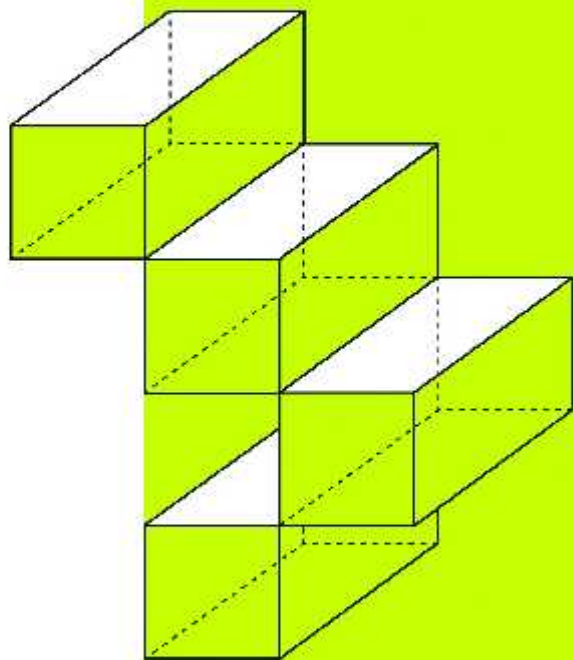


KENNETH GOLDSMITH

ESCRITURA NO-CREATIVA

Gestionando el lenguaje en la era digital



ESCRITURA NO-CREATIVA

Gestionando el lenguaje en la era digital

Goldsmith, Kenneth
Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje
en la era digital / adaptado por Mariana Lerner;
prefacio de Reinaldo Laddaga - 1a ed. 1a reimp.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
336 p.; 19 x 13 cm.

Traducción de Alan Page
ISBN 978-987-1622-41-2

1. Literatura. 2. Tecnología. I. Lerner, Mariana, adap. II.
Laddaga, Reinaldo, pref. III. Page, Alan, trad. IV. Título.
CDD 306

Título original: *Uncreative Writing*

- © Columbia University Press, 2011
- © Kenneth Goldsmith, 2011
- © Reinaldo Laddaga, por el Prefacio
- © Alan Page, por la traducción
- © Caja Negra Editora, 2015, 2020

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Julián Fernández Mouján
Revisión y corrección: Mariana Lerner

ÍNDICE

<u>9</u>	Prefacio, por Reinaldo Laddaga
<u>17</u>	Agradecimientos
<u>21</u>	Introducción
<u>39</u>	La venganza del texto
<u>65</u>	El lenguaje como material
<u>103</u>	Anticipar la inestabilidad
<u>129</u>	Hacia una poética del hiperrealismo
<u>163</u>	¿Por qué la apropiación?
<u>183</u>	Procesos infalibles: lo que la escritura puede aprender de las artes plásticas
<u>219</u>	Transcribir <i>En el camino</i>
<u>229</u>	El <i>parseo</i> de la nueva ilegibilidad
<u>253</u>	Sembrar la nube de datos
<u>271</u>	El inventario y el ambiente
<u>291</u>	La escritura no-creativa en la clase: una desorientación
<u>313</u>	Lenguaje provisional
<u>319</u>	Epílogo
<u>329</u>	Créditos



¿POR QUÉ LA APROPIACIÓN?



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

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

El gesto de Benjamin lleva a cuestionar la naturaleza de la autoría y las formas en que la literatura se construye: ¿no es todo material cultural algo compartido, algo donde las obras nuevas se construyen sobre obras preexistentes, sin importar si esto se reconoce o no? ¿Acaso los escritores no se han apropiado de materiales previos desde siempre? ¿Y qué sucede con esas estrategias ya tan incorporadas como el collage y el pastiche? ¿No se ha hecho ya todo? ¿Y si es así, es necesario volver a hacerlo? ¿Cuál es la diferencia entre la apropiación y el collage?

Un buen lugar para comenzar nuestra búsqueda es en las artes visuales, donde las prácticas de apropiación se han probado y asimilado durante todo el siglo anterior, en particular en las obras de Duchamp y Picasso. Ambos reaccionaban ante los cambios en la producción industrial del siglo que les precedía y sus tecnologías correspondientes, en particular, la cámara fotográfica. Una analogía útil es pensar en Picasso como una vela y en Duchamp como un espejo. La luz de la vela nos atrae y fascina por su resplandor cálido. El frío reflejo del espejo nos aleja del objeto y nos devuelve a nosotros mismos.

La *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1911-1912) de Picasso incorpora una pieza de tela producida industrialmente con la imagen de una silla de rejilla, además de una cuerda real alrededor de la pintura, a modo de marco. Otros elementos incluyen las letras "J, O, U", que probablemente hagan referencia a la palabra *journal*. Estos

elementos se entremezclan con varias formas humanas y con naturalezas muertas, todas con los marrones, grises y blancos típicos del estilo cubista. La pintura de Picasso es un ejemplo de lo que usualmente hace un pintor: como un pájaro que construye su nido, reúne elementos individuales y los hilvana para crear un conjunto armonioso. El hecho de que los elementos del collage no se hayan creado a mano no afecta la composición en ningún sentido, al contrario, le añade fuerza. Picasso demuestra su maestría sobre varios medios y métodos, y tenemos motivos para estar impresionados con su habilidad. Como una vela, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* es una pintura que nos atrae; podríamos pasar sin duda mucho tiempo absortos ante ella, disfrutando de su luz cálida.

En una dirección diferente, la *Fuente*, de Duchamp, de apenas unos años más tarde (1917), es un mingitorio dado vuelta, firmado y dispuesto en un pedestal. Aquí, a diferencia de Picasso, Duchamp se apropió de un objeto completo, un mingitorio producido de forma industrial, lo volvió inútil y lo desnaturalizó. En contraste con el método de construcción de Picasso, Duchamp no utilizó un collage para crear una composición armoniosa y atractiva; más bien evitó las cualidades “retinianas” para crear un objeto que no requiere de un público *espectador*, sino de un público *pensante*; nadie nunca se ha detenido ante el mingitorio de Duchamp obnubilado por la calidad y la aplicación de su esmalte. Al crear un objeto reflejante y repelente que nos obliga a dirigirnos hacia otras direcciones, Duchamp invoca así el espejo. Los lugares hacia los que nos conduce han sido documentados con exhaustividad. Hablando a grandes rasgos, podríamos decir que la acción de Duchamp es generativa –crea mundos de ideas–, mientras que la de Picasso es absorbente –nos acerca al objeto y a nuestros pensamientos.

En la literatura, se podría hacer una comparación semejante entre el método de construcción de los *Cantos* de Ezra Pound y el proceso más de escriba del *Libro de los Pasajes*

de Walter Benjamin. El ensamblaje y la cualidad de collage que poseen los *Cantos* entretejen miles de versos –muchos de ellos traídos de otras fuentes, literarias y no-literarias– que quedan unidos por el propio lenguaje de Pound para crear un todo fusionado. Como un recolector de la Historia, acopia montones de materiales efímeros de todas las edades en busca de las gemas con las cuales construirá su obra épica. Lo visual, lo sonoro y lo lingüístico se cohesionan, cristalizados en versos brillantes. Todo parece provenir de algún otro lugar, pero ha sido escogido con un gusto singular y ha sido cultivado con esmero. Su genialidad se encuentra en cómo sintetiza el material encontrado en un todo coherente. Estos desechos incluyen notas informales, listas de precios, restos de lenguaje, tipografía errática con espacios peculiares, trozos de correspondencia, insondable lenguaje jurídico, segmentos de diálogo, docenas de idiomas y múltiples notas al pie de página sin referencia –por solo mencionar algunos–, todos reunidos en el trabajo de una vida. Escrito sin relación a un sistema y sin limitaciones de ningún tipo, este caos divagante es sorprendentemente atractivo. El resultado es una obra de construcción exquisita erigida por un maestro de su oficio. Se podría decir que, al igual que Picasso, la práctica de Pound es sintética y nos invita a que descifremos sus acertijos y gocemos de su auténtica belleza. Pound tiene, de hecho, ambiciones e ideas claras –sociales y políticas, por no volver a mencionar las estéticas–, sin embargo, todas están tan finamente destiladas y sintetizadas a través de sus propios filtros que se vuelven inseparables de su exquisita creación.

Benjamin, por otro lado, a partir de sus notas sobre cine, crea una obra de montaje literario, una yuxtaposición disyuntiva, veloz, de “pequeñas imágenes fugaces”.¹

1. Richard Sieburth, “Benjamin the Scrivener”, en Gary Smith (ed.), *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Con casi 850 fuentes revueltas y en colisión unas con otras, Benjamin no hace el menor intento de unificarlas más allá de una vaga organización de las citas por categoría. El renombrado profesor Richard Sieburth informa que “del cuarto de millón de palabras que conforman la edición, al menos el 75 por ciento son transcripciones directas de textos”.² A diferencia de Pound, aquí no hay ningún intento de que la agrupación de esqirlas constituya un todo; en su lugar lo que tenemos es una acumulación de lenguaje, la mayoría del cual no le pertenece a Benjamin. Antes que admirar las habilidades de síntesis del autor, la obra nos lleva a reflexionar sobre la refinada calidad de las elecciones de Benjamin, sobre su gusto. Es lo que elige copiar lo que hace que su obra sea exitosa. El uso insistente por parte de Benjamin de unidades fragmentadas hace que el texto no sea nuestro destino final, sino, a la manera de Duchamp, nos aleja del objeto con el poder del espejo.

Los métodos de escritura de Pound tanto como los de Benjamin se basan principalmente en la apropiación de fragmentos de lenguaje que no fueron generados por ellos; sin embargo, muestran dos aproximaciones distintas respecto de cómo puede construirse un texto apropiado. El método de Pound es más intuitivo e improvisado. A menudo requiere de mucha intervención de su parte –afinando, modelando y editando las palabras recuperadas– para que todo se cohesione. La estrategia de Benjamin, por otro lado, está ordenada con anterioridad: la máquina que hace el trabajo se construye de antemano; luego solo es cuestión de llenar esas categorías con las palabras correctas, en el orden en que son encontradas, para que la obra sea eficaz. A pesar de que es imposible determinar la metodología exacta de Benjamin, el consenso general entre los académicos es que el *Libro de los Pasajes* es una colección

2. *Ibíd.*

de notas para una gran obra nunca realizada que Benjamin planeaba llamar *París, capital del siglo XIX*. Y aun cuando existen capítulos y bosquejos de una obra semejante, que reducen las notas a ensayos lógicos y bien argumentados, es muy difícil imaginar una obra final de este tipo. En las palabras de la investigadora Susan Buck-Morss:

Todo intento de capturar el *Passagen-Werk* en un solo marco narrativo conducirá al fracaso. Los fragmentos hunden al intérprete en un abismo de significados, amenazándolo con una desesperación epistemológica equiparable a la melancolía de los alegoristas barrocos [...] Afirmar que el *Passagen-Werk* no tiene una necesaria estructura narrativa, de modo que los fragmentos pueden ser libremente agrupados, no significa sugerir que carece de estructura conceptual, como si el significado de la obra fuera librado al capricho del lector. Como decía Benjamin, una presentación de la confusión no es lo mismo que una presentación confusa.³

El libro se puede interpretar (o malinterpretar, de acuerdo a la perspectiva) como una obra autónoma. Es un libro compuesto de desechos y residuos, que escribe la Historia con la mirada dirigida hacia los márgenes y las periferias más que hacia el centro: fragmentos de artículos de periódico, oscuros pasajes de historias olvidadas, sensaciones efímeras, condiciones climáticas, tratados políticos, anuncios, ocurrencias literarias, versos perdidos, transcripciones de sueños, descripciones de arquitectura, abstrusas teorías del conocimiento y cientos de otros temas poco convencionales.

El libro se construyó a través de lecturas del corpus literario sobre París en el siglo XIX. Benjamin simplemente transcribió en tarjetas los pasajes que llamaron su atención, y

3. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995.

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

Hasta en su forma final, el *Libro de los Pasajes* es un gran libro dentro del cual puedes deambular, saltar de página en página, como de una vidriera a otra, deteniéndote por un momento para admirar algo que llama tu atención, pero sin necesidad de entrar en la tienda.

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

adelante, nos vemos confrontados con la siguiente cita de Blanqui: "Una muerte rica es un abismo cerrado". Rápidamente pasamos a la siguiente vidriera. Debido a que el libro trata, en apariencia, sobre los pasajes de París –una versión arcaica del centro comercial– Benjamin nos alienta como lectores a que consumamos lenguaje de la misma manera en que nos dejaríamos seducir por cualquier otra mercancía.

Es el mismo sentido del tamaño y la abundancia lo que te hace imposible terminarlo; es tan rico y denso que el solo intento de leerlo induce amnesia: no podemos saber a ciencia cierta si ya hemos leído cierto pasaje o no. En realidad es un texto sin fin. Lo que le da cohesión a la obra –aunque al mismo tiempo garantiza que nunca dejemos de estar perdidos en ella– es el hecho de que muchos fragmentos remiten a otros, si bien a menudo llevan a callejones sin salida. Una cita sobre la publicidad y el Art Nouveau alemán [*Jugendstil*] nos remite, por ejemplo, a "Consciencia del sueño", un capítulo inexistente. Perder el rumbo, o divagar, es parte esencial de la experiencia de lectura en esta obra tal y como la hemos recibido en su edición final, sin importar si el libro de Benjamin está "incompleto". En su lugar, si quisiéramos seguir el "hipervínculo" de Benjamin, tendríamos que elegir entre dos capítulos que incluyen la palabra *sueño*: "Legajo K – Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung" o "Legajo L – Arquitectura onírica, museo, termas". Pero una vez que avancemos y comencemos a leer cualquiera de estos capítulos, será difícil encontrar alguna referencia directa a la publicidad o el *Jugendstil*. Lo más probable es que nos encontremos perdidos y como *flâneurs*, a la deriva en el sinfín de capítulos fascinantes.

La manera en que se lee el *Libro de los Pasajes* anticipa la manera en que hemos aprendido a utilizar Internet: atravesamos su inmensidad con hipertextos que nos reenían desordenadamente de un lado a otro. Anticipa cómo nos hemos convertido en *flâneurs* virtuales, cómo hemos

aprendido a manejar y a recaudar información sin sentir la necesidad de leer Internet de manera lineal.

Al publicar el *Libro de los Pasajes* en forma de libro en vez de dejarlo como un montón de tarjetas sueltas, la obra de Benjamin queda congelada de suerte que nos permite estudiarla en una condición que él llamó “una constelación”: “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación”.⁴ Después de la muerte de Benjamin en 1940, su amigo Georges Bataille, que en ese entonces trabajaba como archivista y bibliotecario en la Biblioteca Nacional, almacenó las tarjetas de Benjamin en el fondo de un archivo, donde permanecieron a salvo hasta el fin de la guerra. No fue sino hasta los años ochenta que se logró generar un manuscrito, después de años de reensamblarlo, con una forma sólida de una constelación. Se podría decir que Internet tiene una estructura constelada semejante. Digamos que leemos un periódico online. Cuando cargamos la página, esta se alimenta de innumerables servidores de Internet para formar la constelación de esa página: servidores de publicidad, de imagen, fuentes de RSS, bases de datos, hojas de estilo, plantillas y demás. Todos esos servidores están conectados, a su vez, a un sinfín de otros servidores a lo largo de la Web que proveen de contenido actualizado. Lo más probable es que el periódico que leemos tenga un proveedor de noticias de la AP integrado a la página, que se actualiza dinámicamente a partir de varios servidores para ofrecernos los titulares de última hora. Si uno o más de esos servidores falla, una parte de la página a la que buscamos acceder no se cargará. Es un milagro que todo esto funcione. Cualquier página web es una constelación que se une a la velocidad de un relámpago y que

4. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

podría desaparecer tan rápido como surgió. Si actualizamos la página de, digamos, *The New York Times*, no se verá igual que como se veía hace unos segundos.

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

En el *Libro de los Pasajes* de Benjamin tenemos un mapa literario de la apropiación que ha sido retomado en el siglo xx por escritores tales como Brion Gysin, William Burroughs y Kathy Acker, por nombrar solo algunos, y que anticipa algunas de las obras de apropiación más radicales de nuestros días. Sin embargo, al contrario de las innovadoras incursiones de Benjamin en el campo de la apropiación, el siglo xx optó y profundizó el camino de lo fragmentario antes que el de la generalidad, optando por fracciones más y más pequeñas de un lenguaje resquebrajado. Como sea, el *Libro de los Pasajes* trabaja con fragmentos -aunque en ocasiones muy extensos- y no con totalidades: Benjamin nunca se apropió la totalidad del libro de alguien más. Pese a su declarado amor por el acto de copiar, en el libro todavía hay un lugar para el autor y el "genio original". Me pregunto, entonces, si su proyecto fue en verdad de apropiación o quizá no fue sino otra variante de la fragmentación modernista.

Las cosas se ponen más complicadas cuando tratamos de definir qué es exactamente la apropiación literaria.

Como ejemplo, podríamos usar mi obra *Day* [Día] (2003), como un caso testigo. Quería ver si podía crear una obra literaria efectuando la menor intervención posible, trasladando un texto de una entidad a otra: de un periódico a un libro. Al existir ahora en forma de libro, ¿posee un periódico propiedades literarias que somos incapaces de percibir en nuestra lectura diaria?

La receta de mi apropiación parece ser muy simple y directa: “El viernes, 1° de septiembre del año 2000, comencé a retranscribir *The New York Times*, palabra por palabra, letra por letra, de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha, página por página”. Mi meta consistía en ser lo menos creativo posible, una de las restricciones más difíciles que un artista puede plantearse, en especial en un proyecto de estas dimensiones; con cada golpe de cada tecla viene la tentación de intervenir, de cortar y pegar o de alterar el lenguaje mundano de alguna forma. Pero hacerlo hubiera arruinado el ejercicio. En su lugar, simplemente recorrí todo el periódico, y transcribí exactamente lo que veía. En cada sitio en que me encontré una palabra o letra alfanumérica, la copié: publicidad, horarios de películas, anuncios clasificados, los números de una placa de automóvil en anuncios de coches y demás. Copiar las acciones de la bolsa tomó más de doscientas páginas.

Suena fácil, ¿no? Pues el que yo pudiera “apropiarme” del periódico para convertirlo en una obra literaria involucró docenas de decisiones autorales. Primero la labor de transferir el texto del periódico a mi computadora: ¿qué hacer con la fuente, el tamaño, el formato? Si excluyo las imágenes (mientras copio textos incluidos en las imágenes, como los números de una matrícula de automóvil en un anuncio de un coche), debo quedarme con las leyendas. ¿Dónde cortar las líneas del texto? ¿Debo serle fiel a las delgadas columnas del periódico, o debo fundir cada artículo en un gran párrafo? ¿Y qué hago con los titulares? ¿Dónde corto esas líneas? ¿Cómo cambio de página?

Tengo una regla más o menos clara de ir de la esquina superior izquierda hacia la inferior derecha, pero ¿qué hago al llegar al final de una columna que dice “continúa en la pág. 26”? ¿Me debo dirigir a la página 26 y terminar el artículo, o saltar a la columna de al lado y comenzar el siguiente? ¿Y, cuando haga esos saltos, debo comenzar un nuevo párrafo o dejar que el texto fluya sin interrupción? ¿Qué debo hacer con los anuncios, que a menudo varían de modo lúdico sus elementos textuales con diversas fuentes y estilos? ¿Cuándo se termina una línea en los anuncios en los que las palabras flotan en la página? ¿Y qué hago con los horarios de películas, las estadísticas deportivas, los anuncios clasificados? Para proceder, tengo que construir una mecánica. Debo responder cada pregunta y establecer una serie de reglas que luego seguiré de manera estricta.

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

Luego vienen docenas de decisiones paratextuales: ¿de qué tamaño será el libro y cuál será su recepción? Sé que quiero que sea grande, para reflejar el tamaño enorme del diario, pero si lo hago tan grande como un libro de arte corro el riesgo de aproximarme demasiado a su formato original, lo cual sería contrario a mi deseo de repre-

sentar el periódico como un objeto literario. A la inversa, si lo hago muy pequeño, digamos, del tamaño del *Libro Rojo de Mao*, se verá afectado, preciosista, y quizá se tome como una novedad que puedes tomar del costado de la caja registradora de una librería. (Terminé por publicarlo del tamaño exacto de la edición en tapa blanda del *Libro de los Pasajes* de Harvard.)

¿Sobre qué papel imprimo el libro? Si lo imprimo en papel demasiado fino, corro el riesgo de que se perciba como un libro de lujo de artista, algo que solo muy pocos pueden comprar. Y debido a que el proyecto se concibió como una reinterpretación y redistribución de un producto de los medios masivos, intuí que lo mejor era que la mayor cantidad de gente posible lo pudiera adquirir a un precio razonable. Sin embargo, si lo imprimía en papel de periódico, aludiría demasiado de cerca al periódico en cuanto tal, con el peligro de que pareciera una edición facsímil. (Al final, decidí imprimirlo sobre papel blanco, genérico.)

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

¿Cuánto debe costar el libro? Ediciones limitadas de libros de artistas cuestan miles de dólares. No quería eso. Terminé optando por que se publicara como un libro de 836 páginas, en una tirada de 750 ejemplares, a USD 20.⁵

Una vez que las decisiones formales se han tomado, hay que considerar cuestiones éticas. Si realmente voy a

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

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

Y aun así, todavía proclamo la “falta de valor” de la obra, su “falta de sustancia”, su falta de creatividad y originalidad, cuando es evidente que lo opuesto es cierto. A decir verdad, no estoy haciendo más que el intento de que la literatura se ponga al corriente con novedades apropiacionistas que el mundo del arte superó hace décadas. Puede ser que mis detractores tengan razón cuando dicen que en realidad no soy tan radical, que estos objetos no dejan de llevar mi nombre y que todas esas decisiones están al servicio de sostener una noción de mi propia genialidad. Para ser un proyecto sin ego, hay mucho de mí mismo aquí. Un bloguero prominente comentó con agudeza: “El verdadero proyecto artístico de Kenny Goldsmith es la proyección de Kenny Goldsmith”.⁶

Pero en el siglo xx el mundo del arte estuvo plagado de gestos semejantes; artistas como Elaine Sturtevant, Louise Lawler, Mike Bidlo, o Richard Pettibon han recreado, durante las últimas décadas, las obras de otros artistas, apropiándose de ellas, a través de una práctica considerada legítima desde hace tiempo. ¿Cómo pueden los jóvenes escritores proceder de una manera por completo nueva, utilizando las tecnologías y modos de distribución actuales? Quizá alcanzamos a atisbar algo de los campos de batalla del futuro

6. Entrada en el blog de Ron Silliman publicada el 27 de febrero de 2006; en www.epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/silliman_goldsmith.html.

cuando tres jóvenes escritores anónimos editaron el ahora célebre *Issue I*, una antología de 3785 páginas sin autorización ni ninguna clase de permiso, “escrita” por 3164 poetas cuyos poemas no eran de su autoría. En realidad, los poemas se generaron por una computadora que asoció cada poema con un autor al azar. Estilísticamente, no tenía sentido: un poeta tradicional aparecía como autor de poemas radicalmente disyuntivos, generados por computadora, y viceversa. La intención de los creadores de *Issue I* fue provocar en diversos frentes. ¿Cómo era posible que la antología de poesía más grande de la historia fuera editada y distribuida de un día para el otro, y sin que nadie lo supiera? ¿Cómo llegó este gesto a causar un escándalo literario instantáneo? ¿Todavía importa si los poetas escriben sus propios poemas hoy en día, o es suficiente que una computadora los escriba en su lugar? ¿Por qué fueron escogidos esos 3164 poetas y no los miles de otros poetas que hoy escriben en inglés? ¿Qué significaba que un poeta fuera incluido? ¿Y qué significaba ser excluido? ¿Quiénes eran los responsables? ¿Por qué lo hicieron? Debido a su agenda conceptual y a su negación de los métodos tradicionales de creación, distribución y autoría, *Issue I* comparte muchas de las bases de la escritura no-creativa.

Sin embargo, no fueron sus procedimientos estilísticos los que causaron el escándalo, sino su mecánica –la distribución y notificación– lo que enfureció a los “participantes”. La obra se armó como un enorme PDF que se subió a un servidor una noche muy tarde. Muchos de los poetas descubrieron su inclusión a la mañana siguiente, cuando las alertas de Google que habían programado para detectar la aparición de su nombre les notificó que fueron incluidos en una importante antología nueva. Hicieron clic en el vínculo y descargaron la antología para descubrir que sus nombres habían sido asociados a un poema que no habían escrito. El pánico se expandió como el fuego en la comunidad: ¿Por qué estoy en la antología? ¿Por

qué no estoy? ¿Por qué aparece mi nombre junto a ese poema? ¿Quiénes son los responsables? La mitad de los “participantes” estaban felices de haber sido incluidos y la otra mitad furiosos. Muchos de los poetas declararon que incluirían el poema que se les adjudicó en su siguiente poemario. En representación de los autores disgustados cuyas reputaciones de genialidad y autenticidad habían sido mancilladas, el poeta y bloguero Ron Silliman afirmó: “*Issue I* es lo que yo llamaría un acto de anarcovandalismo *flarf*... Juegan con las reputaciones de otros bajo su propio riesgo”. Y trajo a colación una demanda legal en la que él y un grupo de autores ganaron una gran suma de dinero por un caso de violación de derechos de autor en los años setenta, sugiriendo que una medida semejante sería adoptada por aquellos que resultaron engañados por *Issue I*. Dirigiéndose a los creadores de la antología, Silliman adoptó un tono ominoso al decir: “Así como yo no escribí el texto asociado a mi nombre en la página 1849... dudo también que ustedes hayan escrito su propia obra”.⁷

Y sin embargo, ¿en verdad escribe Silliman su propia obra? Como es el caso con muchos poetas, la respuesta es al mismo tiempo sí y no. Durante los últimos cuarenta años una de las metas principales de la práctica poética de Silliman ha sido cuestionar la idea de una voz de autor estable y auténtica. Sus poemas se componen de fragmentos de lenguaje, observaciones y enunciados extraviados que constantemente llevan al lector a cuestionar sus orígenes. Silliman a menudo utiliza el “yo”, pero no está claro si es él quien realmente habla. Uno de sus primeros poemas, “Berkeley”, cuestiona de modo explícito la singularidad del autor. En una entrevista de 1985, dice:

7. Entrada en el blog de Ron Silliman, publicada el domingo 5 de octubre de 2008; en www.ronsilliman.blogspot.com/2008/10/one-advantage-of-e-books-is-that-you.html

En 'Berkeley', donde cada verso es un enunciado que comienza con la palabra 'yo', sucede algo muy similar. La mayoría de los versos provienen de materiales recuperados, de los cuales muy pocos provienen de una sola fuente, y están organizados de tal manera que evitan lo más posible cualquier sentido de exposición narrativa o normativa. Sin embargo, por pura yuxtaposición, estos 'yoes' reiterados conforman un personaje, una presencia que no es mucho más que la abstracción de una característica gramatical... Y esta presencia, a su vez, afecta significativamente la manera en que los versos se leen o se entienden, que pueden ser por completo diferentes de su significado en el contexto original.⁸

Bob Perlman, al escribir sobre "Berkeley", reitera las declaraciones de Silliman:

Un poema como 'Berkeley'... parece destruir específicamente cualquier lectura que pueda producir un sujeto unificado. Los poemas consisten en alrededor de cien enunciados escritos en primera persona, cuyo aspecto mecánico –cada uno comienza con 'yo'– los hace imposibles de unificar: 'Yo me quiero redimir/ Yo te puedo disparar/ Yo la verdad no tengo idea/ Yo debería decir que no es una máscara/ Yo debo recordar otra época/ Yo no te quiero conocer/ Yo no estoy vestido/ Yo tuve que asumir el riesgo/ Yo sí miré/ Yo no tengo interés en lo que opines/ Yo estoy fuera del sol/ Yo todavía tenía lo que era mío/ Yo me voy a quedar aquí y me voy a morir/ Yo fui confirmado en esta opinión/ Yo la tiré por el retrete/ Yo colapsé en mi silla/ Yo olvidé el lugar, señor'.⁹

Para un poeta que ha pasado tanto tiempo desmantelando la estabilidad del autor, la respuesta de Silliman

8. En www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/silliman/sunset.htm.

9. Bob Perlman, *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

a *Issue I* es sorprendente. ¿No lleva *Issue I* la ética de Silliman a su conclusión lógica?

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

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

La vela se ha apagado y nos hemos quedado en un salón de espejos. De hecho, Internet se ha convertido en el espejo del ego de un autor ausente aunque muy presente. Si Benjamin hizo posible que la escritura fuera un campo fértil para la apropiación, y mis propias obras analógicas han continuado sus postulados, entonces proyectos como *Issue I* llevan el discurso a la era digital, donde se amplían tanto la escala como el alcance de la apropiación

y las nociones tradicionales de autoría se derriban por *knock-out*. Descartar todo esto tachando simplemente el acto de “anarco-vandalismo *flarf*” es ignorar la llamada de atención que el gesto brinda: tanto en términos de contenido como de autoría, el ambiente digital ha cambiado el campo literario por completo. En una época en que la cantidad de lenguaje está creciendo de modo exponencial, combinada con un mayor acceso a las herramientas con las cuales administramos, manipulamos y manejamos esas palabras, la apropiación está destinada a ser otra herramienta en el arsenal del escritor, una forma aceptable –y aceptada– de construir una obra literaria aun para escritores más tradicionales. Cuando fue acusado de “plagio” en su última novela, descrita como “una obra de genialidad pura” por el periódico *Libération*, el autor francés Michel Houellebecq declaró lo siguiente:

Si esta gente realmente piensa que [esto es plagio], no tienen la más remota idea de qué es la literatura... Esto es parte de mi método... Esta estrategia, mezclar documentos reales con ficticios, ha sido empleada por muchos autores. En particular han influido en mí [Georges] Perec y [Jorge Luis] Borges... Confío en que usar este tipo de materiales contribuya a la belleza de mis libros.¹⁰

10. John Lichfield, “I stole from Wikipedia but it’s not plagiarism, says Houellebecq” [Robé de Wikipedia pero no fue plagio, dice Houellebecq], en *The Independent*, miércoles 8 de septiembre de 2010; en www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/i-stole-from-wikipedia-but-its-not-plagiarism-says-houellebecq-2073145.html.