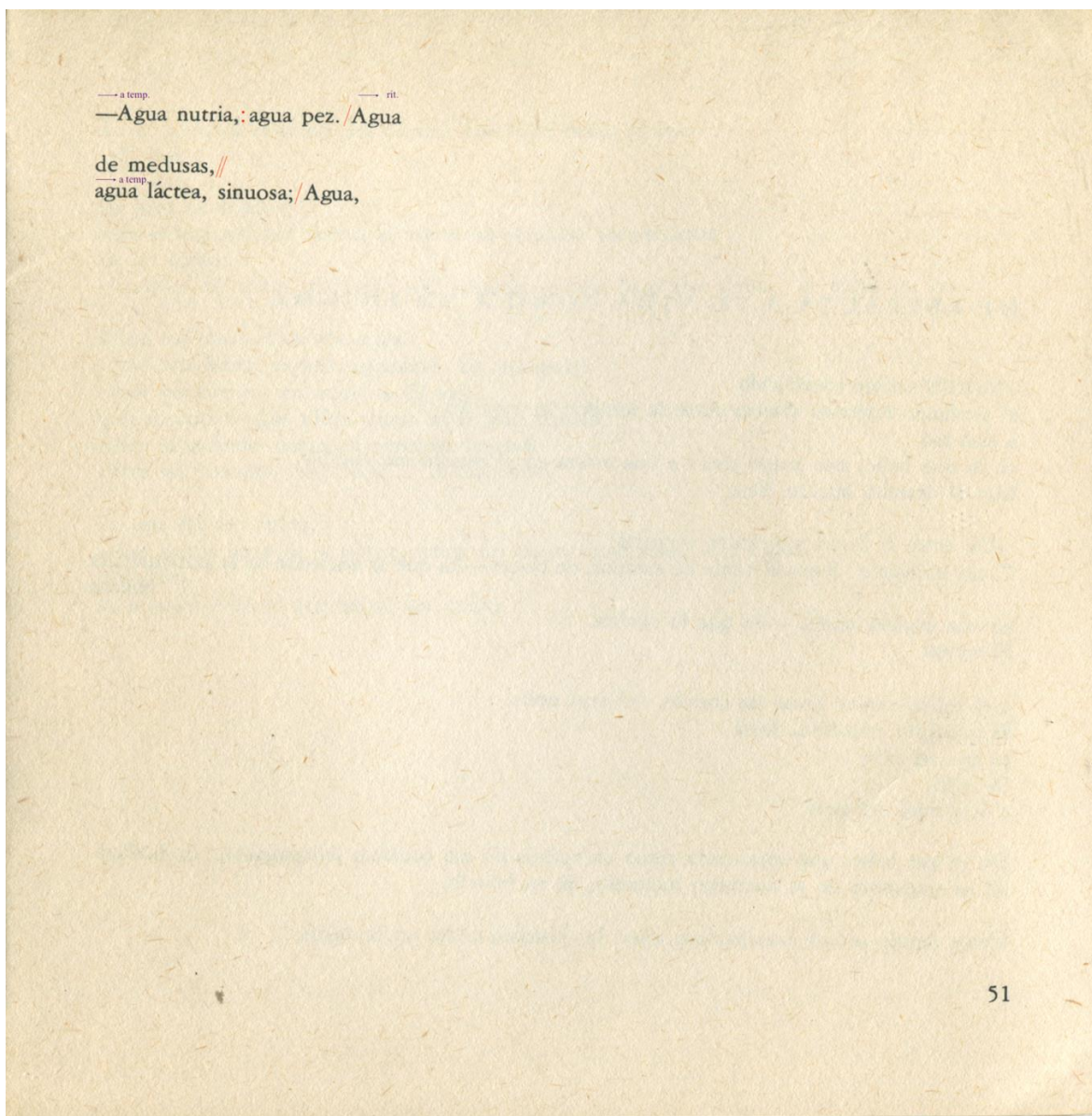


Figura 6

Como ya advertía hace unos párrafos, no considero pertinente hacer un hermenéutica de todos estos elementos, que más bien forman parte de los «efectos de presencia», por usar el término de Gumbrecht. Sin embargo, no podemos obviar —sin querer hacerlos decir aquello que no dicen— que esos efectos de presencia están anclados a una dinámica performática que produce alteraciones en la recepción del texto. Los cambios de ritmo y de

intensidad, por ejemplo, acaban por funcionar como elementos prosódicos que condicionan la experiencia del escucha. Eso es lo que plantea González en unas líneas ya citadas páginas atrás, cuando dice que el *sforzandi* de Bracho, subraya algunos elementos, algo sin duda cierto. Sin embargo, un tanto a diferencia de González («La dimensión sonora...» 280), yo sostengo que ese énfasis está más vinculado a la cadencia del poema en sí misma, y no tanto a un deseo autoral por resaltar tal o cual palabra, frase o imagen. Quiero decir: el poema aspira más a la construcción de un pulso —el de un ir y venir muy acuático, muy de marea—, que sigue su propia lógica interna, y no la de un orden discursivo o gramatical. Lo mismo con el *accelerando* y el *rallentando*: ambos cambios de ritmo dotan a frases y palabras de cierta notoriedad, pero la propia construcción del poema, con su misterio y su resistencia al significado, impide, a mi entender, que ello implique una búsqueda por hacer resaltar semánticamente determinadas partes del poema.²⁵

Pero vuelvo dos pasos atrás, para retomar el tema del encabalgamiento. A propósito de ello, nótese cómo en varias ocasiones Bracho hace sinalefas entre la última palabra del verso anterior, desde el que se origina el encabalgamiento, y la primera del siguiente (es eso lo que señalan las ligaduras azules entre versos). Las sinalefas entre dos versos son un recurso común en la poesía española medieval: véanse, por ejemplo, las «Coplas por la muerte de su padre», de Jorge Manrique, poeta del siglo XV. Allí vemos cómo la sinalefa entre ciertos versos es de hecho forzosa para mantener la regularidad métrica. Esa práctica, sin embargo, se abandonaría en los siglos subsecuentes, obligando al intérprete a hacer una pausa no

²⁵ Como advertí en su momento, he empleado, además de mis propios signos, conceptos tomados de la teoría musical para describir la lectura de Bracho. Hay estudios que prefieren realizar estudios análogos, pero a partir de mediciones propias de la fonética acústica. Sin duda, ello ofrecería parámetros más objetivos —pues sería una descripción de fenómenos físicos realizada en términos estrictamente científicos—; sin embargo, hablar de *tempo*, en lugar de medir *moras*, por ejemplo, me permite dotar de un carácter netamente interpretativo las modulaciones vocales de la autora y atender de mejor manera a su dimensión estética y expresiva. Además, me parece un acercamiento más hospitalario para los posibles lectores de este trabajo.

gramatical al final del verso encabalgado, y a evitar a toda costa una sinalefa entre versos, pues ello tendría, desde entonces, el efecto contrario: provocar una hipometría en el segundo de los dos versos unidos de esa manera. Esa pausa no gramatical que produce el encabalgamiento es un reto para cualquier lector de poesía, pues —y recordemos una vez más a Levertov— no hemos logrado un consenso último de cómo realizarla: cuánto debe durar, cómo debe ser entonada, etcétera. Con el surgimiento del verso libre, el problema, lejos de resolverse, se volvió más ambiguo: sin la regularidad métrica, el encabalgamiento puede de nuevo dejar de ser una pausa, como en el caso de Bracho, e incluso es posible recuperar la sinalefa encabalgada. La cosa es que también pueden, perfectamente, seguirse haciendo las pausas versales, como quisiera Levertov, con una clara intención preceptiva. A mí en cambio, esa ambigüedad, lo he dicho ya, me parece una fuerza productiva que abre el sonido poema, en lugar de cerrarlo, pero no es desestimable, en lo absoluto, cómo los testimonios autorales nos permiten, en este caso, entender la peculiar concepción del encabalgamiento en la poesía brachiana.

Ahora bien: si no hay pausas que marquen los cortes versales, y el encabalgamiento, en la lectura de Bracho, lejos de producir pausas no gramaticales, provoca de hecho continuidades sonoras —como las sinalefas—, lo que en cambio sí puede notarse es, con relativa constancia, una desaceleración del *tempo*, que ocurre justo en el paso de un verso al otro: una especie de cambio de entonación. Por su parte, las pausas como tales tienen más que ver con los signos de puntuación, especialmente con los puntos, los puntos y comas, y algunos guiones —si bien no todos—. El encabalgamiento brachiano, entonces, como las comas, no implica pausas, sino un matiz de la entonación.

No he hecho este mismo ejercicio con otros poemas de Bracho, pero éste me parece, además, especialmente sugerente, pues el encabalgamiento refuerza, así, el flujo constante,

aunque con matices, de verso a verso, como en los meandros de un río, en los que se reduce la velocidad, pero nunca hasta el detenimiento. Por eso acaba así el poema: con una coma, con un ritmo ascendente, que concluye la repetición, casi textual, de los primeros versos. El poema, al cierre, empieza de nuevo, emulando la ciclicidad infinita del agua misma. «Es la coma final la que hace un guiño para entender que el flujo continuaría, sin fin, en alguna otra dimensión, más allá de la página y las palabras» (González, «La dimensión sonora...» 257). El poema se presenta, así, como un continente que puede, como el vaso de Gorostiza, apresar apenas una mínima muestra del agua del mundo. Pero el agua sigue más allá, siempre más allá. Es un continente, pues, cinemático: no contiene sino un flujo.

El poema, como se ve, no está en la página, ni está en la voz, sino en ambas —como el agua no está en el río o en la nube—. Lo que hay, en realidad, es una tensión dialéctica entre la obra como producto y la obra como acontecimiento. Cada uno de esos polos está representado por un medio: la impresión encarna la aparente fijeza del producto; la lectura en voz alta la aparente evanescencia del acontecimiento. Ambos son certeras, a su manera. Ambas son falsas. La inscripción cabal que el poema no está en un extremo o en otro, sino en una negociación fluctuante entre ambos. Por eso sus formas no coinciden —no pueden coincidir—: el poema escrito será siempre una partitura falible. O mejor: una partitura siempre abierta a la interpretación.

La página, la partitura: silencio arqueante que le permite cantar al agua. Y echar a andar sus mutaciones.

CAPÍTULO II

«Ya escribir es una forma del cuerpo»

Tecnología e inscripción en *Incurable*, de David Huerta

Al encuentro de la máquina

Aunque para los propósitos de este trabajo he tratado de ser muy cuidadoso con los términos empleados, con especial atención a sus implicaciones mediales, lo cierto es que la lengua está llena de contagios, expansiones y polisemias. Así, en estas páginas el concepto de «escritura», hasta ahora, ha sido empleado sobre todo en su carácter de sistema ordenado de signos gráficos que se refleja mutuamente, mediante cierta analogía así fijada, con otro sistema de signos —la lengua—. Sin embargo, al menos en muchas lenguas occidentales, el verbo «escribir» es sinónimo de «componer», y «escritor» un sinónimo de «autor». Así era ya en latín. Y en español, por hablar de nuestra lengua, vemos desde la anónima *Crónica de Don Álvaro de Luna* (1453) —el ejemplo más antiguo que he localizado en el Corde— cómo lo escriturario es equivalente, y con cuánta naturalidad, a la creación verbal:

Cuéntase del grande Alixandre, que passando una vez por el lugar adonde estaba la sepultura de Archiles, lo llamó bienaventurado, por quanto oviera avido por escritor e historiador de los fechos suyos, e por perpetuador de su fama, al griego poeta Homero. Debidamente, pues, se puede dezir que fuera bien conplidero que Homero viviera en los tienpos de este ínclito Maestre, para que, segúnd la grandeza de sus fechos e alteza de sus virtudes, lo perpetuara por el escriuir suyo en el grado a ellos debido; ca por çierto non niega el presente escritor, que él ni su pluma no se conosçen ser bastantes para los poner e escrebir en la superioridad e cumbre que se les debe, e les pertenesce. Mas agora prosigamos en escribir otras cosas.

Sin embargo, para las preocupaciones mediales de este trabajo, «escribir» y «componer» no son del todo equivalentes: aunque los textos que producimos parezcan surgir del papel,

físico o virtual, conforme se van plasmando las letras sobre él —impresión compartida por ese cronista anónimo, que sin reparos le impone a Homero el anacronismo: a él, rapsoda entre rapsodas, nombre equívoco de una comunidad, y no calígrafo—, en realidad la escritura es la mediatización de un proceso mental que va más allá de lo meramente escriturario. No obstante, y aunque la escritura no ha dejado nunca de ser una mediatización, es cierto que con el paso del tiempo comenzó a alterar la dinámica compositiva del arte verbal: si quien compone el poema puede ir recorriéndolo también con la mirada mientras lo hace, gracias a esa mediatización instantánea que permite la escritura, su manera de fraguar el dispositivo poético será naturalmente distinta. (Para ello, es obvio, primero tuvieron que coincidir en un solo ser dos actividades: la poética y la caligráfica, separadas en los inicios de la escritura y siempre que ésta se ha dedicado a transcribir aquello compuesto de forma oral.) De allí viene el que, por una traslación del todo orgánica, «componer» y «escribir» sean sinónimos en los ambientes letrados, y que se llamen «escritores» a quienes se dedican a la composición literaria. La superficie de la escritura, además, pasó a ser la representación física de la inscripción: los límites de lo inscrito no están dados ya solamente por una configuración verbal, sino por el terreno visual que el texto ocupa. Se vuelven icónicos, ya no sólo lingüísticos. Y, al suceder esa transformación, el propio espacio mental se vuelve, metáforas mediante, un espacio escriturario, como revelan el soneto de Garcilaso —«Escrito está en mi alma vuestro gesto»— y toda la tradición, medieval y humanista, que tiene de fondo. Por ello insiste Ong en que la alfabetización tiene efectos, individuales y sociales, que exceden los límites de lo meramente técnico.

Por siglos, la única mediatización escrituraria que poseía tal inmediatez fue la caligrafía — la imprenta de tipos móviles, con su elaborado proceso artesanal y usualmente colaborativo, fue casi su antítesis en esos terrenos—, hasta la invención de la máquina de escribir, la cual

comenzaría a popularizarse hacia finales del siglo XIX. La imprenta fue concebida como una forma de reproducción, no de composición textual; como un trabajo artesanal, y no uno estrictamente intelectual o artístico. Con la paulatina profesionalización de los trabajos editoriales, su valoración ha cambiado, y ahora nos resulta evidente que el autor es *una* de las fuerzas que le dan forma a la obra —muchas veces la más importante, sí—, pero que existen otras —editores, correctores, diseñadores, tipógrafos, etc.—, que colaboran en el resultado final, desde distintos frentes. Por otro lado, aunque los procesos de la imprenta se han ido haciendo más y más rápidos, su instantaneidad de mediatización, aun hoy en día, no es igual a la caligráfica o la mecanográfica —o a la publicación virtual, cuyas peculiaridades son otras—. A pesar de lo anterior, han existido numerosos autores tan implicados en el proceso de impresión que es allí donde terminan verdaderamente de componer sus obras: la falta de inmediatez no le impide, pues, llegar a ser un medio compositivo autoral, o al menos el último momento en que el autor puede afinar detalles de su obra, aunque ello contravenga, en apariencia, la naturaleza de ese medio. En cualquier caso, la máquina de escribir, en tanto tecnología de la palabra, representó una nueva posibilidad de que la mediatización escrituraria coincidiera con el momento compositivo, y trajo consigo, por sus notorias diferencias con la escritura caligráfica, nuevas y paulatinas transformaciones en el proceso creativo del arte verbal

Para McLuhan, por ejemplo, la máquina no sólo permite una nueva mediatización instantánea de la escritura, sino que «fusiona composición y publicación», por lo que provocó una actitud «completamente nueva hacia la palabra escrita e impresa» (260).¹ Lo dice en el sentido de que la máquina es ya un medio tipográfico, debido a lo cual produce en el autor

¹ «The typewriter fuses composition and publication, causing an entirely new attitude to the written and printed word. [...] The machine is like a public address system immediately at hand.»

una sensación de cercanía mediática con sus futuros lectores. También hallamos una idea similar en Kenner, quien ve en la máquina de escribir «una manera de crear el poema en el propio lugar de trabajo con una forma cercana a la forma en que será impreso» (47-8).² Con todo, si bien es cierto que la tipografía antes de la máquina de escribir estaba asociada con el dominio de lo público, mientras que la caligrafía lo estaba con el privado, y que la máquina transformaría, en ese sentido, lo privado en público y viceversa, no hay que perder de vista las modalidades de publicación —esto es, de divulgación de la obra—, pertenecientes tanto al mundo de la oralidad como al caligráfico. Acaso allí encontremos otras coincidencias entre el medio compositivo y el medio de publicación. Acaso los poetas de otros tiempos vivieran con la misma intensidad performativa la cercanía imaginada de su público. Es, pues, la imprenta la que instauró esa disociación medial entre producción y reproducción, que la máquina de escribir luego revertiría, y que las publicaciones digitales —no sólo los e-books, sino mucho más notoriamente medios como los blogs y las redes sociales— terminarían por anular de manera ya cabal.

Pero la máquina no sólo es tipografía... Esa quínesis, ese traqueteo, ese tufo de aceleración moderna... Si escribir no ha sido nunca un verbo silencioso, la máquina de escribir le insufló una nueva, y más aparatosa, resonancia. Y es que, sobre todo por su sonoridad, la máquina de escribir es un útil atípico. El concepto de *útil*, que aquí pienso en su vertiente heideggeriana, se refiere a un tipo concreto de artefactos (*artefacto*: objeto producido con arte —es decir, con técnica—). Heidegger explica el concepto en *El origen de la obra de arte*, un texto con el que tengo ciertas discrepancias, tanto ideológicas como argumentales, pero que siempre me resulta brillante y detonador de muchas reflexiones e

² «A way of creating the poem in one's workroom in a form close to the form in which it will be printed»

ideas. Allí se define al útil como el artefacto que encuentra su razón de ser en su propósito práctico. Es el propósito práctico lo que determina sus materiales, su confección y su diseño. Un zapato ha de amoldarse al pie, para protegerlo, aunque sin inmovilizarlo, y ha de tener una suela gruesa, pero ergonómica, que le permita, al dueño de ese pie, andar sin lastimarse. El cuerpo del zapato, entonces, ha de ser a la vez flexible y resistente, sin ser demasiado pesado. Si cumple con tales características, ponemos nuestra confianza en él. Y ese «ser de confianza» del útil, como le llama Heidegger, hace que nos olvidemos de él, que no tengamos la necesidad constante de prestarle atención para buscar que cumpla su función (cualquiera que haya tenido un zapato incómodo lo entiende).

A la pluma y al lápiz, útiles escriturarios, los olvidamos con relativa facilidad: como toda herramienta, nos convidan a adecuar nuestro cuerpo al suyo —que a su vez fue pensado para recibir el nuestro—, a fin de operarlos y formar juntos, según lo pensarían Deleuze y Guattari, un devenir conjunto: el devenir caligráfico, que gira en torno a la punta, soportada por ese cuerpo tubular, ahora rodeado por nuestros dedos, en una interacción que nos permite deslizarla por la superficie del papel. Hay que prestarles cierta atención más o menos frecuente —afilarse el grafito, llenar el émbolo—, que la tecnología ha logrado ir reduciendo —es la gracia de los lapiceros y los bolígrafos—. Y poco más. No desatendemos la escritura, pero la atención está puesta en el cuidado caligráfico de nuestros movimientos, y no tanto en los útiles, que, en su carácter de prótesis, se ocultan en su ser de confianza, y se pliegan a los designios del cuerpo. Si he dicho que la máquina de escribir es un útil paradójico, es porque pareciera insistir en no ser ocultada.

Gracias a Kittler, he dado con un texto de Heidegger mismo sobre la máquina de escribir, invento que, para él, impedía que la escritura fuera, como antes, una ventana al espíritu: la caligrafía es tan personal como la voz, y si bien la escritura sustituye a ésta, por lo

menos conserva ese rasgo intransferible del yo. La máquina, con su tipografía inalterada, anula ese resabio de la voz y uniforma toda manifestación escrita de la conciencia. La reacción conservadora del filósofo, compartida por mucha gente de su época, reafirma en cierta medida lo dicho hasta ahora: si antes el protagonista era siempre el sujeto que escribía, la máquina le roba algo de ese protagonismo. Por ello se percibe a la máquina no ya como una prótesis, sino como algo casi roza con la suplantación: quien teclea se vuelve casi el combustible de la máquina: es su letra la que se imprime, no la propia.

Acaso tal protagonismo, que empieza por lo sonoro, le venga a la máquina de origen: para cumplir con su propósito práctico —la escritura tipográfica automatizada e individual—, el cual determina su diseño, su materia y su concepción misma, es lógico que su operación tuviera que ser manual. No es difícil entonces encontrar uno de sus referentes en otro instrumento operado por los dedos: el piano. Allí también se pulsa una tecla, y la fuerza del dedo es multiplicada por una palanca que asesta un golpe. En el piano, vibra una cuerda; en la máquina de escribir, se imprime una letra. En aquél, por supuesto, el sonido es la finalidad misma de lo maquínico; en ésta no, pero su ruido se rehúsa a ser un mero accesorio. Al contrario, comenzó a darle un ritmo más acelerado al pensamiento escrito: la mano caligráfica se cansa más rápido, y le es difícil acelerar demasiado sin distorsionarse, incluso hasta la ilegibilidad. La máquina de escribir, en cambio, produce siempre un trazo limpio, sin importar la velocidad a veces vertiginosa del mecanógrafo; quizás al rato comiencen a doler los dedos, pero ese cansancio, por lo demás menos paralizante, tarda más en llegar.

Es, pues, en esa velocidad, en ese ritmo, en ese subir y bajar de dedos, que el pensamiento accede a otro tipo de operación escrita: la improvisación verbal, el flujo de conciencia, la automatización escrituraria. No me refiero, por supuesto, a que ese tipo de escrituras sólo puedan suceder en el medio mecanográfico: en cierto sentido, si dejamos la

sonoridad de lado, la velocidad escrituraria ha sido un desafío tecnológico por siglos, e inventos como la escritura ligada, la taquigrafía o la pluma fuente con almacenamiento de tinta son hitos en esa dirección, que habían permitido ya un flujo más cercano al del pensamiento —con la salvedad de que el resultado debía ser retranscrito, traducido o pasado en limpio: en la máquina, allí sí, como he dicho ya, se alía por primera vez la velocidad compositiva con la producción inmediata de una versión que puede acercarse a la legibilidad de su publicación.

En ese sentido, y más allá de sus vínculos con lo musical, Kittler (190-1) nos recuerda otra filiación de la máquina de escribir: la armamenticia, pues el primer boom de ventas de máquinas de escribir estuvo a manos de Remington, compañía productora de armas de fuego. Si en el añejo combate entre las armas y las letras, la pluma era la contraparte de la espada, «la máquina de escribir», en cambio, «se volvió una ametralladora del discurso» (*ídem*).³ En ambas metáforas, la palabra tiene potestades asesinas, pero el escándalo, la velocidad y el poderío de la ametralladora son de otro calibre.

Independientemente de lo anterior, conviene recordar que la influencia de una nueva tecnología de la palabra se extiende más allá de sus meros usos prácticos, como ha demostrado Ong. La caligrafía, la imprenta y la computadora han transformado innegablemente nuestras sociedades. A veces parece que le damos un menor peso a las transformaciones que provocó la máquina de escribir, pero autores como Kittler nos revelan lo vasto y profundo que fue su impacto sociocultural. Aquí he anotado apenas algunas cosas, y considero un ejercicio crítico del todo fructífero reflexionar sobre el tipo de obras que comenzaron a escribirse luego de su invención —aunque fueran escritas a mano—, enmarcada

³ «The typewriter became a discursive machine-gun»

ésta en un contexto tecnológico que terminaría con el imperio de la cultura libresca (cfr. Kittler, «Introduction»).

Es imprescindible, en ese sentido, un libro como *The Mechanic Muse*, de Hugh Kenner, que estudia al Modernism de la lengua inglesa —no traduzco el término para no confundirlo con el movimiento hispano decimonónico— como un fenómeno inexplicable fuera de tal contexto histórico —el de la máquina de escribir, el linotipo, el tranvía o el metro—. Así pues, nos dice Kenner, «existe una conexión real entre el Modernism literario y eso que Richard Cock ha llamado La Segunda Era de la Máquina: la época, digamos, entre 1880 y 1930, que vio cómo las máquinas venían con escándalo desde lugares remotos y tristes [...] a tomar por asalto las capitales y darle forma a la vida urbana» (11).⁴ Su libro es la brillante puesta en práctica de esa premisa, que nos muestra al Pound mecánografo, por ejemplo, como un ser indisociable del poeta. Sin embargo, podríamos ir más allá todavía, y advertir, en línea con las ideas de Ong sobre cómo las tecnologías de la palabra tienen consecuencias de veras vastas en términos culturales, que el influjo en nuestras sociedades de la máquina de escribir no se queda, por supuesto, en los ámbitos de la literatura. Resulta también por ello pertinente pensar cosas tan disímiles, como la transformación de los roles de género asociados a la palabra escrita burocrática o la importancia que el psicoanálisis da a la improvisación verbal del consultante, por decir algo, a la luz de su invención.

Pero volvamos al sonido: «Sentado frente a la máquina de escribir, el poeta, en buena medida como el músico de jazz» (y el músico de jazz improvisa), «experimenta la

⁴ «There's a real connection between literary Modernism and what Richard Cork has called The Second Machine Age: the age, say 1880 to 1930, that saw machines come clanking out of remote drear places [...] to storm the capitals and shape life there»

composición como una performance», dice McLuhan (260).⁵ Una performance que surge de la intuición y el pensamiento espontáneo, sin pasar necesariamente por la plena mediación de la conciencia (cfr. Kitler 214), y cuyo traqueteo, lejos de interrumpir el pensamiento, le da materialidad y lo impulsa al trance.

Al encuentro de un manuscrito perdido

La reflexión que he llevado a cabo hasta ahora tuvo siempre una intención en mente: dirigir, con ella de fondo, la atención a una obra capital de la poesía mexicana del siglo XX, cuya composición está ligada de forma peculiar a la máquina de escribir y las dinámicas escriturarias que ésta promueve o permite. Me refiero, ya se sabe por los paratextos, a *Incurable*, de David Huerta (Ciudad de México, 1949), publicado en 1987. Calificado muchas veces como uno de los libros más radicales de las últimas décadas en México, ello en parte se debe a su vertiginosa saturación palabral y a su flujo delirante.

En otro momento he escrito sobre una idea frecuente en la crítica sobre *Incurable*:⁶ la de que el libro es una especie de híbrido entre poesía y novela, o una novela lírica, con una anécdota muy tenue, o algo por el estilo.⁷ Nunca fue mi intención negar la validez de ese acercamiento, sino acaso preguntar si la poesía no se basta a sí misma para narrar, por un lado, y por otro señalar que, en todo caso, si de buscarle filiaciones con otros géneros se tratara, también podríamos pensar en él como un libro ensayístico. No un libro de ensayos, ni siquiera un ensayo *in extenso*, sino un libro donde se incorpora el proceder ensayístico,

⁵ «Seated at the typewriter, the poet, much in the manner of the jazz musician, has the experience of performance as composition...» (McLuhan 260).

⁶ Me refiero a mi ensayo «El mundo, la mancha, el espejo», aparecido primero en el sitio web de *Nexos* y más adelante en *A la salud del incurable* (2017), volumen publicado por la Universidad de Guanajuato, bajo el cuidado de Carlos Ulises Mata y Fernando Fernández, para celebrar el 30º aniversario de *Incurable*.

⁷ Fue Christopher Domínguez Michael, en una reseña muy temprana del libro, el primero en plantear la idea.

con sus ires y venires, sus dubitaciones y sus contundencias. Si el ensayo es ese «ejercicio del estilo y el pensamiento para seguir los movimientos de la conciencia en búsqueda de la verdad»,⁸ no es difícil ver en los parloteos del Civilizado, transformado ahora en el Incurable (señalo con tales adjetivos a la voz que habla, ya desde *Cuaderno de noviembre* [1976] y *Huellas del civilizado* [1977], en varios libros de Huerta, y que es más personaje que sujeto lírico —especialmente en *Incurable*, parodia oscura de lo épico—), no es difícil ver en los parloteos del Incurable, decía, menos un avance diegético, cuando lo hay, y mucho más una conciencia en perpetua búsqueda. Quizás el encuentro con la verdad, como se nos pretende ofrecer en ciertos ensayos, nunca llegue, o no de esa manera argumental y lógica, pero en cambio vemos surgir en él otras dimensiones de lo ensayístico: las que encontramos en la palabra inglesa *rehearsal*, por ejemplo, y que lo vuelven todo iterativo, tentativo, en constante detenimiento y afinación, dando saltos de un momento a otro, no siempre con un orden discernible.

Ensayo y *rehearsal*, antiépica o atenuada novelería, lírica delirante: lo que presenciamos, en todo caso, es un libro sobre la escritura misma, a la par que un libro que parece irse escribiendo conforme avanzan sus páginas. Es ese el gran tema de *Incurable*: la escritura. No el amor, sino la escritura sobre el amor; no el padecimiento, sino la escritura sobre el padecimiento; no el ser, sino la escritura sobre el ser. Todo es mirado a través de la escritura, y se le escribe para asediarlo, desde la escritura misma, hasta la extenuación. Por eso el devenir del libro está guiado por la lógica interna de esa escritura, que parece estar naciendo, estar haciéndose, a la vez improvisativa y necesaria, mientras la leemos.

⁸ La definición simplifica la siguiente cita de Macé «Invitant à écrire une histoire parallèle de la littérature, l'attention portée à l'essai a permis de placer au premier plan cet effort conjoint de style et de pensée, celui que consiste à se maintenir au plus près des mouvements de la conscience dans sa recherche du vrai» (322).

Es un lugar común decir que la novela moderna es un género cuyo surgimiento se debió en buena medida a la invención de la imprenta. La publicación masiva y tipográfica permitió que la escritura se fuera emancipando, de manera más veloz y decisiva, de un estado en el que su medio de difusión seguía siendo oral: no ya únicamente mediante la memoria o el canto, sino también gracias a la lectura en voz alta, práctica fundamental para entender muchas obras del siglo XVII para atrás. Así, cuando más copias de un mismo libro comenzaron a llegar más manos y comenzó a leerse cada vez con más frecuencia en soledad, la literatura fue abandonando la preocupación porque el *auditorio* —oyente, múltiple— no perdiera detalle, porque no se confundiera o aburriera, porque pudiera aprehender un episodio congruente en una sola sesión de lectura colectiva, y comenzó a pensar en un lector que puede regresar unas páginas si se ha confundido, parar por ese día si se ha cansado ya, etc.

La alteración introducida por la máquina de escribir fue, como he dicho ya, de otra índole: no afectó tanto a la publicación, y por rebote a la escritura, una vez que las prácticas lectoras comenzaban a transformarse, sino que afectó de entrada las prácticas escriturarias. *Incurable* es un libro, si bien publicado más de cien años después de que la máquina de escribir fuera inventada, tocado por esa afectación, y por vía doble: por la experiencia misma del cuerpo-productor, engarzado en el devenir mecanográfico con la máquina, y por la filiación del libro con un tipo de literatura, guiada por ese nuevo ritmo del pensamiento que la máquina introdujo.

A pesar de lo anterior, la historia del mecanuscrito de *Incurable* es peculiar.⁹ La conocemos por el autor, que se ha referido a ella —o más concretamente a la manera en que el libro fue escrito— más de una vez, en entrevistas o en presentaciones públicas, por ejemplo. Sin embargo, el testimonio más detallado a la fecha es un texto inédito hasta hace poco, escrito por Huerta como respuesta a ciertas preguntas de Elsa Cross en 2017, y que tuvo la generosidad de compartir también conmigo. (De hecho, su primera edición, muy reciente, fue como apéndice a una versión preliminar de este capítulo que publiqué en el libro colectivo *La maquinaria del poema* [2024], coordinado por Tania Favela.) En las próximas páginas, iré citando el texto de Huerta, pero aclaro que puede leerse completo como apéndice a esta tesis (pp. 227-30). Para facilitar las referencias al texto, he numerado los párrafos.

Estamos, ya se verá, ante un documento epitextual valiosísimo, que nos abre las puertas a esa pequeña «habitación de escritor» (*Incurable* 157), donde la desesperación «subía por los acantilados» de unas manos «confusas tratando de escribir» (*In.* 159). No es un texto que ofrezca como tal una poética —en el sentido de que no incluye una reflexión crítica sobre qué es o no la poesía, sino más bien una descripción precisa de un método singular de composición—, pero ello no le impide cumplir a cabalidad con la función testimonial que Juan Alcántara ha encontrado en numerosas declaraciones de poética modernas:

La función testimonial permite también otro tipo de atisbos: aquellos que se refieren al trabajo mismo del poeta —en el sentido físico, material e incluso corporal—: ¿cómo trabaja el poeta?, ¿cómo «hace su poema»? La aparición del poema —en un momento y un lugar imprevistos a veces— y su primer registro; los borrones, apuntes

⁹ Antes he dicho «manuscrito», y ahora empleo el término más técnico de «mecanuscrito». Creo que ambos son correctos: aunque la etimología del primero parece anclarlo a la caligrafía, desde hace mucho que ha expandido su significado para abarcar el original producido por el autor, sin importar su modo de producción. Tiene, además, la ventaja de que suena menos pedante. A pesar de ello, «mecanuscrito» es un término que en este punto de la argumentación considero preferible.

y tachaduras del proceso de composición; la facilidad o dificultad, así como la brevedad o larga duración de este mismo proceso; los obstáculos con los que se topa y las soluciones que encuentra —a veces también de manera imprevista—; sus instrumentos y hábitos de trabajo —así como sus manías—; las circunstancias y sucesos que en un momento dado hacen posible la obra —o la obstaculizan—; todo eso forma parte del núcleo testimonial: informaciones, sucesos, anécdotas, pequeñas confesiones que surgen a veces de manera casual o bien fueron obtenidas por la sollicitación de un mediador. Menos frecuentes —al menos en el ámbito de la poesía— son las revelaciones sobre las técnicas, métodos y procedimientos utilizados por el poeta. [33-4]

Todo ese núcleo testimonial es, en el fondo, el sustento de un posible rastreo de las condiciones materiales y tecnológicas que hicieron posible la composición poética y que, bien interpretadas, pueden ayudar a despojar la figura autorial de la fetichización que usualmente la valoramos —y por ello es tan lamentable su escasa frecuencia, según lo apunta Alcántara al final de la cita—. Claro que puede detonar justamente en lo contrario: en la traslación del fetiche, ahora, a sus útiles escriturarios, por ejemplo. Si pienso que es posible lo primero es porque entender la materialidad compositiva y sus historicidades es una forma más de entender al autor como un cuerpo-productor en condiciones abiertas a una multiplicidad de factores que muchas veces escapan de su control y con las cuales deberá entrar en constante negociación. Esas condiciones, además, estarán en parte determinadas por cosas tan disímiles como su clase, su vida laboral, su geolocalización, sus costumbres familiares o sus ritmos circadianos. Si buena parte de la crítica de las últimas décadas ha intentado desmontar el mito del genio creativo mediante una nueva comprensión de la intertextualidad y, a partir de ella, de la escritura más como *imitatio* que como *inventio* —algo que en tiempos del Chat GPT se acerca, peligrosamente, a considerar al autor como

máquina—,¹⁰ el ejercicio materialista de pensar las condiciones de producción, incluso en estos términos tecnológicos y mediales, puede ser de igual importancia en esa dirección.

Digo todo lo anterior, porque ya se verá cómo el texto de Huerta sobre el manuscrito de *Incurable* permite, atípica y precisamente, un acercamiento de ese tipo. De entrada, nos permite situar temporalmente el inicio de la escritura de *Incurable*: ya en el segundo párrafo se señala el año de 1977, y en específico su segundo semestre, como el momento en que el libro comenzó a fraguarse. Aunque el libro «al principio no tenía rumbo cierto»,

muy pronto se hizo de una que otra estrella polar. Esas guías estaban hechas de un puñado de ideas muy simples en torno a la materialidad de la composición: la primera, que sería un poema largo compuesto por «series» que al final fueron «capítulos», todos ellos de extensión parecida; la segunda, que debía yo proceder con entera libertad, sin preocupaciones tradicionales de orden formal, pero muy atento a la travesía de un estilo de vida que debería traducirse en un estilo propio del libro, una forma de estar en el mundo que fuera irreductiblemente suya, de ese libro, no necesariamente mía. Con esto quiero decir que el elemento «confesional», indudablemente presente, no pasa de ser una estrategia: un dispositivo de enunciación, digamos, un poco deleuzianamente. La primera persona domina la gramática de esas páginas. [¶ 2]

«Un estilo de vida», «un dispositivo de enunciación», «una estrategia»: se refiere con ello a la configuración poética de esa primera persona, la del Civilizado-Incurable, que va pensando en voz alta mientras escribe: escribir y pensar son aquí una misma actividad material y un indisoluble recurso retórico. Esas «series» o «capítulos» a los que se alude, al final fueron nueve («Simulacro», «Residua», «Puerta de vidrio», «Fragmento», «La mañana», «Los ídolos y

¹⁰ No digo más, por tratarse de una discusión que excede los alcances proyectados de esta tesis. Diré tan sólo que, según pienso, el problema está en intentar revirar un modelo sin duda caduco y problemático, con otro igual de tajante. Me parece que, en todo caso, lo que hace falta es una dialéctica que muestre al autor como una cuerda jalada y tensada desde dos extremos no necesariamente compatibles.

las pasiones», «Incurable», «Alguien puede llegar» y «Rayas»), y en efecto son todos similares en extensión, pero asimismo idénticos en su configuración formal: esa «absoluta libertad», sin preocupaciones tradicionales preconfiguradas, adquiere en el libro siempre la misma forma: la de versículos, agrupados en estrofas que pueden ir de muy breves a enormes tiradas, aunque suelen oscilar entre los diez y los veinte versículos. Libertad absoluta, entonces, pero en una forma poética, divergente del verso tradicional, mas con su propia tradición, nada desdeñable, y que maneja el ritmo y el espacio de una forma que también difiere de la prosa. (Tal forma, por cierto, tiene un claro antecedente dentro de la obra de Huerta: el *Cuaderno de noviembre* —el cual, en más de un sentido, además del formal, es la antesala de *Incurable*.)

La unidad temática —que no diegética— de cada una de esos capítulos/series es a menudo difícil de aprehender, pero ya los títulos nos regalan algunos asideros: esas palabras que a menudo se repiten varias veces, para ir guiando las excursiones del pensamiento, configuradas por ese dispositivo de enunciación que es la primera persona (*esa* primera persona).

Para llevar a cabo su escritura, Huerta hizo varias tentativas en busca de las mejores herramientas: la pluma o el lápiz (v. ¶ 8), el dictado a una cinta magnetofónica (v. ¶ 7) y, por supuesto, la máquina de escribir. La caligrafía terminó por ser ineficaz —aunque algunas páginas compuestas a mano se conservan en el libro (v. ¶ 8)—, por otra de las condiciones materiales que determinaron la escritura de *Incurable*: «*Incurable*», nos dice Huerta —algo evidente en su lectura—, «es un libro empapado en alcohol» (¶ 7). Es un libro, pues, donde el alcohol y sus demonios no sólo son un tema recurrente, sino que fue de hecho escrito durante «largas, extenuantes, aniquiladoras, diabólicas sesiones alcohólicas» (*ídem*), casi siempre de noche. Allí, intuimos, se hallaba parte de aquel «estilo de vida» que es

consustancial al libro y que se relaciona asimismo con el trance escriturario. Sin embargo, «la legibilidad de lo escrito de esa manera [se refiere a la caligrafía de tales sesiones alcohólicas] iba disminuyendo al paso de las horas [...]. Cuando me despertaba, a horas irregulares, trataba de leer lo escrito y solamente podía descifrar las primeras páginas. Era triste, era desalentador» (§ 8).

El fracaso de la grabación magnetofónica está también relacionado con esos «malos hábitos» (§ 7) que Huerta dejó «para nunca más volver» (*idem*) en 1989 (e *Incurable* acaso puede entenderse como una natación frenética hacia la sobrevivencia): el alcohol y el tabaquismo entorpecían su dicción (v. *idem*), y por lo tanto la transcripción posterior.

Ante tales predicamentos, la ventaja tecnológica de la máquina de escribir es evidente: la claridad de sus tipos no depende de la interacción con el cuerpo-operario. No obstante, carecía de algo que la escritura a mano o la grabación de voz poseen, carencia que explica en parte las tentativas del autor en otros soportes, a pesar de la ventaja tecnológica ya descrita: a diferencia del cuaderno o de la cinta de grabación, la página que puede introducirse en una máquina de escribir es una superficie infinitamente más limitada, y el proceso de cambiar una hoja por la siguiente, por más que no sea una operación muy difícil (aunque puede llegar a serlo, especialmente si, como sucede con la borrachera, hay algún impedimento en la coordinación motriz), frena sin duda el ritmo del pensamiento. Es una interrupción frecuente —demasiado frecuente—, que de hecho contraviene el estímulo de fluidez y velocidad que la máquina de escribir trajo consigo. Allí entra en escena la peculiaridad del mecanuscrito de *Incurable*.

Al inicio del texto, Huerta narra que, cuando comenzaba a escribir el poema —allá por 1977, recordemos—, solía trabajar en una imprenta «“vigilando” [...] la impresión de cierto suplemento literario de tiempos ya muy remotos» (§ 2). Ese taller de impresión le

suministraría los materiales (y quizás algo más: la idea misma, pues los materiales determinan también nuestra imaginación) para transformar su máquina de escribir Brother (fig. 1) en un prototipo maquínico donde la escritura no se veía forzada a detenerse:¹¹

Sustraía del taller de impresión, de vez en cuando —robos inocuos—, rimeros de hojas en blanco, no impresas, y bastante limpias para mis propósitos: largas tiras de papel Revolución, del ancho de una cuartilla normal, pero larguísimas; eso eran las galeras en las que se imprimían las «pruebas de imprenta» que los correctores intervenían para incorporar en ellas sus enmiendas: poco o nada de esto se entiende ahora. Cuando llegaba a mi casa, unía con cinta adhesiva dos o tres, o cuatro o cinco, de esas tiras y las metía en el rodillo de mi máquina Brother, una antigualla que conservo todavía; así escribía, *lleno de contento con mi cargamento*, mis historias en verso y las ristras de imágenes de mi poema, sin necesidad de cambiar cada tantos minutos la cuartilla, pues lo que tenía en el rodillo de la máquina de escribir era una cuartilla kilométrica. [¶ 4]

Incurable es un hito poético. Es también un logro maquínico: uno que ansiaba algo similar a la ininterrumpida superficie virtual donde escribo yo estas líneas, pero sin perder el anclaje a una materialidad corpórea de lo escrito, ausente en los «documentos» de Word o Pages: las «cuartillas kilométricas» de Huerta no aparecían y desaparecían, intocadas, en el flujo lumínico de la pantalla, sino que se quedaban allí, poblando su «pequeño estudio», estorbando y deteriorándose (¶ 5).

¹¹ La mención de la marca es una forma de sutil fetichización muy común cuando se habla de máquinas de escribir. Acaso venga de la historia misma de la máquina, de sus mejoras tecnológicas a manos de diversas compañías, que además buscaban en el diseño o la tipografía un espacio para dejar su «sello» propio. Además, en este caso, el «hermano» máquina es muy sugerente.



Figura 1

Es importante en este punto aclarar que el logro maquínico de *Incurable*, si bien sumamente ingenioso, no fue un invento aislado; quiero decir que otros autores concibieron prototipos similares a fin de no frenar su escritura. Huerta mismo consigna dos casos de los que tuvo noticia después de su propio invento: Kerouac, quien escribió de esa forma *On the Road*, y Juan Benet, escritor e ingeniero español, con quien el autor de *Incurable* manifiesta una mayor afinidad, inventor a su vez de un artilugio que evitaba el deterioro del papel (v. I 5). No es extraño, en lo absoluto, el desarrollo paralelo e independiente de invenciones parecidas: la ciencia y la tecnología ofrecen casos célebres, como la polémica Newton-

Leibniz o la invención del teléfono, donde varias mentes concibieron, a partir de ingredientes similares, posibles en un momento histórico, ideas casi gemelas. Aquí, los ingredientes fueron la frustración debida al constante detenimiento para cambiar de hoja —frustración intensa para escrituras que no querían detenerse—, y el funcionamiento mismo de la máquina, conectados con una imaginación creadora y el acceso a determinados materiales. Pienso ahora en Pound, para quien existía una continuidad de energía imaginativa entre arte y tecnología, y que de hecho, en su visión de la historia literaria, le asigna el rol principal a un reducido grupo que llama «Los Inventores» (cfr. Kenner 51-2): hallamos, pues, en él a un autor especialmente sensible a lo que la tecnología implica, y que mejor que nadie hubiera comprendido esta alianza entre escritura y pensamiento maquínico, como parte de un mismo proceso creativo. (Como paréntesis, señalo que esa anhelada continuidad escrituraria fue lograda antes de la invención de los procesadores de las computadoras, gracias a las máquinas de escribir eléctricas, cuyas hojas, por medio de un margen perforado y desprendible, así como de diversos suajes, estaban unidas, a la vez que eran fácilmente separables, y se conectaban con los rodillos automáticos de la máquina para seguir fluyendo.)

Pero volvamos a Huerta y sus «macrocuartillas». Como ellas, era también material y visible un segundo momento compositivo, posterior al trance mecanográfico:

Al terminar una sesión de escritura de algunas horas, y agotada la tira de papel (repletas mis macrocuartillas), despegaba las «secciones» y las iba colgando con chinchetas en la pared de mi estudio, me sentaba frente a cada una de ellas como un pintor ante su lienzo colocado en un atril, y comenzaba a corregir con plumones, tachando a mi sabor y sustituyendo, trasladando, trocando y otro montón de gerundios. [¶ 6]

El símil «como un pintor ante su lienzo» es, si lo pensamos bien, muy revelador: esos rimeros de papel Revolución, primero unidos y luego vueltos a separar, permitían visualizar,

en su completud y a golpe de vista, el resultado de esas sesiones de escritura: «ristras de imágenes», «historias en verso», que después colgaban de las paredes como la sinopia de un mural por venir, para ser recorridas con otros útiles escriturarios y seguirles dando forma. Ésa es una ventaja más que la mecanografía tiene sobre la caligrafía, al menos para las intenciones de Huerta: un cuaderno mantiene el peso corpóreo de lo escrito, pero no tiene ese efecto visual de iconicidad pictórica —no en un poema así de extenso—. Y aun si Huerta hubiera escrito en hojas sueltas y con caligrafía descifrable, de manera que hubiera también podido adherirlas a la pared, lo «discreto» del alfabeto tipográfico facilita enormemente la lectura y la revisión, e incluso permite tomar ante lo escrito una mayor distancia física, en efecto como el pintor ante su lienzo.

Por lo demás, los testimonios de Huerta insisten en una composición que primero deseaba fluir, pero luego —a diferencia de varios experimentos literarios relacionados con el flujo de conciencia— debía ser revisada, corregida y ordenada. El libro es, de hecho, una versión considerablemente reducida del manuscrito original, y el trabajo posterior a la escritura de los primeros borradores fue, según insistía el propio Huerta, tan demandante y laborioso como aquél.¹²

El primer momento compositivo está relacionado con el habla; el segundo, con la vista. No es casual que el autor buscara, para aquél, un sucedáneo de la escritura a mano en la cinta magnetofónica; tampoco es ocioso recordar la estrecha relación entre mecanografía y dictado: si la máquina de escribir abrió las puertas a una escritura más veloz, con todo lo que ello implica, lo hizo por dos caminos: por su operación directa, pero también porque, por

¹² Hubo, al menos, dos momentos de poda significativa: el proceso de revisión y edición de las «macrocuartillas» originales y su transcripción a hojas tamaño carta, y cuando el manuscrito fue entregado a Era, como diré más adelante.

primera vez, la notación fácilmente legible de un dictado podía casi alcanzar la rapidez de la palabra hablada. Huerta, que no tenía una secretaria o secretario a quien dictarle (aunque el género, cuando se trata de máquinas de escribir, importa), como sí fue el caso de tantos escritores del siglo XX y finales del XIX, intenta un desdoblamiento, gracias a la fonofijación de la cinta magnetofónica: capturar el flujo del testimonio beodo, para luego transcribirlo, secretario de sí mismo, como en un dictado.¹³ No lo consigue, y por ello busca la manera de transformar su máquina Brother en una extensión del habla. Es pertinente recordar que la invención de la máquina de escribir, como documenta Kittler, buscó, en un primer momento, ser una suerte de prótesis para las personas con ceguera o problemas visuales: su escritura, a diferencia de la caligráfica, es posicional, y no requiere de la vigilancia del trazo. Ello permite transformarla en una actividad muscular y táctil —y de hecho, buena parte del entrenamiento mecanográfico, usual durante varias décadas del siglo XX, consistía en aprender a escribir sin ver el teclado—. Escribir sin necesidad de ver se parece mucho a hablar. Pero además, en este caso, consigue fijar un habla difícil, que la caligrafía —dependiente, ella sí, de la vista— copiaba con demasiada fidelidad, igual de ininteligible que aquella. Excepción notable a los reparos de Heidegger: la máquina, lejos de entorpecer el contacto con el yo —o con un estado del yo—, le abría la puerta.

En cuanto al segundo momento de la composición huertiana de *Incurable*, es fundamental recordar, según he apuntado ya, que la escritura no es una mera representación del habla: la escritura transforma el lenguaje en algo visible. Y cuando esa visualidad se incorpora a la composición textual, el arte verbal se vuelve también un trabajo del ojo —como

¹³ Kittler habla, en ese sentido, de «parejas de escritorio» («desk couples»), casi siempre escritor-secretaria, con esa asignación de roles sexogenéricos. (v. 214 y ss.), aunque luego muchas de esas secretarias dejaron sus trabajos para convertirse en escritoras por sí mismas —y a veces, como Gertrude Stein, con secretario varón.

el de la pintura—. No pasemos por alto que Huerta habla de «plumones». Los imagino, pues el sustantivo es plural, de varios colores: cada color, acaso, uno de esos gerundios, que transformaban, en su recorrido por las calles del versículo, la ciudad de *Incurable*. Con la metáfora anterior, mi intención es, como lo había hecho ya en parte en «El mundo, la mancha, el espejo», relacionar al Civilizado-Incurable con el flâneur baudeleriano, el orillero de Borges, el sujeto lírico de «Walking around» y las *Residencias* nerudianas o de ciertos poemas de Efraín Huerta, padre del autor. Y es que *Incurable* es un poema decididamente urbano, y la voz que en él habla —ese «dispositivo de enunciación», anclado a un particular «estilo de vida»— salta de los espacios privados o cerrados —su «habitación de escritor», un hospital, una terraza, el departamento donde se reúne con el «Profesor»—, al recorrido, fascinante y desolador, por el paisaje de la ciudad de México, que siempre, aun en los primeros, está presente en el libro, siquiera como ruido de fondo.

Quizá la idea pueda extenderse un poco más: el primer momento compositivo es el del transeúnte; el segundo es el del cartógrafo. Los verbos hablar-mecanografiar-andar corresponderían, entonces, al momento generatriz de la escritura —y no puedo dejar de lado la relación entre pasos y tecleo; entre paseo y discurso—, mientras que contemplar-rayar-cartografiar, a ese momento subsecuente y reflexivo de la composición. (Quizá, ahora lo pienso, podamos también aliar el primer momento con la embriaguez y el segundo con la sobriedad.) En aquel se imprime, con el recorrido vital y su representación, la huella; en éste se toma distancia para contemplar el viaje —el de ese día; el de esa sesión mecanográfica—, como trazado sobre en un mapa.

La estructura misma de *Incurable* es reflejo de esa dinámica: los capítulos, como he dicho ya, no tienen una unidad fácilmente discernible; son más bien complejos tránsitos de una historia a otra, de una reflexión a otra, cada una más o menos extensa y, ellas sí, acaso

distinguibles entre sí. Cada una, por ende, cabe suponer, compuesta en alguna de esas sesiones duales. La unidad estructural profunda del libro es esa, no el capítulo. Y tal unidad se correspondería con la materialidad concreta de su producción: la de esas cuartillas kilométricas, forjadas por los robos a una imprenta, tecleadas sobre el rodillo de una máquina y rayoneadas en una pared.

Propongo, como ejemplo, una revisión del capítulo 4, «Fragmento», bajo esa mirada. Véase allí cómo se suceden el «tris cartesiano» (138 y ss), la «anestesia» (146 y ss), el «recuerdo» (155 y ss), la rítmica estrofa que comienza «No escribo siempre desde el mismo lugar» (157-8), la aparición del Profesor (159 y ss), el «Y qué, y luego» que guía la sintaxis de las páginas 163 y 164, el «oído de la pantera» (170-1) y la función que termina en la 171, aunada a toda la concepción teatral de las páginas finales del capítulo. Y en medio de unas y otras, las apariciones de la bailarina Eduardova, de Amsterdam, de los almacenes o de esa coreografía donde el sujeto de enunciación levanta y luego baja los brazos, así como las largas tiradas, aparentemente sacadas de una conversación monologante con una tú en sombras y muda. Quizá no todas esas unidades se correspondan con una sesión de escritura; acaso las que son contiguas fueran escritas en secuencias de dos o tres en una sesión. Acaso sí lo sean, y fueran mucho más extensas en su origen, antes de su edición y trabajo posterior. Sea como fuere, lo importante es esa cualidad de trance, de ritmo, de obsesión que se va desplegando y renovando a lo largo del libro.

Por decirlo de una vez, en una frase: *Incurable* es un libro que sólo pudo escribirse de la manera en que fue escrito, con sus materias primas, sus útiles escriturarios, su combinación de procedimientos tecnológicos, su ingenio maquínico y sus pinceladas a plumón. Huerta hubiera podido emprender su escritura de otra manera, sí, pero el resultado hubiera sido

forzosamente distinto. «Las herramientas que usamos para escribir trabajan también sobre nuestros pensamientos», dijo Nietzsche, ese ciego, y tempranísimo, mecanógrafo.¹⁴

No perdamos de vista, por cierto, la importancia de la imprenta, esa otra gran tecnología de la palabra, en todo esto. Cuando Huerta dice que hoy poco o nada se entiende acerca de los materiales y procedimientos editoriales de esa época, se refiere a que las cosas han cambiado: hoy ya no es necesario imprimir para revisar las pruebas de un libro. Suele hacerse, de hecho, en PDF, y si el revisor prefiere hacerlo con el material impreso, no es necesario echar a andar la imprenta: puede imprimirse en hojas carta, desde cualquier computadora y con una impresora digital. Las galeras en papel Revolución no son usuales ya. Se hacen pruebas en la imprenta, pero no para llevar a cabo una revisión textual, sino para afinar detalles técnicos —la distribución de la tinta y cosas por el estilo—. La imprenta, entonces, con sus materias primas y su división del trabajo en los años setentas y ochentas del siglo pasado, es otro más de los ingredientes necesarios para el caldo de *Incurable*. (La metáfora, aunque pueda sonar un poco extraña, no es gratuita: ése era, «Caldo», el título del libro durante buena parte de los diez años de su proceso creativo.)

En el fondo, lo atípico del caso que nos ocupa es cómo, en parte gracias a los testimonios de Huerta, en parte gracias a la lectura misma del libro, tan consciente de su propia composición, podemos tejer una red, murada y abierta —como diría Góngora—, en torno a la génesis del libro: abierta, porque puede aun expandir su territorio; murada porque

¹⁴ He traducido la cita de Nietzsche mediante la versión de Kittler que he consultado («Our writing tools are also working on our thoughts» [200]); es decir, mediante una traducción al inglés de un libro escrito, como la frase de Nietzsche, en alemán. La traducción directa que propone Marco Parmeggiani, en la edición de Trotta de la correspondencia nietzscheana (2012), es la siguiente: «lo que utilizamos para escribir interviene en la conformación de nuestros pensamientos» (192). He traducido de la forma en que lo he hecho, porque prefiero el más explicativo «our writing tools» que la escueta subordinada pronominal «lo que utilizamos para escribir», y el verbo «work» al más general «interviene», aunque ignoro la redacción precisa en alemán —y no he hecho las pesquisas necesarias para acceder a ella, pues daría lo mismo: no sé una gota de alemán—. La cita proviene de una carta de finales de febrero de 1882.

nos permite apresar muchas de las condiciones materiales que posibilitaron la existencia de *Incurable* como lo conocemos.¹⁵

Empecemos por recapitular las tecnologías de la palabra empleadas durante su composición, tanto las tentativas —la grabadora de voz, la caligrafía y la máquina de escribir en su funcionamiento común y corriente—, como la definitiva —el avatar ampliado de la Brother del autor—. Pero también, como dije en el párrafo anterior, la imprenta, que le ofreció materiales que de otro modo no hubiera tenido tan en mente ni tan a la mano para fraguar aquella estrategia tecnológica. Ahora bien, si Huerta tuvo ese trabajo fue, en cierta medida, por su posición en el medio cultural y literario del país, obtenida en parte por mérito propio, en parte por el capital cultural heredado de su padre, el poeta mexicano Efraín Huerta, y de otros integrantes de su familia —biológica o política—. Además, era ya un poeta reconocido, y para la escritura de *Incurable* contó, al menos por un tiempo, con el apoyo de una beca de la Fundación Guggenheim. El trabajo y la beca le permitían costearse una vivienda —su «habitación de escritor»—, sostener su vida y arrojarse tanto a esas sesiones nocturnas de fruición poética y ética, como a esas otras, diurnas y meditabundas, de revisión, edición y reescritura.

Tampoco perdamos de vista sus lecturas, las contemporáneas a la composición de *Incurable* —él habla de novelas y de filosofía—, pero también las que habían poblado su museo: Lezama Lima, por ejemplo, presente incluso de manera explícita en varias páginas del poema. Y no hay que olvidar, por supuesto, la ciudad —*esta* ciudad— y su ruido. Sus calles y su noche y su vigilia. Los ingredientes finales del «caldo» son, por supuesto, la

¹⁵ La cita de Góngora —el poeta favorito de Huerta— no es, tampoco, casual: él mismo la usó en su «Discurso de aceptación del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances», disponible en YouTube, aparecido en varios medios de comunicación y recogido por Jordi Doce para cerrar *El desprendimiento*, la antología que se publicó en Galaxia Gutenberg.

inteligencia, la sensibilidad y las capacidades verbales del propio Huerta, enganchadas en un ir y venir con todo lo anterior y con otras capas de historicidad, más hondas y elusivas, pero no por ello menos importantes.

Nada de esto tiene mucha pertinencia hermenéutica que digamos: no estoy buscando, ya lo he dicho, un estudio interpretativo del texto, y no pretendo que la atención a las condiciones de producción deba guiar o limitar ese estudio. Aporta, eso sí, otras formas de entender al fenómeno literario como una actividad y no como un producto.

Al encuentro del «último testimonio»

Antes he dicho que, según sabemos por el autor, el trabajo de corrección y acomodo del libro fue tan arduo como su escritura misma. Hemos visto ya, gracias al documento muchas veces citado, una primera etapa de ese proceso reflexivo, el cual, no obstante, implicó mucho más que intervenir el texto a plumón sobre las paredes. Sabemos, por ejemplo, que de los diez años que van del comienzo de la escritura del libro a su publicación, «cuatro o cinco» fueron «de escritura efectiva», y buena parte del resto fue ocupado por «el trabajo de organización: de pasar en limpio, de unir borradores», según las palabras del autor en una entrevista con Martha Cantú, a pocos meses de la publicación de *Incurable*. Más adelante, allí mismo declara: «El material que yo tenía es mucho más vasto del que aparece ahí. Yo creo que escribí poco más de mil quinientas cuartillas» —el libro tiene alrededor de 400 páginas—. «La poda, que no fue nada más cortar, sino darle orden al libro, fue bárbara» (cit. en Tello 71-2). Hacia el final de la composición del poema —que es el inicio de su proceso editorial—, intervinieron otras plumas: las empuñadas por Héctor Manjarrez y Jorge Aguilar Mora, revisores del mecanuscrito que Huerta, luego de cuatro o cinco pasadas en limpio

desde las largas tiras originales en papel Revolución, podas y revisiones y organización mediante, entregó a la editorial Era.

Ese «testimonio», como se dice en ecdótica, sí se conserva, a diferencia del experimento huertiano en las galeras: hasta hace poco habitaba un cajón metálico en el estudio del autor, a la espera de una revisión, para analizar, con nuevos ojos, esa última «poda» que vino en parte de otras manos. Digo lo anterior pues, hacia el final de su vida, Huerta tenía, entre otros muchos, un proyecto pendiente: la revisión de ese mecanuscrito rayoneado, para ver qué de lo sustraído —por su decisión, pero especialmente por consejo de los editores— podía, acaso, reincorporarse para ofrecer una edición auténticamente nueva y aumentada del poema.

Esa tarea le correspondía a él, y sólo a él: su criterio para decidir qué reincorporar y qué no es, ya se entiende, insistible. Lo que podría, en cambio, hacerse visible, gracias a un estudio ecdótico y un aparato crítico-genético, es un estadio anterior en la composición del poema y cómo fue cambiando en ese último momento colaborativo y no restringidamente autorial. Ese estudio (aunque en grado de tentativa y sólo como una forma de redondear la historia material propuesta en este capítulo) comienza ahora, puesto que ese testimonio ecdótico, gracias a la confianza de la novelista Verónica Murguía, viuda del autor, está ahora bajo mi custodia.

No sería pertinente, de acuerdo con lo proyectado en este trabajo —y mucho menos si tomamos en cuenta los ritmos pautados por las insituciones educativas que supervisan mi labor doctorante—, embarcarme ahora en la revisión exhaustiva del mecanuscrito, de sus interpolaciones caligráficas y su cotejo con la versión publicada por Era en 1987, con miras a la conformación de una edición crítica de la obra huertiana. Quedará, pues, como un trabajo por venir que espero poder realizar muy pronto. En cambio, lo que sí haré a lo largo de las cuartillas siguientes es poner como ejemplo algunas de las primeras páginas del

mecanuscrito, para echar luz sobre qué tipo de cambios se introdujeron en ese testimonio, en la antesala de su inminente publicación.

Una nota: entre el manuscrito tachonado que ahora tengo a la vista y la edición de 1987, hubo al menos un testimonio intermedio: una última transcripción, en limpio, del poema en su última versión; es decir, un apógrafo del manuscrito conservado que integraba, de manera tipográfica y uniforme, las enmiendas, sustracciones y adiciones introducidas por varias manos en sus páginas. Ese apógrafo fue el que revisó Eugenia Huerta, hermana de David y última revisora del libro. Según el relato de la propia Eugenia —que conozco de viva voz—, ella no se dedicó ya a sugerir cambios de fondo, sino a encontrar erratas. (Se cuenta que hay una sola: un sustantivo en alemán que se coló sin mayúscula inicial.)

Esa versión final, que incorporaba las sugerencias de los editores, las enmiendas que David hizo con base en ellas y las correcciones de Eugenia, es la que luego sería trasvasada, seguramente en una fotocomponedora, a las cajas de texto diseñadas por Vicente Rojo, y que todas las ediciones de *Incurable* hechas por Era conservan: las ediciones posteriores a la primera son, en realidad —más allá de un cambio de portada y de colección recientes—, reimpresiones, de manera que abrir una edición reciente del libro se parece, en cierto sentido, a abrir un facsímil.

De igual forma, es pertinente anotar que, más allá de esas reimpresiones, *Incurable* ha tenido una vida editorial propia: segmentos suyos han sido incorporados a varias antologías de la poesía de Huerta, como la bilingüe *Before Saying Any of the Great Words* (2009), preparada y traducida por Mark Shafer; *Perro de Goya* (2012), en la colección Voz Viva de México; *El desprendimiento* —cuya curaduría corrió a cargo de Jordi Doce y el propio Huerta—, aparecida en noviembre de 2021 bajo el sello de Galaxia Gutenberg, en España; o

Antes de decir cualquiera de las grandes palabras, preparada por Hernán Bravo Varela y publicada por la propia Era en 2023.¹⁶ También fue transcrito, pero en su totalidad, para formar parte de *La mancha en el espejo* (FCE, 2013), edición que recopila todos los libros de poesía publicados por Huerta desde 1972, año en que la UNAM editó *El jardín de la Luz*, su primer libro, hasta 2011. (Por cierto que, según me dijo el propio Huerta, la versión de *Incurable* que aparece en esa poesía reunida es idéntica, textualmente hablando, a la versión de Era, por lo que el último testimonio autoral pertinente sigue siendo el de 1987.)

En más de un sentido, *La mancha en el espejo* reafirma la importancia central de *Incurable* en la trayectoria de la poesía huertiana: además de que el extensísimo poema ocupa algo así como una tercera parte de la voluminosa recopilación, el título de ésta proviene, de hecho, de su primer verso —el endecasílabo heroico «El mundo es una mancha en el espejo», transmutado ahora en un sintagma heptasílabo (con lo cual, por cierto, conserva la tendencia yámbica del original)—.¹⁷ La poesía reunida del FCE tiene dos tomos. El primero termina con *Incurable*. Afortunada coincidencia cronológica: el libro de 1987, con su exceso, con su retícula versicular, con sus cuartillas kilométricas escritas en sesiones extenuantes, es la culminación de una forma de escribir, de la que Huerta luego trataría de tomar distancia, según constata el segundo tomo. Ningún otro periodo en su escritura volvería a usar exactamente los mismos ingredientes tecnológicos, poéticos, maquínicos.

¹⁶ «Antes de decir cualquiera de las grandes palabras» es un poema perteneciente al libro *Lápices de antes* (1993), cuyo título decidieron recuperar Bravo Varela y Shafer para el de sus antologías —aunque, claro está, traducido al inglés, en el caso de este último—. A pesar de la coincidencia, ambos volúmenes son trabajos completamente independientes.

¹⁷ Ése es un trabajo por hacerse: un análisis métrico, para mostrar cómo, a pesar de que Huerta no buscaba ningún tipo de regularidad de corte tradicional, aparecen en el poema, aquí y allá, engarzadas en el flujo versicular, numerosas frases métricas, por lo general de tendencia yámbica, que son cruciales en la construcción del fascinante ambiente sonoro propio del poema. Se trataría, por supuesto, de una inclinación instintiva, natural en un oído entrenado en los códigos tecnológicos de la tradición poética española, y de un ingrediente más para tomar en cuenta en ese peculiar caldo de cultivo que permitió la existencia de *Incurable*. (A algo de eso se aboca mi ensayo «El mundo, la mancha, el espejo», pero de manera muy parcial.)

Cada libro, cada poema, cada proyecto de escritura requiere distintos procedimientos y materiales. Ello es siempre cierto, pero la aventura *sui generis* que se ha ido tejiendo en estas páginas nos lo revela con especial intensidad.

Ahora sí: revisemos las primeras páginas del manuscrito trabajado por Huerta y los editores, y cotejémoslas con su versión editorial definitiva. El trabajo será más ecdótico que hermenéutico —es decir, más descriptivo que interpretativo—, y en más de una ocasión me limitaré a señalar algunas hipótesis que deberán ser trabajadas y afinadas en un futuro.

Ya en la primera página (fig. 2) se anuncia la presencia de, al menos, tres *dramatis personae*: quiero decir que hay tres «manos» —tres caligrafías— y tres colores de tinta distintos: rojo, azul oscuro y negro —los números de línea en blanco son adenda mía, naturalmente—. ¹⁸ Sobre las condiciones del manuscrito, puede observarse que el color de las hojas se ha oscurecido con el tiempo, que los bordes de algunas de ellas se han desbastado y que la tinta de la tipografía se ha aclarado un poco. Pero aun así, el texto mecanografiado sigue siendo perfectamente legible —aunque no siempre es posible adivinar qué palabras se encuentran ocultas tras las tachaduras—. Las hojas están sólo mecanografiadas por una cara.

La nitidez de las tintas caligráficas está intacta, así que resulta una tarea sencilla distinguir qué modificaciones son las que cada pluma sugiere. Queda pendiente un estudio detallado para determinar a quién —al autor, a Héctor Manjarrez o a Jorge Aguilar Mora— le corresponde cada caligrafía, pero ya es posible empezar a delinear la «personalidad» de cada revisor.

¹⁸ He decidido numerar líneas, y no versículos, por ser más preciso ecdóticamente. Se verá que considero, en la numeración, el encabezado y el título.

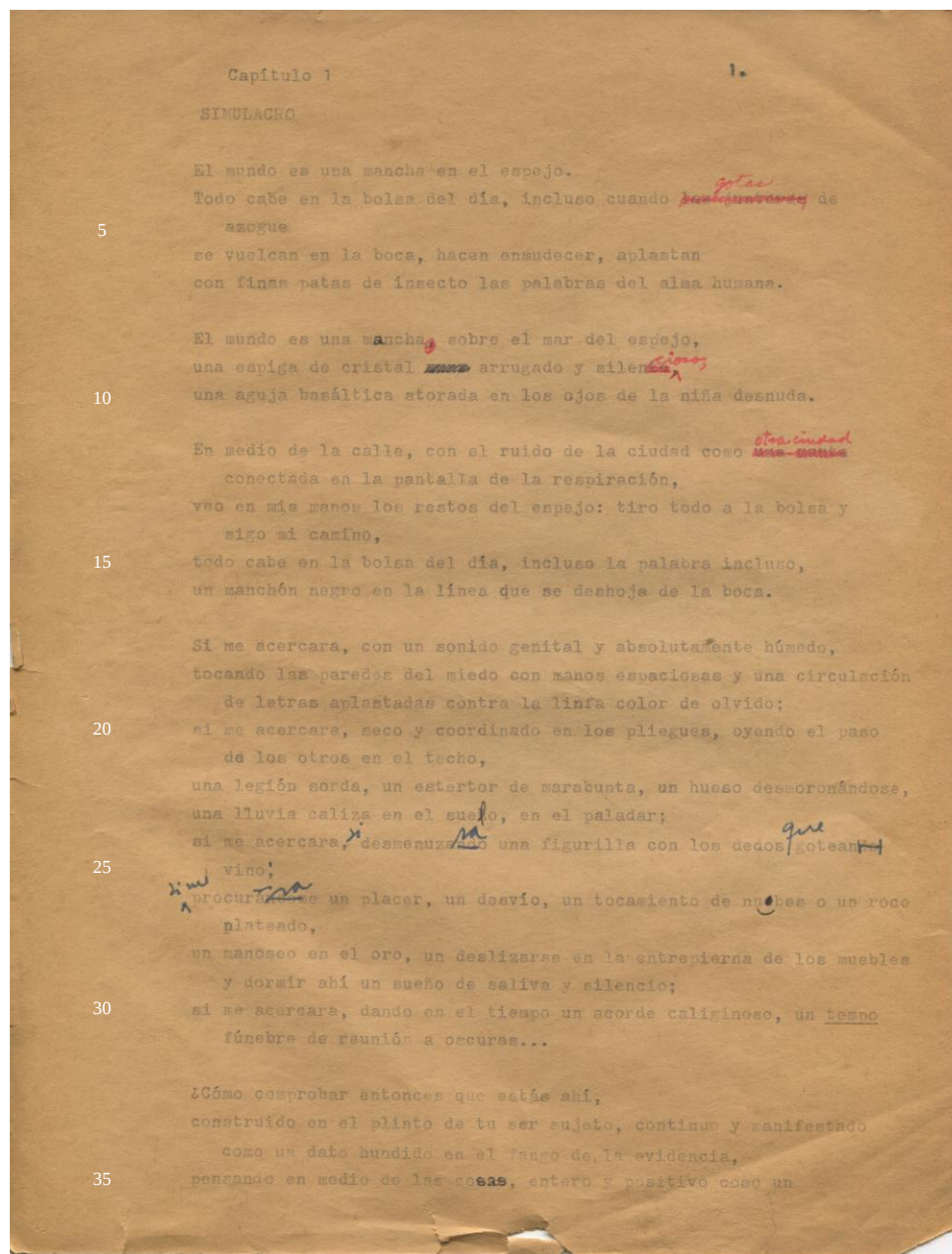


Figura 2

En esta primera página, por ejemplo, la tinta negra se limita a corregir erratas menores y a tachar una palabra —ilegible por la tachadura (aunque sospecho que se trata de un adjetivo)—. La tinta azul, por su parte, hace sugerencias de sintaxis, sobre todo encaminadas aquí a evitar ciertos gerundios. Por último, la tinta roja se anima a proponer cambios que, si bien escasos, modifican más a fondo alguna que otra imagen. Una de sus sugerencias es

menor: cambiar «silente» por «silencioso» (línea 9) —aspirando, acaso, a una mayor naturalidad estilística—. Dos son más significativas: «Todo cabe en la bolsa del día, incluso cuando ~~las junturas~~ **gotas** de azogue / se vuelcan en la boca», en la primera estrofa (lín. 2). Y «En medio de la calle, con el ruido de la ciudad como ~~una manta~~ **otra ciudad** conectada en la pantalla de la respiración», en la tercera (lín. 11).

La primera enmienda mejora sin duda la imagen: las gotas de mercurio —un fluido— son más fáciles de imaginar volcándose en la boca, que esas «junturas» que alcanzan a leerse debajo de la tinta roja. Hay, en la propuesta escrita a mano, una licuefacción de la superficie reflejante, que entra y envenena —el mercurio es conocido por su toxicidad— y hace enmudecer. La segunda enmienda propone una idea notable: el ruido de la ciudad es otra ciudad que sentimos más cerca —conectada a la respiración: por su cercanía y por la naturaleza etérea del sonido que nos envuelve—. Resulta, pues, mucho más sugerente que la «manta» primigenia, que además no parece congruente con el ambiente inhóspito de este comienzo.

En cuanto al cotejo entre el manuscrito intervenido a mano y la versión publicada en el libro de 1987, sólo hay un cambio, sencillo pero tampoco insustancial, en el último versículo de la tercera estrofa: allí donde el manuscrito dice —y subrayo las palabras que cambian— «un manchón negro en la línea que se deshoja de la boca» (lín. 16), en el libro leemos «un manchón negro en la línea que se va deshojando en la boca» (*In.* 9). Los cambios sintácticos (el verbal —del presente simple al continuo, lo cual produce un mayor dinamismo— y el preposicional —del «de» al «en», lo cual transforma las posiciones y la dirección del movimiento—) modifican sin duda el sentido. Surgen dos hipótesis: que en efecto hubiera un testimonio intermedio —apógrafo del manuscrito intervenido; antígrafo

del libro—, en el cual se introdujeran todavía nuevos cambios, o que, por tratarse de un cambio poco aparatoso, se hiciera en galeras.

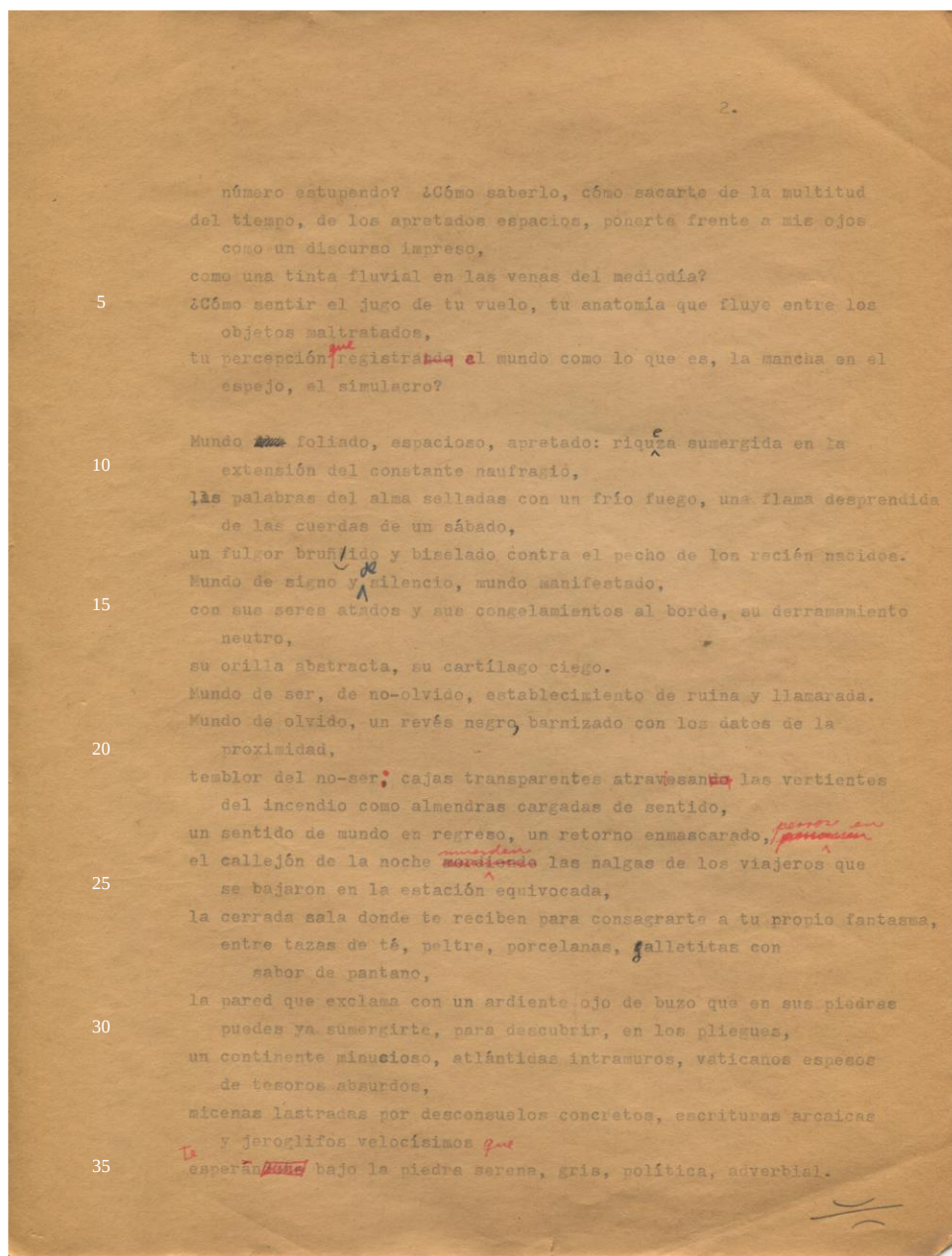


Figura 3

En la segunda página (fig. 3), la tinta roja es de nuevo la protagonista: la tinta azul, por su parte, se limita a incorporar una preposición «de» (lín. 14); la negra hace una tachadura—que

otra vez deja ilegible la palabra eliminada (lín. 9) — y corrige algunas cuantas erratas. La roja, además de ser ahora quien se encarga de evitar algunos gerundios, pide cambios en la puntuación, y, de manera mucho más significativa, vuelve a meter su cuchara para transformar una imagen: planta, «en el callejón de la noche», unos perros que no estaban en el mecanuscrito, y que serán ahora quienes muerdan —y sin gerundio— «las nalgas de los viajeros» (líneas 23-4).

Con respecto al libro, esta página presenta tres divergencias: un cambio de artículo en una frase —de indefinido a definido: «de las cuerdas de un sábado» (lín. 12) a «de las cuerdas del sábado» (*In.* 10)—, cambio que la vuelve sin duda más elocuente; un trueque de sustantivos: de «cajas transparentes atraviesan las *vertientes* del incendio» (líns. 21-2) a «cajas transparentes atraviesan las *orillas* del incendio» (*In.* 10) —algo allí insiste en el carácter acuático de ese incendio, pero de una forma más abierta a la polisemia, y que además, en vez de dispersarse en sus *vertientes*, se acota a sus *orillas*—; y las «galletitas con sabor a pantano» (líneas 27-8), que en el libro pierden su diminutivo y se transforman en el sintagma más escueto de «galletas fúnebres» (*In.* 10), sin «sabor» y «sin pantano», pero igual de sugerentes.

En la tercera página (fig. 4), la tinta roja, que había sido la voz principal en el coro, ahora hace apenas una observación ortotipográfica (lín. 29): la de qué sangría usar para la tercera línea de un versículo. La tinta negra, en cambio —la cual, aunque un poco deslavada en su primera aportación (lín. 3), no debe confundirse con la tinta azul, completamente muda en esta página—, es ahora la que propone cambios significativos.

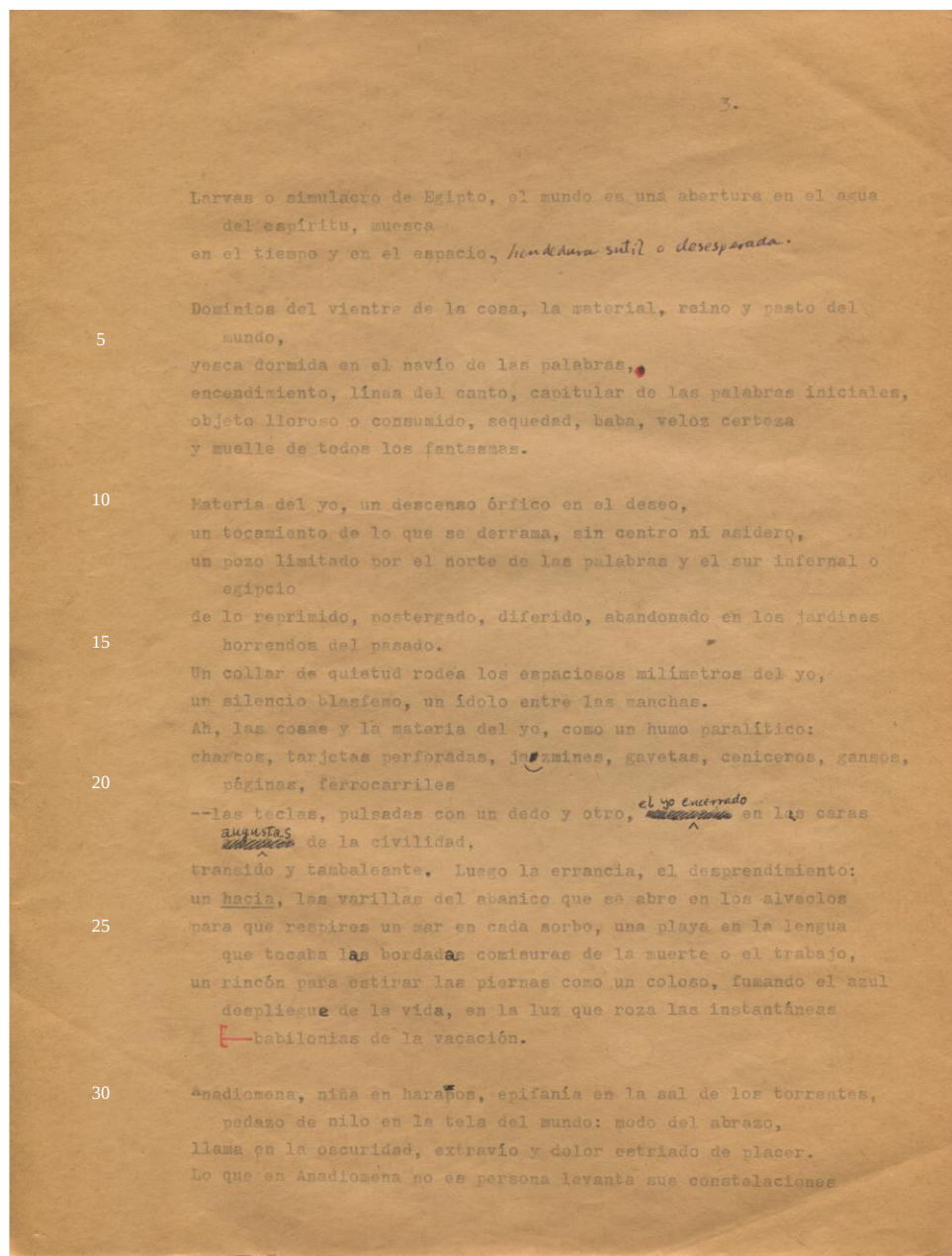


Figura 4

Creo no equivocarme al identificar esa letra en tinta negra, encadenada a medias, de menos ligaduras que la roja, con la de David Huerta. Lo sospeché cuando advertí el tipo de erratas y dedazos que corregía desde la primera página: él decía en sus clases que tachar un trabajo ya impreso para corregir descuidos no era entregar una versión más sucia, sino más limpia, y los remiendos de esos pocos puntos sueltos en el tejido son congruentes con esa

idea: la de entregar, así sea con tachaduras, una mejor versión para que los editores pudieran concentrarse en lo importante y no en lo superficial. En este momento —en que la tinta negra ha escrito algunas cuantas palabras y no se ha limitado ya a restañaduras menores—, esa intuición, nacida de mi familiaridad con su caligrafía, parece confirmarse —aunque, de nueva cuenta, lo digo con reservas mientras no sea momento de hacer el trabajo ecdótico más a fondo—. Sea como fuere, sus aportaciones en esta página, más allá de sus correcciones de siempre, son una adición —la «hendedura sutil o desesperada» de la tercera línea— y las enmiendas que realiza en las líneas 21 y 22, las cuales conforman un mismo versículo. Allí es donde vemos, por cierto, la primera aparición, en el poema mismo, de una reflexividad material y tecnológica sobre la escritura, en este caso ya referida a la máquina de escribir: son tuyas las «teclas» pulsadas, por supuesto. También llama la atención cómo ese tema se vincula inmediatamente con esa otra reflexión identitaria y ontológica tan propia del poema. Y cómo, apenas un versículo después, se hace ya la división entre el momento de la escritura y el momento de la «errancia», de ese ajeteo urbano, apuntado algunas páginas atrás. Las varillas del abanico (lín. 24), metafóricamente alveolar, permiten, por la forma en que se despliegan también las varillas de la máquina de escribir, trazar una continuidad entre interior y exterior, entre escritura y cuerpo, entre vagabundeo y tecleo.

En cuanto al cotejo de esta página con la versión que aparece en el libro, no hay ningún cambio que reportar. Los hay, sin embargo, en la página siguiente (fig. 5). Son dos las variantes entre ambos testimonios: la elisión de una palabra que puede leerse en la línea 9 del mecanuscrito (el adjetivo «monstruoso» —«exhausto en mi boca-mediterráneo y diseminado»—, se lee en la edición de Era [*In.* 11]), y un cambio de orden en un sintagma sustantivo + adjetivo: en el mecanuscrito se lee «las afantasmadas vacaciones» (lín. 33), mientras que en el libro aparecen como «las vacaciones afantasmadas» (*In.* 11).

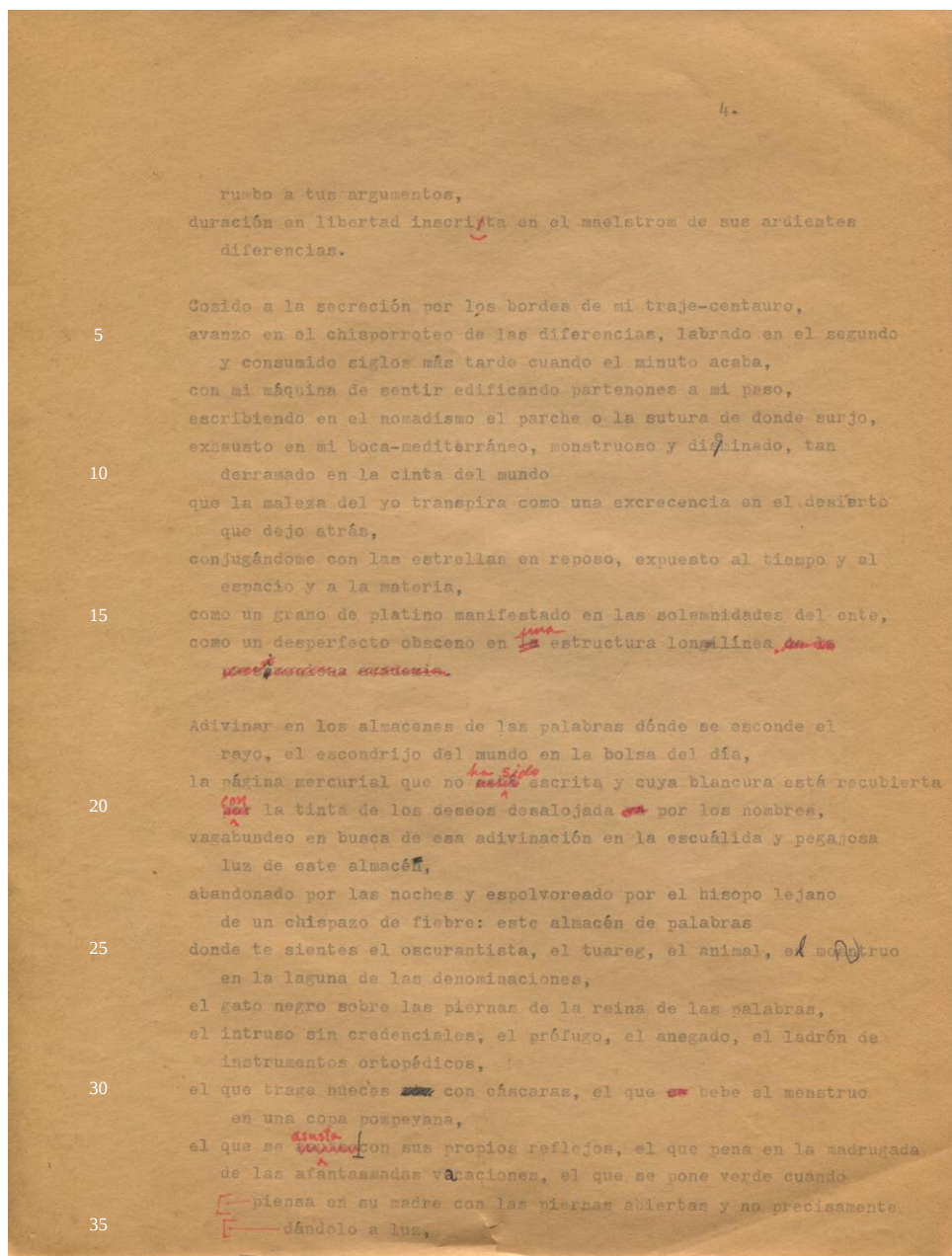


Figura 5

Por otra parte, la tinta roja ha vuelto a plantear otro tipo de modificaciones. La más sustancial se encuentra en las líneas 16 y 17, allí donde cambia un artículo definido por uno indefinido, pertinente dada la eliminación del sintagma preposicional también marcada por su pulso: «como un desperfecto obsceno en **la una** estructura longilínea ~~de la parsimoniosa academia~~». Pide también, entre otros más, un cambio de verbo en la línea 19, uno de

preposición en la 20 y la elisión de un adverbio en esa misma línea. La tinta azul está otra vez ausente —y lo seguirá estando en las próximas páginas aquí revisadas.

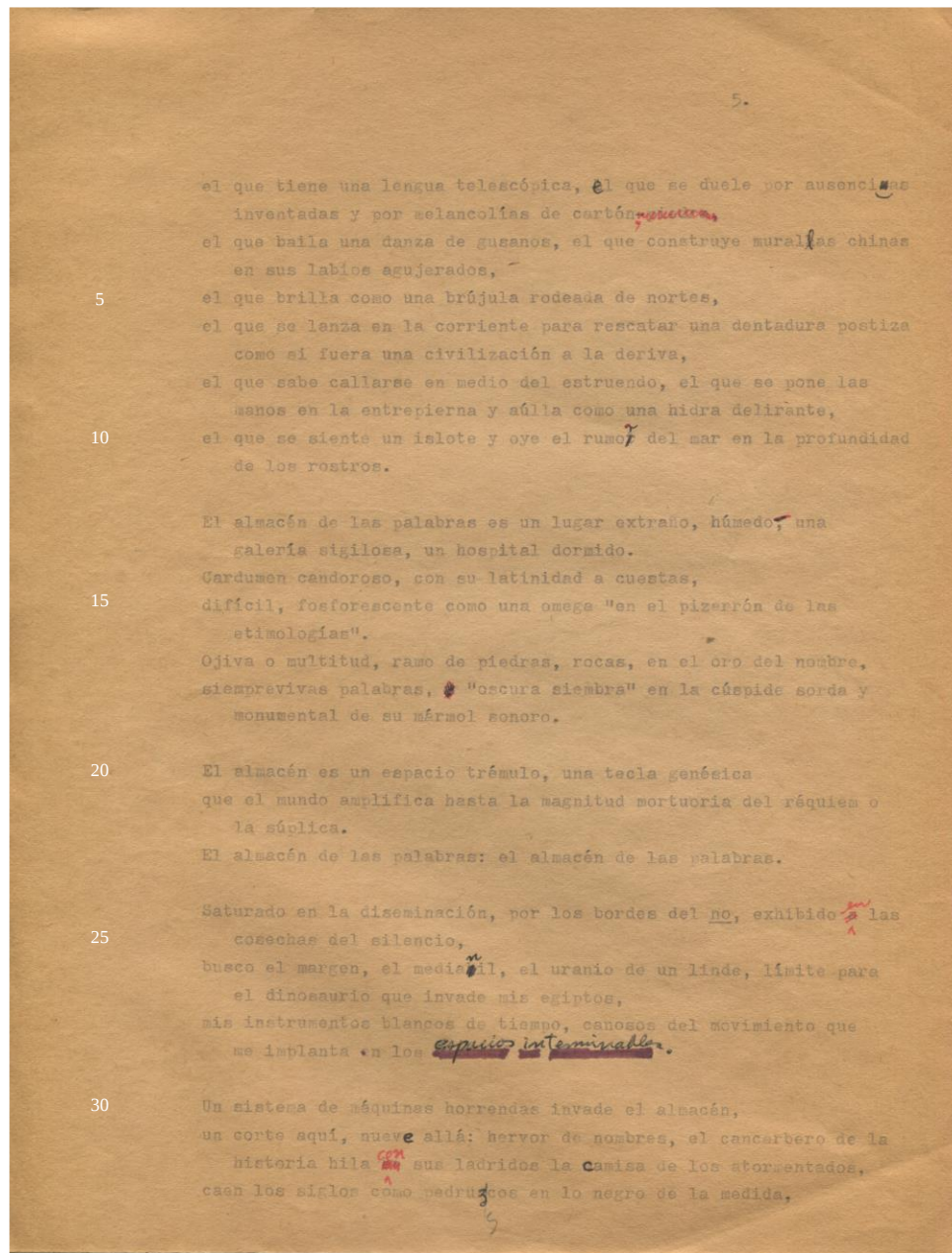


Figura 6

En la quinta página del mecauscrito (fig. 6), si bien hay poco que reportar, suceden dos cosas interesantes. La primera es que una modificación introducida por la tinta roja provoca un cambio subsecuente en la versión final del texto: en la segunda línea de esa página, vemos

el sintagma «por melancolías de cartón-piedra» con la «piedra», segunda mitad de ese sustantivo compuesto, tachada. Sin embargo, en el libro leemos «por melancolías falsas» (*In*. 12): la imagen, que ya tenía implicaciones de falsedad y artificio gracias a la mención de ese material (el «cartón-piedra»), quedaba desdibujada si esas «melancolías» pasaban a ser de «cartón» a secas, por lo que se prefiere en última instancia una precisión adjetiva más escueta. El cambio, es de suponerse, vino de mano del autor, aunque siguen abiertas las dos hipótesis: la de una nueva versión apógrafa de este mecanuscrito y sus interpolaciones caligráficas a partir de la cual se realizara la fotocomposición del libro, por un lado, o la de que algunas enmiendas pudieran ser introducidas durante la revisión en galeras de primeras, segundas o finas, por el otro.

Lo otro que podemos advertir en esta quinta página es que la tinta negra se ha aliado con un plumón para plantear sus variaciones: es el plumón el que lleva a cabo la tachadura sobre la cual la tinta negra escribe «espacios interminables» (lín. 29) —lo que hay detrás de la tachadura es de nueva cuenta ilegible—. El plumón es importante por ser otro útil escriturario empuñado por el autor —si es que resulta certera mi hipótesis de que la caligrafía en tinta negra es la de Huerta—, acaso igual a esos otros plumones con los cuales editaba las primeras macrocuartillas, pero sobre todo porque cumplirá un papel destacado en la página siguiente (fig. 7), donde buscará cómo reconfigurar el texto a partir de la sugerencia roja más radical hasta el momento: la borradura de casi 30 líneas.

Luego de la página del manuscrito aquí reproducida, transcribiré el texto con distintas marcas que den cuenta del proceso de reescritura que produjo la versión final —la del libro—. Corresponde a las líneas 5 a 32 del mecanuscrito y a la página 13 de la edición de Era:

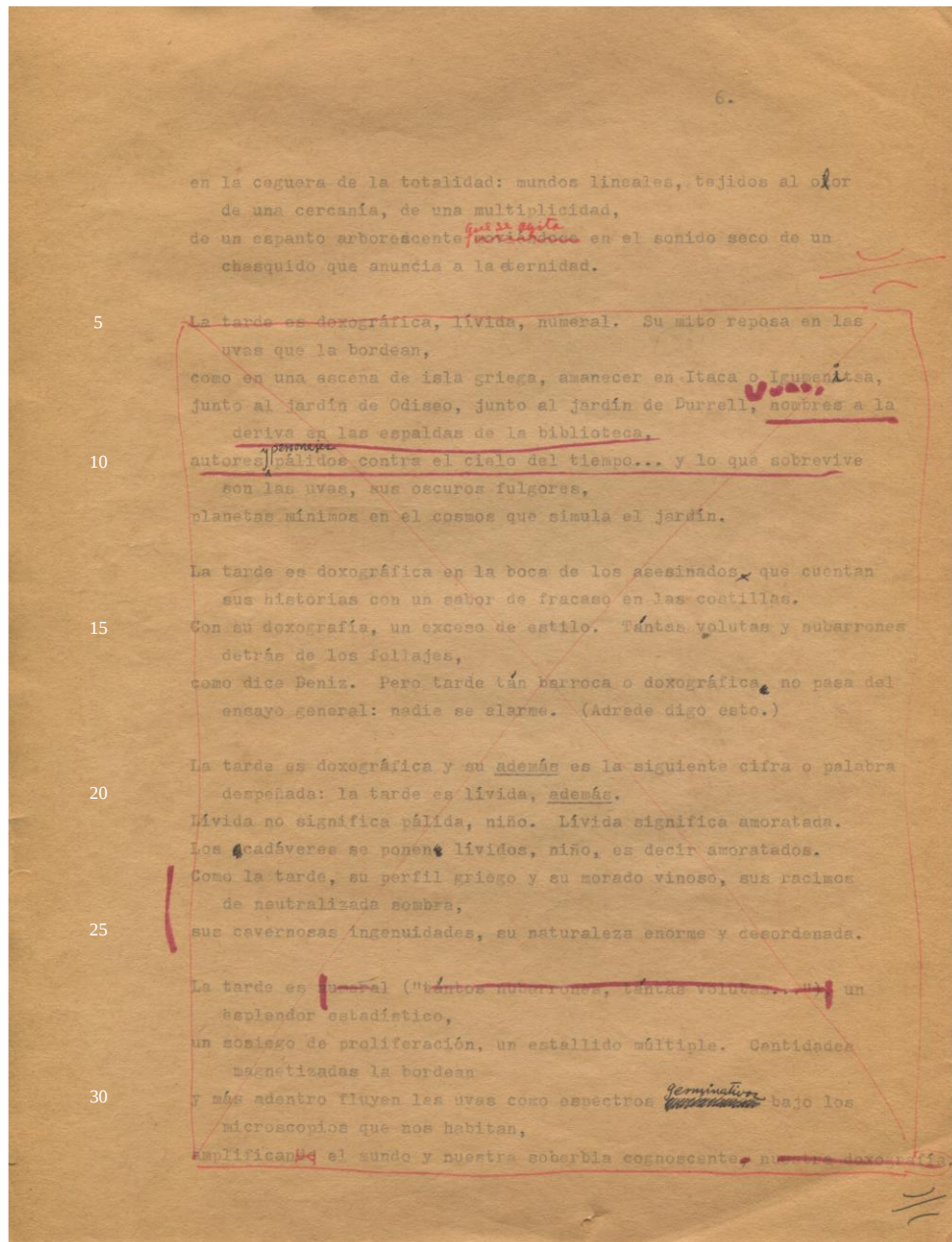


Figura 7

La tarde es doxográfica, lívida, numeral. Su mito reposa en las uvas que la bordean,
como en una escena de isla griega, amanecer en Itaca o Igumen[^]tsa,
junto al jardín de Odiseo, junto al jardín de Durrell, / [^]Uvas,[^] nombres a la deriva en las
espaldas de la biblioteca,
autores [^]y personajes[^] contra el cielo del tiempo... y lo que sobrevive son las uvas, sus oscuros
fulgores,

planetas mínimos en el cosmos que simula el jardín.¹⁹ ^La tarde serena está bordada por las
 uvas: ^ Como la tarde, su perfil griego y su morado vinoso, sus racimos de neutralizada
 sombra,
 sus cavernosas inseguridades, su naturaleza enorme y desordenada.
 [//] La tarde ^, aquí, ^ es ~~numeral~~ (“~~tántos nubarrones, tántas volutas...~~”) un esplendor
 estadístico, un sosiego de proliferación, un estallido múltiple. Cantidades magnetizadas
 la bordean
 —y más adentro fluyen las uvas como espectros [***] ^germinativos^ bajo los microscopios
 que nos habitan,
 amplificando el mundo y nuestra soberbia ~~cognoscente~~, ^de Conocedores^ ~~nuestra~~
 doxografía.

Todas las tachaduras hay que atribuírselas a la tinta roja —si por ella fuera, todo el texto transcrito hubiera sido eliminado—, pero he puesto entre corchetes aquellas que, más allá de la sugerencia roja y radical, habían hecho la tinta negra o el plumón. Por cierto que algunos elementos entre corchetes deben aclararse: hay un espacio interestrófico (representado en mi transcripción por una doble barra inclinada), un par de comas (aunque la tachadura aparezca como una raya encima de ellas), y algunos caracteres ilegibles que he representado con

¹⁹ Aquí, en el mecanuscrito, aparece lo siguiente, eliminado de la versión final:

La tarde es doxográfica en la boca de los asesinados[;] que cuentan sus historias con un sabor de fracaso en las costillas.

Con su doxografía, un exceso de estilo. Tántas volutas y nubarrones detrás de los follajes, como dice Deniz. Pero tarde tán barroca o doxográfica[;] no pasa del ensayo general: nadie se alarme. (Adrede digo esto.)

La tarde es doxográfica y su además es la siguiente cifra o palabra despeñada: la tarde es lívida, además. Lívida no significa pálida, niño. Lívida significa amoratada.

Los [*] cadáveres se ponen [*] lívidos, niño, es decir amoratados. [líneas 13-22]

(Aprovecho para anotar que la amistad con Gerardo Deniz, a quien David conoció en las oficinas del FCE, fue una de las más importantes de su vida, como él mismo lo declara en más de un texto —el último de ellos es el discurso de recepción del premio FIL ya aludido páginas atrás—. Ahí hay algo más que está detrás de mucha literatura: la amistad y cómo nutre la vida del escritor. «Adrede», por cierto, es el título del primero libro de Deniz, aparecido en 1970.)

asteriscos (en su caso, la tachadura parece subrayarlos). Por otra parte, he empleado las negritas para representar los cambios introducidos por la tinta negra. Lo que aparece entre circunflejos, emulando los símbolos que se usan en el trabajo editorial —y que aparecen, de hecho, en las intervenciones al mecanuscrito—, son siempre adendas, como la que aparece en morado, sugerida por el plumón en el mecanuscrito, o las que he marcado en azul, aquellas que aparecen en el libro y no se corresponden con el trabajo visible en el mecanuscrito. Entre lo que se pierde en el libro está también un juego tipográfico: el de tildar «tán», «tántos» y «tántas», según quería la tinta negra en el mecanuscrito —por eso las vocales tildadas aparecen en negritas—. El juego es una alusión más a Gerardo Deniz y la cita de la línea 26, que no llegó al libro, pertenece a uno de los poemas de *Adrede* (ver la nota 19, en la página anterior de este trabajo).

Así, la amistad no sólo nutre la vida del escritor, como apuntaba ya en esa misma nota, sino también llega a incidir directamente en su obra: entre amigos que además son colegas no es infrecuente la influencia, muchas veces manifestada mediante la intertextualidad. Y si insisto en ello no es sólo por la cita de Deniz, sino también porque el trabajo entre David Huerta, Jorge Aguilar Mora y Héctor Manjarrez no es nada más un intercambio profesional, sino una discusión y un tallereo entre amigos. Esta página, la más interesante del mecanuscrito hasta ahora, nos deja ver la verdadera dimensión de ese trabajo colaborativo que produce, en momentos como éste, transformaciones complejas en la historia compositiva del poema.²⁰

²⁰ Hasta ahora, la sugerencia más atrevida por parte de las plumas roja o azul había sido la imagen «con el ruido de la ciudad como **otra ciudad** conectada a la pantalla de la respiración» (*Lu.* 9), la cual nos permitía ver, desde el primer momento, la notable dimensión creativa del trabajo editorial de Aguilar Mora o Manjarrez.

La poda propuesta por la tinta roja confirma, además, cómo el flujo de *Incurable* es episódico: el hecho de que pueda eliminarse una porción así del texto sin que el resultado pierda congruencia da cuenta de ello. Con todo, es evidente que a Huerta no le convenció la supresión de toda esa escritura y que, movido por aquella sugerencia, batalló por encontrar la forma de conservar lo verdaderamente nodal para él de ese pasaje, atendiendo a su vez a la propuesta de reducir su extensión. (Es de suponerse, también, que éste fuera el tipo de decisiones que Huerta deseaba visitar para ofrecer una nueva edición del poema que recuperara algo de lo perdido en su proceso de edición.)

El trabajo en esta página del mecanuscrito es un tanto confuso, sobre todo con miras a su fotocomposición, por lo que es razonable suponer que aquí sí hubo una transcripción para pasarlo en limpio. Es de suponerse que en esa transcripción se agregara lo que páginas atrás marqué de color azul. Eso no confirma, sin embargo, la existencia de un apógrafo del poema en su totalidad, y la posibilidad de que hubiera cambios menores sugeridos durante la revisión de pruebas sigue vigente. Revela, de hecho, que ambas hipótesis no son mutuamente excluyentes, y que el trabajo compositivo final de *Incurable* pudo suceder en todas esas etapas: 1) revisión del mecanuscrito a varias manos, 2) producción de un mecanuscrito apógrafo —completo o parcial— para integrar ese trabajo colaborativo y en el que se introdujeran, también, algunas variantes autorales nuevas, 3) fotocomposición a partir de ese antígrafo, 4) revisión de pruebas y 5) impresión final.

En este momento me gustaría, antes de pasar a la parte final de este capítulo, revisar una página más del mecanuscrito (fig. 8). Por dos motivos: el primero es que allí se cierra una divagación ya iniciada en la página anterior, y se inaugura una nueva; y el segundo es que me gustaría hacer una anotación, quizá un poco caprichosa. Es que allí, en las líneas 26 y 27, aparece una imagen especialmente sugerente, pero tachada por la tinta roja.

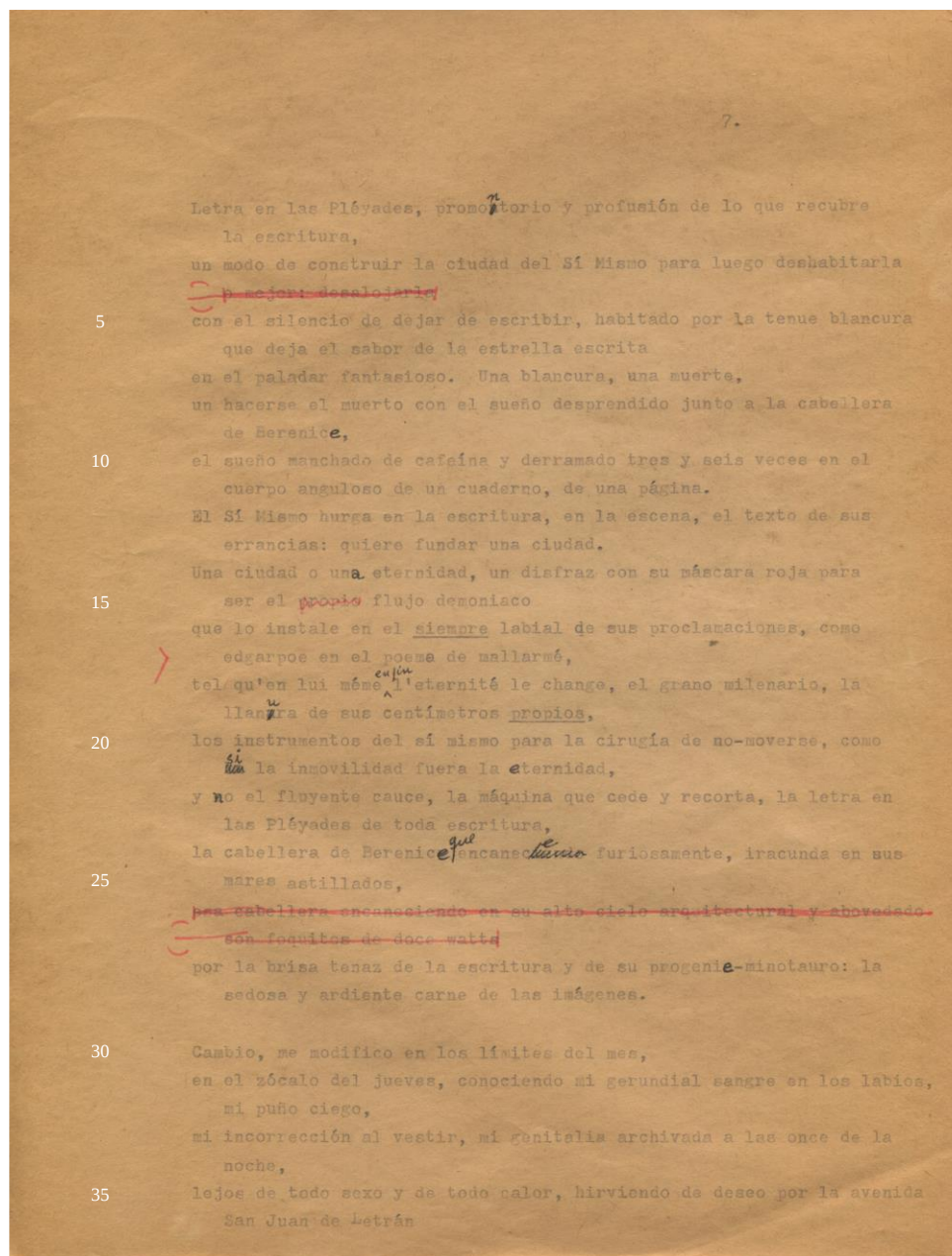


Figura 8

Dice, detrás de la tachadura roja, «una cabellera encaneciendo en su alto cielo arquitectural y abovedado con foquitos de doce watts». Es caprichosa mi anotación, pues recupero la imagen por puro encanto subjetivo —encanto que, sin embargo, motiva y le da sentido al trabajo de crítica textual: recuperar, conservar, estudiar estos documentos dota de

otra dimensión al proceso de composición literaria y nos lo revela como progresivo, trabajoso, colaborativo, en tensión y negociación constantes.

Algo de todo ese proceso pasa, en el caso de *Incurable*, al texto mismo del poema: como he venido insistiendo, parte fundamental del libro huertiano es su reflexividad compositiva, material y tecnológica. En una de las páginas del manuscrito revisadas en las cuartillas pasadas nos habíamos encontrado ya con un ejemplo de ello, pero conviene ahora, en la parte final de este capítulo, revisar algunos ejemplos más y cerrar, con ello, el complejo ciclo compositivo de esta obra fundamental de la poesía mexicana.

Al encuentro de las huellas

La tecnología que usamos para la investigación también condiciona sus resultados. Busco *Incurable* en Google Books. Lo encuentro. Yo tengo el libro impreso, naturalmente, pero la interfaz —que de hecho no permite la lectura corrida de todo el volumen, para evitar violar las leyes de derechos de autor— me ofrece en cambio la posibilidad de buscar palabras dentro de él. Busco «máquina de escribir»; luego «máquina» y varias derivaciones del lema «escribir» —escribo, escritor, escritura— de manera independiente. Busco también «lápiz»; busco «pluma»; busco «página». Los resultados, demasiado vastos como para comentarlos detenidamente aquí, confirman lo dicho más atrás en este texto: la escritura es el gran tema de *Incurable*. La escritura como actitud frente al mundo, como elemento constitutivo del sujeto de enunciación, como búsqueda de un sentido que no siempre llega, como forma del cuerpo. Y como tecnología que, en sus variadas manifestaciones posibles, se vuelve tema de la escritura misma y una fuente riquísima de imágenes y tropos. Además, leer lo que en *Incurable* se refiere a la escritura es una oportunidad —como apuntaba ya al cierre del

apartado anterior— para hacer ver las huellas que el proceso mismo de composición, asediado a lo largo de este capítulo, fue dejando en el poema.

Así, sin pretender un afán exhaustivo, citaré, en las próximas páginas, sólo algunos pasajes que encuentro especialmente significativos, a la luz de todo lo estudiado en las páginas anteriores. El comentario de cada uno, que no persiguirá una exégesis puntillosa ni mucho menos —se necesitaría otra tesis para ello— se limitará a señalar, lo más escuetamente posible las formas en que los versículos del poema manifiestan los ingredientes que permitieron su escritura. Parto, para ello, del tipo de método propuesto por Barthes en *S/Z*: las citas funcionan como lexias según sus términos (cfr. 9 y 10). O mejor: como unidades condensadas de lexias (algunas de ellas, las más dicientes, estarán resaltadas en negritas). También es pertinente acudir a sus propuestas teóricas, para hablar de un código escriturario —el relacionado con la escritura, en su materialidad, en su trabajo simbólico o en su procedimiento intelectual y sensible—, como él habla de códigos hermenéuticos y culturales, por ejemplo (cfr. 14). Mi comentario será aun más sucinto que el de Barthes, pero intentará emular su capacidad para disparar sugerencias en la condensación exegetica; será más sucinto, porque yo no busco hacer un catálogo de códigos —en plural—, sino dibujar uno solo: el escriturario. Es decir, mostrar las huellas de su proceso de composición en el poema mismo.

Además de lo anterior, resulta particularmente útil acudir a Barthes en este caso, pues en su valoración de lo que significa interpretar un texto describe una actividad hermenéutica hecha a la medida de un libro como *Incurable*:

Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural del que está hecho. Tomemos primero la imagen de un plural triunfante que no esté empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal las redes son múltiples y juegan

entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás: este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar) [...]. La interpretación que exige un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable e incluso lo posible. [...] Todo esto quiere decir que en el texto plural no puede haber estructura narrativa, gramática o lógica del relato. [3]

De tal suerte, si su análisis fragmentario y escueto, enfocado, al menos en una primera instancia, en las lexias y no en la totalidad del texto como un todo coherente, se revela fructífero y sugerente cuando se aplica a una obra clásica, como *Sarracine*, es acaso aún más pertinente aplicado a una obra como la *opus magnum* huertiana, texto absolutamente «plural», en el sentido descrito en el párrafo citado. El propio Huerta decía que una estupenda forma de leer *Incurable* era abrirlo al azar («se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal», insisto con Barthes): así de tenue es su anécdota; así de incoherente es su totalidad; así de poroso es su delirio. Todo ello, espero, será evidente en las páginas que vienen, aun si se trata únicamente de algunos cuantos pasajes elegidos temáticamente. Repito: no se busca la exégesis puntillosa. Apenas se propone un comentario que subraye e insista en lo que el texto mismo dice, para seguir asediando la escritura, y dejar el texto abierto, pero de forma dirigida y terca, hacia su materialidad.

Se verá que, casi siempre, la citas son extensas —algunas bastante extensas—, y que su comentario aspira, en cambio, a la brevedad. Quiero, en parte, dejar al poema hablar por sí mismo, pero lo hago con la conciencia de que, puestos en este trabajo, sus versículos no hablan en el vacío, sino en un contexto específico —el de mi investigación—, y que, en ese sentido, apuntar sólo algunos rasgos significativos es suficiente para revelarlos como síntoma de las condiciones materiales y tecnológicas de su composición. Además, permitirle al texto de *Incurable* robar el protagonismo en las páginas siguientes es una forma de transmitir a los posibles lectores de este trabajo el abrumamiento y el desborde que implican su lectura. (Las negritas, en todos los casos, son, por supuesto, mías.)

*

Cosido a la secreción por los bordes de mi traje-centauro,
avanzo en el chisporroteo de las diferencias, labrado en el segundo y consumido siglos
más tarde cuando el minuto acaba,
con mi **máquina de sentir** edificando partenones a mi paso,
escribiendo en el nomadismo el parche o la sutura de donde surjo,
exhausto en mi boca-mediterráneo y diseminado, tan derramado en la **cinta del mundo**
que la maleza del yo transpira como una excrecencia en el desierto que dejó atrás,
conjugándome con las estrellas en reposo, expuesto al tiempo y al espacio y a la materia,
como un grano de platino manifestado en las solemnidades del Ente,
como un desperfecto obscuro en una **estructura longilínea**. [11-2]

Máquina de escribir = máquina de sentir. La máquina de sentir produce formas: las del paisaje recorrido. Surgen de la máquina, porque la escritura trae de vuelta la experiencia; puebla la página con la representación de sus locaciones; habla de un pasado, pero se configura como un presente, que a la vez refleja lo vivido y lo re-crea. Flâneur = nómada. Hay cansancio. El ser surge del dolor recordado. La ciudad es un desierto. El mundo es una

cinta (¿la de la máquina?). El mundo es una escritura y el Incurable, que no encuentra su lugar en el mundo, un desperfecto obseno.

*

Adivinar en **los almacenes de las palabras** dónde se esconde el rayo, el escondrijo del mundo en la bolsa del día,
la página mercurial que no ha sido escrita y cuya blancura está recubierta con la tinta de los deseos desalojada por los nombres, vagabundeo en busca de esa adivinación en la escuálida y pegajosa luz de este almacén, abandonado por las noches y espolvoreado por el hisopo lejano de un chispazo de fiebre[.]
[...]

El almacén es un espacio trémulo, una tecla genésica que el mundo amplifica hasta la magnitud mortuoria del réquiem o la súplica.

El almacén de las palabras: el almacén de las palabras. [12]

«Un mono pulsando teclas al azar durante un tiempo infinito casi seguramente podrá escribir cualquier texto dado»... El teorema estadístico de Borel-Cantelli puede ser expresado mediante un mono, que es el azar, sentado ante una máquina de escribir, porque ésta volvió tipográfica la inmediatez escrituraria. Quiero decir: cuán diferente es sacar trazos de una punta a pulsar con los dedos un teclado que ofrece a la vista los caracteres de un idioma como unidades «discretas», independientes; que exhibe al idioma, ante los ojos del escriba, como la combinatoria infinita de elementos finitos que es. La máquina de escribir: almacén de todas las palabras, donde cada tecla es una tecla genésica. En ella la tinta aguarda para volverse un deseo: el que busca, en la página mercurial, desnuda, vuelta temporalidad por su escritura, alguna suerte de revelación siempre postergada. Escribir en la máquina es vagabundear por un sitio, abrumador y desconcertante por contenerlo, en potencia, todo.

*

Sucedan los árboles en el mundo similares a una costumbre, extensos y ramosos como
estas palabras, escenarios
para que aparezcan los árboles con sus *aes* acentuadas y sus *eses* congregadoras del plural.
La terraza es simplemente la **máquina de escribir o la carne de la mano con la grafía** de
los árboles construyéndose
bajo los ríos de un lápiz, escribir *árboles* o *quelonio* esconde una pasión, disimula
una corriente de signos como naturaleza en la red olvidada al instante de un vocabulario
circular.
El círculo de los árboles tiene como diámetro a mi vocabulario,
el follaje de sus elevadas poblaciones equivale a los signos de la ortografía,
su rama izquierda corresponde al ojo izquierdo de la cabeza derecha
y su rama derecha se inclina sobre la imagen que se fragua en la pupila cóncava del ojo
derecho
de mi cabeza izquierda, lugares donde duermo mi siesta de ciudadano y colecciono
mi museo inesperado, en la boscosa percepción de la vida. [49-50]

Vuelve a surgir el mundo de la escritura —y, ojo: no al revés—. Más allá de eso, la metáfora
rectora del pa(i)saje es ahora posicional: la terraza (en la altura) es como la máquina, y los
árboles son los signos impresos por ella sobre el papel del mundo, que está abajo. Da lo
mismo con la mano caligráfica, que sobrevuela el papel mientras saca del lápiz el idioma (el
mundo). Hace páginas cité una imagen similar a ésta, por la disposición geográfica entre
escritura y mundo. Aquí va completa: «Profesor ¿has visto el pulular de la desesperación
subiendo por los acantilados de las manos, / por el palor de mis manos confusas tratando de
escribir?» (*In.*, 159): si las manos son un acantilado, es por su postura frente a la máquina —
que sería el mar, desesperante por vacío, mientras choca, insistente, contra la piedra.

*

El idioma es mi “desconocido-parecer”. Llaga deliciosa,
escritura luciente cuyo rasguño se hunde abismal en mi garganta, **fluye, así,**

con sus tintas, por los ejes maestros de la máquina,

noche verdadera del alma. Con haces del idioma soy mi desprendimiento. Mi cuerpo

reúne como si fuera un puño

las varas de la adivinación palabral, las estrecha con un saludo enorme, luego

las suelta sobre la mesa donde discurre la banda de las enunciaciones.

Frases, renglones, Hordas del idioma, fisiología teatral.

Mi cuerpo es una escena, mar en calma, proscenio u óvalo para las genealogías o génesis
del idioma.

Combinar las palabras del idioma es ingresar de golpe en el desconocido-parecer, inteligible
o pseudointeligible cuyas junturas abren bajo mi lengua o mi **lápiz** ranuras
infinitesimales. [121]

«Para distraer un poco los ocios y las incomodidades de ese traslado infausto, me armaba de
unos cuantos libros más bien voluminosos, de los cuales consumí una porción considerable,
digamos unos cuantos kilos de papel. Filosofía, novelas, poca poesía» (¶ 3). Allí hay otra
precondición material necesaria para que *Incurable* sea el poema que es: las lecturas que
Huerta manifiesta haber estado haciendo en la época de su escritura. Interesa especialmente,
en este momento, la filosofía que, con su léxico, sus neologismos, sus estructuras
conceptuales habita el libro de forma prominente.

Llaga deliciosa (un placer doloroso) = escritura luciente, que se hunde como un
rasguño en la garganta (el territorio del habla, al que habita o suplanta, luego de herirlo), que
fluye como una noche verdadera del alma (una ventana al yo auténtico) gracias a la máquina.
Lengua = lápiz.

*

Mis **renglones**, encrucijadas. Mi habla, una constelación.

Entrecruzado asciendo hacia el portentoso semillero del idioma, de los idiomas.

Un eclipse me toca: el ancho mundo de las palabras, su almacén inconcebible.

Es el desconocido-parecer. Sus fantasmas bajan como un relámpago hacia mis vísceras,

me toman por los cabellos, me emblanquecen de pérdidas y me oscurecen con sus
vocabularios.

Armas del ser, manifestadas invocaciones, salmos.

Escribir o hablar es un papel o un sonido húmedo y paladeado por mí, resuena

en mis arterias, lumbré de todos los comienzos. [122]

Escribir = hablar. Papel [escrito] = sonido húmedo [pronunciado]. Escritura o habla: lumbré de todos los comienzos: terreno donde se manifiesta la conciencia humana, de la que nace el mundo —el mundo *nuestro*—. Renglones = encrucijadas. Habla = constelación. Los renglones son un espacio físico: entrecruzamiento de caminos recorridos. El habla, vuelta escritura, es un tipo de cartografía: las constelaciones no existen fuera del trazo humano.

*

No escribo siempre desde el mismo lugar.

Hay ceniza, a veces, y otras veces un abismo en la roca viva

se abre bajo mis pies. Horas enteras veo un vaso con agua limpia

junto a mí, en el escritorio. Horas enteras

el polvo que levanta la caballería cosaca no me deja ver

las varillas de la **máquina de escribir** y entonces

crucio los brazos hasta que el ejército de Ilya Muromets ha pasado,

espero con paciencia y finalmente redacto el final de la frase

—que por su puesto es ya otra frase, coronada por un *da* celestial,

y un olor a bosta y a sudor, a gruesas rebanadas de pan negro

y litros de vodka guerrero en varios metros a la redonda.

Pero **mi habitación de escritor es pequeña** y las huestes de Ilya Muromets pasan a veces

interminablemente.

Entonces, por un esfuerzo peculiarísimo de mi voluntad, que no explicaré,

decido que prefiero escribir en la Gruta maravillosa de Ludwig de Baviera e invoco a

Luis Cernuda

para que me dé el fondo apropiado, su vigorosa música verbal.

Los cisnes rozan mi cenicero y picotean **mis manos atareadas de insólito mecanógrafo**.

Y Ludwig de Baviera me observa como si yo fuera otro cisne
cuando la verdad es que soy un **escritor** que traga nerviosamente el agua que se ha
servido en un baño cualquiera
de un departamento de la Ciudad de México. **Pero es cierto que no escribo siempre
desde el mismo lugar.**

Trato de imaginar a veces (e imagino) el puro paraíso de los antiguos mexicanos:
Tamoanchan, sus jardines simétricos
pero de otra simetría, jardines solares donde el Príncipe reflexiona mientras lo observo
y él me observa, y sonreímos.

Tamoanchan, el increíble paraíso terrenal: sus inconcebibles acueductos, el terso
sistema del comercio,
la fuerza y el esplendor en sus construcciones sencillísimas.

Después asisto a la edificación de la Muralla china,
a las conversaciones de Marco Polo con el Gran Kan,
a la compra —por unos cuantos dólares— de Manhattan,
a la delirante excursión alucinatoria de Vázquez de Coronado
y sus tropas atormentadas y exánimes por la infinita geografía rumbo a Quivira y Cibola
y las Siete Ciudades,
a la vertiginosa y llameante destrucción de Pompeya,
a los ritos apolíneos de Delfos (la Sibila es idéntica a la bailarina Eduardova),
al arribo de Amundsen al Polo cegador “de puro blanco”,
al delirio penúltimo de Artaud en Rodez,
a mi propio nacimiento en la Clínica Lourdes,
a la conversación que tuve anoche con Héctor,
a las rebeliones milenaristas,
a la temblorosa redacción de una página sobre una golosina llamada *magdalena*,
al suplico de Parnell y a los callejones de cierta Praga donde cierto hombre impreciso
elabora con un idioma que no es el suyo una serie inacabable de historias angustiosas y
desternillantes.

Y a veces, con demasiada y agotadora frecuencia,
escribo desde mi propio lugar, desde la fecha exacta de hoy que cuelga como una llaga
en el calendario de la cocina,
desde la mesita del comedor de este departamento de la Ciudad de México. [157-8]

Casi no necesita comentario. Acaso solamente que el repertorio de posibles locaciones (un claro ejemplo, por cierto, de trance escriturario) comienza con un ejército y una polvareda. Baste recordar la filiación de la máquina con los pasos, con la marcha, con el disparo de un arma. La polvareda, acaso, sea producto también del ruido: aquella ciega como éste aturde; ambos nos rodean. «Filosofía, novelas, poca poesía» (¶ 3). Aquí hay novelas —varias—, y grandes episodios novelados de la historia. No pasar por alto las «manos atareadas de insólito mecanógrafo». ¿Lo insólito en qué radica? ¿En la peculiaridad de su soporte? ¿O es algo más bien identitario del sujeto de enunciación? (¿Ese «Héctor» es Héctor Manjarrez?)

*

Y qué, y luego. Volví a lo de siempre, sangre abstracta y manos sepultadas por la fuerza del día. Avancé para presentar mis papeles y me lavé los dientes.
Yo era mi propio inexorable; sudaba a veces. Otras, desnudo como un atún, encendía los extravagantes estilos de mi amor, un amor despeñado y roto, tirado entre los arbustos
como una máquina de escribir con las piezas de fuera, completamente inútil para nada que no fuera la contemplación o el uso poético, que dicen.
Baba de los usos, papel amargo, signos colgantes. Ay del qué y de lo que viene luego, yodo impregnado
por el correr del verano: un amarillo, una orina y un calor subiendo por las paredes humanas, completamente aturcidas...
Y qué, y luego, avanzando por corredores blancos y negros. [163]

Como una máquina de escribir completamente inútil: símil del amor despeñado y roto: el que ya no continúa escribiéndose, pero demanda la contemplación y el uso poético —los de estas páginas: papel amargo con signos colgantes.

*

(Me vi escribiendo, así como lo cuento... **Estaba inclinado sobre la máquina de escribir y tecleaba con un reposado aspecto,**
 con una salud civilizada, con un destino ajustado, triste o no pero completamente lleno de sí...
 Escribía esto mismo, esto mismo. La cabeza de dragón de mi sueño
 se inclinó a murmurarme la numerosa tristeza de todos estos días,
 el anhelado espasmo de los placeres,
 las diluidas esperanzas y los odios irredimibles.
 Empecé o terminé de escribir, no lo sé... Quizás estoy donde debía estar, con todos
 estos gestos...
 Habré de callarme. ¿Habré de callarme? No lo sé. Venenos pasan por mis habitaciones:
 son como golondrinas endemoniadas.
 Si moría algo en mí, nunca lo supe. Conocí solamente la desmenuzada envoltura de mi
 soledad
 y el deseo de estar en el azul amor, en medio de la ciudad más endemoniada que los
 venenos que semejan golondrinas.
 ¿Habré de callarme para esperar que llegues? Si me acercara a ti o si tú fueras yo, no lo sé...
 Esperaré a que llegues **y luego sabré algunas cosas que hoy se me ocultan en el**
entrecruzarse de tantas letras escritas.) [179-80]

El Civilizado-Incurable escribe en la máquina con salud civilizada. ¿Qué escribe? Esto mismo. Siempre que la escritura se refiere a sí misma, la página se transforma en la escenificación de su nacimiento. Nueva aparición del sueño. Sueño = embriaguez: dragón que murmura, que dicta. El «Habré de callarme» prefigura, obviamente, el final del poema: «tendré que decir lo que tenga que decir —o callarme» (389). Y al igual que allí, el silencio como proyecto es paradójico, en un libro tan saturado de palabras. Algo se oculta detrás de ellas —detrás «de tantas letras escritas» (¿el acento es una errata conservada por expresiva? Pareciera, más bien, deliberado: una forma de intensidad)—. No sabemos si llega, en efecto, ese «luego» que hará posible su desciframiento.

He aquí la anécdota de hace seis horas, en medio del tráfigo indistinto de la vigilia,
convertida, transfigurada en una hazaña obscena: mis dedos hurgan y mi lengua ansiosa está
sobre los reinos centelleantes de la materia. He aquí
las palabras metamorfoseadas en ruidos y chispas, en sellos de nombres inoíbles, en gritos
pesados como buques
hundidos en el océano de los vocabularios.
He aquí los papeles que he manoseado, libros, páginas, cuadernos,
que se convierten en imágenes remodeladas, por la actividad desbocada del sueño,
en cosas diversas —cisnes, pañuelos, surtidores, muchachas. [214-5]

«Las palabras metamorfoseadas en ruidos y chispas, en sellos de nombres inoíbles»: los
ruidos de la máquina; las chispas de la máquina; los sellos de la máquina, que es idioma
hecho ruido, pero no voz. «Libros, páginas, cuadernos»: importa lo escrito; lo que permite su
existencia. Lo escrito —por él, por otros— nutre el sueño. Y también la vigilia. Y también ese
estado que no es ni sueño ni vigilia: el de las sesiones nocturnas de escritura.

*

He **aquí** los mapas, los manteles, las capas de cuartillas
ordenadas en cartapacios, los pañuelos desechables, la plitud
de las cosas extensas, modo de la profundidad: mapas que están esperando su natatoria,
sus espeleologías, los afanes mineros
de alguien que los sueñe; los manteles debajo de los cuales alientan platillos
deslumbradores,
tazas de platino, platos de uranio, tenedores de mercurio, fuentes rebosantes de guisos
neolíticos, costillares asados
sobre la fogata primordial, frutos arrancados a los árboles multicolores
pasteles de un cieno succulento; **las cuartillas escritas, letras de un meteórico alcance, como**
si
debajo de ellas estuvieran ocurriendo catástrofes u orgías de lenguaje, como si

la tinta fuera un puerto, la lengua maternal un mar, el puerto de llegada un fuego matricial
donde las cosas se funden con los nombres que las designan y así se preparara un
mundo otro,
un planeta en las gargantas, una constelación que va creciendo. [215-6]

«Aquí» es un deíctico: una palabra cuyo significado pleno depende del contexto de enunciación. «Aquí» es la página, desprendida de esas «capas de cuartillas» —imaginemos las tiras de papel Revolución plegadas, una sobre la otra— donde discurren estos signos: mapas que esperan su reconversión en mundo.

Tinta = puerto (lugar de llegada y de partida); lengua materna(l) = mar (aquello que es navegado y que permite el viaje). La tinta no crea la lengua: es lo que permite el arribo de la escritura (su manifestación) y su desprendimiento (el proceso que la crea). Escritura: viaje por la lengua.

Un planeta en las gargantas: una constelación palabral que va creciendo.

*

He aquí el texto que no comienza, va acabando, en el sueño lo entenderás, escritura que araba la inexistencia, criptofasia que se va redactando a medida que termina, y perfecciona su no ser y su no comenzar, la amenazada restauración de sus ruinas; nutre su arqueología de frases hechas con un delirio mínimo, inventa palabras por todas conocidas pero al mismo tiempo les da vuelta, las roza contra el amor del mundo, les devuelve su hielo, su esperma, su ardimiento, su rabia dulce, su suavidad feroz; **texto que no comienza**, está comenzando en la Mañana, está principiando como la transparencia de un gigante o **de un ogro escritor** en las puras emanaciones del sueño; **texto no comenzado**, con su voracidad de nómada, con su lienzo espumoso, con sus rizos extensos, antífrasis que oírás en su no comenzar, puro contrasentido que te sale por los bolsillos mientras caminas (estás soñando)

por la rue de Rennes y te encuentras de buenas a primeras con el sosías, con el schlemil,
con el tonal, con el doppelganger
que te saca la lengua para que acabe el texto que no comienza. [216]

Texto que no comienza, pero que está frente a los ojos: contrasentido, para fraguar su
aparición paulatina. Criptofasia: código sólo entendido por el gemelo, el otro, el
doppelganger, el ogro escritor que habita el sueño —¿el «hermano» (Brother)-máquina?

¿El texto no comienza, porque se funda en su no comprensión —que es su no ser?

Escribir: inventar palabras por todos conocidas, pero devueltas a un ámbito genésico.

*

He aquí la máquina de escribir, ogro diferente: las teclas que sueñan más que tú, las
varillas
que te alucinan ahí sentado, fumador, con una taza del indócil café en la mano, bebiendo
el agua hospitalaria de las cuatro de la mañana: la máquina
de escribir, el reflejo de tus dedos ansiosos golpea
como una felpa los reinos de cada letra; la maquina de escribir, el ogro-ángel
cuyas manos masivas despliegan bajo tus ojos algo que no imaginas y que después leerás
estupefacto, actor anónimo,
mero nombre de autor, destinatario de tus revueltas cartas puestas sobre un papel barato
que es oro puro en la estupidez de
tu desconcierto (“¿Yo escribí esto? Debo haber estado soñando”);
he aquí la varillas que se levantan, repiquetean, imprimen breves sellos negros,
letras irreconocibles. [216-7]

El absurdo de las negritas en toda la cita revela su absoluto carácter meta-escritural. La
máquina de escribir es el doble: el espejo del escritor nocturno —el verdadero autor, en el
desdoblamiento—; aquello que le permite fijar una versión de sí: fijar-se. Y luego la sorpresa,
a la mañana siguiente, antes de comenzar con los gerundios y los plumones —es decir, con el
trabajo que lleva a cabo el escritor diurno, editor del doppelganger—; sorpresa inconcebible

en la caligrafía indescifrable o en la voz interrumpida; sorpresa sólo posible gracias a la máquina y al papel barato que, kilométrico y mecanografiado, es oro puro.

*

He aquí los viajes, las agujas, los elefantes; he aquí mis aproximaciones a la sustancia que
he escuchado deslizarse
por las comisuras de los amigos, por los labios de los atardeceres, por el adolescente que
fui, sus armas humeantes
—toda esa sustancia cae, instilada, en el frasco del sueño,
se aprieta contra las nimias murallas del vidrio,
asustada en este encierro conservador que la hará otra cosa, le mostrará, domándola,
maneras nuevas de fingir: esta sustancia
¿es una pregunta, es un oro, es un estilo abriéndose?; no es sino
la naturaleza que impregna las ataduras del mimo, yo mismo, la igualdad que me estaba
sitiando
y que ahora me desdobra para que escribir esto sea posible. [220]

«Toda esa sustancia» (la que nutre la escritura) «cae, instilada, en el frasco del sueño» (el momento del que surge la escritura). Se manifiesta, con toda claridad, el desdoblamiento fundacional del libro: sin él, «escribir esto» no sería posible. Es el tema central de estas páginas (212-22) —las guiadas por el «he aquí», sintagma que produce apariciones, y que en estas estrofas nos revela, según creo, algo que dije muchas páginas atrás: a menudo, puede intuirse, las sesiones de escritura se configuraban alrededor de una palabra, o una frase o una idea, repetida y repetida, hasta que la noche o el escritor o el papel se agotaran.

*

Desde el sueño voy entrando en la mañana, mi cuerpo
se abre como una flor, dormido, en la comenzada deriva de la mañana.

Desde el sueño he estado hablando, he estado escribiendo. La mañana está en mí, me contiene
—abro los ojos para reconocermé, toco mi carne iluminada, me sé
abismo y representación: mero residuo de la mañana... Eso: tres puntos suspensivos
antes de levantarme de la cama, vestirme y salir a la calle. [222]

Habla = escritura; sueño = al momento en que la escritura sucede. La mañana se lleva la escritura, se lleva el habla —*esa* habla.

*

Deberé terminar de doblar esta ropa, de acomodar los calcetines.
El café humea en la cocina, tendrá dos cucharadas tenues de un azúcar más tenue que la
de ayer; la fruta
recorrerá mi paladar, todo será igual que ayer, que anteayer. Mi ropa
sobre mi cuerpo, mis nervios en su lugar. Quizá un poco
desplazados, exacerbados, por el alcohol que bebí: mis nervios,
migaja de silencio en mi cuerpo desnudo que va por la casa,
tambaleante por el sueño todavía reciente, el café que me espera.
Los hábitos matinales, el sol allá arriba y el reloj
que da la hora, son las nueve y cuarenta minutos, la vida
está en su sitio, la sangre corre por mis venas. **Arreglo**
las resmas de papel, limpio la máquina, el sol me da en la cara
durante catorce segundos. Bebo el café, el café puro, negro, azucarado como un
cuento de niños.
Me pongo la ropa, todo es tan triste. No he abierto la boca: ni para dar un beso, no
he abierto
la boca para decir adiós a quién. Salgo de la casa con un fardo de fantasmas sobre el
cansado hombro izquierdo. [331]

«Arreglo las resmas de papel, limpio la máquina». Es la mañana, de nuevo. La sesión
escrituraria pertenece a la noche, al sueño de la embriaguez. En la mañana el río del papel
deja de ser flujo; se vuelve peso, medida a destajo. Hay que doblar la ropa, limpiar la

máquina: actos cotidianos que permiten la vida y la escritura, formas paralelas del cuerpo. Salir de casa. Perderse en la ciudad cargando los fantasmas de la noche. Buscar allí nuevos materiales para escribir más tarde, de nuevo. Y así sucesivamente. Hasta callarse.

* * *

En estas últimas páginas, como prometí y en consonancia con el método barthesiano, he sido casi taquigráfico. He insinuado una hermenéutica, pero no la he seguido hasta su desmenuzamiento interpretativo. He dejado al texto mostrar las huellas de su proceso compositivo, y para hacerlo lo he subrayado y repetido. Ha sido un trabajo de insistencia, no de desarrollo. Lo he dicho desde la introducción: ésta no es una tesis que aspire al análisis textual. Su propósito es, en cambio, llevar a cabo un rastreo medial de las condiciones de producción y transmisión de los textos y cómo éstas inciden en el resultado, ya del texto, ya de la experiencia de su recepción. En lo que respecta a *Incurable*, de acuerdo con los propósitos de este trabajo, expandir la interpretación textual más de lo hecho hasta ahora nos llevaría por otros caminos, sin duda interesantes, pero poco pertinentes. Pasemos, pues, al próximo —y último— capítulo.

CAPÍTULO III

«La cuadratura del círculo»

Los «otros» libros de Myriam Moscona

En la introducción a esta tesis se habla de las formas en que la máquina del poema, para acontecer, debe ensamblarse en un devenir conjunto con el lector-operario. Ese ensamble es de naturaleza dual: por un lado, la máquina ha sido confeccionada pensando en su futura operación corporal; es decir, que su origen está en el cuerpo —pues somos cuerpo—, con sus posibilidades y limitaciones, y que son las lógicas mismas del cuerpo la base para el diseño de la máquina. No obstante lo anterior, la máquina enseña a su vez al cuerpo cómo debe ser empleada: lo moldea de acuerdo con sus necesidades. Un automóvil está pensado para manejarse con las manos y los pies, pero eso no significa que su operación sea del todo intuitiva. Por el contrario, necesitamos aprender cómo sentarnos, a qué distancia, cómo mover los pies, cómo colocar las manos... Por eso, en parte, usé en su momento la palabra «deseante» para calificar a la máquina del poema: las marcas que indican cómo acoplarse a ella para echar a andar ese devenir conjunto son huellas fantasmáticas de un deseo: el de encontrar un cuerpo que ceda a esa seducción. Deleuze y Guattari lo ilustran, célebremente, con el ejemplo de la orquídea y la avispa: cómo la orquídea se desterritorializa al imitar la apariencia de la avispa, de manera que ésta acuda a ella en busca del apareamiento; cómo la avispa se deterritorializa a su vez, al volverse «una pieza del aparato de reproducción de la orquídea», al mismo tiempo que «reterritorializa a la orquídea al transportar el polen» (15).

El final de la idea es de veras emocionante:

Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de

esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encandenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno. [15-6]

El poema deviene cuerpo en nuestro aliento y en nuestra experiencia de su acontecimiento; el cuerpo deviene poema, en tanto que reaviva su materia forense y la encarna, viva de nuevo; en tanto que, si el poema está inscrito en el idioma, y el idioma es una práctica social, entonces el poema no puede existir sin los cuerpos humanos que hablan y escriben y leen poemas en ese idioma. (Eso descubre, azorado, el sujeto lírico de la «Tabaquería» de Pessoa, cuando piensa en un futuro sin poema, sin lengua, sin planeta...) Así, el poema, para ser legible, necesita de los sujetos que, en ese sentido, se vuelven la superficie múltiple y voluble de su inscripción. Es máquina viral y deseante, como es deseante la orquídea: le ofrece algo al cuerpo —un pulso erótico y una suerte de espejo—, para seducirlo, a fin de que éste a su vez propague su existencia. Sin esa polinización, el poema se extinguiría. Y la vida del lector sería otra, sin esa experiencia que la expande.

Que el cuerpo devenga poema al plegar su aliento —literal o mental— al ritmo de éste, y que el poema devenga cuerpo al ver rencarnado su ritmo en aliento y mente y voz humanos, son, pues, el gesto doble e inaugural de ese rizoma conjunto, algo acaso aún más nítido cuando, además, el poema dependía de sus intérpretes —aquí en el sentido performático del término—, de sus bocas y su memoria, para existir, pero no por ello menos factual en cualquier otra práctica mediante la cual se reciba su cadencia.

Dice Adalber Salas que un poema es «una máquina de respiración artificial». De fondo está Celan, quien, «en su famoso discurso *Der Meridian*, dijo: “Poesía: esto puede significar

también un cambio de aliento”». Pero Celan, explica Salas, «emplea *Atemwende*, una palabra compuesta de *Atem*, ‘aliento’, y *Wende*, ‘giro’, ‘vuelta’. Una vuelta de aliento. Un giro en el aliento. Un viraje de la respiración: eso es la poesía.» (155).

La respiración asistida y tecnológica del poema —advertida por Salas gracias en parte a su experiencia de asmático— le permite escapar del engranaje individual entre poema y cuerpo, y pensar en lo común; es decir, mirar las posibles direcciones de la línea de fuga rizomática:

Una vida de sofocarme me ha hecho entender que se puede elaborar una poética respiratoria. Una poética que es también una política. Y que, si la practicamos conscientemente, también implica un acto de aceptación, de correspiración y co-inspiración. Tallar el propio aliento puede ser un modo de aproximarnos al otro o de resistirnos a él. El poema como una conspiración diferida. [*Ibid.*]

El acontecimiento del poema es, así, un rizoma expandido, comunitario, pues no se agota en el engarce singular, sino que reafirma, en el individuo, la consciencia de su papel de espécimen en un entramado complejo de sujetos con los que comparte la experiencia de tener una vida humana. Conspiración: respirar juntos: plegar la respiración propia a la de otros; invitar a otros a respirar en conjunto.

Hago este recuento y esta ampliación, pues si todo ello me ha servido para hablar del poema, será de igual manera útil para hablar de otro dispositivo, también deseante, que nos ocupará en este capítulo final: el libro.

Al encuentro de un dispositivo

Digo «libro», y es necesaria una aclaración: así lo impone su polisemia, nacida de una metonimia. Tal como «escribir» significa ya la actividad caligráfica, ya la actividad compositiva, el vocablo «libro» sirve para designar un continente, un medio, un mecanismo,

pero también una obra, un tejido verbal. Allí la metonimia: el contenido por el posible continente. Y está ya en su etimología: *liber*; en latín, denominaba, en su origen, las cortezas de ciertos árboles, usadas luego como soportes escriturarios. Pasó, pues, de designar un soporte, a designar también lo allí inscrito. (Sucedió algo similar con los «discos», las «cintas» y las «películas»: es un procedimiento típico del lenguaje medial.) Un libro puede, entonces, estar al mismo tiempo en muchos libros: en los ejemplares de una misma edición —en los ejemplares, de hecho, de todas las ediciones que de él se hayan hecho—. Asimismo, en un solo libro, puede haber más de uno: a veces también se usa esa palabra para designar unidades menores de una obra. Y también un mismo libro puede estar en dos o más libros: cuando es tan extenso que necesita imprimirse en más de un tomo o volumen. Pero más allá de estas precisiones —por lo demás, un tanto bizantinas—, lo que importa en este trabajo es el libro como tecnología de la palabra. En ello, en realidad, se engarzan ambas definiciones: el libro, como dispositivo, como invento tecnológico, no se limita a contener una obra. Puesto que «el medio es el mensaje», como sabemos desde McLuhan, ello quiere decir que es el espacio de posibilidad de la obra y que sus condiciones determinan el resultado.

Hoy por hoy, cuando pensamos en el libro, por lo general anclamos ese significante a un formato específico: el «códice» (o «*codex*»), término que denomina al dispositivo compuesto usualmente por cuadernillos unidos o cosidos entre sí en un lomo y por lo general con un forro o empastado.¹ Ello quizá induce, en nuestra imaginación, algunos anacronismos: si concebimos, por ejemplo, a la de Alejandría como similar a nuestras bibliotecas

¹ El término «códice» es también polisémico: además del uso que le he dado aquí, es muchas veces empleado para designar a «los libros manuscritos de cierta antigüedad y de importancia histórica o literaria, o aquellos anteriores a la imprenta» (Crespo 15). De allí que, por ejemplo, se les designe con esa palabra a los manuscritos de diversas culturas mesoamericanas —los poquísimos precolombinos que se conservan, y los que se realizaron después de la Conquista—, aunque muchas veces su encuadernación no consistiera en cuadernillos cosidos en un lomo, sino en largas tiras de papel amate o de piel de venado pegadas entre sí y plegadas, como en un acordeón o un biombo.

universitarias, estamos cometiendo un error: sus anaqueles han de haberse visto en realidad muy distintos, pues en Alejandría hubo principalmente rollos: era ese medio el soporte textual por antonomasia al que aludía el *biblos* griego.

El libro, entendido como códice —lo he dicho ya en una nota que vale la pena repetir y ampliar— es un invento caligráfico, resultado de una exploración milenaria en torno a los soportes ideales para la escritura, que pasa por la piedra, la cera, la madera y los rollos de papiro o pergamino, hasta llegar a esa concepción de un objeto que, gracias a la delgadez de sus páginas —primero de pergamino (especialmente del tipo conocido como vitela) o de papiro (aunque con mucha menor frecuencia), y ya luego de papel—, puede contener muchas superficies escriturarias, separadas entre sí por una nueva diacronía espacial (me refiero a que no pueden verse todas de un solo vistazo, sino que cada una tiene su espacio individual y fijado en un orden). Es ése, para Vandendorpe, el principal aporte del códice a la economía del libro: la página.² Además, al cerrarse esconde su contenido, de forma que queda protegido por sus tapas. De igual manera, el códice permitió contener en un solo volumen obras de una extensión considerable, gracias en parte a su mayor aprovechamiento de los materiales —pues, a diferencia del rollo, en el códice se puede escribir tanto al frente como al reverso de cada folio—. Y cuando, gracias a la imprenta, las prácticas lectoras fueron transformándose y emancipándose de manera más decidida de la oralidad, propició, también, la escritura de obras menos episódicas y fragmentarias, al tiempo que, paradójicamente, impuso sobre las obras su partición en unidades que son espaciales, mas no necesariamente textuales.

² Véase el capítulo “Toward the Tabular Text” (28-40). Quizá convenga recordar que ya las tablillas de arcilla seriadas, si bien no formaban páginas como tal, sí eran unidades «tabulares» y discretas de una misma obra.

Traigo de nuevo a cuento la cita de Carrión: «un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos» (37). Por eso dice Eagleton que el surgimiento del libro moderno por antonomasia —la novela—, aliado a la imprenta y a sus mayores posibilidades de distribución, coincide con la concepción de la obra literaria como un objeto, más que como un acontecimiento (cfr. *The Event...* 169): por un lado, la segmentación entra en contradicción con el flujo de la obra—lo cual afianza la idea de que su unidad es objetual antes que incidental: el objeto se abandona y puede volverse a él cuando uno quiera; el acontecimiento, en cambio, está siempre en fuga—. Por otro lado, la experiencia lectora ha cambiado: el engarce entre la máquina textual y sus operarios está ahora mediada por un dispositivo que impone sobre ambos —obra y lector— sus dinámicas y sus ritmos. Hay también, pues, tanto entre obra y libro, como entre lector y libro, una reterritorialización y una desterritorialización rizomáticas.³ No es casual, por ello, que el inicio mismo de *Mil*

³ Es importante subrayar que entre los dos desarrollos tecnológicos que se sumaron para crear el libro como lo concebimos hoy —el impreso tipográficamente en el formato códice— hay unos 1500 años de distancia: el códice data de la antigua Roma «varias décadas antes de la era común» (Vendendorpe 29), mientras que el invento de Gutenberg produjo sus primeros incunables entre 1440 y 1450. Ambos son, sin embargo, parte de un mismo proceso de disociación entre lectura y oralidad. Para Vandendorpe, la escritura alfabética, puesto que fue concebida como una transcripción de la oralidad —a diferencia de la pictográfica o la jeroglífica—, provocó la exploración de medios o soportes que se ajustaran, precisamente, a la naturaleza del lenguaje hablado: de allí que «el libro quintaesencial por tres milenios» («the quintessential book for three millennia»), fuera el rollo de papiro (28). Sin embargo,

el hecho de que [el texto] estuviera enrollado en un volumen imponía serias limitaciones a la expansión de la escritura y ayudaba a mantener la dependencia del libro con respecto al lenguaje oral. Se daba por sentado que los lectores leerían desde la primera línea hasta la última y que no tendrían otra opción más que sumergirse en el texto, desenrollando el volumen igual que un narrador oral cuenta una historia en un orden lineal y continuo. Además, los lectores necesitaban las dos manos para ir desenrollando el papiro, lo cual volvía imposible tomar notas o hacer anotaciones sobre el texto mismo. [*Ibid.*] [the fact that it was rolled up into a *volumen* placed serious limitations on the expansion of writing and helped maintain the book's dependence on oral language. It was taken for granted that readers would read from the first line to the last and that they had no choice but to immerse themselves in the text, unrolling the *volumen* as a storyteller recounts a story in a strictly linear continuous order. In addition, readers needed both hands to unroll the papyrus, which made it impossible to take notes or annotate the text.]

El códice representó, así, un «cambio radical con respecto a ese orden antiguo» (*Idem*, 29: «a radical break with this old order»), precisamente por su paginación y su distinta operación manual: el códice puede ser manipulado con una sola mano, dejando a la otra libre para hacer anotaciones; además, como ya dije, la

mesetas, de Deleuze y Guattari, sea una reflexión en torno al libro: esa pequeña máquina que, más que objeto, es potencia (Cruz Arzabal 36). En tanto objeto, el libro, el código, es secuencialidad —paginación— y límite —se encierra en sí mismo con sus tapas—. Pero ese objeto no es nada si no es abierto y leído: máquina deseante, necesita, como el poema, echar a andar una práctica. Por ello, Deleuze y Guattari dicen que «nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro», sino «con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya [...]». Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior» (10; también citado en Cruz Arzabal 36).

A pesar de lo anterior, para describir el mecanismo de esa «pequeña máquina» —el mismo que le permite ser potencia más que objeto—, es forzoso no dejar de pensarla en su materialidad objetual. Su materia, su objetualidad, su mecanismo, también le vienen de fuera, del exterior. Lo digo porque propongo pensar al libro como un útil, en el sentido heideggeriano, y, para el filósofo alemán, el ser de todo útil le viene de fuera: hay que buscarlo en su propósito práctico, en primer lugar, y, en segunda instancia, en su funcionamiento; es decir, en la manera en que ha de cumplir ese propósito. El libro —el código— ha de estar compuesto de superficies porosas, de manera que acepten llevar en sí la

división del texto en secciones permite una aproximación segmentada y sincrónica —en lugar de ininterrumpida y diacrónica—. Todo ello tuvo vastísimas implicaciones culturales: «veinte siglos tardamos en darnos cuenta de que la importancia fundamental del *codex* para nuestra civilización fue la de hacer posible la lectura selectiva y discontinua, favoreciendo con ello al desarrollo de estructuras mentales en las cuales el texto se disocia del habla y sus ritmos» (Sirat, citado en Vandendorpe 30: «twenty centuries for us to realize that the fundamental importance of the codez for our civilization was to enable selective, noncintinuous reading, thus contributing to the development of mental structures in which the text is dissociated from speech and its rhythms»).

A pesar de lo anterior, no debe pensarse que la invención del código produjo esas transformaciones de manera súbita. Al contrario: por un lado, ese nuevo formato libresco tardó siglos en sustituir por completo al rollo —el cual, de hecho, siguió contando por mucho tiempo con mayor prestigio cultural, dada su historia—, y, por otro, se necesitaron muchos siglos más para que la oralidad —o la oralización— dejaran de jugar un papel preponderante en las prácticas de lectura. Es la imprenta la que producirá el viraje definitivo hacia la lectura silenciosa e individual como práctica lectora preponderante. Así, la suma de ambos desarrollos tecnológicos es la detonante de la literatura moderna.

tinta, pero no demasiado, pues los trazos perderían su forma y el texto se volvería ilegible. La naturaleza misma de esas superficies hace que sea necesario protegerlas: de allí la importancia de los forros (de cartón, de madera, de piel, de cartulina...). Además, el libro tiene que contemplar también el cuerpo del lector-operario: los márgenes deben ser suficientes para maniobrar en ellos con los dedos sin estorbar la lectura; el tamaño de la letra debe ser el necesario para que su legibilidad sea la óptima, etc. Asimismo, la configuración de este útil suele contemplar a su vez engarces entre el cuerpo y otras tecnologías: hay libros que están pensados para ser leídos sobre una mesa, idealmente apoyados en un atril; hay libros *de bolsillo*, que pueden ser transportados en la ropa, como hubo libros de horas cuyos forros incluían una extensión de piel para amarrarse al cinturón.

El códice, insisto, no tuvo un nacimiento súbito, minervino, sino como parte de un dilatado proceso cultural. Tampoco fue aceptado inmediatamente como un útil superior a sus antecesores. Acabó, sin embargo, por ganarse tanto nuestra *confianza* —por seguir empleando términos heideggereanos— que algunas de las nuevas tecnologías de la palabra insisten en copiarlo: los «lectores» electrónicos tienen también «páginas», así sean volátiles y en más de un sentido abstractas, que una animación permite no sólo cambiar con un dedo, sino también «doblar» o hacer «sobre ellas» notas y subrayados.⁴

El éxito del útil, como dice Heidegger, es su olvido: cuando confiamos en él, lo olvidamos, pues nos relacionamos con él por lo que nos permite hacer y no por él en sí mismo. Ese olvido tiene dos vías posibles de anulación: el error y la estética —la cual fácilmente puede devenir en fetiche—: si el ser de confianza falla, se hace presente el útil en

⁴ Esto último evidencia, por cierto, cómo el libro, en tanto dispositivo de lectura, es también dispositivo de escritura: sirve, pues, para trazar rutas, tomar notas, dejar mensajes —y hasta para anotar, como hacía mi madre en las últimas páginas, números de teléfono, direcciones o cualquier otra información sin vinculación alguna con la materia del libro.

su versión más incómoda; en el otro extremo, están todos aquellos gestos que evidencian una resistencia a la desaparición, pero no desde el error, sino desde el excedente artístico.

Las erratas, los problemas de impresión (como los manchones, la mala distribución de la tinta, los cambios en el tono) o de encuadernación (por ejemplo, cuando hay cuadernillos repetidos, faltantes, al revés o desordenados, o cuando una mala factura vuelve endeble al libro, o muy poco flexible, de manera que mantenerlo abierto se sienta como un esfuerzo), las torpezas visuográficas (el uso de una tipografía confusa o de unos márgenes escasos, pero también las sutilezas que aprenden a identificar los revisores de pruebas —colas, viudas, huérfanos, callejones...—): todas ellas son vías por las que se asoma la materialidad falible del libro; recordatorios de que el texto no es etéreo, sino que necesita de una mediación tecnológica y, en este caso, objetual.

En el libro entran en disputa —y aquí vuelvo a glosar y citar aquella nota ya aludida— dos fuerzas contrarias, engarzadas en una tensión de ida y vuelta: preservación y distribución. El propósito originario del libro en tanto útil no era poner en circulación masiva los textos, sino resguardarlos. En la antigua Roma, como lo documenta Irene Vallejo en *El infinito en un junco*, el mismo sitio histórico y geográfico donde se inventó el formato códice como lo conocemos, lo anterior empieza a transformarse, cuando el libro adopta la forma mercancía, y por ende busca algo más allá de la preservación: la producción del mayor número posible de ejemplares. En ese entonces, logró gestarse ya un mercado de libros —tanto en forma de códices, como de rollos—, éste de copias apresuradas, elaboradas por esclavos amanuenses y vendidas a un costo más o menos asequible. Se trata, pues, de un momento antiguo cuando la difusión comenzó a crecer en importancia. Con todo, le sucederán otros tiempos, como el anclado al ritual miniaturista y caligráfico de los monjes medievales, donde la conservación siguió ganando la partida. No es casual que Dante ponga a uno de ellos en la primera cornisa

del Purgatorio —la de los soberbios—: producían *algo más* que meros libros: artículos donde la preservación se asimilaba a la veneración, y por ello eran artistas reconocidos y admirados. El viraje cabal en sentido opuesto lo traería, lo sabemos, la imprenta. Pero ello no significa que la tensión se haya anulado: el excedente artístico sigue siendo una estrategia vigente para hacer visible la materialidad del útil, susceptible entonces a la fetichización (como se fetichizan también los libros considerados valiosos, no por su factura o su diseño, sino por su importancia cultural o literaria: las primeras ediciones, por ejemplo; o los libros autografiados, cuyo excedente no es artístico, sino documental.)⁵

Sea como fuere, con la imprenta, el ser de confianza del útil pasó de ser objetual, a ser cultural. Mucho se ha dicho que el desarrollo de lo que llamamos «modernidad» no puede entenderse sin el libro, entrado de lleno en su devenir tecnológico de distribución cada vez más masiva —devenir que lo hará volverse periódico, revista, folletín—. Quiero decir: el libro —y con él la palabra impresa—, se volvió, en el mundo moderno, el depositario de la verdad, del conocimiento, de lo civilizado, con todos los supuestos, las inexactitudes y las violencias que ello encierra —y también, cuando sus medios de producción se volvieron más asequibles, un medio de resistencia política y cultural—. De tal suerte, el ser de confianza rebasa sus condiciones materiales, y envuelve al útil, ya no en tanto tecnología elemental y situada, sino como depositario de toda una ideología: lo que importa no es ya su olvido en tanto útil para la transmisión ideal de un texto, sino cómo el libro, como instrumento civilizatorio, condensa

⁵ El *Quijote* nos sirve para poner los dos ejemplos: la *princeps* —en realidad *las principes*, pues son dos (la de la Primera parte, de 1605, y la de la Segunda, de 1615), si bien es mucho más codiciada la primera de las dos— es una edición en realidad sencilla y poco virtuosa, estéticamente hablando, pero valiosísima por su lugar destacado y central en el canon europeo. El *Quijote* de Ibarra, en cambio, es codiciado, sí, por su valor documental, pero sobre todo por toda la serie de condiciones extra textuales que lo vuelven una joya bibliográfica.

la potencia de lo humano, ya en su versión supuestamente ideal y deseable, ya en sus divergencias y contra-hegemonías.⁶

Al encuentro de las desviaciones

La historia del libro, como he dicho ya, es también una historia de constante superación tecnológica: de la caligrafía a la imprenta; de la imprenta al linotipo; del linotipo a la fotocomposición; del papiro a la vitela; de ambos al papel; de la manufactura a su progresiva industrialidad. Esa superación constante llegó a un punto especialmente crítico en el siglo XX. El siglo del supuesto fin de la historia traía también, según los vaticinios, el fin del libro —el útil por antonomasia de la modernidad—, desplazado por una nueva tecnología de la palabra: la del mundo virtual. Si bien las décadas recientes no han confirmado la profecía —y no es materia de este trabajo detenerse en las razones de ello—, es indudable que el ocaso del siglo pasado fue un momento de profundas exploraciones mediales sobre el libro y su naturaleza, eco de otros momentos del pasado cuando las innovaciones tecnológicas produjeron, entre artistas y artesanos, intensas reflexiones sobre su oficio y sus productos culturales.

Pongo un ejemplo, especialmente pertinente para el objeto de estudio de este capítulo: el de Blake, según lo ha estudiado W. J. T. Mitchell. Aunque la obra de Blake ha sido tradicionalmente valorada en sus dos vertientes más visibles —la poética y la pictórica—, a

⁶ Naturalmente, el libro era ya un vasto símbolo cultural desde antes de la invención de la imprenta. Recuérdese la importancia teológica de los «libros sagrados». Recuérdese cómo en la filosofía natural de la Edad Media era usual la metáfora del mundo como un libro cuyo lenguaje venía de Dios. Recuérdese la metáfora de Dante frente a la revelación de la divinidad, en el canto final del *Paraíso*: «En su profundidad vi que se encierra, / cosido con amor en un volumen, / todo lo que despliega el universo» (vv. 85-7). Es importante, sin embargo, advertir que, justo como revela ese terceto dantesco, toda esa simbología ronda al libro en tanto resguardo unitario de lo valioso, y no por su reproducción y divulgación.

menudo, al menos según Mitchell, se obvia cómo ambas se reúnen en un medio que no sólo las hacía convivir, sino en el cual Blake construía piezas totales, mixtas: el libro. Y es que Blake controlaba cada aspecto de sus obras intermediales, desde el verso hasta la impresión, pasando por la imagen. Es del todo revelador que en la portadilla de *Song of Innocence* (1789) se lea al calce «The Author & Printer W. Blake» ('Autor e impresor: W. Blake'). No debemos perder de vista que apenas un año antes, según describe con minucia Phillips, Blake había de hecho inventado una nueva técnica, derivada del agua fuerte y bautizada por él como «impresión iluminada», la cual le permitía estampar, desde una sola placa de cobre, tanto el texto como la imagen. Y le permitía hacerlo él mismo —aunque con la ayuda de su esposa— puesto que disponía de un tórculo para ese tipo de técnicas de alivio.⁷ Así, el mote «The Author & Printer» refleja la importancia que el propio Blake daba a su estatuto de artífice total de sus libros, algo posible gracias a la «impresión iluminada», mediante la cual, nos dice Phillips, «encontró la manera de reproducir sus escritos y dibujos e imprimirlos juntos, sin la necesidad de involucrar a un editor que organizara y supervisara la producción, ni a una imprenta para imprimir su texto, ni a un taller de impresión de grabados para imprimir sus dibujos». El resultado, como puede verse, «es que Blake se volvió enteramente responsable no sólo de la creación de sus obras, sino también de su reproducción y publicación» (67).⁸

⁷ Es importante subrayar lo anterior: el éxito de la «impresión iluminada», para los fines de Blake, se debió en parte a que disponía de los medios para imprimir ese tipo de técnicas, que requieren de prensas más pequeñas, ligeras y fáciles de maniobrar, a diferencia de las técnicas *intaglio* —como el grabado—, que necesitan mucha más presión, y por lo tanto tórculos más aparatosos. También conviene apuntar que el poseer los medios de producción para ese tipo de impresión le permitió a Blake dar vida material a sus obras sin la necesidad de tramitar los privilegios de imprenta de su época.

⁸ «Blake found a way in which to reproduce his writings and designs and print them together: without the need to involve a publisher to organize and oversee production; a letterpress printer to print his text; or, a rolling-press workshop to print his engraved designs. As a result of his innovation, Blake became entirely responsible, not only for the creation of his works, but also for their reproduction and publication.» (Nótese, además, cómo esta cita apunta a la división de los oficios del libro, no sólo porque se menciona al editor por un lado y a los

No obstante, el invento de Blake no sólo aspiraba a su independencia creativa, ni es sólo técnico, sino que está fincado en una estética y en una ideología. Mitchell lo describe con especial lucidez: es fruto de una reacción típicamente romántica frente al Neoclasicismo y el pensamiento ilustrado. Si durante la Ilustración el libro tipográfico terminó por volverse el útil prototípico del conocimiento humano —el Enciclopedismo es, ante todo, eso: una ideología moderna que gira entorno al libro—, el invento romántico de Blake implica, en cierta medida, un retroceso tecnológico, así sea simbólico. Y es que, por si no ha quedado claro, su «impresión iluminada» no es una técnica tipográfica: no empleaba tipos, sino que el propio autor copiaba a mano —y en espejo— los poemas en las placas de cobre donde convivían con las imágenes, trazadas también por su mano. A veces, imitaba los trazos de tipografías romanas para producir contrastes visuográficos, algunos del todo dicentes y simbólicos, pero se trata de eso: de imitación, no de tipografía. Blake intenta con ello fundir la reproductibilidad técnica de la impresión con el «aura» de la caligrafía y el iluminismo —algo reforzado por el hecho de que, después de la impresión, para la que a menudo usaba más de una tinta, solía pintar algunos detalles con acuarela.

Para Mitchell, el símbolo en Blake del aura caligráfica es el *rollo* —acaso porque los rollos no tuvieron un devenir tipográfico—, símbolo que se opone al del *libro* (así llama Mitchell a lo que aquí he llamado «códice»). De hecho, a lo largo de la obra del romántico inglés, ambos motivos —el rollo y el libro—, así como ambos tipos de escritura —la manifiestamente caligráfica y la que imita la tipografía— se engarzan en una pugna simbólica. De esa manera, sus libros no se agotan con la suma de texto más imágenes, sino que estos

impresores —de texto e imagen— por el otro, sino por cómo, en el original, se acentúa la tecnología de cada impresión: prensa de tipos móviles para el texto; tórculo para los grabados.)

elementos estéticos —los cuales son, en el fondo, alusiones mediales— juegan también un papel discursivo. Con ello en mente, Mitchell (135) propone la siguiente tabla:

<i>Libro</i>	<i>Rollo</i>
Mecánico	Manufactura
Razón	Energía / Imaginación
Juicio	Perdón
Ley	Profecía
Modernidad	Antigüedad
Ciencia	Arte
Muerte	Vida
Sueño	Vigilia
Literalidad	Espiritualidad
Escritura ¹	Habla / Canto ²

Hace unas páginas, dije que la historia del libro era también la historia de su superación tecnológica. Esa historia, sin embargo, no está exenta de reacciones, desviaciones y retrocesos, basados, a menudo, en el choque entre dos tecnologías de la palabra. Es del todo sintomático lo parecidos que resultan el juicio de Heidegger, citado en el capítulo anterior, sobre la máquina de escribir comparada con la caligrafía, y los choques entre los símbolos blakeanos del rollo y el libro. Lo que queda de manifiesto es que en esas pugnas se juega, muchas veces, algo más que lo meramente tecnológico: una ética, una estética, una ideología, una manera de entender el lenguaje y lo humano.

Ahora bien, más allá del trasfondo ideológico en la apuesta de Blake por un tipo «otro» de libro, su obra es un ejemplo fundamental de cómo el útil libro se desoculta, se desnaturaliza mediante el excente estético. Y es también igual de importante resaltar que en

¹ *Book*, Mechanical, Reason, Judgment, Law, Modern, Science, Death, Sleep, Literal, Writing.

² *Scroll*, Handcrafted, Energy/Imagination, Forgiveness, Prophecy, Ancient, Art, Life, Wakefulness, Spiritual, Speech /Song.

él ese excedente no es sólo fetichista y ornamentado, sino simbólico y expresivo. Quiero decir: sus libros insisten en su materialidad para hacerla parte consubstancial del entramado estético de la obra, y no sólo un soporte sublimado mediante su decoración. De tal suerte, en sus libros, revive el espíritu, ya no sólo de conservación, sino de veneración que caracterizó otros momentos de la historia del libro. No es casual, en ese sentido, que surja como respuesta nostálgica a ese momento en que la palabra había avanzado hacia un crecimiento exponencial de su reproductibilidad técnica. Y no es casual tampoco que esa revitalización venga, en el caso de Blake, de un poeta cuya obra tiene dosis tan altas de espiritualidad. En ese sentido, todo ello puede acaso entenderse como el resultado de una progresiva desconfianza en los poderes del lenguaje en su devenir tipográfico —y, por ende, mercantil—, poderes que entonces necesitan ser apuntalados en su transmisión.

La desnaturalización estética del libro ha llevado, a veces, a experimentos que no sólo inciden sobre la medialidad del código para insertar en ella variaciones, sino que buscan aprovechar la polisemia de la palabra «libro» y cuestionar la manera en que el código se ha ido adueñando de un concepto con una historia medial mucho más rica. Son, en ese sentido, una puesta en práctica de lo que en Blake es mero símbolo: aunque en su obra los rollos estén relacionados con el arte, la manufactura o la espiritualidad, todo ello se juega en el terreno del código, que fue, a fin de cuentas, el medio de su publicación. Pero si un artista del libro elige en efecto el rollo, o cualquier otra forma *otra* de lo bibliográfico, para llevar a cabo su obra, está ya, con ese mero gesto medial y material, plantándose frente aquello que se ha vuelto tan normal en nuestra cultura que dejamos de reconocerlo como específico de

un formato editorial. En ese sentido, editar una obra en rollo, por seguir con ese ejemplo, anula la división en páginas e instaura, por lo tanto, otra dinámica de lectura.¹

Hay, sin embargo, otro tipo de desviaciones: existen formas de desnaturalización de los códigos bibliográficos mediante el excedente artístico que no dependen de la suma de recursos estéticos y pictóricos, ni del abandono del código como formato editorial estándar, sino que optan, por el contrario, por la resta, por el desnudamiento, por la destilación.² Es el caso de Mallarmé y su *Un coup de dés...*, obra que su autor no alcanzó a ver impresa de acuerdo con lo delineado en su obsesivo manuscrito autógrafo —en realidad, más un plano de su futura edición tipográfica que un manuscrito—. Al centro de *Un coup de dés* late una aparente paradoja: una obra tan obsesivamente centrada en la materialidad del libro —con todo todo lo que implica esa materialidad: la disposición visuográfica, la secuencialidad de espacios y tiempos, la relación entre el texto y el blanco de la página (entre palabra y silencio), etc.— fue fruto de una profunda crisis espiritual, durante la cual Mallarmé fue poco a poco concibiendo «una idea del libro como proyecto metafísico» (Drucker 33). Ese

¹ Fue lo que intentamos hacer cuando, en La Diéresis —la editorial experimental que cofundé en 2011 y en la que trabajé hasta 2022—, publicamos «La canción de J. Alfred Prufrock», de T. S. Elliot, en la traducción de Hernán Bravo Varela: partiendo de la idea de que la paginación segmentaba lo que estaba pensado para un flujo ininterrumpido, elegimos precisamente usar el rollo —o más bien: los rollos (uno para la versión original en inglés; otro para la versión en español)— como soporte. Es también lo que intenta la edición de *Tsunami*, de Joydeb y Moyna Chitrakar, publicada en español por Petra ediciones: si bien no es un rollo propiamente dicho, su encuadernación en acordeón vertical permite que sea desplegado como los pergaminos de Patua, a los cuales busca emular. Es, en ese caso, particularmente elocuente la manera en que se trenza el contenido con el medio: el libro representa, con su materialidad, el flujo mismo del agua desbocada del Tsunami, sin fragmentarlo.

² Retomo el concepto de «códigos bibliográficos» de Katherin Hayles: «las características físicas de un texto —el tamaño de página, la fuente tipográfica, las cañuelas, las guías, el interletraje, etc.— son “códigos bibliográficos” que deben ser considerados junto con los códigos lingüísticos». («the physical characteristics of a text —page size, font, gutters, leading, kerning and so on— are “bibliographic codes”, signifying componets that should be considered along with linguistic codes») (cit. en Cruz Arzabal 94 —la traducción es suya). Quisiera, con todo, puntualizar que, desde mi perspectiva, tales códigos son siempre mediaciones, y en tanto tales inciden, sin duda, en la recepción de los textos. Sin embargo, considero que ello no significa que sean siempre «significantes»: no siempre, de ellos, se desprende, pues, una hermenéutica. En la mayoría de los casos, en cambio, construyen más un efecto de presencia, por retomar los conceptos de Gumbrecht... Salvo cuando, como en el caso que se comentará a continuación, se trabaja en ellos de una forma que introduce extrañezas y desautomatizaciones, ahí sí, plenamente significantes.

proyecto está en parte delineado, según documenta la propia Drucker, en un par de ensayos precedentes («L'action restreinte» ['La acción restringida'] y «Le livre, instrument spirituel» ['El libro, instrumento espiritual'], y tiene, también, un componente reactivo frente a otra tecnología de la palabra:³

Mallarmé despreciaba el periódico, pues era un mar abierto, en el cual «flota la literatura... a su antojo» —esto es, sin sensatez, forma, estructura o visión—. En contraste, un libro tenía la capacidad de usar su forma «para establecer un innominado sistema de relaciones» por medio del cual pudiera ejecutar su fuerza. Esto no podría suceder sin atención, un acto auto consciente gracias al cual el texto se vuelve uno mismo con su disposición, su movimiento y su orquestación sinfónica a través del espacio del libro. En cuanto al proceso ordinario de la lectura, Mallarmé se quejaba de que poseía una mortal repetición mecánica, un «movimiento de ida y vuelta» descorazonadoramente mundano, cuya consencuencia era la pérdida del «éxtasis en el cual nos volvemos inmortales por una breve hora... y alzamos nuestras obsesiones al nivel de la creación». [Drucker 35-6]⁴

El periódico fue un paso más allá en la potencia de difusión que la imprenta introdujo como tecnología de la palabra, y subraya, así sea por contraste, esa misma potencia en su antecesor: el libro. No es casual que para Mallarmé «el divino libro», para poder ser «el organismo complejo que la literatura requiere», debía por fuerza de renunciar a «la nefasta

³ Ambos ensayos forman parte de la serie *Variations sur un sujet*, aparecida en *La Revue Blanche* durante 1865. Luego serán recopilados en la sección «Quant un livre» de sus *Divagations*, el libro de prosas publicado en 1897. Allí, el autor introduce, por cierto, la noción de «poemas críticos», más que de ensayos.

⁴ «Mallarmé disdained newspaper, it was an open sea, into which “literature flows... at will” —this is without discretion, form, structure or vision. By contrast a book had the capacity to use its form to “establish some nameless system of relationships” through which its strength could be realized. This could not happen without attention, a self-conscious act by which the text becomes integral with its placement, movement, symphonic orchestration through the space of the book. As far as the ordinary process of reading was concerned, Mallarmé protested that it had a deadly mechanical repetition, a hopelessly mundane “back and forth motion”, which caused one to miss the “ecstasy in which we become immortal for a brief hour... and raise our obsessions to the level of creation.»

influencia» del periódico («Le livre...» 381):⁵ lo que éste le hace ver en aquél es su naturaleza de útil para la divulgación de la palabra impresa, atenta al mayor aprovechamiento del espacio, del papel, y deseosa de mayor velocidad, de mayores capacidades industriales.⁶

Mallarmé añora un libro que deje de ser, como el periódico, un mero contenedor de palabras. De esa manera, al resistir a la mundanidad de la lectura mecánica, se provocaría en cambio una recepción atenta y minuciosa, que devendría en un momento de suspensión espiritual. Para lograrlo, no proyecta, como Blake, renunciar a la tipografía, sino todo lo contrario: mezclar tipos de distintos tamaños —algunos usados más bien para la composición, precisamente, de los periódicos—, y acomodarlos en una disposición peculiar, que contravenga los usos tradicionales de la caja de texto, y, gracias al juego con los blancos de la página, instaure otro ritmo, otra cadencia, tanto visual como lingüística: «un impulso de grandeza, de pensamiento o de emoción considerable, frase prolongada, en grandes caracteres, una línea por página en un emplazamiento gradual, ¿no mantendría al lector en vilo, durante toda la extensión del libro, apelando a su poder de entusiasmo?» («Le livre...» 381).⁷ (Por cierto que Mallarmé proponía imprimir esos «grandes caracteres», poco usuales en los libros, con tipos más bien empleados en la prensa periódica.)

Blake usa el rollo —ese medio que, como dice Vandendorpe (28), se corresponde mejor a los usos de la oralidad— como símbolo de lo que se ha perdido y que intenta rescatar en

⁵ «au divin bouquin»; «l'organisme, complexe, requis par la littérature»; «son influence, néanmoins».

⁶ A pesar de lo citado hasta ahora, la actitud de Mallarmé hacia los periódicos y revistas de su época es, en realidad, ambivalente: su deseo de un libro total, vehículo por antonomasia de la poesía y resistente a la mundanidad de la lectura inducida por el periódico, no implica necesariamente un rechazo total por los medios impresos (de hecho, fue colaborador frecuente de muchos de ellos). Simplemente cuestiona su pertinencia para la difusión de la literatura —y especialmente de la poesía—. Al respecto, ver «Literature and “Universel Reportage” in Mallarmé's “Livre”», de McGuinness y «Joyce, Mallarmé and the Press», de McLuhan.

⁷ «—un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme.»

sus libros y en su impresión iluminada. Mallarmé no añora ni la oralidad ni un medio anterior al libro: la obra que tiene en mente necesita de ese medio tipográfico, también porque permite crear obras autónomas, independientes de la presencia autoral: el libro tiene, para él, «lugar por sí solo; creado, existente». Y en su interior, «el sentido sepultado se mueve, dispone, en coro las páginas» («L'action...» 372). Un libro, pues, que aun en su configuración tecnológica, emancipada de las dinámicas orales y originarias del arte verbal, fuera en sí mismo un acontecimiento. Que fuera obra, al fin, y no vehículo.

* * *

Las obras aquí abordadas —las de Blake y Mallarmé— son acaso las precursoras más notables del libro de artista, el polifacético género artístico de importancia nodal, sobre todo, durante el siglo XX —tanto que, según Johanna Drucker, es el género artístico por antonomasia de esa centuria—. La definición del libro de artista es célebremente elusiva. Por ello considero especialmente afortunada la propuesta de la propia Drucker de pensarlo más como «una zona de actividad» (1-2) que como una criatura susceptible de ser reducida a una taxonomía.⁸ Esa «zona de actividad» es de una amplitud inmensa, pero tiene un par de características irrenunciables, al menos para Drucker: sin importar si lo hacen con medios intencionalmente precarios o esmeradamente suntuosos, con una encuadernación tradicional o una experimental, con texto o sin él, con imágenes o sin ellas, en un original sin copias o en un tiraje reducido o en una edición más vasta, los libros de artista «son casi siempre autoconscientes de la estructura y el sentido del libro en tanto forma» (4), por un lado; y, por otro, suelen ser libros que no buscan reproducir obras preexistentes, sino que son creados

⁸ «Zone of activity»

como obras originales en sí mismos (cfr. 2).⁹ En ese sentido, por decirlo con los términos que he manejado aquí, el libro de artista aspira a desnaturalizar el ser de confianza del útil, y, al hacerlo, desnaturaliza, en realidad, los códigos bibliográficos establecidos, y demuestra, ya por contraste, por desnudamiento o por radicalización, cómo la materialidad y el mecanismo de la máquina-libro juegan siempre un papel que no es ni meramente ornamental ni meramente utilitario.

Nótese que el hecho de que el libro de artista sea una obra original y no un medio para reproducir una obra preexistente no contraviene el que pueda hacerse un tiraje de él. No implica, pues, que deba ser una pieza única —como un cuadro—, aunque pueda serlo. Cuando hay un tiraje, podría pensarse como lo que sucede en el grabado: la obra existe en dos sitios: en la matriz y en sus impresiones. En el caso del libro de artista, esa matriz puede ser tanto material como conceptual. Y así como un grabado sería distinto si se emplea un color de tinta u otro, o este papel en lugar de aquél otro —cosas que no cambian en nada su matriz—, un libro de artista puede tener realizaciones distintas, según los materiales, la encuadernación o la tipografía empleados. Lo importante es que cada copia actualice y encarne el propósito y la dinámica artística de su matriz conceptual.

Sea como fuere, en cualquiera de sus avatares —la pieza única o el tiraje—, el libro de artista no puede explicarse sin la progresiva intensificación de la reproductibilidad técnica: es, en más de un sentido, como he anunciado ya hace unos párrafos, una respuesta a la crisis aurática del arte. Esa respuesta puede ser de dos maneras: nostálgica o iconoclasta. En Blake,

⁹ Con todo, se verá que Drucker usa un cauto «casi siempre», y yo un «suelen» poco comprometedor. Repito: es mejor entenderlo como una zona de actividad, porque allí caben, también, las excepciones o las atipicidades. Eso sí: lo que es más fácil definir con certeza, como dice la propia Drucker, es *qué no es* un libro de artista. No es, por ejemplo, un catálogo de las obras de un artista, ni un libro encuadernado o impreso con especial lujo o cuidado artístico, ni un *livre a peintre*, en donde texto e imagen confluyen y dialogan, pero se sostienen como unidades discretas y separadas, reunidas por las mediaciones del editor, y no por un trabajo conjunto sobre el libro en tanto tecnología.

aunque los suyos no sean propiamente libros de artista en el sentido contemporáneo, hemos visto un ejemplo de esa respuesta nostálgica. En contraste, en muchos movimientos artísticos del XX, con su reacción contra el arte burgués, con su insistencia en la dinamitación del Arte —con mayúscula—, el libro se volvió un medio idóneo para la creación y la divulgación de un *nuevo arte*, por volver al sintagma de Carrión —y de Lope—. El libro se opone al museo: éste es inmueble; aquél, movilidad, divulgación. El museo alberga originales, clavados en la pared. El libro es mediación material de una obra en apariencia fantasmática, precisamente porque existe en su reproducción, no en su icono.

Ya he dicho antes que para Benjamin la literatura entró en la época de su reproductibilidad técnica con la invención de la imprenta —es decir, mucho antes que otras disciplinas artísticas—. ¹⁰ Es lógico, entonces, que los artistas del XX recurrieran al libro y sus derivaciones como un medio con una historia ya para entonces centenaria de superación del aura. Es lógico, también, que algunos de los predecesores más importantes del libro de artista hayan sido escritores. Aquí noto, por cierto, una paradoja: si para los artistas, el libro se asume con un medio más democrático, en comparación con el concepto burgués del museo y de la obra única como reducto del aura, al ser en parte un medio más económico o accesible, incluso como mercancía, para los escritores que llegan a incursionar en los libros de artista puede ser más bien lo contrario: renunciar a la circulación más democrática del libro «normal», para insertar su obra en el circuito del arte, de otra naturaleza, costos y alcances. Puede ser, por lo tanto, como en el caso de Blake, una búsqueda de restitución del aura, y no una aceptación o exploración de su vulnerabilidad. Lo anterior podría explicar los

¹⁰ Aquí, y con mayor razón luego de haber hablado de Blake, maestro del grabado, habría que apuntar que hay variantes de la plástica que surgen *gracias* a su reproductibilidad técnica, y de manera muy temprana, y que la imprenta es, en realidad, heredera tanto de la caligrafía como de la estampa —si bien el auge de la gráfica visual es también renacentista.

excursos de muchos poetas hacia el terreno de los libros de artista a lo largo del siglo pasado: en ese momento de crisis tecnológica, cuando en su virtualidad la palabra perdía el peso de la institución editorial, el libro de artista podía representar una restitución aurática emanada de la materialidad y el volumen. En ello recuerdan a Mallarmé, ese otro poeta precursor de los libros de artista.¹¹

La historia del libro es especialmente larga y compleja. Acaso por ello, este preámbulo ha sido más extenso, en comparación con el de los capítulos anteriores. Se revelará, espero, pertinente en el trabajo realizado a lo largo de las próximas páginas que giran en torno, ya se sabe, a algunos libros de Myriam Moscona (Ciudad de México, 1955), en los cuales la autora ha buscado expandirse más allá de las dimensiones tradicionales del poema para trabajar también con los códigos bibliográficos. Lo ha hecho casi siempre en colaboración con sus editores o con otros artistas. Se trata, en esos casos, del resultado de un trabajo colaborativo, gracias al cual ha podido desarrollar esos proyectos que se nutren de su constante curiosidad por la materialidad del poema, entendido ya no sólo como un entramado de palabras, sino como una realidad que depende de diversas tecnologías para cobrar cuerpo. También hablaré de cómo esa experimentación nutrió, y de manera decisiva, su obra poética.

Al encuentro de un corpus

¹¹ Para Cruz Arzabal, esa «noción de que el lenguaje poético es insuficiente para dar cuenta de la realidad puede ser visto también como una consecuencia [del] proceso de neoliberalización y estatalización de la economía y la cultura» (37). La idea es abordada *in extenso* en distintas partes de su tesis, que en general recomienda para una interpretación de las relaciones entre la situación política mexicana de finales del XX y principios del XXI y diversas obras literarias escritas y publicadas en las décadas del 2000 y del 2010. Quiero aprovechar, también, para reconocer la influencia decisiva del trabajo de Cruz Arzabal con la materialidad poética —entendida en su trabajo de la manera más vasta posible— en la concepción de esta tesis, que sin embargo persigue una lectura menos decididamente histórica o política que la suya. También que le debo a su tesis mi conocimiento de varias fuentes bibliográficas citadas en este capítulo.

En el capítulo precedente, usé un concepto —el de «función testimonial», tomado de Juan Alcántara—, que me interesa volver a poner sobre la mesa. Allí hacía referencia a «La escritura de *Incurable*», el texto en el que David Huerta describe el proceso compositivo de su obra. Es crucial, insisto, cómo un testimonio de esa naturaleza es la puerta de entrada a una serie de circunstancias que también forman parte de las condiciones materiales necesarias para la existencia del poema, pero que de otro modo serían casi siempre inaprensibles —a menos que el poema mismo las incorpore o las tematice—: las circunstancias del azar, de las minucias de una biografía que se revelan, gracias a la existencia de tales testimonios, como ingredientes fundamentales de su configuración.

Llegados aquí, es necesario para mí también echar mano de esa función testimonial para hablar del proceso mismo de escritura de esta tesis. Tanto si tuve acceso a aquel documento sobre la composición de *Incurable*, como si luego tuve disponible para mi estudio el manuscrito final de la gran obra de Huerta, se debe a mi propia y azarosa biografía, en la que tuve el lujo conmovedor de la amistad de su autor. «Haberte conocido, haberte leído, haber conversado contigo, todo eso forma una de las razones por las cuales la vida ha valido la pena ser vivida», le escribió él a Gerardo Deniz al cierre del artículo que abre el número 416 de *La Gaceta*, del Fondo de Cultura Económica, dedicado, precisamente, al autor de *Erdera*. Hago mías sus palabras para referirme a él, a David, aunque ya se imponga la tercera persona, luego de su partida (partida que trajo consigo el momento más difícil en la redacción de este trabajo: conjugar con la morfología del perfectivo los verbos que, aun él vivo, tenían desinencia de presente).

Salgo un poco de mi papel para hacer este excursus por una razón que va más allá del cariño: así como nos unió, a David y a mí, una estrecha y naturalmente asimétrica amistad —pues nunca dejó de ser mi maestro—; así como me une una amistad igual de entrañable con

Verónica Murguía, la magnífica cuentista y novelista mexicana, quien confió en mí para estudiar y resguardar el manuscrito de la obra más conocida de su esposo —cuyo legado documental, por cierto, ha sabido cuidar con celo y diligencia ejemplares—; así mismo, debo ahora confesar, es el caso de la autora a la que me dedicaré en las páginas siguientes: la poeta mexicana Myriam Moscona, otro afecto nodal en mi vida.

La amistad, el cariño, si bien vistos con natural desconfianza en una disciplina que ha batallado mucho por ser tomada en serio como productora de conocimiento riguroso, pueden ser, a mi entender, tanto potentes motores de la investigación, como lentes en un microscopio mal enfocado. He intentado calibrar mis opiniones con justicia, y en general no busco ofrecer juicios de valor —no está en ellos la búsqueda central de esta tesis, ni mucho menos—. Si me he animado a hacerlo algunas veces, es porque eludir la trascendencia de una obra —trascendencia que, además, es reconocida por muchas otras personas—, sólo por haber sido escrita por un amigo, sería también una deformación, además de una injusticia.

Esta confesión es importante ahora, sobre todo por lo siguiente: debo a mi cercanía con Myriam el conocimiento de buena parte de los libros que integran el corpus que expondré a continuación. Quien haya leído con detenimiento su obra, de seguro tendrá en la memoria libros como *Negro marfil* (2000) o *De par en par* (2009), los cuales dejan ver una poética en diálogo constante con otras medialidades —en concreto, las de la plástica, aunque también las del libro en sí, en tanto dispositivo—. Me referiré, por supuesto, a aquellos títulos, pero buena parte del corpus al que aludo es más vasto —y mucho más íntimo—. Acaso la amistad no es un componente indispensable para haber podido acceder a él, o al manuscrito de *Incurable*, pero sí lo fue en mi caso: sin ella, esta tesis sería acaso menos propositiva, pues buena parte de su interés está, me parece, en la consulta, revisión e interpretación, cercana y minuciosa, de esos materiales, que le permiten dar cuenta de otras aristas o ángulos de la

obra de ambos autores. En parte por ello, para la exposición del corpus descrito a continuación, me animo a hilvanar, también, nuevos excursos, si bien breves, hacia otros registros —el de la crónica o el de la entrevista, por ejemplo.

* * *

Nos vemos en su departamento. Llevamos meses intentando concertar esta cita para trabajar en la tesis, pero reunir los materiales no ha sido del todo sencillo: luego del terremoto del 17, Myriam tuvo que dejar su departamento y, aunque pudo recuperar buena parte de sus cosas —y de su biblioteca—, la mudanza apresurada desperdigó algunos de sus objetos más preciados —como los experimentos poéticos de los cuales hablaremos durante las próximas horas— entre cajas todavía sin abrir, o en «hogares temporales»: con amigos que los sabrían cuidar. Se lamenta por no haber encontrado, por ejemplo, uno de sus cuadernos —el primero: el que echó todo a andar—, pero me muestra pacientemente una a una las piezas que se conservan y que logró reunir ante mi insistencia. Algunas son únicas; otras son remanentes de brevísimos tirajes que hizo en colaboración con la artista plástica Ana García Kobeh.

La mesa de su casa es, de pronto, una mesa de disección: asediamos, más que obras individuales, ese cuerpo —ese *corpus*— que forman al sumarse. Lo que interesa aquí es desentrañar una poética material, no hacer un catálogo. De cualquier modo, para llegar a la comprensión cabal del cuerpo, hay que discernir cómo funcionan sus órganos: por ello, en los párrafos siguientes, iré abordando y describiendo algunas de las piezas que ese día se desplegaban sobre la mesa. No todas: sólo las que considero más representativas de diversas estrategias artísticas que, en conjunto, pueden dar cuenta de cómo Moscona ha afrontado la zona de actividad que es el libro de artista y otras prácticas concomitantes.

Empecemos, entonces, por la obra que más nítidamente escapa de las convenciones mediales de lo libresco. Me refiero a *Velo verde* (fig. 1), que consiste en un pañuelo de chifón de ese color, con un poema bordado mediante una técnica que, según me dice su autora, se conoce, al menos en México, como «ponchado».¹²

El tipo de experimentaciones poéticas al que pertenece *Velo verde* es llamado, a menudo, «libro objeto». La insistencia de la «objetualidad» del libro en ese sintagma se vuelve, en ese sentido, una forma de subrayar cómo el libro se ha desplazado de su materialidad convencional, para plegarse sobre otras objetualidades en las que deposita su textualidad: un abanico, un papalote, un pañuelo, un avioncito de papel, un vestido devienen libro por un gesto artístico que traslada, a su materia, una escritura que busca manifiestamente huir de los formatos de publicación establecidos. Sin embargo, es necesario preguntarnos si el traslado de la textualidad a otros soportes basta para volverlos, en efecto, libros. No es así, por ejemplo, para Drucker —y yo concuerdo con ella—: más allá de la inespecificidad medial del libro, no es pertinente abandonar ese concepto a una polisemia absoluta, que lo acabaría volviendo un cajón de sastre. De tal suerte, para hablar de «libro» se necesitan dos cosas, indisociables: secuencialidad —o al menos progresión: hay formatos editoriales (como el rollo) que no tienen lo primero, pero sí lo segundo— y una cierta extensión que, así sea mínima, permita justamente esa otra, primera característica.

¹² No anoto la fecha de su factura, pues la propia autora no la recuerda, más que aproximadamente: fue alrededor del año 2005. Lo mismo con otras de las piezas comentadas más adelante.

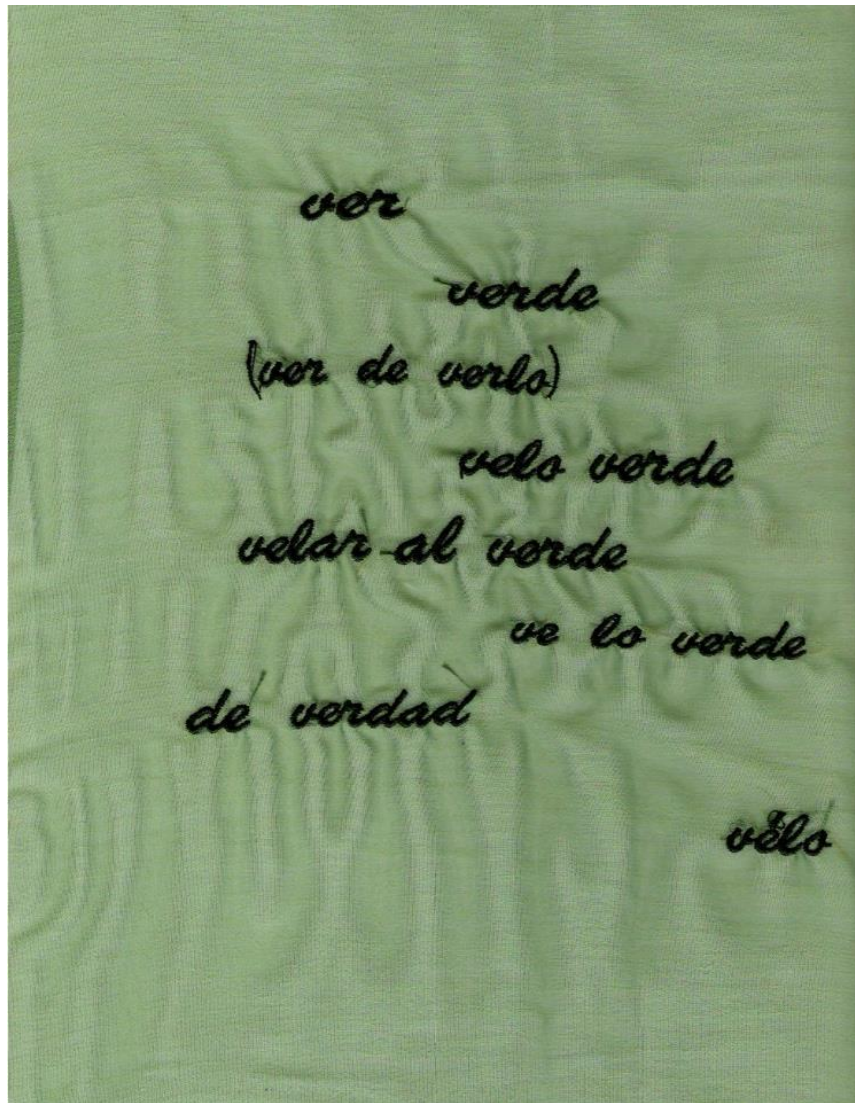


Figura 1

Por todo lo anterior, me atrevo a proponer un concepto propio para describir una obra como *Verde*: el de «poema epígrafo». Hay géneros que cargan un pasado medial. Es el caso del epigrama, cuya etimología lleva en sí las marcas de ese pasado: refiere a lo que está escrito *sobre* algo más. Los epigramas eran, pues, en su origen, poemas grabados sobre estatuillas, exvotos y otros objetos por el estilo: de allí le viene su brevedad, que después le heredaría a una de las formas preferidas de la poesía occidental: el soneto. Puesto que

«epigrama» es un concepto vigente, que sin embargo perdió su especificidad material, mi propuesta es rescatar su etimología para construir ese otro de «poema epígrafo».¹³

Sobra decir que negarle a *Velo verde* la categoría de libro no es un juicio de valor, sino una estrategia meramente descriptiva, que permite abordar de mejor manera la variedad de experimentaciones poéticas de Moscona. Es, en ese sentido, parte de un mismo impulso creativo, el cual se nos muestra, en *Velo verde*, deudor manifiesto de la poesía concreta: se trata, quiero decir, de una apuesta por la fusión indisociable entre forma y fondo lingüísticos, sin importar que en este caso no se juegue en el terreno de la tipografía y la impresión en papel, sino en las artes textiles, y por lo tanto reforzada por su simultánea traducción objetual.

Esa fusión entre forma y fondo es tal en *Velo verde*, que el poema es la concreción material y textil de un tropo: el calembur, que aquí hace de un sintagma nominal de sustantivo más adjetivo —«velo verde»—, una orden —«ve lo verde»—. El calembur constituye, para Beristáin, tanto un «tipo de juego de palabras como un tipo de paronomasia» (86). Es, en ese sentido, tanto una figura de dicción como una de pensamiento. En el caso de *Velo verde*, ambos juegos, de dicción y de sentido, se expanden en un juego paranomásico y conceptista, al resto del poema. El color elegido no es, por eso mismo, aleatorio: en el «verde» está ya el «ver», lo cual permite prolongar las repeticiones y los ecos. Es así que este velo nada vela: es el verde, ya no oculto, sino encarnado. Para ver el verde, hay que ver el velo —y lo que *sobre* él se haya escrito—: no ya lo que el velo cubre. Por eso, en esa última

¹³ Podríamos hablar, también, de «poema objeto», pero ya Joan Brossa ha empleado ese concepto para describir algunas de sus obras donde no hay palabras, sino puros objetos que, reunidos en una especie de escultura collage, pueden ofrecer un significado —como si fueran una metáfora trasladada a otro medio no lingüístico—. «Los objetos que hago son una consecuencia de la poesía visual. Representan un cambio de soporte. Después de haber utilizado el papel, la imprenta, la serigrafía, se me ocurrió cambiar de material: unos objetos que tuvieran una significación por sí mismos.» (Brossa)

palabra, «vélo», el imperativo ha absorbido como sufijo el pronombre: es ya una sola materia léxica que resume la progresión retórica de todo el poema: del «velo» al «vélo». De lo velado a lo expuesto.

Ahora que, si de cromatismos se trata, resalta, sobre la mesa, una gran caja roja con forma de corazón, como de chocolates en San Valentín. Se trata de *Lo dulce es amargo* (fig.



Figura 2

2).

El concepto de libro objeto parece ajustarse mejor a *Lo dulce es lo amargo*: hay secuencialidad o progresión —al menos en el sentido de que la pieza está compuesta por un conjunto de unidades discretas que no pueden ser aprehendidas a cabalidad de un solo vistazo— y una extensión suficiente. Es como si arrancáramos las páginas de un libro y las pusiéramos frente a nosotros formando un mosaico. La comparación es pertinente, también, porque las unidades de *Lo dulce es lo amargo* no siguen un orden determinado —no están,

pues fijas, *encuadradas*—, sino que su revisión depende —en efecto como a la hora de elegir un chocolate de su caja— de una decisión aleatoria. Basta, eso sí, una breve ojeada para darse cuenta de que prácticamente todas esas unidades textuales/objetuales son, si no idénticas —puesto que el texto que aparece en ellas fue escrito a mano, y por lo tanto tiene siempre sutiles variaciones caligráficas—, sí intercambiables entre sí. Dicen, pues, lo mismo: la oración que le da título a la pieza. Podría parecer que ello anula la progresión indispensable para considerarlo, en efecto, un libro. No lo es: la repetición y la insistencia son formas de la suma.

Vuelvo a enunciar una obviedad: las «páginas» de *Lo dulce es lo amargo* son tan iguales e intercambiables como los chocolates de una caja, pues la confitería no busca producir dos piezas absolutamente idénticas —hay elementos que escapan de cualquier control—, pero sí de porciones y sabor equiparables. Hay una, sin embargo, que tiene dos palabras más, escritas a otra profundidad: «es amor»: como en el famosísimo soneto de Lope que empieza «Desmayarse, atreverse, estar furioso», es un único verso —en ese caso, el catorceavo y último: «eso es amor, quien lo probó lo sabe»— el que sostiene el andamiaje conceptual de todo el poema: el que provoca, pues, el giro que le da sentido. Así ese «chocolate» distinto que encarna el oxímoron amorio.

He dicho que el sintagma «es amor» está escrito a otra profundidad. Y es que cada uno de los capacillos de *Lo dulce es lo amargo* fue elaborado con una resina a distintas capas o niveles: una primera sobre la cual, después de secarse, Moscona pudo escribir, a mano y con un plumoncillo, la oración repetida en todos ellos; y una segunda, vertida sobre la primera, gracias a la cual se logra ese efecto de profundidad. Así, cada capacillo es, a su manera, un epipoema, a la vez que un ejercicio de poesía concreta y conceptual, y es gracias a su suma, a su reunión en esa caja, que forman un libro. La caja es anuncio y es engaño: cerrada,

promete chocolates; abierta, ofrece poemas —o un solo poema, fundamentado primordialmente en la repetición (lo cual produce que la única variación tenga un efecto más potente)—, en diálogo, sí, con la estética del gesto cursi mediante el cual los chocolates se vuelven un gesto amoroso, que aquí sin embargo se pone en crisis: tal gestualidad, mecanizada y repetida hasta el cansancio, idealiza al amor, reducido a una dulzura empaquetada, tras la cual late el contrapunto de la experiencia real, contradictoria, del amor, que es también amargura.

Norteadá (2005), la siguiente pieza (fig. 3) —un mínimo volumen de sencilla encuadernación japonesa, con una visible protuberancia en el centro—, es también un ejercicio de poesía concreta —aunque descrito, en este caso, como «poema visual» en su portadilla, donde también se anuncia su tiraje: se hicieron dieciocho ejemplares.¹⁴

Al revisar con detenimiento la primera página de *Norteadá*, se advierte un «error» en su minimalista rosa de los vientos: el este y el oeste están uno en el lugar del otro. En el siglo XVII, era todavía usual llamar a las brújulas «agujas de marear» —agujas para sortear los mares—. La palabra «marear», sin embargo, ha cambiado su sentido más coloquial, ahora asociado, al contrario, con la desorientación que a menudo provocan en nuestros cuerpos los viajes acuáticos. La de *Norteadá*, es, en ese sentido, ya no una «aguja de marear», sino una

¹⁴ La distinción entre poesía visual y poesía concreta es de grado: la primera describe cualquier juego caligráfico o tipográfico que altere la disposición «natural» del texto —insistiendo, con ello, en su dimensión gráfica, muchas veces dada por sentido—, mientras que la segunda —acuñada por el concretismo brasileño— se refiere a un tipo de poesía visual en el que existe una relación inseparable entre los componentes gráficos y los verbales. En *Óyeme con los ojos*, la antología ya citada de poesía visual novohispana, se pueden ver ambos tipos y en poemas más o menos similares: mientras que el soneto a Apolo con finales forzados en una «A» colocada al centro y hacia la cual fluyen todos los versos, dispuestos como rayos a su alrededor, puede ser leído como un poema concreto —un poema al sol que forma un sol—, las décimas de versos terminados en «L» que siguen una disposición tipográfica análoga, pero lo hacen de forma arbitraria, ornamental, son por lo tanto un experimento meramente visual, sin el vínculo indisociable propio del concretismo. Así, decir que *Norteadá* —como lo hace su misma autora— es un ejercicio de poesía visual es adecuado, sin duda, pero es más preciso pensarlo como un poema concreto. Por cierto que, en su caso, sí he consignado el año de publicación, que he tomado de su portadilla. Es, como ya se ha visto, el mismo que había dado como fecha aproximada de *Velo verde*: todas las piezas hasta ahora comentadas son más o menos contemporáneas.

CAPÍTULO III

«aguja del mareo»: brújula de la desorientación, conforme avanzan las páginas, las iniciales de los puntos cardinales —estampadas con sellos que imitan los caracteres de una caligrafía ligada— se reacomodan y desamodan para ir formando las oraciones «no es» y «no sé», que bien transmiten la confusión de «ser muy despistada», según las palabras de la autora, quien aquí nos ofrece, además de un ejemplo más de poesía concreta, un libro de artista en sentido pleno, tanto por el formato, como por la importancia de la secuencialidad, posible gracias al mecanismo del cambio de página, que va revelando las transformaciones cada vez más radicales de la brújula.

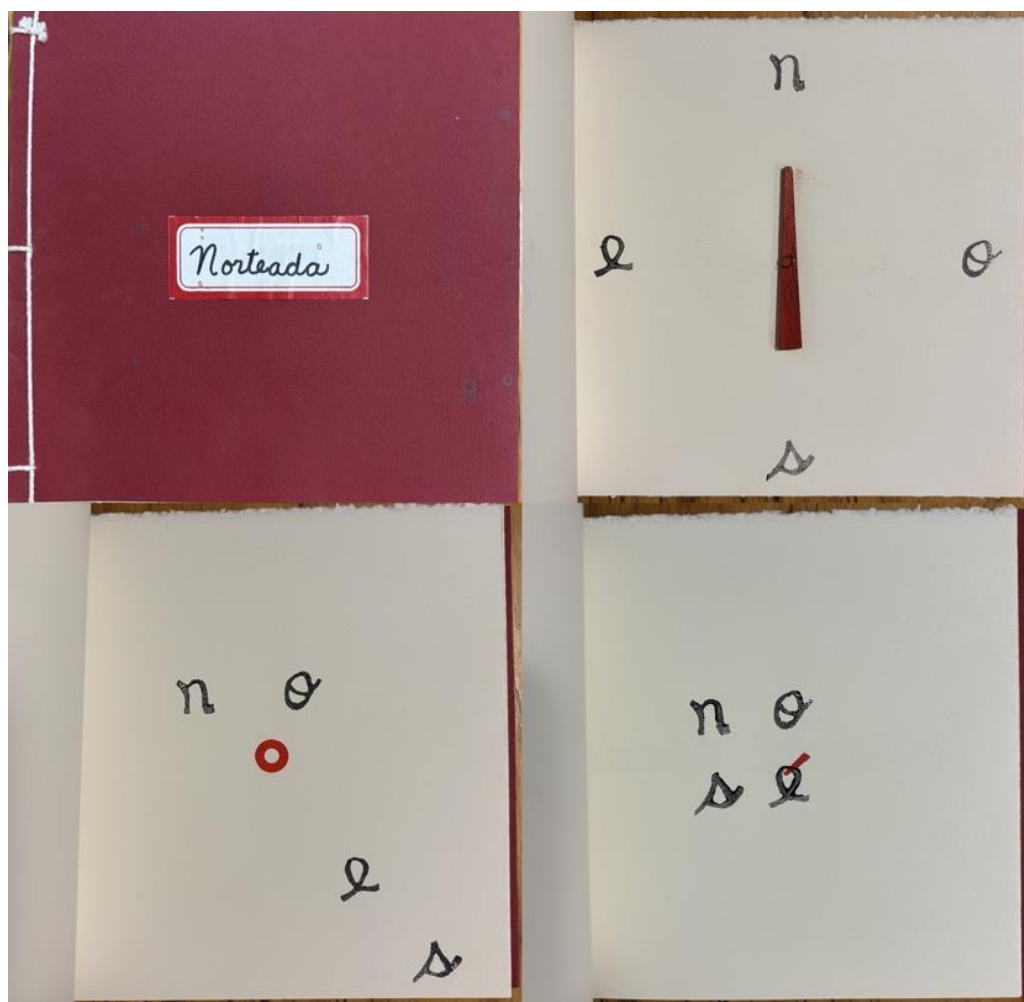


Figura 3

El gesto final es que la tilde del «no sé» emula o recuerda a la aguja misma del compás, con ese tono rojo, como si aquello que debiera guiar pasara a enfatizar el desconcierto, y prepara la frase con la que cierra el libro, escrita con una caligrafía de gran tamaño y a dos páginas: «No sé ni dónde estoy parada» (fig. 4).

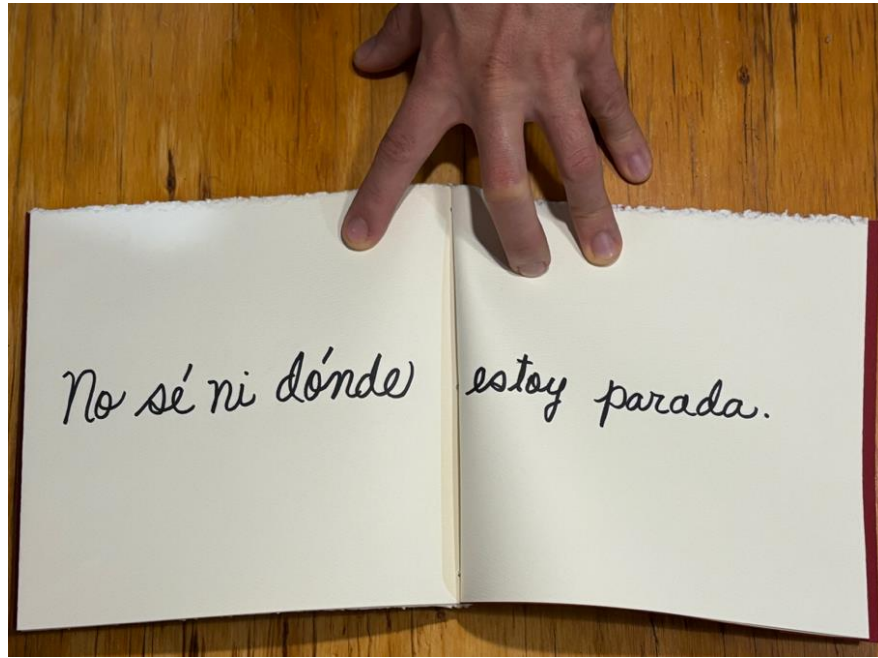


Figura 4

En obras como ésta es que Moscona solía contar con la colaboración de Ana García Kobeh. «Yo llegaba con ella y le decía cuál era mi idea, y ella me ayudaba a aterrizarla», me cuenta. El diálogo interdisciplinario era a la vez un aprendizaje plástico permanente, pues esa ayuda, las más de las veces, consistió en proponer soluciones y enseñar cómo llevarlas a cabo, pero la propia poeta solía ser quien, con base en ese diálogo y esa guía, se encargaba de realizar muchos de los procesos materiales de las obras. Como cuando, con latas de spray, entintó las «páginas» acrílicas de *El que nada* (fig. 5), obra homónima del libro de poemas que Moscona publicó en Era en 2006.

CAPÍTULO III

En el libro de artista, la pintura —cuya figura fue delineada con cartones ondulados en los bordes superiores de las páginas, para que hubiera una progresión de formas y colores: para que hubiera oleaje— va revelando, como en brazadas, unos versos elegidos del poema para su traslación, ahora en tanto obra manifiestamente híbrida y no sólo textual.

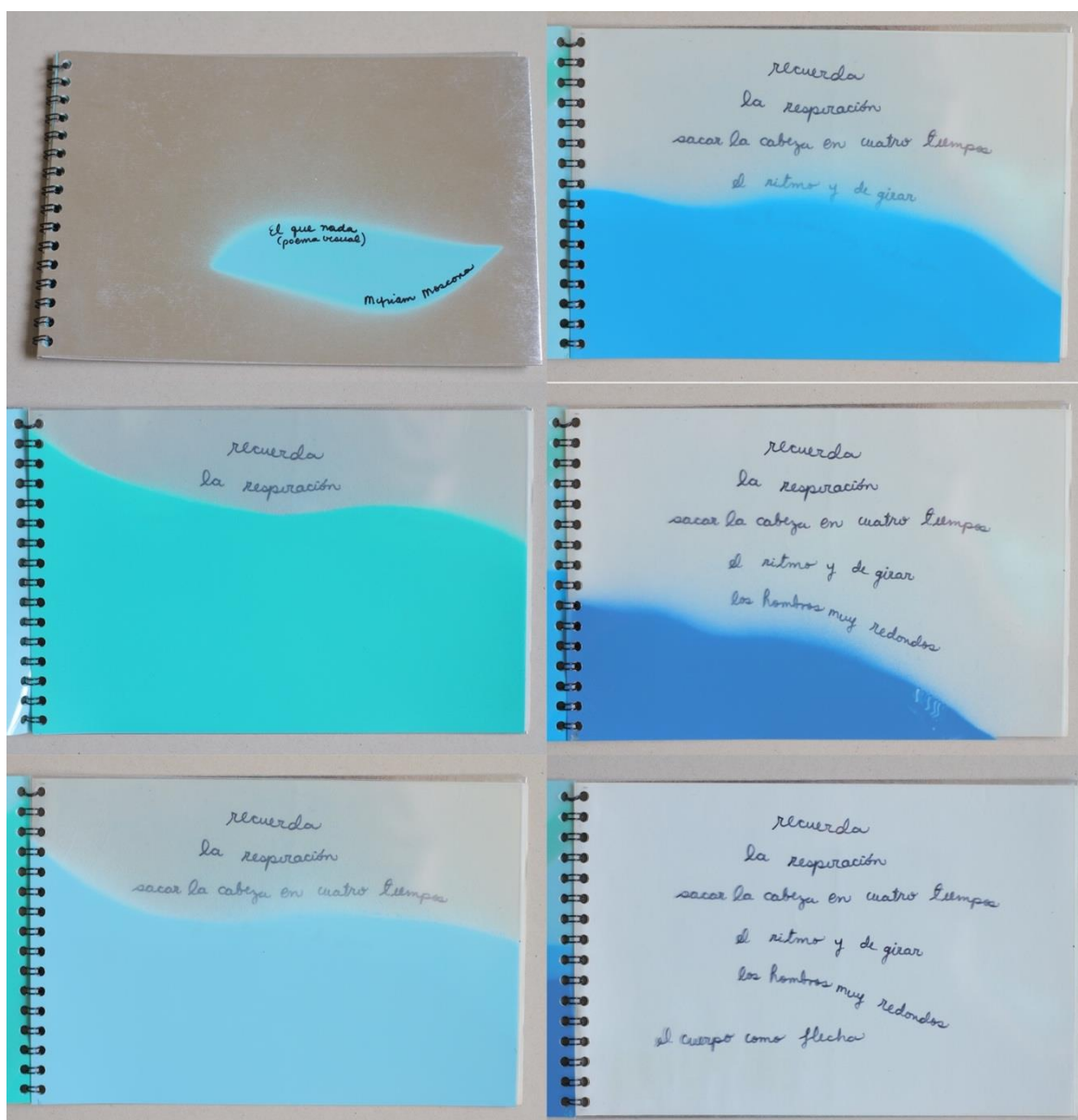


Figura 5

En *El que nada*, vuelve a ser fundamental la secuencialidad, ese mecanismo consustancial al libro y que, si bien puede manifestarse de formas diversas en los libros de artista —como lo plantea Crespo (3 y ss)—, en todos los casos se impone como un rasgo nodal de aquel concepto, según he dicho ya. Así, por más que la inmensa variedad de libros de artista rebase «ampliamente cualquier marco en el que se l[o]s intente inscribir» (*ibid.* 22), podríamos intentar, con base en la secuencialidad, ampliar la descripción mínima que se ha ido perfilando: un libro de artista es una obra de arte, por lo general intermedial —es decir, que combina más de una disciplina artística—, en donde hay una progresión espacio-temporal que suele suceder en superficies a la vez independientes y unidas entre sí —las páginas— dentro de un volumen que, en la inmensa mayoría de los casos, puede —y debe— manipularse con las manos.

Tanto *Norteadá* como *El que nada* son dispositivos que sólo cobran sentido pleno gracias a esa dinámica—e incluso *Lo dulce es lo amargo*, aunque a su manera peculiar, «desencuadrada»—, a diferencia de *Velo verde*, el «poema epígrafo», que reclama, no sólo por su brevedad, sino también por su configuración medial inmediata y no secuencial, ese otro concepto aquí propuesto.¹⁵ Con todo, la secuencialidad de *Norteadá* y la de *El que nada* son en cierta medida distintas: en este último, la transparencia de las páginas permite que, cerrado su oleaje, se sume en una pintura total (fig. 6). Además, los versos hablan, precisamente, del nado como una actividad que debe seguir una secuencia. Por eso he dicho que las páginas avanzan como en brazadas: el ritmo de la lectura, del cambio de página y de

¹⁵ La secuencialidad es indispensable también para Drucker, quien, con base en ella, descarta que los usos escultóricos *de* los libros, o las alusiones escultóricas *a* los libros, por ejemplo, puedan formar parte de la zona de actividad propia de los libros de artista.

la progresión plástica se vuelven un eco material del ritmo *del que nada*, con su movimiento de brazos y de piernas, su sacar la cabeza y respirar en cuatro tiempos.

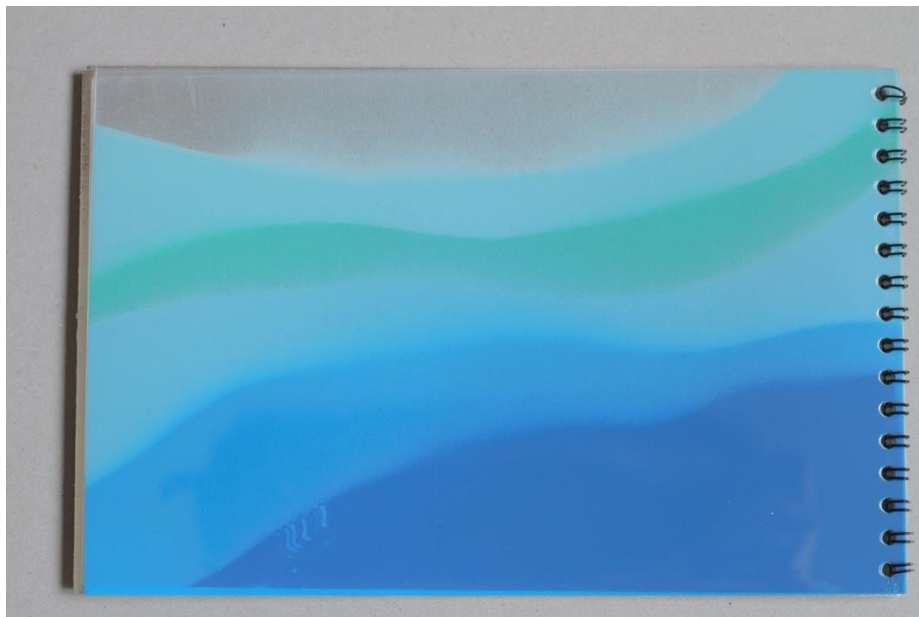


Figura 6

En una nota al pie decía que no he fechado varias de las piezas hasta aquí descritas, porque la autora misma no recuerda las fechas exactas. Sin embargo, sí podemos advertir dos grandes momentos en la producción de Moscona en esa vasta zona de actividad que son los libros de artista, y otras afines o cercanas. Ya se ha visto que, en la porta de *El que nada*, aparece el mote «poema visual», lo mismo que en la portadilla interior de *Norteadá*. De seguro, *Velo verde* y *Lo dulce es lo amargo* fueron concebidos también de esa manera por su autora. Es poesía visual, poesía concreta, sí. Pero, puesto que estos ejemplos no se juegan tan sólo en el terreno de lo visual, de lo caligráfico o tipográfico, sino que su carácter es decididamente objetual, permiten, como he hecho aquí, emplear, a su vez, otros conceptos — epipoema, libro-objeto, libro de artista—. Tienen, pues, una naturaleza menos abstracta y más encarnada. No obstante, y más allá de esas precisiones descriptivas, subrayo ahora cómo

estas piezas —y otras similares— responden a esa subdemarcación de la zona de actividad de los libros de artista en donde late, precisamente, la poesía visual y concreta, que por sí mismas no han tenido siempre manifestaciones librescas. Decía antes, en esa misma nota, que todas estas piezas son más o menos contemporáneas: pueden fecharse entre 2005 y 2010 —quizá un poco antes; quizá un poco después—, los años en que su autora visitó más intensamente ese tipo de experimentos.

Ese periodo en la producción poética y artística de Moscona alcanzó un momento culminante en 2009, con *De par en par*. A diferencia de los libros y experimentos comentados hasta ahora, el volumen de 2009, aparecido en Bonobos, tuvo un tiraje mucho mayor y se insertó, con todo y su perfil de *rara avis*, en el ecosistema de los libros de poesía publicados en nuestro país. Ya Cruz Arzabal (91-106) ha hecho una puntillosa descripción y un profundo análisis del libro, a los que tengo poco que agregar, pero que conviene recuperar aquí, así sea sucintamente. Comienzo con una cita que resume con nitidez cómo funciona el mecanismo de este libro, «ejemplo notable de cómo la forma y los detalles son el modo de existencia entre la materia y su abstracción» (91):

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 [...]: 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 indica el título [del libro], está formada por imágenes y palabras en pares opuestos o complementarios. [*idem*]

Esa configuración tecnológica se logra, como consigna el propio Cruz Arzabal, gracias a una «derivación del códex como estructura básica de encuadernación del libro que Drucker llama de “puerta francesa”» (96-7) (fig. 7).



Figura 7

Cerrado, el libro parece «normal», pero al abrirlo revela que, en lugar de tener un lomo donde se reúnan todos los cuadernillos, tiene tres: uno al centro, el cual permite esa «normalidad» del libro a puerta cerrada —y que es, en realidad, tan sólo una continuación con pliegues de la cartulina de los forros—; y dos más, a la izquierda y a la derecha respectivamente. Son estos dos, localizados en el mismo sitio donde se pliegan las solapas, los que reúnen las páginas.

La estructura provoca que, dentro del libro, convivan, en realidad, dos códigos: uno de ellos —el izquierdo— funciona de la manera tradicional, mientras que el otro opera bajo la misma lógica, pero en sentido opuesto, como un libro en hebreo o en árabe. Claro que, en ambos casos, para girar la página no hay que acudir a los bordes del libro en su totalidad, sino al centro, allí donde se juntan los cantos de los códigos opuestos. El título del libro es, de nueva cuenta, un juego conceptuoso de la autora: «de par en par», una frase usualmente descriptiva, es aquí un mínimo manual de instrucciones: para hacer operar al libro de

manera correcta, hay que ir cambiando las páginas literalmente de par en par: una en cada uno de los códices y de forma simultánea (fig. 8).



Figura 8

Ahora bien, una vez descrito el mecanismo editorial, conviene hablar de su contenido, no «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 los pares opuestos en los que consiste el libro» (Cruz Arzabal 92). En ese sentido, *De par en par*, más que compuesto por páginas en un sentido tradicional, está compuesto por espacios panorámicos formados por cuatro páginas, que forman esas unidades sintácticas de las que hablaba Cruz Arzabal.

En la figura 9 he reunido tres de esos espacios, a la vez cuádruples y unitarios, que son dicientes en sí mismos. No me detengo en su comentario, pues lo que ahora estoy buscando es puntualizar la lógica interna del libro, no abordar cada una de las piezas de las que está compuesto:

CAPÍTULO III

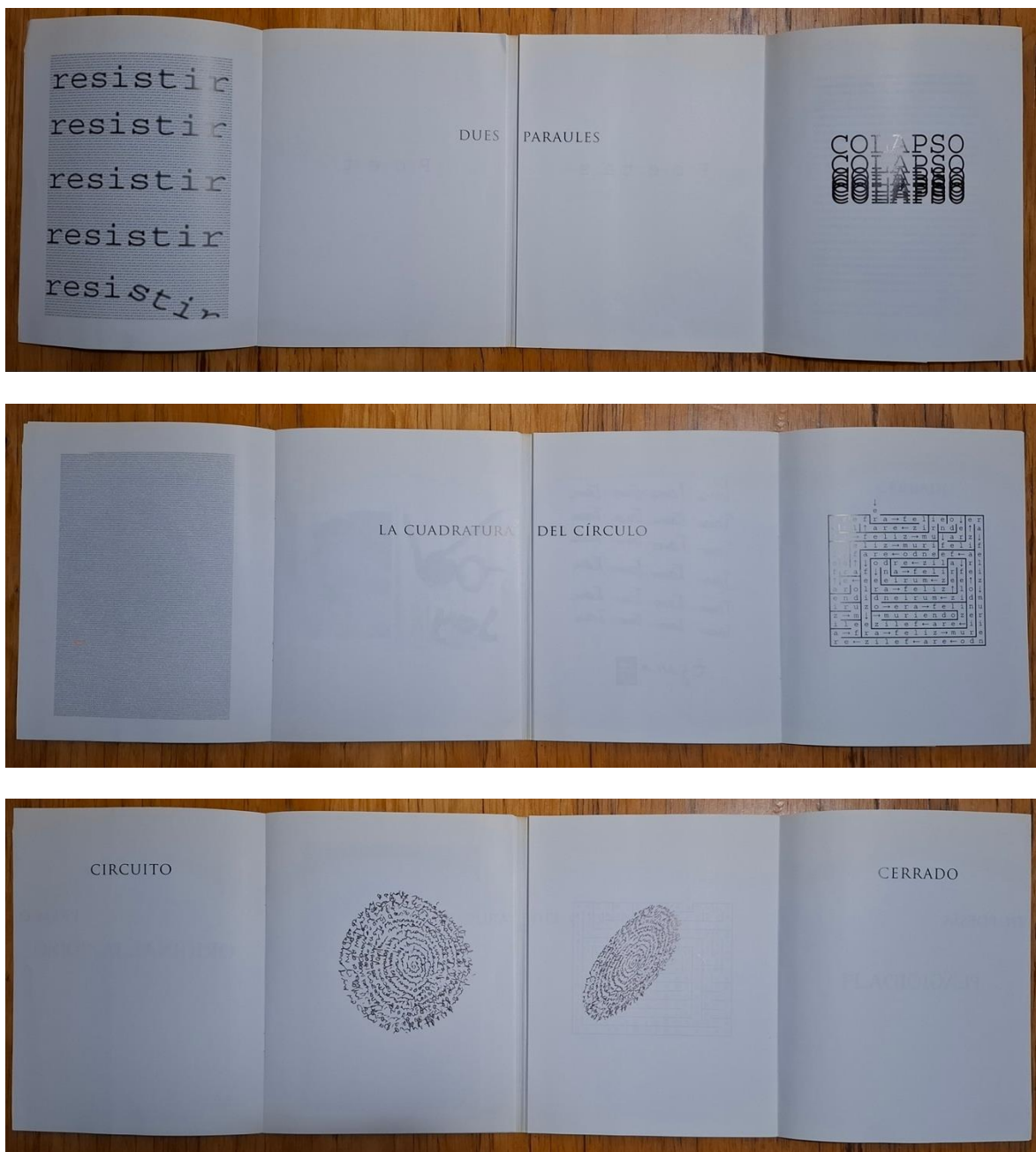


Figura 9

Con todo lo anterior, pareciera que estamos frente a un libro de artista, y no frente a un libro de poesía. Y sin embargo fue publicado por una editorial dedicada a la poesía, y por

una autora reconocida, sobre todo, por su trayectoria como poeta.¹⁶ Cruz Arzabal, siempre atento no sólo a los libros en sí mismos, sino también a su circulación, nos ayuda a poner los puntos sobre las íes. *De par en par*, nos dice,

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 artistas conceptuales como a los obra-libro; sin embargo, no se trata estrictamente de ninguno de los dos [...].¹⁷ 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 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. [104]

En ese orden de ideas, hay otra cosa que igual vale la pena precisar: si bien es innegable que su gestualidad tecnológica vuelve a *De par en par* un dispositivo que puede ubicarse en las inmediaciones de los libros de artista, es, al mismo tiempo, más una antología que una obra total: se encarga, pues, de reunir —de reproducir— obras hechas con anterioridad y concebidas de manera autónoma e independiente.

¹⁶ En nuestra conversación, Myriam insiste en algo que también anota en el libro: la importancia de la complicidad tanto del equipo editorial de Bonobos, como de la propia García Kobeh (complicidades que son —lo he dicho ya— parte de las condiciones materiales de producción de la poesía como arte colaborativo).

¹⁷ El concepto de «obra-libro», tomado de Ulises Carrión, está en pugna con el uso generalizado del concepto de «libro de artista», según es empleado por Drucker —es decir, como esa vastísima zona de actividad, en la que caben tantas manifestaciones a menudo contradictorias entre sí—. Para Carrión, en cambio, el «libro de artista» está asociado con la circulación tradicional del arte, fundamentada en la figura autoral, mientras que la «obra-libro» debía acudir a la medialidad específica del libro (si bien de formas conceptuales y específicas, que aspiraban a superar esa forma heredada y a cuestionar sus modos de producción tradicionales), para la creación de obras artísticas, sí, pero siempre en busca de un gesto político que desdibujara la firma y le permitiera otro tipo de circulación. Para una discusión más extensa, ver Cruz Arzabal 101 y ss., con especial atención a la nota 19. Si he decidido seguir la terminología y el abordaje de Drucker, es porque se ajusta mejor a los ejercicios de Moscona, pero no está de más señalar que en su pulcritud descriptiva hay, también, un gesto despolitizante de ciertas transgresiones a las formas tradicionales del libro, como las de Carrión.

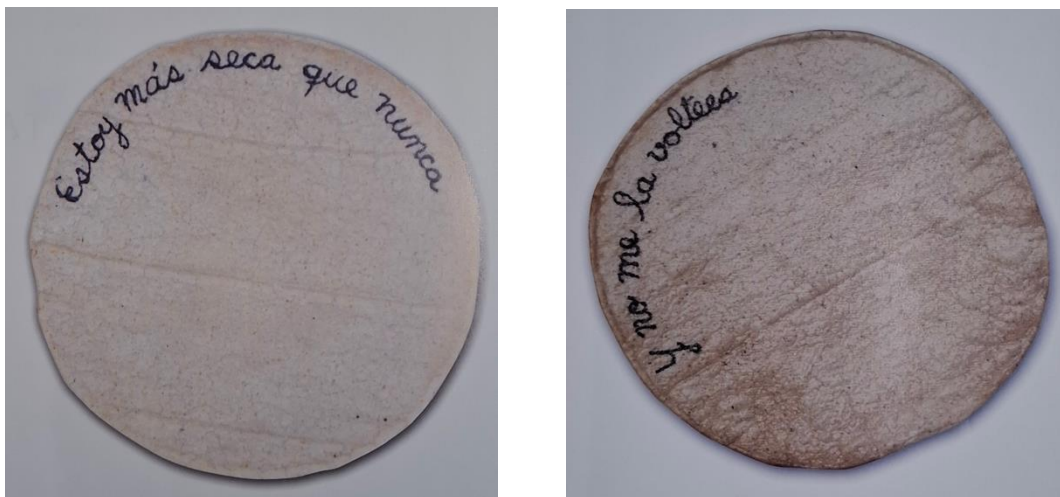


Figura 10

Así, en sus páginas conviven ejercicios de distinta naturaleza: desde la reproducción fotográfica de otro epipoema —escrito, en esta ocasión, sobre una tortilla, luego recubierta de resina (fig.10)—, hasta poemas conceptuales —y no textuales—, como los cuatro que forman la dupla «poesía oriental»/«poesía occidental» (fig.11) —en donde los cómputos silábicos de haikús, tankas, sonetos y lirás se representan con huellas dactilates—, pasando por caligramas y piezas híbridas entre las artes plásticas y la poesía. Sin olvidar, por supuesto, la intervención de las «Coplas a lo divino», de San Juan de la Cruz, consistente en la borradura de unas u otras letras, de acuerdo con una consigna que vuelve al texto ilegible —y, al hacerlo, subraya su materialidad visuográfica.

Si es pertinente pensar a *De par en par* en la estela de los libros de artista, y no como un mero catálogo, es, en parte, porque algunas de las piezas, si bien independientes, tienen relación entre sí, de manera que la secuencialidad entre las páginas sí cobra una funcionalidad. Y porque la concepción del libro, con su encuadernación a dos frentes, permite que sea un dispositivo autoconsciente de su mecanismo, ideado como el vehículo ideal y *sui generis* de esta obra plural, heterógena y antológica.

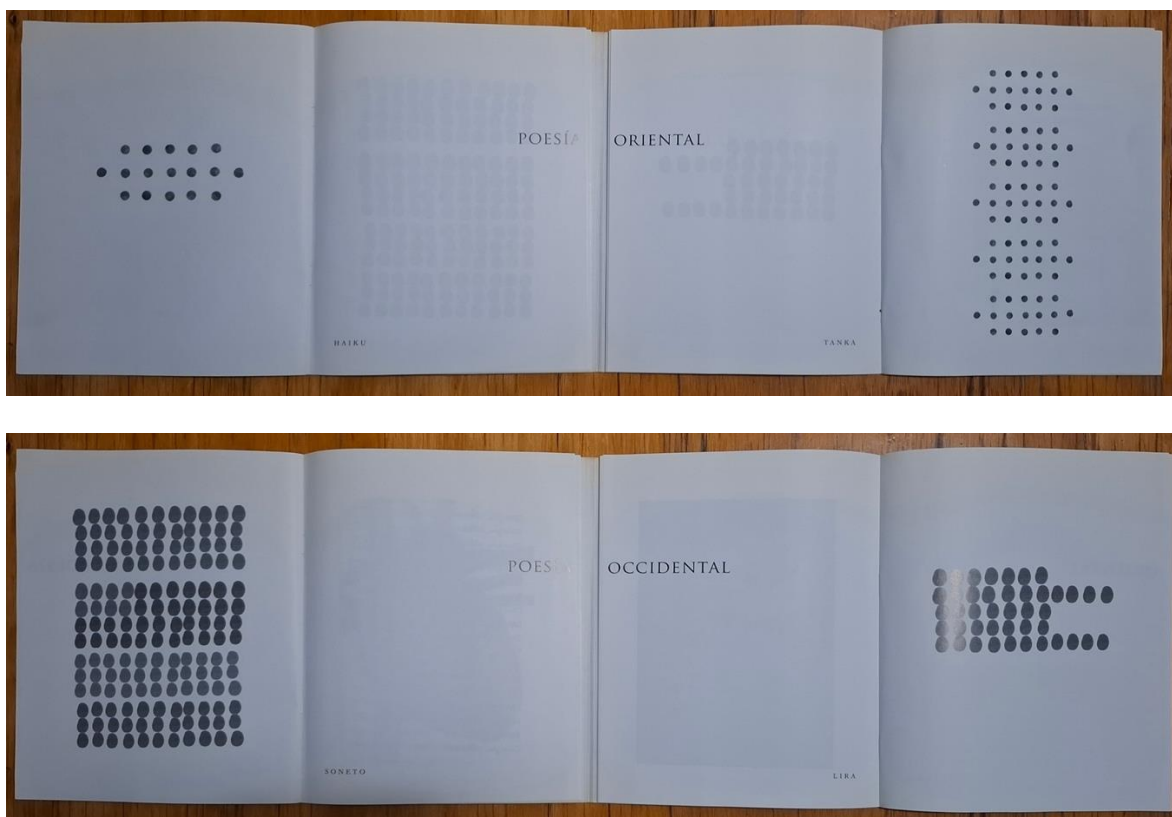


Figura 11

De cualquier modo, insisto en subrayar cómo *De par en par*, a pesar de su heterodoxia, participa de un género típico de los libros de poesía: es una suerte de «obra reunida» en un formato poco tradicional, atractivo y potente, sí —y que por lo tanto tiene consecuencias en el acontecimiento de la lectura—, pero que no siempre está imbricado de manera estrecha o necesaria con cada una de las piezas que contiene.

Así pues,

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, [y que], al hacerlo, las trae a escena para dialogar con ellas de modo 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.

[Cruz Arzabal 104]

Ese pliegue es fundamental para entender no sólo este libro en concreto, sino buena parte de la producción de Moscona, al menos desde finales de los noventa y durante la primera década del presente siglo. Así, aunque *De par en par* no sea *stricto sensu* un libro de artista (y repito: ese tipo de precisiones no llevan implícito ningún juicio de valor) es crucial entenderlo como parte de las visitas de su autora a la zona de actividad de los libros de artista, las cuales responden a una inquietud estética por derecho propio, pero sin quitar nunca el pie de la otra cara de ese pliegue: la poesía. Acaso en ello esté, dentro la trayectoria específica de Moscona, la mayor impronta estética de todos sus experimentos visuales y libresco: no ya en su propia y autónoma naturaleza artística, sino en cómo han nutrido la producción poética de su autora.

Es momento, así, de dar dos pasos atrás: cuando feché varios de los ejercicios revisados en las últimas páginas, dije que había otro gran momento en los acercamientos de su autora a la zona de actividad de los libros de artista. Es un momento, en realidad, anterior: prefigura la publicación de *Negro marfil* (2000), punto de inflexión en su obra poética.

Al encuentro del pincel

La deriva plástica y experimental de la obra de Moscona comenzó, según me cuenta, cuando la poeta mexicana Mónica Nepote le regaló, para algún cumpleaños, hacia 1998, un estuche de pinceles, y alguien más, por esas mismas fechas, un bote de tinta acrílica color negro marfil. «Yo nunca he sido manitas», me dice. Y, sin embargo, halló en cierto arte contemporáneo no figurativo —cita insistentemente el nombre de Cy Twobly— otras maneras corporales, que no dependen de la delicada habilidad manual de la minucia. «Me volví loca»,

agrega. Trazos sin brújula, tosquedades, figuras asimétricas, tachones, líneas, plastas de color: echada a andar por todo ese repertorio dactilar que no es el del retrato o el paisaje —y ni siquiera del *sentido*—, sino el del ritmo y el cromatismo, comenzó a llenar una tras otra libretas y libretas (figs. 12 y 13).



Figura 12

Si en las piezas revisadas en el apartado anterior el gesto conceptista y conceptual («conceptista» para aliarlo con los giros de ingenio propios de la poesía barroca y sus descendientes; «conceptual» para situarlo en un tipo de arte —y de libros de artista— que

CAPÍTULO III

dependen menos de la figuración y más del discurso), si en esas piezas, decía, ese gesto es siempre fundamental, y provoca dispositivos poéticos visuales, objetuales y textuales que buscan sorprender y seducir mediante su agudeza discursiva, en el par de piezas que aquí he elegido reproducir como botón muestra de una cofradía más vasta la situación es muy distinta: más que arte conceptual, hay arte abstracto. Y, aunque sigue siendo lícito hablar de libros de artista, son trabajos plásticos, no literarios.

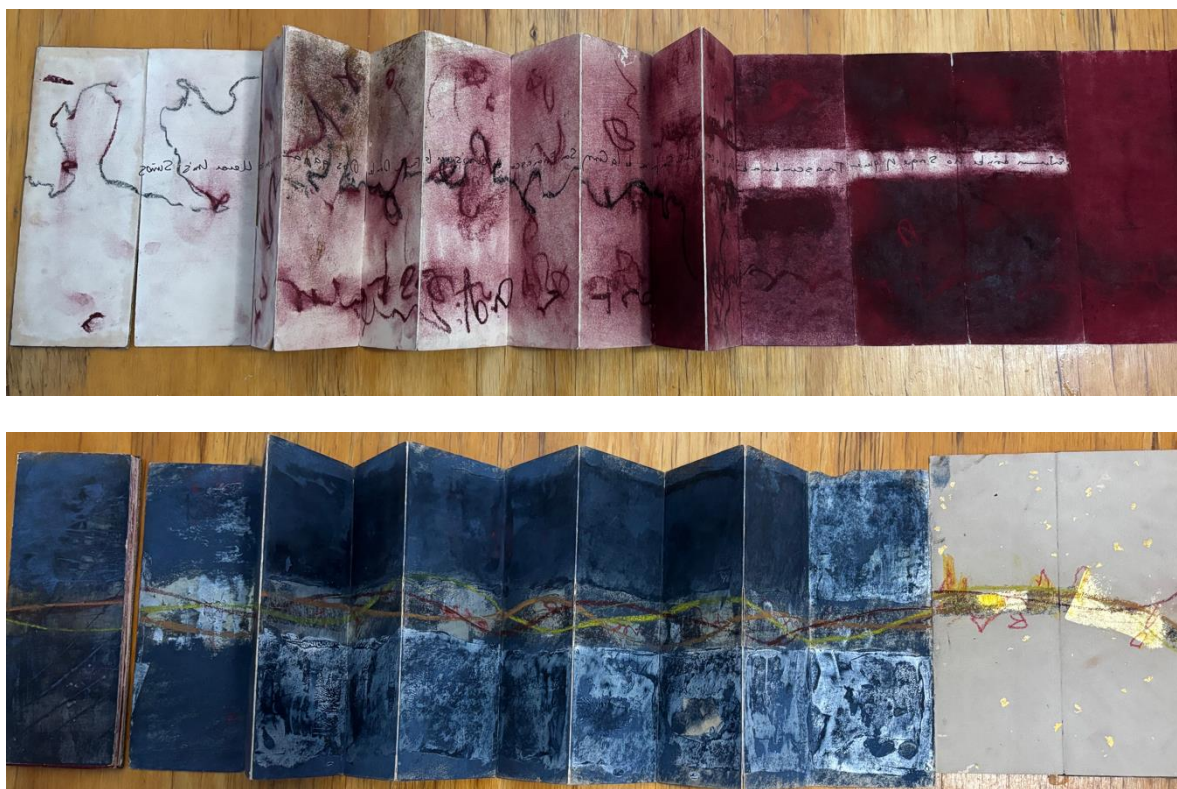


Figura 13

Las diferencias entre libretas o cuadernos y libros es más bien difusa: si uno ve las definiciones en el diccionario, verá que los primeros son, en realidad, descritos como *tipos* de libros, distintos de un libro «normal» por cuestiones como el tamaño o el número de páginas. En el caso de estos trabajos mosconianos, lo que los transforma de cuadernos a libros de artista no es sólo el hecho de haber pasado de la blancura a la saturación de formas

y colores, sino porque en sus entrañas se ha delineado una obra plástica auto consciente de su naturaleza medial y cuyo ritmo depende de su progresión espacial.

Con todo, no deja de ser interesante anotar que esa medialidad específica antecede a la obra, como el lienzo antecede al cuadro: a diferencia de *Nortecada* o de *El que nada*, libros que fueron concebidos y creados materialmente casi desde cero, aquí primero existieron las libretas y luego, sobre ellas, se construyeron las piezas. Las libretas eran casi todas del mismo fabricante, y, si bien las hay de distintos tamaños y proporciones, todas tienen un tipo específico de encuadernación que no es el códice, sino el acordeón o biombo. Los libros encuadernados de esa manera

toman la unidad discreta de la página del códice y la colocan en un nuevo acomodo sintagmático.¹⁸ En lugar de permanecer separadas espacialmente, las páginas pueden conectarse mediante relaciones de continuidad, en cuyo caso sus superficies funcionan como partes de una sola imagen o un campo visual. El efecto es la reordenación de la secuencia fija de la lectura lineal normal. [...] En estos libros cada página funcionan como un segmento [...]. Hay, pues, una relación física de contigüidad, y no sólo la posibilidad de una relación temática, mientras que la forma códice puede describirse como una continuidad con continuas interrupciones. [Drucker 131]¹⁹

Y otra cosa más: esta clase de libros no tiene lomo; quiero decir, no están formados por cuadernillos cosidos en uno de los costados del paralelepípedo de papel que son. Parecen,

¹⁸ Los libros en acordeón son más o menos comunes en otras tradiciones y culturas. (Sin ir más lejos, las libretas de Myriam llevan en alguna de sus tapas unos caracteres chinos.) Lo anoto, porque no estoy seguro de que, como parece implicar Drucker, la forma códice —y con ella, su tipo específico de paginación— sea preexistente, y con base en ella se haya derivado esta otra. Lo que sí es verdad es que, en la trayectoria de muchos artistas educados culturalmente en la forma códice, el biombo pueda representar, en efecto, la posibilidad de trabajar en un acomodo «nuevo» de las páginas.

¹⁹ «take the discrete unit of the codex page and put it into a new syntagmatic arrangement. Rather than remaining separate spatially, the pages are able to connect in relations of continuity, their surfaces functioning as part of a whole image or field. The effect is the re-ordering of the determined sequence of normal linear reading. [...] In these books the pages functions as a segment [...]. There is a physical relation of contiguity, not only the possibility of a thematic relation, while the codex form is described as a continuity with continual interruptions.»

pues, ser puro canto. Lo señalo, porque eso implica, también, que no tienen un solo inicio y un solo final: si en el código el flujo va de portada a contraportada, en el acordeón —forma que también permite el aprovechamiento de ambas caras del papel—, hay dos flujos: se puede abrir de un lado o de otro. Por ejemplo, lo que se muestra en la figura 14 es un solo libro, visto de frente y de vuelta.

En los párrafos aquí dedicados a *De par en par* se habló ya de un esquema *otro*, el cual permitía el surgimiento de un nuevo espacio sintáctico formado por la suma de cuatro páginas. No obstante, en este tipo de encuadernación en biombo —también se le llama en concertina—, la concatenación de espacios es mucho mayor. Vuelvo al libro de la figura 14: cómo está compuesto por dos largas largas progresiones cromáticas que a veces aprovechan los rectángulos de las páginas para trazar fronteras, al tiempo que construyen, unidas, una sola obra. El frente y la vuelta —un lado en tonos primordialmente rojos; el otro, en azules—, al estar reunidos en un mismo objeto, establecen por fuerza un diálogo, así sea por contraste, aunque también puedan pensarse como obras independientes. En ese sentido, el libro de la figura 15 es mucho más congruente en sus dos «caras», que por lo mismo se entrelazan de forma más estrecha, pero, al contrario del libro rojiazul, se pliega con mayor insistencia a la unidad discreta de la página. Quiero decir: sin llegar a ser un cuaderno heterogéneo de bocetos, juegos o experimentaciones inconexos, casi cada unidad del acordeón ubicada entre dos pliegues en sentidos opuestos tiene a su vez una lógica interna propia, aunque nunca tan radical que parezca escapar de ese ritmo total de la pieza en su conjunto. Y digo «casi», porque hay algunas cuantas que sí se concatenan con otras dos o tres de manera ininterrumpida —al menos, claro está, cuando se despliega por completo el acordeón.

Alguien podría, en este punto, cuestionar —y con razón— si es lícito hablar de estas piezas en una tesis dedicada a la poesía y su materialidad, pues, por más que hayan sido

realizadas por una poeta, son, como he dicho antes, trabajos pictóricos, no poéticos —y, en ese sentido, aquí Moscona ha devenido artista visual—. Todo ello es cierto. Y sin embargo, como he anunciado ya, este periodo de experimentación plástica tuvo consecuencias fundamentales en su producción poética.

«Fue un momento en que estaba en crisis con la escritura. El pincel me destrabó. Me permitió encontrar otro trabajo rítmico que era más corporal e intuitivo que intelectual y meditado. Y luego traté de llevar lo aprendido acá a mis poemas». Me confiesa, además, que se siente mucho más cercana y afín a su producción poética a partir de entonces: ese punto de inflexión, le permitió «despeinar» su estilo y abrazar otras maneras de producir sentido y acontecimiento poéticos. Peculiar modo del *ut pictura poesis* en la época del arte abstracto y no figurativo.

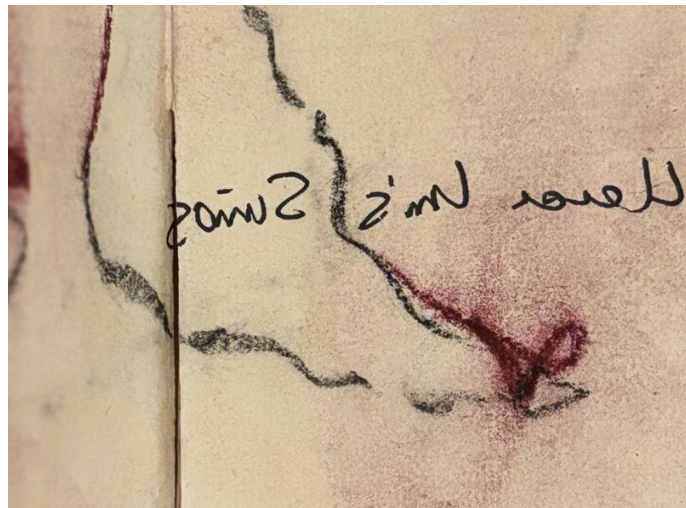


Figura 14

Por cierto: el vínculo entre pintura y poesía no se limita, aquí, a una influencia mutua — influencia dentro de una misma trayectoria artística, claro está—, sino que la escritura aparece también en estos libros de artista de Moscona, como puede verse en la cara roja de la figura 13, de la cual ofrezco, en la 14, un detalle. Su aparición es, sin embargo, curiosa: es una

caligrafía que es más un remedo de escritura, reducida a su fluidez, a su impronta gráfica.

Resulta, pues, ilegible —al menos a primera vista.

«Por esos mismos años» —es decir, a finales de los noventa—, «fui a Lisboa, y visité en un museo una exposición de Leonardo da Vinci». Es célebre la escritura en espejo del artista toscano, que Moscona pudo ver en los materiales entonces expuestos en Portugal. Esa caligrafía misteriosa, al desnaturalizar el sentido de la escritura, desnuda su carácter icónico, visual. «Llegué a volverme buenísima», me dice: a punta, pues, de escribir al revés, ganó naturalidad y velocidad. Advierte: «hay que escribir de derecha a izquierda, como en hebreo». Hay algo, pues, de talmúdico —y no es ocioso recordar el origen sefardí de la familia de Myriam—: así sea por su naturaleza gráfica, estamos frente a una escritura arcana, en el sentido de que se resiste a la interpretación. Hay, entonces, que darle vueltas y vueltas — y en un sentido muy literal— para desentrañarla (fig. 15).

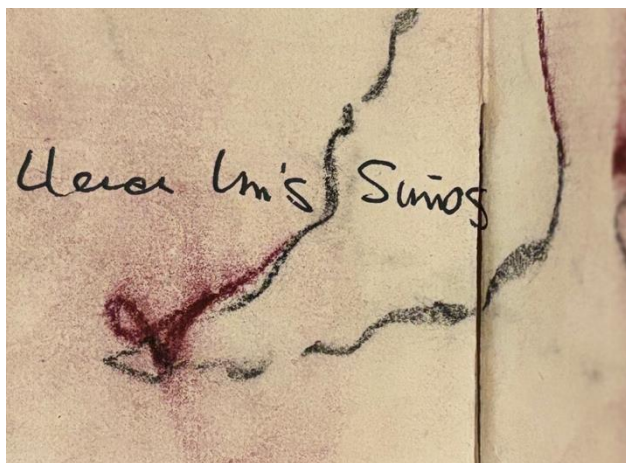


Figura 15

Una vez que el *sentido* correcto de la lectura es revelado, la lectura es posible: «Llevar mis sueños»... Sin embargo, lo que inició como un juego de escritura velada se volvió aun más radical: ya no una escritura al revés, cuya lectura es posible si se conoce su secreto, sino una

serie de gestos que emulan la escritura, pero la reducen, ahora sí, a una iconicidad pura, según se muestra en la figura 16. Lo que vemos allí es una nueva especie de epipoema, pero de escritura ilegible. Se trata de un par de hojas de papel sumergidas juntas en cera y puestas a secar. Antes, se les ha puesto un hilo —con el cual las tengo sostenidas en la foto—. Sobre ellas, se ha trazado esa caligrafía reducida a imagen, a movimiento, a coreografía. Es la caligrafía vuelta ritmo corporal —ese que Moscona visitó de otras maneras gracias al pincel—. Podríamos, pues, decir, que el aprendizaje de Myriam con el pincel le reveló que la pluma es también, en esencia, pincel. Que lleva dentro trazos.

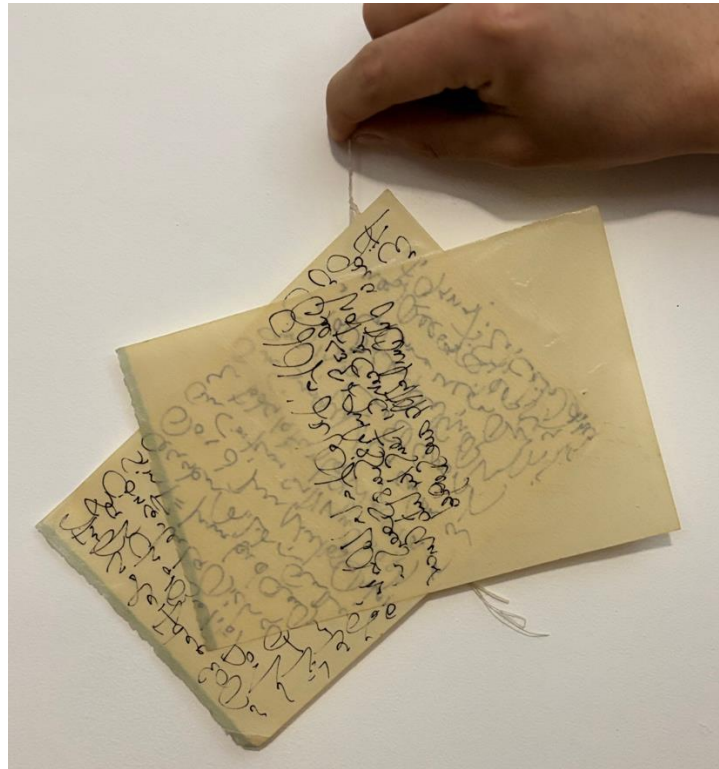


Figura 16

Dicen que Kojève le dijo a Lacan: «No podrás interpretar el Banquete si no sabes por qué a Aristófanes le da hipo» (cit. en Dolar 38). «Ni el mismo Kojève divulgó el secreto; lo dejó a Lacan bastante perplejo, pero dio a entender que en última instancia la interpretación

íntegra depende de comprender esa voz ininteligible, para la que sólo se puede proponer esta fórmula: *significa que significa*» (*idem*). Lo mismo podríamos decir de esta escritura: *significa que significa*. Y nos deja, por lo tanto, perplejos, como a Lacan, frente a lo ininteligible que es, sin embargo, diciente. Como el balbuceo de un infante, dirá también Dolar: «los infantes ni balbucen sin más. No se dirigen a determinado interlocutor a su alcance, pero su solipsismo queda no obstante capturado en la estructura de la interpelación [...]. Entonces esa voz, aunque no diga nada discernible, ya está captiurada en el discurso, ya despliega la estructura de la interpelación». Una escritura así, intencionalmente oblicua, interpela porque en su mímica de las volutas del discurso muestra su carácter volitivo, y hay en ello un magnetismo que elude su autorreferencialidad.

En cierto sentido, una caligrafía ininteligible es la condición de posibilidad de toda inteligibilidad: como en el signo lingüístico para Saussure, cada unidad alfabética depende de su oposición con las demás del sistema de escritura, pero también —puesto que un alfabeto está compuesto de trazos—, de todos los demás trazos posibles—. Una escritura ininteligible desnuda, así, a toda escritura como inscripción, según los términos de Ferraris y Derrida comentados en la introducción de esta tesis: si para que exista un objeto social es necesario que dos o más personas compartan el código del registro, una escritura así, arcana, impenetrable, muestra que no todo registro es social —que no toda archiescritura lo es—, y que la permanencia última del objeto social no está sólo en su materialidad, sino en eso que la vuelve, justamente, un acto inscrito, comunitario. ¿Y por qué esta escritura me interpela, aunque no pueda comprenderla? Porque al emular el acto inscrito, emula de igual manera su deseo de ser comprendido y compartido. Así también a veces la poesía, la más reacia a la significación.

Al encuentro de un tono nuevo

Negro marfil (2000) fue el primer libro que Moscona publicó luego de aquel intenso periodo de experimentación plástica, detonado por el pincel, por la tinta, por un formato específico del libro (el del biombo) y por el descubrimiento de otros modos gráficos de la escritura. El título de ese libro proviene del color de la tinta que recibió como un regalo paralelo al estuche de pinceles. Pero el vínculo no es sólo anecdótico: en realidad, *Negro marfil* debe entenderse en parte como la ecfrasis de un libro de artista precedente, según plantearé en las páginas siguientes.²⁰

Antes, sin embargo, quisiera hacer un brevísimo comentario sobre la época en que *Negro marfil* fue escrito: ese momento de bisagra entre un siglo y otro; el mismo momento durante el cual se vaticinó insistentemente la muerte del libro. Aunque la crisis que describe Myriam en nuestra entrevista fue de carácter personal —hablo de la crisis con la escritura que la llevó, en busca de nuevas posibilidades creativas, a explorar otros terrenos artísticos—, sería muy miope no relacionarla con su momento histórico.

Cuando proyecté la escritura de esta tesis, decidí abordar obras que hubieran sido compuestas y puestas en circulación a partir de medios anteriores a la revolución de lo digital. En parte por ello, elegí a tres autores perenecientes *grosso modo* a una misma generación (sus fechas de nacimiento van de 1949 a 1959): una de las últimas que pasó buena parte de su vida —y, especialmente, los años de su formación y de entrada a la madurez— antes de las computadoras y la internet. Sin embargo, *Negro marfil* —a diferencia

²⁰ Entiendo «ecfrasis» como «la verbalización de textos reales o ficticios compuestos en un sistema de signos no verbales» (Artigas 5).

de *El ser que va a morir* e *Incurable*—, fue escrito ya en un mundo de *world wide web* y procesadores de texto.

Si para McLuhan, según una idea ya citada en el capítulo anterior, «la máquina de escribir fusiona composición y publicación», en el sentido de los textos que en ella se componen emplean ya, de origen, los recursos alfabéticos y visuales de la tipografía; si esa fusión causó, según él, «una actitud completamente nueva hacia la palabra impresa y escrita» (260), puede decirse algo similar sobre la irrupción de los blogs en la década del 90, y su posterior masificación en el primer lustro del nuevo milenio, pero con una crucial diferencia de grado. Mientras la máquina de escribir era, en cierta medida, «un altavoz público siempre al alcance» (*idem*), los blogs —y más adelante las redes sociales— volvieron eso que en la máquina era más imaginación y potencia, en pura y dura realidad.²¹ Uno de los cambios centrales fue, en ese sentido, la desaparición del mediador por antonomasia de la palabra escrita: la figura del editor. También la introducción de un ritmo aun más vertiginoso que el de la prensa periódica —esa que a Mallarmé, precisamente por su celeridad, le parecía poco apropiado para la literatura— y de una superabundancia textual sin precedentes. Otro fue la reintroducción del rollo como medio, si bien ahora virtual: los sitios web no tienen páginas (por más que, paradójicamente, se les llame muchas veces así): tienen una superficie que se va revelando conforme bajamos por ella. El término en inglés es *scrolling*; el rollo en inglés se llama, justamente, *scroll*.

Las consecuencias de todo ello son vastas y complejas, y exceden los límites de este trabajo. Me limito a hacer una sucinta descripción de ese tiempo pivotal, porque es el telón de fondo en el cual sucede el viraje artístico de Moscona hacia los libros de artista —y de allí

²¹ «The typewriter fuses composition and publication, causing an entirely new attitude to the written and printed word. [...] The machine is like a public address system immediately at hand».

de vuelta a la poesía—. En su caso —a diferencia de la reacción de Blake contra la imprenta tipográfica o de Mallarmé contra la prensa periódica— no estamos frente a una postura de franco rechazo a las nuevas tecnologías, pero sí frente a otra clase típica de respuesta cuando se introduce una nueva tecnología de la palabra (haya sido o no una respuesta conciente por parte de Moscona). Una tecnología no sólo abre posibilidades gracias a sus nuevas capacidades: también provoca intensas reflexiones sobre la naturaleza de las tecnologías precedentes, ésas que estaban ya tan naturalizadas en su ser de confianza que habían sido relegadas a un olvido funcional, y que en la confrontación con la novedad vuelven a emerger en su materialidad y en sus dinámicas precisas y situadas. Así, muchas veces el resguardo en los procesos materiales de tales tecnologías es una suerte de resistencia individual para no abandonarse irreflexivamente a las nuevas hegemonías. ¿Cómo? Trabajando con atención e intensidad en medios que parecen estar a punto de volverse caducos o inoperantes. En ese sentido, nótese cómo los libros de artista también funden la composición con su medio, pero de una forma que es íntima, no pública. Frente a la inmediatez de la publicación, la secrecía de lo privado; frente a la fugacidad de lo virtual, la permanencia de lo objetual; frente a la abundancia, la depuración. En el caso de Moscona, todo ello sucede en medio de una crisis personal en torno a la escritura como la autora la había entendido hasta entonces: pensada para circular en un ecosistema de escritura y publicación, él mismo en crisis, por el propio devenir de la reproductibilidad técnica de la palabra.

Llegados a este punto, podríamos elaborar una tabla similar a la que Mitchell propuso para pensar los símbolos del libro y del rollo en Blake, pero empleando los de la pluma y el pincel, todo ello para hablar de ese cambio tantas veces aludido ya en la producción poética de Moscona, el cual ahora podemos relacionar con su momento histórico y tecnológico:

<i>Pluma</i>	<i>Pincel</i>
Libro	Libro de artista
Razón	Energía / Imaginación
Escritura	Trazo
Poesía	Poesía concreta
Sonidos	Ritmo
Códice	Acordeón
Publicación	Intimidad
Blog	Cuaderno
Reproducción	Unicidad
Crisis	Libertad
Discurso	Cuerpo

Todas estas tensiones han sido abordadas ya en las páginas precedentes, durante la descripción y el comentario del corpus mosconiano de libros de artista y piezas de poesía concreta, pero serán también parte de lo que guíe el comentario sobre *Negro marfil* con el que cerrará este capítulo. Anuncio, de nueva cuenta, que mi análisis no persigue un fin hermenéutico, y mucho menos la exhaustividad crítica. Me limitaré, pues, a plantear cómo opera el diálogo intermedial que propone el libro y cómo da cuenta de su propio proceso creativo —y de las implicaciones que tuvo en la obra de su autora.

* * *

Hace muchas páginas ya, dije que Myriam no había podido encontrar, para el día de nuestra entrevista, la libreta con la que había comenzado todo: ésa que transformó, con pinceles y tintas, en su primer libro de artista. No parecía demasiado preocupada: la vida después del terremoto ha sido un tanto caótica en lo que respecta al resguardo de sus pertenencias —su biblioteca misma, por ejemplo—, y todavía hay más de un sitio donde buscar, sólo que no ha tenido tiempo. De cualquier modo, la impronta de ese primer libro de artista, aun si nunca apareciera, está en *Negro marfil*. Repito la idea, ya planteada al inicio de este apartado: ese

libro de Moscona debe entenderse en parte como un trabajo ecfrástico, cuyo referente fue — lo aclaro ahora—aquella obra plástica de paradero incierto. La idea me la sugiere ella misma durante nuestra entrevista, al describir a *Negro marfil* como un libro cuya escritura partió de su experiencia de tránsito hacia el terreno de las artes plásticas, iniciada con ese primer libro de artista.¹

Aclaro también que mi abordaje de la ecfrasis no es el de la retórica clásica, sino el de los estudios mediales contemporáneos: si el «Musée des Beaux Arts» de Auden puede entenderse como una ecfrasis del *Ícaro* de Brueghel, no es porque se fundamente en una descripción puntillosa y exhaustiva del cuadro —como sí sucede con la ecfrasis clásica arquetípica (*i. e.* la del escudo de Aquiles)—, sino porque sus alusiones a las figuras que aparecen en el cuadro, así sean dos o tres, son suficientes para entablar un diálogo intermedial, fundamentado, eso sí, en la verbalización de lo que había sido construido en otro sistema de signos.² Quiero decir: para la retórica clásica, hay ecfrasis cuando existe un recuento pormenorizado de un escudo, de un mural, de una escultura —o de una persona o paisaje, por cierto—.³ Para los estudios mediales contemporáneos, basta con que haya esa relación intermedial, en la que debe existir una relación de posteridad: primero el cuadro; luego la traducción del cuadro —o de unos cuantos elementos del cuadro— a signos verbales.

¹ Por cierto que Myriam ha recalcado, una y otra vez durante nuestra conversación, la importancia que esa errancia ha tenido durante su trayectoria: lejos de refugiarse en la comodidad de lo conocido, ha buscado siempre —y de manera programática— hacer excursos hacia otros lenguajes, otros géneros, otras maneras de escribir. Lo hizo también —y en eso hay también una genealogía familiar, honrada con ese nomadismo— cuando decidió aprender judeoespañol y escribir poemas en esa lengua —es el caso de su libro *Ansina* (2015)—, y, por supuesto, con sus dos novelas: *Tela de Sevoya* (2012) y *León de Lidia* (2022).

² Recomendando el análisis de Heffernan (146-51) sobre el poema de Auden en clave ecfrástica, en el que además lo relaciona con el medio donde se ubica el cuadro —la sala de un museo (el del título; el que visitó Auden)—, con lo cual el poema acaba volviéndose una suerte de ecfrasis expandida. Recomendando también la entrada de «Ecfrasis» dentro del *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*, escrita por Roberto Cruz Arzabal, uno de los tres editores de ese volumen, junto a Susana González Aktories y Marisol García Walls.

³ Hoy en día, cuando se trate de la descripción vívida de una persona, un animal, un árbol, un paisaje, no se hablaría de «ecfrasis», sino de «pictorialismo». Para que haya ecfrasis, se necesita la traducción de un objeto humano que sea legible como textualidad intencional —*i. e.*, un cuadro, una pieza musical, una película.

Esto es importante para la revisión de *Negro marfil*, porque no debe pensarse, en lo absoluto, que el libro del 2000 es una *descripción* cabal del libro de artista. Es, por el contrario, un conjunto de alusiones a sus trazos y cromatismos, por un lado. Y, por el otro, un testimonio de dos experiencias paralelas: la de la creación del libro de artista y la de su posterior transfiguración en obra verbal. Para lograr esa transfiguración, se interpreta su materia y se traduce a emociones, a vivencias espirituales, a evocaciones eróticas: a todo un cúmulo de revelaciones posibles gracias a y a partir de esa nueva forma corporal de la creación.

Además, vuelvo a subrayar cómo el objeto precedente y no verbal que es el sujeto de la ecfrosis puede ser tanto real como imaginario: el Homero coral que compuso la *Ilíada* no tenía frente a los ojos el escudo de Aquiles: la descripción de esa indumentaria militar forjada por Hefesto presupone la existencia del objeto traducido en signos verbales, pero no pasa de ser una estrategia poética e imaginativa. Es paradójico: en su supuesta verbalización de esa otra textualidad objetual y anterior, la ecfrosis en realidad la crea. En el estudio de *Negro marfil* en clave ecfrásitca que aquí propongo —puesto que el libro de artista que produjo su escritura es, de momento, inaccesible—, sucederá algo similar: del libro deduciremos algo de su materia, como si las palabras crearan ese objeto, y no fuera éste el origen de las palabras.⁴

El sintagma «negro marfil» parece casi un oxímoron: el marfil, asociado con la blancura, pasa ahora a describir un tono de su antítesis.⁵ Esa aparente contradicción no escapa a la mirada de Moscona, tan proclive, como hemos visto ya, a los juegos conceptuales y

⁴ Ciertos elementos paratextuales de *Negro marfil* nos muestran también algo de ese libro de artista: tanto en la edición del 2000 como en la de 2006 (la editada por el Claustro de Sor Juana —la que yo tengo a la vista, por cierto—) las portadas reproducen sendas páginas del libro de artista. Además, la de 2006 incluye también, al principio y al final, dos cuadernillos —si bien de sólo ocho páginas cada uno—, que de igual manera reproducen parte del contenido de aquel volumen.

⁵ El color se llama de esa manera porque se obtiene a partir de la carbonización de huesos.

conceptistas: el libro pintado con «negro marfil» reunía también esa dualidad, de negro —el de la tinta— y blanco —el del papel—. Ésa es su configuración cromática elemental, sobre la cual, a veces, se incorporan otros colores —el rojo o el amarillo, por ejemplo—. El epígrafe del libro («Gracias a Dios por las cosas de color mezclado», de Gerard Manley Hopkins) alude también a esa amalgama de tonalidades, y muy pronto —en la primera página— se plantea la preeminencia de la pareja antitética negro-blanco:

NEGRO soplando NEGRO en la ventana

Simultáneo

El ojo de adentro Frente al tacto de mirar

En lo negro blanco

Se accidenta Despega el ojo

Al salir de sí

Lo negro Como cielo

En su grito Vidriado

Gira En línea recta

Arrastra En espiral

Estalla

¿No es tu sueño ser visible?

Gira un lustre Sobre otro

Crece En brotes

Cala

[*Negro marfil*

21]⁶

Lo «negro blanco», sintagma aparentemente contradictorio, tiene sentido a la luz del título: es el «negro marfil», que en su oxímoron consustancial —es un tono negro obtenido de algo blanco—, habla ya de oposición, pero también de simultaneidad. Así como hay negro y

⁶ Cito mediante la edición de 2006.

hay blanco, hay también, en este fragmente, un adentro y un afuera, y una ventana que demarca ambas espacialidades. Es probable que esa ventana esté operando en una suerte de juego albertiano —hablo del pintor Leon Battista, no del poeta Rafael—: si en el tratado de perspectiva de Alberti, la ventana se usa como una cuadrícula para traducir el mundo exterior, con su hondura, a su representación pintada puertas adentro, de manera que el lienzo es un eco del recuadro arquitectónico, es probable que en *Negro marfil* la ventana no sea otra que el papel sobre el cual se va, como en un soplo, en líneas rectas y espirales, usando la tinta negra para traslapar los mundos exterior e interior. Sólo que aquí esa ventana no ve de adentro hacia afuera, sino que crea un adentro: en el «tacto de mirar» se usa la superficie para calar —para ir adentro— y hacer crecer en brotes.

«¿No es tu sueño ser visible?» ¿A quién va dirigida esa increpación? Pienso que a ese mundo interior —personal—, cuya ventana está empezando a abrir el negro sobre el blanco. Páginas más adelante, hay una cita de John Donne —aludido como «el otro Juan»—: «todas las almas contienen / una combinación de elementos / que ellas mismas desconocen» (cit. en *N. m.* 35). La irrupción de la tinta, del pincel, de esta otra manera del cuerpo es, en buena medida, una revelación del propio ser, lleno de cualidades imprevistas.

Feliz en lo infeliz negro en blanco se es carbón molido lugar
del miedo se es la esposa y el padre la hija la hermana la
piedra Deseo incumplido secreto guardado la pira del secreto
Desdicha en lo supuesto feliz

[*N. m.* 27]

Basta la mínima combinatoria del negro sobre el blanco para cambiar de piel —e incluso de sustancia—, para producir dualidades, revelar deseos y secretos, cuestionar la lisura de la supuesta felicidad.

No hay que perder de vista, sin embargo, que el libro de artista que *Negro marfil* verbaliza, interpreta y traduce pertenece a esa etapa de experimentación plástica de Moscona que estuvo volcada, primordialmente, a la creación de obras más bien abstractas: quiero decir, que no hay figuración, sino ritmo.

Rozan el aire las cuerdas del arpa
Las llevan hacia ti
Se extienden en las ondas Nos sostienen
Ya abiertas las esclusas
Crepitan en su refracción
Movimiento hacia la mancha [N. m.
23]

Y también:

Solos de chelo Solos de arpa
Se juntan En proporción áurea
Se mezclan de aire Se desprenden [N. m.
30]

Y por supuesto:

melancólicos los tonos son deliberadamente platos oigo las
cuerdas contra el chelo oigo el arpa los tonos elegidos Son lo
que son lo que empincela en tinta el borde de los cuerpos
Como un país Como la lluvia de un país Como la lluvia del
arpa contra el chelo [N. m.
31]

Son, acaso, un arpa y un chelo, precisamente por el carácter lineal de su cuerdas, sugeridas por los trazos sobre el papel. Se juega, además, con la polisemia de tono —en sus usos cromáticos y musicales—, que resume la ambivalencia de estos fragmentos, donde se representa una música muda: la de las formas trazadas sin intención de representación figurativa, sino por la intuición del movimiento, de una danza instintiva. La lluvia tiene también —como en la serie «México bajo la lluvia», de Vicente Rojo, otra influencia que Myriam reconoce durante nuestra entrevista, y que quizá pueda explicar algunas alusiones a la patria—, ese carácter tanto de líneas, como de ritmos. Además de que, visualmente, un arpa llueve: así caen sus cuerdas: «El arpa como arquitectura las cuerdas sobre lluvia inesperada» (*N. m.* 23). La lluvia inesperada que es, también, la de la pintura: líquido goteando sobre la página, produciendo flujos y encharcamientos.

Pero también hablé de la aparición de otros colores:

Al sur	El verde
Abre	En rojos
Selvas	Con ríos
Flotando	Sin aire

Se cae en esado de navegación

Grisés trepan hacia el este

[*N. m.*

33]

Hay aquí, al mismo tiempo que una cartografía ecfrástica, una importante clave de lectura: así como el arte abstracto interpela de formas instintivas y rítmicas, emotivas y asistemáticas, y no mediante las certezas de la representación, esta poesía apela también a la construcción de un ambiente estético donde el ritmo y la sugestión son más importantes que el sentido. Es, de nueva cuenta, una apuesta más por el acontecimiento, que por el

significado. Esta poesía, pues, debe afrontarse también en «estado de navegación»: engarzados en su flujo. En él aparecerán, por supuesto, figuras, ideas, evocaciones.

La mancha	En ráfagas	
Precipita	Líneas que tocan	
Puntos	De pensamiento	[idem]

Como en una prueba de Rorschach, el poder evocador de la mancha está en nuestras propias proyecciones, que aquí se multiplican, pues buena parte de la imaginería de *Negro marfil* nace ya de las proyecciones de su autora frente a su propia obra plástica y abstracta. Como cuando aparece un mirlo en el vuelo del pincel:

Jirones de negro	Rompen	
	Se desatan	
Como el mirlo	Que asido	
Al pincel	En trazos	
	Se derrama	[N. m.

38]

En esas proyecciones a menudo laten también distintas experiencias del cuerpo. La del acto mismo de pintar, como en el fragmento anterior. Pero también se abre a veces un registro místico, por ejemplo, que es señuelo de la estatura espiritual que todo este proceso creativo tuvo para la autora:

El dios hijo cordero lobo en aguas de fondo el dios del soplo
(cavidades)

Negro Marfil
Seremos eco en tus porciones
Sólo fragmentos

Carencia

Aquí los corazones

Como la cabeza de Juan

Y yo:

Despierta

[*N. m.* 25]

Si aparece el sustantivo «cabeza» al lado de del nombre propio «Juan» (el primer Juan, antes del *otro*, que es Donne), es inevitable pensar en el Bautista. ¿Los corazones están, entonces, arrancados, como esa cabeza, ofrecida en una suerte de tributo? (El corazón será, por cierto —con sus cavidades, su tamaño de puño, su vena cava— un motivo recurrente a lo largo del libro, ya porque algún trazo lo evoque, a ojos de la autora; ya porque ciertas tonalidades disparen esa asociación; ya por el pulso y la respuesta emocional del músculo cardíaco.) Por otro lado, en el fragmento anterior pareciera que el «Negro Marfil» aparece como un nombre para la divinidad misma. Ya antes había aparecido una palabra que es una suerte de *leitmotiv* durante las primeras páginas del libro: la carencia —acaso porque el blanco y el negro se asocian con la ausencia—. Acá, sin embargo, se vuelve el vacío que permite el eco que seremos.

Otro fragmento parece evocar al Eclesiastés: «El tiempo de hacer / Encalla en el tiempo de borrar» (*N. m.* 34). Y es que hay una insistencia sobre los procesos de creación, que implican el trazo y la borradura; la tentativa y su anulación:

Idea cubierta en negros

Vuélcase otra vez la rasgadura

Una sobre otra

Sobrepuesta

En el fondo yace lo ciego

Respirando

Y todas las preguntas son inescrutables

[*N. m.*

48]

Aquello que es ocultado bajo una mancha de tinta no desaparece: queda latiendo al fondo, desde su ceguera. Esa imagen de la veladura, de la inescrutabilidad de las preguntas («y la respuesta vuelve a preguntar» termina otro fragmento [*N. m.* 33]) es asimismo recurrente, y está conectada con el componente místico de la obra.

Otro imaginaria del libro resuena en clave erótica: «Se encuentra el amado entre sábadas bancas» (*N. m.* 28), empieza un fragmento —éste con evocaciones a san Juan—. Otro más termina con esta imagen del tacto y de su hondura:

Cuerpo con cuerpo se sabe

Conocer es superficie: No es más [*N. m.*
48]

Y está este otro —acaso el más explícito, aunque la insitencia de ritmos y de cuerpos, de pulsos y deseos, recorre todo el libro—, en donde se alía el amor a la experiencia de cierto cromatismo:

Por verdes	
Cenicientos	Sanaría
Sin mal	Ni cura
Vuelta	Al decir
Bébeme ya	
Que el amor	Es eterno
Mientras	Dura
39]	[<i>N. m.</i>

Todo lo anterior no pasa de ser un atisbo de todos los temas que podríamos encontrar en *Negro marfil*. Su densidad mística y erótica, por ejemplo, queda aquí apenas dibujada. Como es natural, he elegido apenas algunos ejemplos que me parecen especialmente

elocuentes. Y he hecho lo mismo con la elección de los que revelan las relaciones intermedias y efrásticas entre el libro de artista y su transcripción, porque pretender agotarlas implicaría reproducir *Negro marfil* casi completo.

Quiero, sin embargo, resaltar dos cosas más: una es el uso de un procedimiento típico de la efrasis: la fricción representacional, concepto propuesto por Heffernan (19 y ss). Por ejemplo aquí:

Era el humo liberado de un incendio añil creciente surcaba el negro [N. m.
37]

Hay una figura —una mancha, una plasta de tinta, un trazo— que evoca el humo. Con base en ello se traza la metáfora («*Era el humo*»: hay una fusión entre la figura y lo que evoca), pero ese humo es descrito como el «añil creciente» —es decir, con el nombre de un pigmento—. Se describe, pues, lo *representado* (claro que aquí, en *Negro margil*, no se trata propiamente de una representación), usando palabras que aluden, más bien, a la materialidad del medio de su representación —la pintura, en este caso—. Ello provoca una disonancia —una fricción—, entre la virtualidad del *significado* adjudicado a la pintura (el humo) y la realidad concreta de su *significante* (el pigmento ya seco del trazo).

En *Negro marfil* esa fricción no siempre está situada en la dinámica interna de una misma imagen, sino en un ir y venir entre las evocaciones y las texturas, los pigmentos o las superficies que las permiten:

Rojo y negro Tiempo medido en secantes
Capas de distinto grosor transparencias durezas
El cuerpo un lienzo tendido
Balbuceos Esqueletos de viejas palabras
Lluvia

Algo negro en la ventana

Desasido Atado al sin lugar

El mirlo

Anuncia Su derrame

Con ese

Con ese líquido reescribo [N. m. 49]

Vuelven a aparecer el mirlo, y su derrame: su nacimiento de la tinta. Esa misma —ese líquido— que ahora sirve para la reescritura: el material —literal y simbólico— del que está hecho lo que leemos. Pero hay también, aquí, alusiones al lenguaje escrito, y no sólo a la textualidad propia del discurso plástico: los «balbuceos»; los «esqueletos de viejas palabras». De allí se desprende lo segundo que quería resaltar en estos párrafos finales: la presencia, dentro del libro, de la escritura misma, pero, como en otros de los casos ya comentados, en espejo:

De derecha a izquierda

Se enfría el pensamiento

Actúa la mano como un pez

Cubre y vuelve a trazar

[N. m.

52]

Escribir en espejo implica hacerlo en sentido contrario: de derecha a izquierda. Aunque Myriam confiesa haberse vuelto veloz en esa operación, es inevitablemente más lenta que la escritura «normal». Pero no es sólo por esa mayor lentitud que el pensamiento «se enfría»: también la desautomatización de la escritura produce la desautomatización del discurso —y por lo tanto del pensamiento—, lo cual implica, además, en el caso de Moscona, un contacto distinto con su propia poesía. Ello lleva implícito, dirá más adelante, un «momento de purificación»:

Fragmentemos el cuerpo en sus partes

Lo hizo Leonardo

De derecha a izquierda	Se escribe
Momento de purificación	Las aspas de todo lo invisible

Giran

El corazón del tamaño de un puño y de la juntura de la planta a la cerviz
en la sumidad del pecho y en la línea Agua agua en

Agnus Dei [N. m.

77]

Como en la obra de Leonardo [da Vinci] —cuya exhibición en Lisboa, se recordará, fue por esos años un descubrimiento fundamental para la autora—, un mismo impulso de curiosidad y potencia creativa llevan tanto a la transformación de la escritura en su espejo, como a la indagación por el cuerpo, «dividido en partes». Aquí aparece el corazón, «del tamaño de un puño»—: acaso el mismo formado por la mano sosteniendo la pluma que escribe en sentido inverso. La «purificación» está relacionada con el agua —el líquido—, y, aunque el motivo del Agnus Dei dispara evocaciones cristianas —como la mención del primer Juan (una presencia, por cierto, más o menos recurrente en el libro, y relacionada con el agua bautismal)—, la escritura en espejo es antes vinculada explícitamente a la tradición judía (de la que se aluden también algunos rituales, como el ayuno: «En lo blanco y en el tizne de los quemados tactos escribo / antes de inicir ayunos» [N. m. 69]):

De derecha a izquierda	Como escritura hebrea
El corazón hacia la orilla	(la inocencia)

Costillas abiertas

Al fondo veladuras con el nombre

Resistir [N. m.

54]

En la edición del Claustro, se muestra, en la página siguiente, esta imagen (la de izquierda en la figura 17), que yo he volteado en espejo —ya sabemos su misterio—:

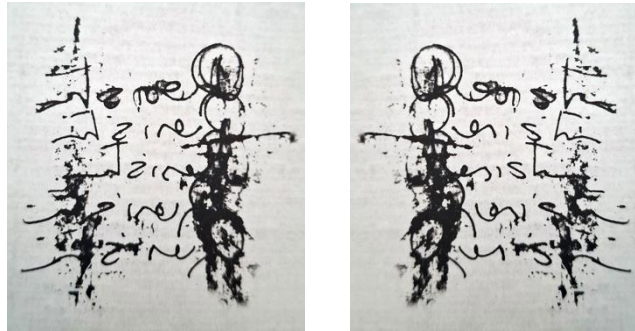
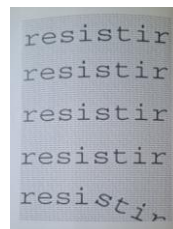


Figura 17

Se trata, a mi entender, de un ejemplo paradigmático de cómo *Negro marfil* propone una remediación ecrástica de aquel libro de artista que lo precedió, y cuya creación fue una experiencia tan transformadora para Moscona.⁷ El libro, así, contiene guiños que desnudan su carácter ecrástico —esa imagen; las portadas y el primer y el último cuadernillo con imágenes—, que sin embargo no ha sido, hasta donde alcanza mi mirada, subrayado con el suficiente énfasis crítico. *Negro marfil*, qué duda cabe, puede leerse sin esa contextualización intermedial, de la cual no depende su potencia. Ofrecer esa contextualización abre, sin embargo, importantes claves para la historia material de su escritura y cuánto han incidido, en la obra poética de Moscona, sus excursiones hacia otros territorios creativos. Permite, también, enfocar mejor muchas de las imágenes del libro que podrían parecer, de entrada,

⁷ Por cierto que la repetición de la palabra «resistir» da forma también a uno de los poemas concretos incluidos en *De par en par*. Las letritas que se ven al fondo dicen todas lo mismo que las más grandes que aparecen al frente. La reiteración de la palabra parece un gesto ansioso: el de una resistencia anhelada, pero cuya certeza escapa del control propio. Tanto que se oculta en veladuras, progresivamente hacia la ilegibilidad; tanto que se rompe en la última línea.



CAPÍTULO III

un tanto inasibles, y que en cambio se revelan puntuales y descriptivas, sin perder su notable sugestividad. Asimismo, relacionar obras como *Negro marfil* y *De par en par* con otras íntimas y poco conocidas amplía —o eso espero— las posibilidades críticas para abordar la obra heterogénea y tránsuga de su autora, que sin embargo entabla siempre conversaciones internas.

Termina, pues, aquí mi revisión de los tres casos de estudio propuestos en esta tesis sobre la poesía y su materialidad múltiple.

CONCLUSIONES

Desde el cuarto de máquinas

En el cuarto de máquinas se cocina la potencia: allí el motor, la caldera, las manos trabajadoras que alimentan el estallido controlado del impulso. Allí nace el movimiento —y en él se halla el sentido: en el transporte—. El cuarto de máquinas, sin embargo, permanece cerrado. Acaso se escuche su rumor, se intuya su ajetreo, pero se insiste en ocultarlo, como invocando una metafísica: si la materia del empuje queda a puerta cerrada, parece que el movimiento tiene un origen casi ultraterreno, dissociado del carbón y del sudor.

Cuando empecé a proyectar esta tesis, mi intención era más o menos clara: salir del solipsismo de pensar a los poemas como realidades estrictamente verbales, casi abstractas, y considerarlos, en cambio —como han hecho otros antes de mí—, en tanto objetos (verbales, sí), producidos bajo condiciones tecnológicas y materiales específicas; objetos que, además, no son autosuficientes, sino que dependen de su engarce con sujetos en cuyas manos echan a andar una práctica. Que son, pues, más máquinas que objetos inertes —y máquinas que deben producir un acontecimiento—. Quería, en todo caso, abrir el cuarto donde se ocultan los motores, para contravenir esa idea metafísica del poema dissociado de su materia.

Para hacerlo, el camino que me propuse tenía dos vías: configurar una teoría —si bien no original, al menos propia— sobre el poema a partir de esas ideas; y ponerla en práctica —y expandirla— con base en el estudio de algunas cuantas obras en concreto. Puesto que mi propósito no era un análisis minucioso de esas obras en un sentido tradicional (retórico, hermenéutico, filológico, en *close reading*), mi primer corpus era muy vasto, muy heterogéneo y muy poco sistemático, lo cual provocaba que las obras elegidas parecieran más un pretexto para hablar de uno u otro medio, de una u otra configuración material y

CONCLUSIONES

maquinica. El primer paso fue, pues, decidirme por obras y autores que hubieran tenido en mí un impacto estético profundo, en el entendido de que ello se volvería un aliciente para trabajar más honda y apasionadamente en torno a ellos.

Así, el corpus original pronto se fue afinando, hasta llegar a los nombres que han poblado estas páginas: los de esa triada de poetas mexicanos, nacidos a mediados del siglo pasado, vivos los tres cuando empecé mi investigación, y cuya vida, hasta llegada su madurez, había sucedido en un mundo anterior a la irrupción de lo digital.¹ Mi motivo no fue nunca la nostalgia, sino la certeza de que, precisamente a la luz de las nuevas tecnologías y medialidades, nuestro presente era un momento propicio para pensar tanto la materialidad como las dinámicas propias de los medios que antecedieron a aquella irrupción. Toda novedad tecnológica resalta por su frescura, todavía no neutralizada por la fuerza de la costumbre, a la vez que nos devuelve una imagen en negativo de las tecnologías precedentes —imagen en la cual, a veces, podemos redescubrir lo que ya estaba oculto por esa misma fuerza rutinaria.

Definido el corpus, advertí frente a mí un reto central en el trabajo que tenía por delante: al tratarse de casos en los que mi propósito era asediar distintos problemas sobre la materialidad poética, mi teoría general debía ser rigurosa, pero lo suficientemente vasta para adaptarse con naturalidad a todos ellos, al mismo tiempo que ello imponía la necesidad de que cada capítulo contara con una suerte de marco teórico específico, el cual permitiera describir y analizar el caso de estudio en cuestión.

¹ No niego que, además de lo anterior, mi cercanía con dos de ellos jugó también un papel importante, no porque su elección se haya basado en ese afecto, ni mucho menos porque éste haya obnubilado mi visión, pero sí en el sentido de que tal cercanía me permitiría el acceso a una serie de materiales, o poco conocidos, o de plano íntimos, que pudieran enriquecer este trabajo.

He partido de una premisa fundamental: el poema, más que escritura, es inscripción, entendida en un sentido derridiano, al menos según el tamiz de Ferraris: se trata, pues, de un registro que, al moldearse con base en un código compartido con otros, se vuelve un objeto social. Usar «inscripción» en lugar de «escritura» permite ubicar al poema como una «modalidad particular del lenguaje» que «puede enmarcarse y definirse a sí mismo» (Brotherson 75), a la vez que evita cifrar su tejido —su textualidad— a un medio específico. En tanto objetos sociales, y verbales, el soporte último sobre el cual están inscritos los poemas no es otro que su comunidad lingüística. Sin ella, podrían sobrevivir en sus mediatizaciones, siempre y cuando tengan un soporte objetual autónomo —como escrituras ilegibles, por ejemplo—, pero nunca como inscripciones en un sentido pleno —social—.

El poema, entonces, es material, en primera instancia puesto que depende de la existencia de una comunidad —y en ese sentido, el poema es una realidad política—, y es en la vida de esa comunidad que su materia se va actualizando para seguir siendo un espacio de reunión. El poema, así, es siempre contingente, nunca esencial: sólo puede realizarse como inscripción mediante sus mediatizaciones, las cuales dependen de realidades tangibles, que inciden siempre en la práctica concreta echada a andar en nosotros por el poema cada vez que nos dejamos convocar por él. Porque el poema, en cualquier caso, lleva en sí las huellas de un deseo: la voluntad detrás de su composición es la de llegar a otros y lograr con ellos un engarce que siga permitiendo su perduración.

Es por ese carácter, a la vez deseante y dependiente, que propuse pensarlo como máquina, sí, pero como una máquina viral (si bien probiótica, en lugar de potencialmente aniquiladora). Tal es el semblante elemental del poema, que puede mutar según los códigos de sus mediatizaciones, pero nunca en su deseo por ser en otros. Además, no hay que perder de vista que los medios que hacen posible su acontecimiento —la voz, la escritura, la

CONCLUSIONES

tipografía, el libro, la fonofijación, el sitio web— pueden volverse también recursos compositivos; es decir, que pueden estar en el origen la inscripción misma —de su naturaleza deseante—, fraguada ya en los códigos de su futura circulación.

Esa idea material del poema, que se resiste a pensarlo nada más como un entramado preciso de signos que se corresponde con un entramado preciso de fonemas —lo cual se parece a veces a pensarlo como una esencia superior e inalterada—, e intenta en cambio abordarlo, por un lado, como el resultado de ingredientes específicos que condicionan su textualidad, y por otro como un nodo de acción que produce prácticas, las cuales no pueden abstraerse de su concisión; esa idea material del poema, decía, fue la base con la cual he trabajado durante todas estas páginas. Lejos de ser una esencia estable, repito, el poema lleva siempre en sí cierta contingencia, cierta indeterminación, de tal suerte que no es analizable en una abstracción meramente lingüística, sino siempre en la materialidad concreta de sus maneras de mostrarse como inscripción.

En el primer capítulo de esta tesis, puse esas ideas a prueba para hablar de cómo un solo poema —«Agua de bordes lúbricos», de Coral Bracho—, de especial riqueza sonora, puede permitirnos observar distintos fenómenos: por ejemplo, las características de la voz humana en general como medio para la puesta en circulación del poema, las de la voz autoral en particular cuando funge como mediadora del poema en distintos formatos (la lectura en vivo, el video, la fonofijación), y, por supuesto, las implicaciones críticas de atender esa voz, tantas veces reverenciada, fetichizada. Cómo en ella, por ejemplo, el poema se nos revela como partitura falible, si con ello entendemos su falta de correspondencia entre la performance autoral y la que puede desprenderse de la lectura que, sin conocer esa performance, haríamos a partir del texto en su versión impresa. Allí vemos encarnada esa visión del poema como una entidad contingente, que se actualiza en manifestaciones materiales concretas y en

cierta medida volubles. Allí vemos, también, las tensiones mediales entre las diversas encarnaciones del poema, el cual queda así en una zona de indeterminación que puede abordarse de dos maneras: desde la insatisfacción por su incapacidad de reflejar el carácter preciso de su inscripción originaria —es decir, desde la neurosis—; o desde la celebración por su apertura a otras posibilidades, gracias a su mayor emancipación de la figura autoral. También ese caso de estudio nos permitió hablar de las tensiones entre los «efectos de presencia» y los «efectos de significado» —términos de Gumbrecht—, especialmente palpables cuando cambiamos de un medio a otro, pues se hizo evidente cómo la pulsión hermenéutica propia de la lectura cede o se atenúa, cuando escuchamos el poema leído en voz alta, ante la fugacidad del acontecimiento. Todo ello, en un texto especialmente reacio a la significación literal y más bien comprometido con la construcción de un ambiente estético, permite plantear qué tan distinto puede ser el resultado de la experiencia estética según la manera en que nos acerquemos a los poemas.

El segundo capítulo tiene como eje la historia de un manuscrito peculiar: el de *Incurable*, de David Huerta. A partir de ella, se impuso la necesidad de hablar de la máquina de escribir como medio compositivo, con sus vastas implicaciones culturales, su historia tecnológica, su manera de apropiarse de los códigos tipográficos —los asociados con la publicación— para la escritura individual y cotidiana. Todo ello, también, para mostrar su insuficiencia ante un reto preciso, que empujó a Huerta a configurar, sobre su máquina de escribir, una suerte de expansión tecnológica que le permitiera abandonarse al flujo de conciencia de manera mucho más desbocada. Había allí, pues, una necesidad creativa, que estaba buscando cómo materializarse para que la inscripción de *Incurable* pudiera dar cuenta de su deseo originario: el de su autor, traducido en las largas tiradas que configuran ese poema ingente, abrumador, alucinado. También en ese capítulo se ofrece un primer aunque

CONCLUSIONES

mínimo esfuerzo por documentar los procesos genéticos, ya no exclusivamente autorales, sino editoriales, visibles en el último testimonio conservado del libro, como parte de la historia material de su composición. Por último, me permití mostrar cómo la escritura misma —es decir, el momento donde se fragua la inscripción— está tematizado en el poema: cómo lleva, pues, las huellas de esa historia, que por ende se vuelve parte consustancial del poema, hasta en su contenido semántico.

Por último, está el capítulo dedicado a la obra de Myriam Moscona. En su caso, el marco teórico específico hubo de girar en torno al libro como dispositivo. ¿Cómo funciona? ¿Qué pide de nosotros? ¿Qué implicaciones tuvo su invención, tanto culturales, como específicas en relación con el arte verbal y el tipo de obras que produce? Asimismo, como los libros analizados de Moscona no son libros convencionales, había, pues, que revisar qué desviaciones habían trazado una genealogía de experimentaciones editoriales y artísticas sobre el libro como obra en sí mismo, y no sólo como un vehículo de información. En este último caso de estudio, no se trató de una sola obra, sino de un corpus más vasto, y poco conocido. Ello permitirá —o eso espero— ampliar las perspectivas críticas en torno a la obra de Moscona, en la cual la experimentación netamente verbal, convive —y se alimenta— de sus visitas al terreno de la poesía concreta y los libros de artista, tanto conceptuales como nítidamente plásticos. El análisis de *De par en par* y *Negro marfil* permite, además, estrechar los lazos creativos entre aquel corpus, menos difundido, y dos de sus libros más importantes y conocidos, el primero un dispositivo peculiar que echa mano de la desautomatización de los códigos bibliográficos para introducir, en el ecosistema de los libros de poesía en México, una auténtica *rara avis*; el segundo un poema que sigue un formato editorial más tradicional, pero que no por eso es menos radical en su apuesta, al tematizar la creación pictórica y poética como una unidad dual de ritmo, deseo y elevación espiritual, en parte mediante la

remediación ecfrástica, en los poemas que lo conforman, de un libro de artista pictórico anterior. Todo ello es consustancial, también, a una idea de la materialidad del poema, no sólo en tanto máquina específica, sino en este caso como parte de un entramado más vasto de reflexión y experimentación artística.

Así como cada capítulo requirió de un marco teórico distinto, enfocado en el tipo de medios y materialidades explorados en ellos, requirió también sus propias estrategias metodológicas, varias de ellas fruto de mis intuiciones, conocimientos y reflexiones. Si en el caso del primer capítulo, fui, por ejemplo, afinando una forma de anotación que me permitiera dar cuenta de las particularidades de la performance autoral, en el segundo eché mano de mi experiencia con la crítica textual para el análisis ecdótico de las primeras páginas del manuscrito de *Incurable*; también busqué un tipo de comentario textual que me permitiera enfocarme en las huellas de los procesos de escritura en el texto mismo del libro, sin dejarme arrastrar por su densidad. En el tercero, fue fundamental ampliar la mirada para abarcar un corpus más vasto y heterogéneo como parte de un mismo impulso creativo, con sus íres y venires, y saber tejerlo con aspectos materiales del libro —como su secuencialidad—, sin soslayar, por supuesto, la importancia de haber integrado la entrevista como método complementario de investigación. Cada uno de los capítulos fue, así, un reto en sus propios términos, y me obligó a trabajar siempre a partir de las obras, y no a partir de conceptos o procedimientos preconcebidos.

No obstante, más allá de las diferencias entre cada caso de estudio, hay constancias, por supuesto. Quizá las más importantes —más allá de los fundamentos teóricos que subyacen a toda mi investigación— hayan sido dos: la resistencia al comentario interpretativo o analítico minucioso y prolongado de los textos y la transposición de esa minucia a los aspectos materiales de la composición y circulación de cada uno de ellos. Sobre la primera, fue una

CONCLUSIONES

decisión procedimental: no tengo nada contra ese tipo de exégesis —todo lo contrario—, pero embarcarme en ella hubiera dividido mi atención del tema central de esta tesis, y hubiera acaso impedido que pudiera dedicarme a mis tres casos de estudio de la manera aquí descrita. Sobre la segunda, pienso que allí radica la propuesta crítica de esta tesis: no en una metodología determinada *a priori*, sino en la manera en que se puede indagar en la materialidad específica de cada poema, en sus distintas mediatizaciones, para, a partir de ella, pensar y proponer qué métodos requiere su estudio.

En ese sentido, una aproximación hermenéutica y una que atienda a la materialidad no son caminos opuestos, sino complementarios: si la primera aspira a un desmenuzamiento del tejido literario en tanto realidad textual y cultural, no para agotar su significación, sino para abrirlo a la pluralidad del sentido, un acercamiento como el que he intentado llevar a cabo puede ayudar a comprender mejor el origen de los textos y cómo en sus distintas estrategias de circulación va teniendo efectos en su recepción, abriendo aún más las múltiples posibilidades de su interpretación. Y no sólo eso: también a abordar cómo el acontecimiento de la experiencia estética —que no siempre está mediada por la interpretación— puede transformarse en función de las condiciones materiales en que suceda.

Así, al enfocarme no en los *textos*, sino en sus *manifestaciones materiales*, mi investigación tuvo que contemplar diversos testimonios mediales de varias de las obras estudiadas: no bastaba, pues, con leer «Agua de bordes líbricos» en cualquiera de sus ediciones; había que rastrear sus distintas ediciones, y las distintas performances vocales de su autora en distintos medios y soportes. Esa aproximación permitió otra constante en mi tesis: no la concreción, sino la pluralidad. Allí lo fantasmal de la materialidad de las inscripciones poéticas: que carece de estatismo, y por lo tanto es elusiva. Al trabajar con la pluralidad, se reveló la necesidad de plantear muchas de mis reflexiones más como zonas de

reflexión, cuyos resultados son siempre tentativos, y menos como ideas destiladas y contundentes. Por eso insistí tanto, también, con abordar ciertos fenómenos como resultantes de diversas tensiones: entre tecnologías de la palabra (la voz y la escritura; la mnemotecnia y la caligrafía; la caligrafía y la imprenta; el libro y el periódico; la pluma y el pincel), o entre creatividad y tecnología (el anhelo por un flujo de conciencia ininterrumpido, frente a las interrupciones de la máquina de escribir), un acercamiento que permite señalar conflictos (y sus consecuencias), sin pretender resolverlos.

Más que trabajo pendiente, me quedo con líneas de fuga. ¿Qué pasaría si extendiéramos el estudio sobre la poesía de Bracho en los términos aquí propuestos ya no sólo a un poema, sino al cúmulo de su obra? ¿Hay algo en los roces entre su circulación impresa y su interpretación vocal que pueda servirnos de guía en cuanto a la evolución de su estilo con el paso de los años? ¿Hay en los libros de Huerta otras relaciones así de estrechas entre la obra y las tecnologías de la inscripción que permitieron componerla? ¿Qué secretos (ecdóticos, compositivos, tecnológicos) serán revelados por el estudio completo del manuscrito final de *Incurable*? ¿Qué otras zonas de la obra literaria de Moscona contienen dinámicas intermedias no advertidas a simple vista? ¿Qué nos pueden enseñar todos los materiales suyos que, en el afán de delimitar mi corpus de trabajo, dejé fuera de esta tesis?

Detrás de todas estas preguntas, se esconden, sin duda, algunas de las líneas de investigación que perseguiré en los próximos años, aunque espero que se extiendan más allá de este concierto a tres voces. Espero, pues, que la indagación por la materialidad poética me lleve a nuevos casos de estudio que permitan abordar otros medios, describir otras estrategias, demostrar otros engarces entre la máquina del poema y los cuerpos que reúne: aquél que fue su origen; aquéllos que desea para su perduración. Algunos casos requerirán una visión crítica de las tecnologías de nuestro presente, siempre en el vértigo de la

CONCLUSIONES

superación; otros, una revisión puntillosa de las implicaciones culturales de las tecnologías del pasado. En todos los casos, una atención esmerada en las maneras en que el poema se hace inscripción y, por lo tanto, objeto social.

Es lo que he intentado hacer ya en estas páginas. Ojalá estén a la altura.

APÉNDICE

La escritura de *Incurable*

Informe para Elsa Cross (con una puesta al día para Emiliano...)

David Huerta

En noviembre de 2017, la extraordinaria poeta Elsa Cross me hizo algunas preguntas en torno a la escritura de mi libro Incurable. Elsa Cross es una presencia importantísima en mi vida: ¿cómo no tratar de satisfacer su curiosidad de la mejor manera? Tal es el origen de estas páginas. (Este documentillo ha sido revisado y levemente corregido para Juan Emiliano Álvarez Pastrana en agosto de 2021.)

1 Grandes porciones de *Incurable* (México, 1987) fueron compuestas de una manera peculiar, que recordaré aquí una vez más (lo he contado en otras ocasiones).

2 Hacia 1977, yo trabajaba en una imprenta, «vigilando» (es un decir) la impresión de cierto suplemento literario de tiempos ya muy remotos; en algún momento del segundo semestre de ese año, 1977, comencé a escribir *Incurable*, que al principio no tenía rumbo cierto pero muy pronto se hizo de una que otra estrella polar. Esas guías estaban hechas de un puñado de ideas muy simples en torno a la materialidad de la composición: la primera, que sería un poema largo compuesto por «series» que al final fueron «capítulos», todos ellos de extensión parecida; la segunda, que debía yo proceder con entera libertad, sin preocupaciones tradicionales de orden formal, pero muy atento a la travesía de un estilo de vida que debería traducirse en un estilo propio del libro, una forma de estar en el mundo que fuera irreductiblemente suya, de ese libro, no necesariamente mía. Con esto quiero decir

que el elemento «confesional», indudablemente presente, no pasa de ser una estrategia: un dispositivo de enunciación, digamos, un poco deleuzianamente. La primera persona domina la gramática de esas páginas.

3 Vuelvo a la composición del libro. Aquel taller de impresión estaba lejísimos de mis lugares habituales: en la antigua carretera a Tulyehualco, en el sur-oriente profundo de la gran Ciudad de México, a más de 30 kilómetros de la colonia Del Valle, donde yo vivía entonces, en un diminuto departamento que fue mi casa a lo largo de más de treinta años. Llegar allá, a la imprenta aquella, era una hazaña considerable y riesgosa: implicaba viajes laboriosos, complicados, en el destartalado transporte público de la metrópoli. Para distraer un poco los ocios y las incomodidades de ese traslado infausto, me armaba de unos cuantos libros más bien voluminosos, de los cuales consumí una porción considerable, digamos unos cuantos kilos de papel. Filosofía, novelas, poca poesía.

4 Sustraía del taller de impresión, de vez en cuando —robos inocuos—, rimeros de hojas en blanco, no impresas, y bastante limpias para mis propósitos: largas tiras de papel Revolución, del ancho de una cuartilla normal, pero larguísimas; eso eran las *galeras* en las que se imprimían las «pruebas de imprenta» que los correctores intervenían para incorporar en ellas sus enmiendas: poco o nada de esto se entiende ahora. Cuando llegaba a mi casa, unía con cinta adhesiva dos o tres, o cuatro o cinco, de esas tiras y las metía en el rodillo de mi máquina Brother, una antigualla que conservo todavía; así escribía, *lleno de contento con mi cargamento*, mis historias en verso y las ristras de imágenes de mi poema, sin necesidad de cambiar cada tantos minutos la cuartilla, pues lo que tenía en el rodillo de la máquina de escribir era una cuartilla kilométrica.

5 Luego me enteré de que un escritor español, Juan Benet, hacía algo parecido; como él era ingeniero, incluso inventó un artilugio de madera para colocar el papel detrás de la

máquina de escribir para que no se maltratara, según cuenta Carmen Martín Gaité; a tantos cuidados no llegué yo, con el resultado de que las galeras unidas andaban por todos los rincones del pequeño estudio de mi departamento en diversos estados de deterioro. Yo no llegué a tanto como Juan Benet, digo, pero me divertí como loco. Creo haber leído que Jack Kerouac, un escritor que frecuenté durante mi adolescencia, hacía lo mismo. (Diré, de pasada, que Juan Benet es uno de mis escritores favoritos; su ensayo sobre la construcción de la Torre de Babel me parece sencillamente genial; de Kerouac poco puedo decir ahora porque hace muchos años ya no lo leo.)

6 Al terminar una sesión de escritura de algunas horas, y agotada la tira de papel (repletas mis macrocuartillas), despegaba las «secciones» y las iba colgando con chinchetas en la pared de mi estudio, me sentaba frente a cada una de ellas como un pintor ante su lienzo colocado en un atril, y comenzaba a corregir con plumones, tachando a mi sabor y substituyendo, trasladando, trocando y otro montón de gerundios.

7 También grabé algunas páginas en cinta magnetofónica; mi dicción es muy defectuosa y estaba, además, en aquellos años, continuamente estropeada por ciertos malos hábitos. No sé si esto se entiende; cuando digo «malos hábitos» me refiero al tenaz tabaquismo que acompañaba las largas, extenuantes, aniquiladoras, diabólicas sesiones alcohólicas que suspendí totalmente en 1989, *para nunca más volver*, como diría alguna desencuadernada canción popular que no recuerdo o que quizás invento. Hablar a solas en voz alta: he aquí una manía de loquito, o si quieren ustedes, de borracho alucinado, no muy original (los alcohólicos se parecen todos, aunque cada uno de ellos piensa lo contrario). Algunas otras veces, no muchas, también probé sustancias que alteran la mente, es decir, drogas psicotrópicas; pero no recuerdo haber dictado nada a la grabadora en esas ocasiones: hubiera

sido desastroso, me temo; más desastroso que con el alcohol. *Incurable* es un libro empapado en alcohol.

8 Escribí a mano algunas decenas de páginas de *Incurable*. Lo hacía en la noche, mientras apuraba, uno tras otro, infatigablemente, altos y turbios vasos de ron. Desde luego, la legibilidad de lo escrito de esa manera iba disminuyendo al paso de las horas; me dormía a veces cuando ya había amanecido. Cuando me despertaba, a horas irregulares, trataba de leer lo escrito y solamente podía descifrar las primeras páginas. Era triste, era desalentador. Allí quedaron; puedo decir cuáles son esas páginas, pero (como Bartleby) *prefiero no hacerlo...* para no invocar a aquellos fantasmas negros de la noche embriagadora.

Ciudad de México, diciembre de 2017

REFERENCIAS

Directas

Coral Bracho:

Libros

El ser que va a morir. Joaquín Mortiz, 1982.

Bajo el destello líquido. Poesía 1978-1981. FCE, 1988.

Huellas de luz. Conaculta, 1994 (Era, 2006.)

Trazo del tiempo. ISSSTE, 2000.

Trazo del tiempo/Trait du temps. Trad. Dominique Soucy. UNAM, Aldus, Écrits des Forges, 2001.

Poesía reunida 1977-2019. Era, 2019.

Audio

Huellas de luz. Libro y CD. UNAM, 2010.

Trazo del tiempo. En la voz de la autora/Trait du temps. Dans la voix de Françoise Roy. Trad. Dominique Soucy. CD. FCE, 2012.

Video

«Coral Bracho - 5° Festival Internacional de Poesía de Rosario». *YouTube*. Subido por Festival Internacional de Poesía de Rosario. 2022. [Grabación de 1997]. <https://www.youtube.com/watch?v=MDLdGia20uw>.

«Coral Bracho reading a poem at the 2008 Dodge Poetry Festival, with Forrest Gander translating». *YouTube*. Subido por Dodge Poetry. 2009. [Grabación de 2008]. https://www.youtube.com/watch?v=_1g3SBMaHLQ.

«IPN HK - Opening [Coral Bracho 02]». *YouTube*. Subido por ceasevent. 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=fTXCFTOkw&t=203s>.

«2014 | KJCC Poetry Series | La máquina barroca: Lectura de Coral Bracho». *YouTube*. Subido por Creative Writing in Spanish at NYU KJCC. 2019. [Grabación de 2014]. <https://www.youtube.com/watch?v=dq8RUR-ngbI> (a partir del 20:52)

David Huerta:

REFERENCIAS

Cuaderno de noviembre. Joaquín Mortiz, 1982.

Huellas del civilizado. Joaquín Mortiz, 1982.

Incurable. Era, 1987.

La mancha en el espejo. FCE, 2013.

Myriam Moscona:

Negro marfil. UAM, Oak ediciones, 2000. (Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.)

El que nada. Era, 2006.

De par en par. Bonobos, 2009.

Tela de Sevoza. Lumen, 2012. (Acantilado, 2014; Tusquets, 2025.)

Ansina. Vaso Roto, 2015.

León de lidia. Tusquets, 2022. (Acantilado, 2024.)

Indirectas y secundarias

ALATORRE, Antonio. «Nada ocurre, poesía pura.» *Biblioteca de México*, n.º 0, 1990, pp. 6-8.

ALCÁNTARA, Juan, «Testimonio y poética crítica en la poesía moderna y contemporánea», *Acápita*, vol. 1, n.º 1, 2022, pp. 26-50.

ALIGHIERI, Dante. *Comedia*. Trad. José María Micó. Acantilado, 2018. [ca. 1321.]

ABRAHAMS, M. H. *The Fourth Dimension of a Poem and Other Essays*. W. W. Norton & Company, 2012.

ARTIGAS, Irene. *Galerías de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Tesis doctoral. UNAM, 2004.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI, 2011. [Ed. original: 1970; 1ª ed. en español: 1980]

_____. *Cámara lúcida*. Trad. Joaquín Sala-Sanahuja. Paidós, 1990. [Ed. original: 1980]

- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. Ítaca, 2003. [Ed. original: 1936.]
- BERARDI, Franco «Bifo». *Respirare. Caos y poesía*. Trad. Darío Bursztyn. Prometeo Libros, 2020. [Ed. original: 2019.]
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1985.
- Bernstein, Charles. «Introduction». En Charles Bernstein (ed.). *Close Listening*. Oxford University Press, 1998.
- BROTHERSTON, Gordon. «El lenguaje y sus modalidades.» *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo*. Trad. Teresa Ortega y Mónica Utrilla. FCE, 1997. [Ed. original: 1992]
- BROSSA, Joan. En Antoni Gual y Carles Ruiz. «Joan Brossa: l'alternativa poètica», *Carrer dels arbres: trimestral de cultura*. 2a época, n.º 1, 1986, pp. 14-23. (Traducción al español tomada del sitio web del MACBA (<https://www.macba.cat/es/obra/r4982-poema-objecte/>))
- CÁRDENAS, Viviana. «Lingüística y escritura: la zona visuográfica.» *La dimensión plástica de la escritura. Tópicos del seminario*, n.º 6, 2001, pp. 93-141.
- CARRIÓN, Ulises. *El nuevo arte de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones/Conaculta, 2012. [Ed. original: 1975]
- CRESPO Martí, Bibiana. «El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras.» *Anales de documentación*, vol. 15, n.º 1, 2012, pp. 1-25.
- CRUZ Arzabal, Roberto. *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. Tesis doctoral. UNAM, 2018.
- _____. «Ecfrafrasis». *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*. Eds. Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls. UNAM, 2021, pp. 137-45.
- DELEUZE, Giles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Pre-Textos, 2004. [Ed. original: 1980; 1ª edición en español: 1980]

REFERENCIAS

- DERRIDA, Jacques. «La violencia de la letra: De Lévi-Strauss a Rousseau.» *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Siglo XXI, 2003, pp. 133-180. [Ed. original: 1967.]
- DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Manantial, 2007. [Ed. original: 2006.]
- EAGLETON, Terry. *How to Read a Poem*. Blackwell, 2007.
- _____. *The Event of Literature*. Yale University Press, 2012.
- EYERS, Tom. *Speculative Formalism. Literature, Theory and the Critical Present*. Northwestern University Press, 2017.
- FAVELA Bustillo, Tania (coord.). *La maquinaria del poema. Poesía y materialidad en México*. Universidad Iberoamericana, 2024.
- FERRARIS, Maurizio. *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*. Trad. Richard Davies. Fordham University Press, 2013. [Ed. original: 2009.]
- FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Fondo de Cultura Económica, 2005. [Ed. original: 1997.]
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Siglo XXI. Trad. Susana Lage. 2001. [Ed. original: 1987.]
- GONZÁLEZ Aktories, Susana. «La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autoral. Un acercamiento a partir de “Agua de bordes lúbricos” leído por Coral Bracho en viva voz.» *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, coordinado por Adriana de Teresa Ochoa. UNAM, 2010, pp. 251-90.
- _____. «Coral Bracho: Huellas de luz en sus lecturas poéticas: el caso de “Agua de bordes lúbricos”.» Coloquio internacional «Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea». *Mesa 2: Representaciones autorales en el prisma intermedial*. Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=g8fEXunv3KQ>; minutos 50:48 a 1:24:00). Publicado el 2017-03-27. Consultado el 2020-11-23.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Producción de presencia*. Trad. Aldo Mazzucchelli. Universidad Iberoamericana, 2005. [Ed. original: 2004.]
- GUTIÉRREZ Reyna, Jorge (comp.). *Óyeme con los ojos. Antología de poesía visual novohispana*. La Diéresis (editorial artesanal)/Conaculta, 2014.
- HEFFERNAN, J. *Museum of words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. «El origen de la obra de arte.» [1935/36 GA5] *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. FCE, 1973.
- HUERTA, David. «Presentación». En Coral Bracho. *Huellas de luz*. UNAM, 2010, pp. 10-19.
- IMBODEN, Rita Catrina. «Desde el cuerpo. La poesía neobarroca de Coral Bracho.» *Las dos orillas. Actas del XV congreso de la AIH*. Tomo IV. Eds. Beatriz Mariscal *et al.* FCE, COLMEX, AIH, 2004, pp. 301-318.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious*. Cornell University Press, 1982.
- KENNER, Hugh. *The Mechanic Muse*. Oxford University Press, 1987.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trad. Geoffrey Winthrop-Young y Michael Wutz. Stanford University Press, 1999. [Ed. original: 1986.]
- LEVERTOV, Denise. «Técnica y entonación.» *Poesía y poética*, n.º 7, 1991, pp. 52-59.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Noelia Bastard. Paidós, 1992. [Ed. original: 1955.]
- MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*. Beatriz Viterbo-Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- MALLARMÉ, Stephan. «L'action restreinte». *Oeuvres Complètes*, Gallimard, 1945, pp. 369-72.
- _____. «Le livre, instrument spirituel». *Oeuvres Complètes*, Gallimard, 1945, pp. 378-81.

REFERENCIAS

- MCGUINNESS, Max. «Literature and “Universel Reportage” in Mallarmé’s “Livre”». *Dix-neuf*, vol. 21, n.º 4, 2017, 361-77.
- MCLUHAN, «Joyce, Mallarmé and the Press». *The Sewanee Review*, vol. 62, n.º 1, 1954, pp. 38-55.
- MITCHELL, W. J. T. «Visible Language: Blake’s Art of Writing». *Picture Theory*. The University of Chicago Press, 1994, pp. 111-150. [Trad. esp. *Teoría de la imagen*. Akal, 2009.]
- MONTEMAYOR, Carlos. «Notas sobre las formas literarias en lenguas indígenas.» *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. Ed. Carlos Montemayor. Centro Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp. 77-101.
- MONTALBETTI, Mario. *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Baiou*. Marginalia editores, 2019.
- MONTELONE, Jorge. «Voz en sombras: poesía y oralidad.» *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7, 1999, pp. 147-153.
- MOSCARDI, Marías. «Audiometrías contemporáneas. La escucha como modo de circulación en la poesía Argentina actual.» *Literatura latinoamericana mundial*. Eds. Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane *et al.* De Gruyter, 2020, pp. 291-304.
- NEYRAT, Frédéric. *Literature and materialisms*. Routledge, 2020.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. FCE, 1987. [Ed. original: 1982.]
- PELLICER, Dora. «Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica.» *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. Ed. Carlos Montemayor. Centro Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp. 15-53.
- PHILLIPS, Michael. «“Printing in the infernal method”: William Blake’s method of “Illuminated Printing”». *Interfaces*, 39, 2018, pp. 67-89.

- ROBERTS, Celia and Brian Street. «Spoken and Written Language.» *The Handbook of Sociolinguistics*. Ed. Florian Coulmas. Blackwell, 1996, pp. 168-186.
- RIVERA Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019. [Ed. original: 2013.]
- ROTHENBERG, Jerome. *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*. University of California Press, 1985.
- SALAS, Adalber. *El silencio de los órganos*. Inédito.
- SPITZER, Leo. «Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas* de Manrique.» *Nueva revista de filología hispánica*, año IV, n.º 1, pp. 1-24.
- Tello, Lázaro. «Recepción y complicación metafórica en *Incurable*, de David Huerta.» En Fernando Fernández y Carlos Ulises Mata (coords.). *A la salud del incurable*. Universidad de Guanajuato, 2018.
- VALLEJO, Irene. *El infinito en un junco*. Siruela, 2019.
- VANDENDORPE, Christian. *From Papyrus to Hypertext*. Trad. Phyllis Aronoff y Howard Scott. University of Illinois Press, 2009. [Ed. original 1999.]
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix. De la «littérature» médiéval*. Seuil, 1987. [Trad. esp. *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*. Cátedra, 1989.]