
Escritura y arte

PID_00267717

Antonio Gagliano

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 4 horas



**Antonio Gagliano**

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Córdoba (Argentina). Máster en Museología y Estudios Críticos, Programa de Estudios Independientes (PEI), Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Sus proyectos entretienen las prácticas artísticas y la investigación, recorriendo al dibujo y la escritura para explorar las múltiples maneras en que el conocimiento emerge, se organiza y disemina. Ha participado en exhibiciones en Württ Kunstverein Stuttgart, Bienal de La Habana y MACBA, entre otros. Obtuvo premios como Generación 2018 (Fundación Montemadrid, 2017) y ArteBA-Petrobras, edición X (Buenos Aires, 2013). Sus publicaciones incluyen *El espíritu del siglo XX* (Album, 2014), *Buno* (Fundación Joan Miró, 2014) y *Estado de la técnica* (Verlag für Handbücher, 2019). Desde 2014 integra el equipo editorial de Son()a Radio Web MACBA. Es colaborador habitual del área de investigación de Hangar.

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por las profesoras: Andrea García Méndez, Aida Sánchez de Serdio Martín

Primera edición: septiembre 2020
© de esta edición, Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC)
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Autoría: Antonio Gagliano
Producción: FUOC



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia Creative Commons de tipo Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0. Se puede copiar, distribuir y transmitir la obra públicamente siempre que se cite el autor y la fuente (Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no se haga un uso comercial y ni obra derivada de la misma. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción.....	5
Objetivos.....	8
1. Las herramientas: inventar un tiempo para nuestra práctica.....	9
2. El material-escritura: propiedades y comportamientos.....	14
3. Escritura e imaginación.....	21
4. La primera persona.....	24
5. Autoría y comunidad.....	28
6. Hacerse manifiesto.....	31
7. Escribir en el medio: la mezcla lúcida.....	34
8. Epílogo: tres convenciones.....	38
Bibliografía.....	41

Introducción

La escritura como aliada

Probablemente, la escritura sea la tecnología más importante que hemos inventado. La circulación de textos ha permitido que personas de momentos históricos y coordenadas geográficas distintas puedan pensarse entre sí. A diferencia de la volatilidad del habla, escribir ha posibilitado almacenar y distribuir un tejido inmenso de saberes que hoy podemos contrastar, remezclar y rebatir. Ha garantizado la inscripción material de los relatos que organizan las comunidades, inaugurando los dominios de la literatura y la historia. Gracias a ella conseguimos acelerar el lenguaje por el espacio y el tiempo. Y su vigencia continúa hoy intacta: aún constituye una de nuestras más sofisticadas herramientas para producir socialmente la realidad. Se trata, además, de una tecnología muy barata. Escribir y leer son habilidades asequibles para la mayoría de las personas. Resultan prácticas tan habituales, y atraviesan nuestras actividades a tantos niveles, que a veces las naturalizamos por completo y las convertimos en procedimientos invisibles.

En el caso concreto de la producción artística, es realmente difícil imaginar un proyecto en el cual no intervenga, en cualquiera de sus fases, ni una pizca de escritura. Para que las cosas se muevan necesitamos enviar mensajes de texto, correos electrónicos, redactar propuestas y leer, leer, leer. Si alguien consiguiera hacer una obra que se mantuviese de principio a fin, en sus intenciones y sus consecuencias, impoluta y vaciada de lenguaje escrito, desencadenaría probablemente notas y reseñas especializadas que terminarían desorientando el propósito inicial del trabajo. Todo el tiempo, inevitablemente, participamos de las cadenas de producción de la escritura.

La escritura tiene mucho que ofrecernos y es importante acercarnos a ella como una tecnología aliada. Escribir abre, en principio, un campo de sensibilidad y complejiza las posibilidades latentes en nuestra práctica, con independencia del medio que utilicemos o los temas que nos interpelen. Escribir nos coloca en una situación de esfuerzo por la cual tenemos que imprimirle un orden a la confusión habitual de las ideas, nos ayuda a despejar zonas de intuición cuya existencia es fugaz y borrosa. La escritura amplifica el pensamiento e inaugura un espacio material de posibilidades para que ocurra. Y es que nunca trasladamos una idea pulida, sellada al vacío, desde el cerebro a la pantalla, sino que construimos paso a paso esa idea a través de constelaciones de palabras que elegimos y oraciones que ensamblamos. Se trata de una artesanía lenta, muchas veces agónica, de tecleo, borrado y reescritura que involucra al cuerpo entero. Entender que las ideas existen por fuera o desde antes de su materialidad supone una mirada esencialista que, además de inexacta, resulta poco solidaria en el momento de comprender la dimensión comunal de la escritura.

Nunca escribimos solos. Las ideas emergen como una fuerza palpitante antes de su inscripción, pero es en el propio proceso de compartirlas cuando terminan de completarse.

Volviendo al ámbito del arte, acercarse a la escritura no significa pergeñar teorías o «explicar» cabalmente el significado de una obra. No implica suplementos textuales para evaluar la pertinencia de un proyecto ni un despiece gélido y forense. La escritura hecha por artistas tiende, de hecho, a producir formas descentradas respecto a las convenciones académicas. Y es en su puesta en práctica, mediante la acumulación de pruebas y errores, donde emerge la escritura que mejor acompaña las obras. No es lo mismo, por ejemplo, componer una narración utilizando el lenguaje técnico de la filosofía que convocar la emocionalidad atropellada de un diario íntimo. Producen efectos distintos la declamación de un manifiesto y la voz monótona de una crónica periodística. Al igual que la galaxia de palabras que elegimos, el formato que empleamos inaugura los sentidos de la obra.

Si la escritura desplegada como exploración y recompensa, como una tecnología aliada para fabricar sensibilidades y saberes, puede sonar desajustada respecto a las demandas textuales del mundo del arte, es porque existen convenciones tácitas bastante precisas sobre cómo debe redactarse un proyecto, cuál es el formato profesional de un *statement* o qué dosis de complejidad debe utilizarse en los epígrafes de nuestros portafolios. Es imprescindible comprender el funcionamiento de todas estas convenciones para incorporarlas o eludirlas por completo según sea necesario. Se trata de acuerdos tácitos relevantes que organizan profesionalmente el medio, pero, como herramientas textuales, representan una porción diminuta de todo lo que el archivo disciplinar de las artes visuales, en su colapso con las tecnologías de la escritura, puede alcanzar eventualmente.

En los siguientes apartados analizaremos la mecánica de estas convenciones, aportando diversos casos de estudio que nos permitan comprender cómo el lenguaje escrito entreteteje y moviliza el medio artístico. Abundaremos en distintas herramientas, temporalidades y estructuras, en la tradición heroica de los manifiestos y sus posibles actualizaciones. Exploraremos la materialidad maleable de la voz en primera persona, los diversos legados del canibalismo cultural para la absorción de textos ajenos y las diferentes maneras como hoy se construye la autoridad subterránea de un texto.

El objetivo principal de este documento es que podáis complejizar todas las instancias de vuestro proceso de escritura, desde la primera idea palpitante en un cuaderno hasta la última línea de una justificación burocrática. Partimos de la base de que no existe una receta para escribir bien, y mucho menos en las prácticas artísticas. En este ámbito del arte, las recetas son siempre resbaladizas y lo que importa es la destreza para explorar ámbitos desconocidos y formular preguntas importantes. En este sentido, cada apartado contará con un

subapartado final en donde os propondremos una serie de preguntas abiertas para que podáis interiorizar y acercar los argumentos desplegados a vuestro propio proceso de escritura.

Objetivos

El objetivo principal de este módulo es que podáis complejizar todas las instancias de vuestro proceso de escritura, desde la primera idea palpitante en un cuaderno hasta la última línea de una justificación burocrática. Los objetivos específicos que se deberán alcanzar son los siguientes:

1. Explorar la dimensión material de la escritura.
2. Ensayar el montaje y la creación de metáforas.
3. Conocer los recursos literarios autobiográficos.
4. Dominar las técnicas de escritura comunitaria.
5. Indagar y mezclar formatos y géneros literarios.
6. Customizar y optimizar las herramientas generales de la escritura al propio proceso de investigación.

1. Las herramientas: inventar un tiempo para nuestra práctica

«Uno de los principales objetivos de la distribución del teclado QWERTY, patentada por Christopher Sholes en 1868, fue separar las letras más usadas de la parte central del teclado y así evitar que se atascaran las tipos de metal de las máquinas de escribir. Al teclear, un pequeño brazo metálico con una tipo grabada en su extremo apretaba la cinta tintada sobre el papel y dejaba la letra impresa. De esta manera, se podía escribir más ágilmente, sin problemas mecánicos que entorpeciesen la mecanografía.

El síndrome de túnel carpiano es un trastorno en los nervios de la mano provocado por la compresión del nervio mediano, que queda oprimido dentro de un conducto estrecho en la muñeca denominado túnel carpiano. Dicho nervio provee de sensación a los dedos pulgar, índice, corazón, y a la mitad del dedo anular. Una actividad mecanográfica constante, así como otros movimientos repetitivos, puede producir este síndrome».

M. Cañellas (2017). *El olor de una montaña por dentro*. Barcelona: Sala d'Art Jove & La Panera.

El uso de herramientas es uno de los argumentos centrales por los cuales suele plantearse que la escritura, aun siendo milenaria, pertenece al dominio de la tecnología. A diferencia del habla, cuando nos sentamos a escribir necesitamos siempre la ayuda de un conjunto de objetos. Para que nuestros textos perduren y podamos almacenarlos correctamente tendremos que echar mano, si usamos las posibilidades más convencionales, de papeles y bolis, o de una pantalla y un teclado.

En mayor o menor medida, según sea el caso, esas **herramientas** que empleamos intervienen en los resultados de los textos que nos proponemos realizar. Y aún más: determinan una velocidad (tiempo) y un ambiente (espacio) que pueden ser propicios y ayudarnos en el momento de comenzar a escribir.

Pensemos en cómo se producía el proceso de escritura hace muchísimos años. El puesto de trabajo de un escriba medieval, por ejemplo, contaba con un cuchillo para rasgar el pergamino, una piedra para lijarlo, un diente de jabalí para pulir su superficie y plumas de diversos tamaños y grosores. Eran los objetos necesarios para realizar una actividad que requería precisión en la motricidad y una resistencia muscular casi atlética. Marcar una superficie física tan dura como la piel de un animal implicaba rasgarla con un instrumento muy afilado. Y aún más complejo era el proceso de corrección, que suponía erosionar el pergamino a base de raspados insistentes. Los escribas se sentaban muy erguidos, ocupaban ambas manos todo el tiempo, con la izquierda empuñaban firmemente el cuchillo. La escritura era percibida (y muchas veces cuestionada) como un acto corporal agotador.

A partir del siglo XX, los cambios en las herramientas se han acelerado, lo que ha influido no solo en los contenidos, sino también en las convenciones sobre la escritura y la creatividad en general. El escritor y teórico Ricardo Piglia enumera una serie de artefactos técnicos que significaron saltos clave en los procesos de escritura de la historia reciente. Sobre la aparición de la máquina de escribir, por ejemplo, menciona que produjo efectos decisivos en el armado de las novelas. Dice Piglia:

«[...] Henry Miller hace del canto de la máquina de escribir en los hoteles de París, donde escribía su trilogía de los trópicos, un elemento que forma parte de la mística de la escritura. “Todos los vecinos de mi hotel –dice– oían el sonido musical de mi máquina, que no paraba nunca”. Ahí está la idea de que la máquina permitía escribir más rápido. El otro ejemplo es el de Kerouac, el novelista de la Beat Generation, que escribió *On the road* –una novela que todos hemos leído o, al menos, de la que hemos escuchado hablar– con una innovación. Como ustedes saben, la máquina de escribir tiene una imperfección: al completar una página hay que sacarla del rodillo y poner otra, y eso significa una pausa en la escritura. Entonces Kerouac inventó una bobina: compró un rollo de papel que puso en el rodillo y escribía sin parar siguiendo el ritmo que para él tenía la escritura continua, buscando cambiar la prosa y la narración con esos grandes *rush* de escritura, a partir de la innovación técnica de la máquina y de la velocidad que se le podía imprimir a la escritura».

R. Piglia (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (pág. 39). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

El ritmo frenético de Kerouac respondía a aquella larga bobina de papel que él denominaba simplemente «el rollo», pero también a la improvisación del jazz, los viajes en automóvil y el consumo de anfetaminas. Se trata de una constelación de objetos técnicos y culturales muy precisos que fueron modelando su proceso de escritura, y que más tarde terminarían influenciando a importantes escritoras y poetas del siglo XX como Elise Cowen o Diane di Prima. La aceleración en la ruta, el ambiente nocturno de los clubs, el subidón por los estupefacientes o la textualidad ondulante gracias a los rollos de papel continuo establecen un tipo de práctica que termina sedimentando un lenguaje singular. Los textos de Kerouac, efectivamente, son rapidísimos. *On the road* fue escrita en tres semanas, sin márgenes ni saltos de párrafos. El rollo continuo de Kerouac y los pergaminos de los escribas medievales nos proponen, en este sentido, dos polos opuestos de temporalidad. Uno es pura velocidad, pura explosión hacia adelante. El otro es pura meticulosidad y lentitud.

Actualmente, los objetos que entendemos como herramientas de escritura suelen incluir lápices, bolígrafos, rotuladores, papeles, cuadernos, teclados, móviles y ordenadores.

Sin embargo, al continuar su enumeración de objetos técnicos, Piglia incluye también la **grabadora** como una de las tecnologías que cambió radicalmente nuestra forma de escribir. Cuenta Piglia que el grabador:

«[...] está muy ligado a la capacidad de resolver la tensión entre oralidad y escritura porque no solamente capta la historia, también capta los modos de decir. Juan Rulfo, por ejemplo, tenía que construir las lenguas, pero hoy cualquiera puede ir a cualquier pueblo de México y buscar algún campesino y grabarlo, y va a poder reproducir la voz con esa sintaxis y ese léxico que escucha. La vieja tradición de la relación entre la oralidad y la escritura encuentra en este instrumento técnico no sé si una resolución, pero sí una apertura».

R. Piglia (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (pág. 40). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Frente a los guiones de series y películas, las dramaturgias teatrales, inclusive los apuntes en un cuaderno para poder dar una charla en público, aquí ocurre un trasvase en la dirección opuesta: es la oralidad la que es transformada en escritura. El grabador registra una o varias voces tal cual se expresan y permite capturar formas de hablar más espontáneas y proteicas. Es una herramienta de gran utilidad que podemos incorporar a nuestros propios procesos de escritura, independientemente de que nos interese, como a un novelista, reproducir los modismos y las formas de hablar de determinados personajes o regiones. Una conversación con colegas sobre temas que nos interesan puede ser luego transcrita y editada para componer un texto valioso.

Otro elemento importante, que haciendo un ejercicio de imaginación podríamos entender como un «objeto», es el lugar que elegimos para que ocurra el proceso de escritura. El **emplazamiento** es también una herramienta. Una biblioteca de día y un bar de noche suelen implicar niveles distintos de concentración. No es lo mismo escribir desde dentro de la cama que sobre la mesa de un *co-working*. El escritor Roberto Bolaño, por ejemplo, escribía por las madrugadas en su casa de Blanes, sentado frente a un pequeño escritorio, enchufado a sus auriculares con música *heavy* a todo volumen. Hugh Hefner, el creador de *Playboy*, ideó una amplia cama circular para trabajar y escribir, y raramente se movía de allí, decisión que finalmente le trajo enormes problemas lumbares. La escritora Virginia Woolf compuso un poderoso alegato sobre las condiciones materiales de producción de las mujeres, en donde señalaba que cualquier persona que decida escribir necesita, antes que todo lo demás, una habitación propia y un estipendio mensual de quinientas libras:

«Si cada una de nosotras tiene quinientas libras al año y una habitación propia; si nos hemos acostumbrado a la libertad y tenemos el valor de escribir exactamente lo que pensamos; [...] si nos enfrentamos con el hecho de que no tenemos ningún brazo al que aferrarnos, sino que estamos solas, y de que estamos relacionadas con el mundo de la realidad y no solo con el mundo de los hombres y las mujeres, entonces, llegará la oportunidad y la poetisa muerta que fue la hermana de Shakespeare recobrará el cuerpo del que tan a menudo se ha despojado».

V. Woolf (2008). *Una habitación propia* (ed. original 1929, pág. 81). Disponible en: <<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>>

La habitación o cuarto propio delimita un lugar de trabajo y el **dinero** nos permite adquirir tiempo de escritura. Se trata, otra vez, de herramientas. Por su parte, la escritora Gloria Anzaldúa nos recuerda que muchas veces espacio y tiempo son variables que nos desbordan y que la realidad de las personas no es siempre la misma:

«Olvídate del “cuarto propio”, escribe en la cocina, enciértrate en el baño. Escribe en el autobús o mientras haces filas en el departamento de Beneficio social, o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta. Yo escribo hasta sentada en el excusado. No hay tiempos extendidos con la máquina de escribir a menos de que seas rica, o que tengas un patrocinador (puede ser que ni tengas una máquina de escribir)».

G. Anzaldúa (1980). *Una carta a escritoras tercermundistas* (pág. 4). Disponible en: <<https://vdocuments.mx/una-carta-a-escritoras-tercermundistas-gloria-anzaldua.html>>

Se trata de una mirada más próxima a la precariedad material que habitualmente envuelve a las prácticas artísticas. En cualquier caso, para volver al argumento anterior, diremos que, más allá de las estrecheces de nuestra realidad, el mero hecho de ser conscientes de que podemos **elegir algunas de nuestras herramientas** y que su ajuste puede ayudarnos a escribir mejor ya significa un avance importante. Siempre podemos reorganizar, aunque sea mínimamente, la constelación de objetos que nos acompañan y hacer ajustes según el proyecto que tengamos entre manos. Se trata de un aspecto que puede parecer accesorio, pero inclusive en su dimensión más pequeña, encontrar el sitio donde podemos concentrarnos, la posición correcta del cuerpo o el tamaño de tipografía adecuado, puede facilitar y hacer más fluida nuestra relación con la escritura.

Para finalizar este apartado, mencionaremos a un par de autores que han desarrollado relaciones intensas con las herramientas y al modificar su relación con ellas han propiciado también un cambio de temporalidad en sus procesos creativos. En *El exceso de pasado: la destrucción de manuscritos como liberación del autor*, por ejemplo, el escritor **Patricio Pron** cuenta las distintas tecnologías que empleó para escribir a lo largo de los años –del lápiz al ordenador, de la hoja tamaño oficio a la libreta o el archivo digital– y explica también la complicada relación con la archivación de sus manuscritos.

«Cuando, una tarde, decidió prenderle fuego a documentos que ya tenía olvidados pero que seguían existiendo en el altillo de su casa paterna, Pron tuvo, sin embargo, la precaución de fotografiarlos digitalmente para así salvarlos».

C. Rivera Garza (2013). *Los muertos indóciles* (pág. 101). México DF: Tusquets.

Los antiguos textos mecanografiados desaparecieron físicamente pero sobrevivieron en forma de imagen. Otro ejemplo similar es el del artista **John Baldessari**, quien aún siendo joven decidió cambiar el rumbo de su carrera y para ello hizo una gran fogata con todas sus pinturas. Para reafirmar el gesto de abandono de la «herramienta-pintura» e inaugurar el tiempo de la «herramienta-texto», Baldessari realizó una pieza de vídeo en donde escribía, paradójicamente con gesto desganado, «no volveré a hacer arte aburrido otra vez, no volveré a hacer arte aburrido otra vez». En este caso las imágenes desaparecieron y dieron lugar a un proceso de escritura.

Ambos ejemplos son curiosos por la radicalidad con la que los autores se desvinculan de sus objetos. Representan un extremo en el cual queman literalmente una herramienta y el tiempo contenido en ella. El antropólogo Tim Ingold ofrece una pista sobre esto cuando señala que:

«Si tienes éxito, la escritura te reafirma, pero cuando no funciona, la escritura se vive no como un fallo de la tecnología o una avería técnica, sino como una crisis de la persona entera».

T. Ingold (2015). *Líneas, una breve historia* (pág. 203). Barcelona: Gedisa Editorial.

En apartados posteriores, exploraremos cómo las personas y lo que esas personas escriben a veces se confunde y se vuelve emocionalmente indistinguible.

Recapitulando

Ahora que ya hemos desmenuzado argumentos y ejemplos sobre cuáles son las herramientas de escritura, cómo estas herramientas establecen una temporalidad y cómo todo eso afecta a nuestra manera de escribir, volvamos sobre las ideas centrales del apartado con una constelación de preguntas. El objetivo es que podáis interiorizar todo lo dicho e incorporarlo fluidamente a vuestro propio proceso de escritura.

- 1) ¿Qué herramientas utilizáis al escribir?
- 2) Pensad en todas las cosas que intervienen cuando escribís, desde el teclado del móvil al ventilador que mantiene fresco el ambiente en verano. ¿Qué cambiaríais de esa lista de objetos? ¿Qué pequeños ajustes creéis que podrían mejorar vuestro proceso de escritura?
- 3) ¿Escribís en la intimidad o suele haber gente alrededor vuestro?
- 4) ¿Diríais que escribís rápido o lento?
- 5) Además de cambiar la temporalidad, ¿qué otras cosas ocurren cuando cambiáis de herramientas?
- 6) ¿Habéis probado a grabaros explicando una idea?

2. El material-escritura: propiedades y comportamientos

Sabemos que la escritura es una práctica dominada por múltiples reglamentaciones. Ortografía, gramática, vocabulario, cohesión o coherencia son algunos de los aspectos que suelen determinar los rasgos distintivos de un texto. Los cursos divulgativos de escritura suelen ensalzar la idea de un **estilo propio y reconocible** mediante la combinación específica de estos elementos. Así, por ejemplo, es posible practicar un estilo en el cual las oraciones son largas y tienen muchas subordinadas, abundan los adjetivos y se persiguen como premios las florituras en las descripciones de las cosas. O bien una voz lacónica, hecha de oraciones cortas y saltos elípticos que dejan al lector la tarea de rellenar todos los huecos de sentido. La primera opción nos acerca más bien a una novela de Góngora. La segunda, a los cuentos de Raymond Carver, quien a base de tachones recurrentes (suyos y de su editor en la sombra) fue adelgazando el texto hasta alcanzar su mínimo esqueleto narrativo.

Esta idea de «descubrir» el estilo propio que aparece en algunos tutoriales de escritura creativa se sustenta en un principio según el cual uno va progresivamente conquistando una voz que existe desde siempre en nuestro interior y que se manifiesta, naturalmente, en una manera de puntuar las oraciones o de desplegar los adverbios. Hasta hace poco tiempo, las carreras de artes plásticas promovían una búsqueda parecida. La introspección y la expresión personal profunda permitían descubrir galerías de imágenes que habían estado desde siempre ahí, que ya eran nuestras, incluso desde antes de empezar a buscarlas. Aunque buena parte de los artistas sigue, de hecho, explorando mundos mediante imaginarios y procedimientos propios, las artes visuales han dejado de pensarse en esos términos.

No descubrimos nuestra voz, la construimos. Y esa construcción no es empujada únicamente por la inercia emocional de nuestra biografía, sino que depende de los materiales de los que disponemos y de la interacción dinámica con el entorno.

La artista Olivia Plender, quien durante más de un año perdió la capacidad de hablar, lo matiza elegantemente al referirse a la musicalidad de las voces: «solemos adoptar una voz por la cual nos sentimos socialmente recompensados» (podcast de Radio Web MACBA, 2019). Esto significa que no existe una forma natural de hablar o escribir, sino un arreglo provisional dentro de un campo de tensiones. Margaret Thatcher, por citar un ejemplo canónico, masculinizó con entrenamiento vocal el timbre de su voz para dominar la Cámara de los Comunes en el Reino Unido. El rey Jorge VI hizo algo parecido para

Referencia bibliográfica

O. Plender (2019). *Son(t)a #294* [en línea]. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona.

vencer la tartamudez. Se trata, entonces, de una negociación en movimiento, en la cual vamos modelando los materiales para reorientar nuestras marcas de estilo. Podemos decidir nuestra manera de hablar y escribir, pero siempre dentro un perímetro trazado por los imperativos del contexto y los materiales disponibles. Nuestro «estilo», nuestra «voz» son siempre un artificio, el cual – como veremos más adelante– ni siquiera es nuestro del todo.

Cuando, continuando la conversación, Plender habla de la materialidad del aparato vocal, deteniéndose con énfasis en la lengua, los dientes y la saliva, nos acerca a aquel postulado histórico de las prácticas artísticas según el cual la **exploración de los materiales** es absolutamente necesaria. Explorar las propiedades del acrílico, la arcilla o el neón resulta un paso ineludible para desarrollar buenos proyectos que incluyan, respectivamente, una pintura, una cerámica o un dibujo luminoso. El tartamudeo del rey Jorge se debía a la falta de coordinación entre la laringe y el diafragma, y su creciente fluidez verbal fue fruto del entrenamiento material de los órganos mediante la asistencia regular a un logopeda. Del mismo modo, para realizar un proyecto de arte necesitamos conocer el comportamiento de los materiales elegidos. Necesitamos entrenarnos y conversar con especialistas que nos guíen dentro del ámbito en el que vamos a zambullirnos y, según el proyecto, decidir cuán profunda será la inmersión en esa actividad, cuánto tiempo vamos a dedicarle, cuánta ayuda necesitaremos.

Conocer los materiales es importante, y es posible imaginar la escritura, en sí misma, como un material.

Porque ¿qué ocurriría si la escritura fuese un objeto físico susceptible de ser estirado, mezclado, opacado o transparentado? ¿Nos ayuda a escribir pensar la práctica de la escritura en estos términos? Imaginemos que podemos aplicarle diferentes fuerzas y temperaturas. Visto desde este ángulo, el material de la escritura, como cualquier otro material de trabajo, presentaría una serie de ventajas y desventajas, y –aún más importante– una serie de propiedades y comportamientos que deberíamos explorar.

Los *Ejercicios de estilo* (1947) del escritor, traductor y editor Raymond Queneau toman una anécdota insignificante ocurrida en un autobús para refrendar esta mirada según la cual no existe una separación nítida entre la teoría y la práctica de la escritura. La escritura, viene a decirnos Queneau, es siempre materialidad. El libro cuenta 99 veces el mismo episodio de diferentes maneras, cambiando los narradores, los tiempos verbales, los puntos de vista, la posición de la voz. Además de proponer una manera divertida de aprender técnicas de escritura, el texto pone de manifiesto cuál es el rol del estilo en la construcción de los efectos narrativos, y establece al mismo tiempo una refutación del esencialismo que plantea que, por un lado existe la historia, y por otro la forma en que se cuenta esa historia. Al practicar los ejercicios de estilo entendemos cómo

Referencias bibliográficas

- R. Queneau (2006). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra.
G. Perec (1997). *El secuestro*. Barcelona: Anagrama.

las decisiones formales modelan los relatos. El material-escritura se comporta de maneras distintas según el trato que le proporcionamos. Queneau fue el fundador y líder de OULIPO, el taller de literatura potencial que reunía a matemáticos y escritores para explorar nuevas posibilidades literarias a partir de **constricciones**. Un ejemplo muy claro de qué es una constricción aparece en la novela de intriga *El secuestro* (1969) del escritor George Perec, donde no encontramos ni una sola palabra que tenga la letra «e», la más utilizada en el idioma francés. En la traducción al español, realizada décadas después, la letra ausente es la «a», y el proceso de traducción, iniciado por un grupo de entusiastas de la Universidad Autónoma de Barcelona, requirió durante años la dedicación de una enorme cantidad de personas. Las constricciones son entonces límites o consignas inventadas para multiplicar las posibilidades expresivas de los materiales.

En 2010, el artista Oriol Vilanova realizó un proyecto que incluía la consigna de reescribir el libro *La risa, ensayo sobre el significado de lo cómico* de Henri Bergson, infiltrando a lo largo de sus páginas una gran cantidad de superlativos. En la versión nueva del libro todo está adjetivado de manera más grande, más brillante, más intensa. Los adverbios y sufijos colaboran para que todo adquiera un máximo esplendor. La pieza se titula, efectivamente, *La gran risa: ensayo sobre la significación de lo más cómico*. Se trata de una operación por la cual los materiales textuales se inflan en todas las direcciones posibles, crecen hacia arriba y hacia los lados, como si en el amasado de la pieza se hubiese infiltrado una dosis masiva de anabólicos.

Frente a los esqueletos desnudos de Raymond Carver y su editor en la sombra, el libro *El Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian adopta también una **consigna inflacionaria** que consiste en incrementar la cantidad de páginas del clásico cuento de Borges.

«El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde este».

A. Saavedra Galindo (2018). «Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph Engordado* de Pablo Katchadjian». *Revista Chilena de Literatura* (n.º 97). Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952018000100269>

Aquí, más que exagerar la pomposidad de las oraciones, lo que se aumenta es el grosor físico de la edición. Se trata de hacer un libro literalmente más pesado que el anterior. La constricción inventada por Katchadjian tuvo, asimismo, una consecuencia inesperada. María Kodama, la viuda de Borges, es conocida desde hace décadas por mantener un cerco legal estricto para desalentar la utilización de las obras de su fallecido esposo, y viene insistiendo en querellarse contra autores como Agustín Fernández Mallo, cuyo libro *El hacedor (de Borges) Remake* (2011) fue finalmente retirado del mercado editorial. Katchadjian atravesó también un juicio bastante mediático en el cual la fiscalía solicitaba que el libro saliera de circulación y el autor fuera sancionado con una multa impagable. En este caso, cuando hablamos de estudiar las propiedades de los

Referencia bibliográfica

O. Vilanova (2010). *La gran risa: ensayo sobre la significación de lo más cómico*. Barcelona: autoedición.

Referencia bibliográfica

P. Katchadjian (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.

Referencias bibliográficas

A. Fernández Mallo (2011). *El hacedor (de Borges) Remake*. Madrid: Alfaguara.

La Nación (2016, 23 de noviembre). «Procesan al autor de *El aleph engordado* por “defraudación”» [en línea]. *La Nación*.

materiales no nos referimos únicamente a analizar el virtuosismo y la erudición con los que Borges manipula las referencias o entreteje metáforas descolantes. Una de las propiedades que analizar de *El aleph* sería, precisamente, la propiedad intelectual. Era difícil para Katchadjian o Fernández Mallo anticipar la virulencia jurídica de Kodama, pero si el plan es utilizar un texto canónico como objeto de trabajo, el *copyright* –y el universo emocional de sus albaceas– resulta también una parte constitutiva del material que hemos escogido para nuestro proyecto. Puede ser incorporado como constrictión, inclusive como tema principal de la propuesta, pero no podemos desconocerlo.

En una dirección distinta, el escritor Kenneth Goldsmith ofrece también varios párrafos ilustrativos sobre el **comportamiento material de la escritura**. Dice Goldsmith:

«En este momento estoy escribiendo de manera transparente: mi forma de emplear el lenguaje busca ser invisible para que puedas entender mis ideas. Si, en cambio, ESCRIBIERA EN MAYÚSCULAS, mi escritura daría un paso hacia lo material o lo oblicuo. Primero, verías el aspecto de mi escritura –tomando en cuenta que las MAYÚSCULAS tienden a connotar GRITOS–, después su tono y por último, su mensaje. En la vida cotidiana casi nunca notamos las propiedades materiales del lenguaje, excepto, quizás, cuando hablamos con alguien que tartamudea o que tiene un acento muy marcado; primero notamos *cómo* hablan y después decodificamos *lo que dicen*.

En la mayor parte de la literatura, los escritores buscan encontrar un equilibrio entre estos dos polos: la materialidad y la significación. Se parece al modo en que funciona la barra de transparencia en Photoshop: si deslizamos la barra al extremo derecho, la imagen se torna cien por ciento opaca; si la deslizamos hasta el extremo izquierdo, la imagen queda apenas visible, produciendo una versión fantasmal de sí. En la literatura, si deslizáramos la barra hacia la transparencia absoluta, el lenguaje se convertiría en un discurso funcional –el tipo de lenguaje que se utiliza para escribir una editorial periodística o la nota al pie de una foto. Deslicemos la barra un poco hacia atrás, hacia la opacidad y el texto se convierte en prosa».

K. Goldsmith (2015). *Escritura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital* (pág. 66). Buenos Aires: Caja Negra.

La barra de transparencia de Goldsmith señala la importancia de encontrar los **equilibrios entre la forma y el contenido**.

Según cómo decidamos esos equilibrios se forjará (o no) un vínculo de confianza con los lectores. Cuando Agustín Fernández Mallo dice que la destreza para alcanzar ese equilibrio es lo que mejor define al talento, es porque se trata de un objetivo frágil y complejo. La barra completamente desplazada hacia el polo de la opacidad, por ejemplo, nos conduce a la poesía concreta, un movimiento que utilizaba las letras directamente como imágenes y bloques constructivos. Evidentemente, ese modo poco convencional de escritura no contempla entre sus prioridades la fluidez de la comunicación y deja fuera a muchos lectores no especializados. Se trata entonces de una pésima opción si lo que estamos escribiendo es un texto burocrático, cuya efectividad depende de que respetemos al detalle tecnicismos y convenciones narrativas muy arraigadas. Al contrario, puede resultar una excelente idea si nuestro objetivo es empujar hacia afuera los límites expresivos del lenguaje y señalar la importancia de su dimensión gráfica en el contexto de un museo. Esos equilibrios

son **dinámicos**, dependen de lo que estemos persiguiendo con la escritura y, sobre todo, a quién queremos hablarle, a quién estamos eligiendo como interlocutor.

La escritora val flores, por ejemplo, recuperando la estela de *bell hooks*, escribe insistentemente su nombre en minúsculas. Su investigación, cuidadosa de no lanzar GRITOS, promueve una **desmayusculización de la literatura**, explorando espacios de textualidad marginales y poco conocidos. flores procura crear zonas de sensibilidad mediante actos escriturales mínimos y su aproximación al material de la escritura es coherente con una mirada según la cual el lenguaje instauro, de manera inevitable, un modo de sentir el mundo. Su práctica busca mover las palabras en direcciones nuevas, desorganizar los modos de pensar, cambiar el orden que supone que antes debemos investigar y luego sentarnos a hilvanar párrafos y argumentos. Algunas de estas ideas fueron presentadas en un taller abierto organizado por la artista Lucía Egaña, en el marco de «Metodologías subnormales. Manual práctico para investigadoras desadaptadas» (2019).

Los balbuceos, la timidez y el acento extranjero, así como las puntuaciones anómalas, las disonancias ortográficas o la desobediencia en el uso de las mayúsculas representan también posibilidades expresivas del material. Antes que «errores» son formas poco convencionales que, según el propósito del texto, pueden incorporarse intencionadamente como un recurso poético o conceptual. La poeta María Salgado recoge algunas de estas posibilidades bajo el epígrafe de «**prácticas analfabéticas**». El lenguaje como material –señala Salgado– es tridimensional: se constituye de una dimensión gráfica, una auditiva y una gestual. Lo que hace la letra alfabética es invisibilizar cualquier proceso lingüístico que no consista en cambiar un significado por un significante, un sonido por una letra. Así, por ejemplo, los gestos de las manos o la cadencia de la respiración quedan relegados del alfabeto aunque integren la experiencia total del lenguaje. El paraguas de lo analfabético permite entonces agrupar todas las prácticas que quedan obliteradas por esa mirada sesgada según la cual la escritura es una práctica ajena al cuerpo. Salgado abunda en esta idea cuando dice:

«Lectura y escritura no son órganos del libro, de la letra o del abecedario, sino agenciamientos que también suceden afuera de estas instancias».

Finalmente se pregunta:

«¿Dónde están los hablantes más vivos? ¿Dónde está el habla que está haciendo texto? [...] Creemos que sabemos qué es la oralidad y qué es la escritura. Están mezcladas. Hay muchísima escritura en el habla. Le permitimos al habla cosas que no le permitimos a la escritura: atropellarse, modularse, interrumpirse, no ser fluida».

M. Salgado (2017). *Son(i)a #247*. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona. Disponible en: <<https://rwm.macba.cat/es/sonia/maria-salgado-main/capsula>>

La **escritura transparente** (o el habla transparente, que es lo que buscaba, en última instancia, el rey Jorge) suele despertar un escaso interés en las prácticas artísticas. Es más plausible imaginar la tartamudez como una consigna capaz

Referencia bibliográfica

v. flores (2018). *Son(i)a #257* [en línea]. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona.

de reverdecer el debate y la creatividad. O entenderla como la base de una investigación que explore los saberes producidos por la repetición sincopada de las sílabas y la interrupción agónica del discurso. La base de un proyecto así sería el material-tartamudeo y los momentos fluidos del habla serían entonces filtrados y desechados como ornamentos excesivos.

Para resumir el argumento, diremos que cualquier cosa puede ser convertida en material de escritura y todos los materiales de escritura son válidos en la medida en que estudiemos en profundidad sus propiedades y comportamientos y entendamos las tensiones dinámicas que establecen con el entorno.

Asimismo, cualquiera de estas decisiones implica un posicionamiento. Masculinizar la voz para dominar a los demás es lo opuesto a absorber la vulnerabilidad del tartamudeo como un material oportuno y precioso. Vehiculan sentidos distintos las economías textuales que priorizan el adelgazamiento o el engorde, el grito o la desmayusculización. Estas elecciones fundan un universo ideológico, y aunque sus consecuencias se desbordan muchas veces más allá de nuestras intenciones, representan uno de los resortes fundamentales de la relación que establecemos con los materiales. En apartados posteriores, analizaremos más detalladamente esta relación entre la política, las prácticas artísticas y la materialidad de la escritura.

Recapitulando

Ahora que ya hemos desmenuzado ejemplos para entender las propiedades y los comportamientos de la escritura entendida como un material, así como las diferentes maneras en que todo eso termina afectando a nuestra manera de escribir, volvamos sobre las ideas centrales del apartado con una constelación de preguntas. El objetivo es que podáis interiorizar todo lo dicho e incorporarlo fluidamente a vuestro propio proceso de escritura.

- 1) Pensad en vuestro estilo al momento de escribir. ¿Escribís oraciones cortas o todo lo contrario? ¿Soléis incluir muchos adjetivos?
- 2) Cuando leemos y subrayamos un libro, en el fondo estamos detectando las ideas más importantes que el autor o la autora quiere compartir con nosotros, y también aquellas que más nos interesan. ¿Habéis probado alguna vez a reducir un texto vuestro hasta su mínimo esqueleto narrativo? ¿Cuál es la idea que realmente os proponéis comunicar cuando os sentáis a escribir?
- 3) Imaginando la barra de transparencia de Photoshop que nos propone Kenneth Goldsmith, ¿diríais que escribís de manera más opaca o más transparente? ¿En qué registro de escritura os sentís más cómodos o cómodas?

4) ¿Encontráis prácticas analfabéticas rodeando vuestra escritura? ¿Sois capaces de detectar alguna?

3. Escritura e imaginación

La imaginación atraviesa, en mayor o menor medida, toda forma de escritura. Mencionamos en el apartado «Las herramientas: inventar un tiempo para nuestra práctica» cómo es posible ofrecer esqueletos narrativos contruidos con dosis mínimas de información. Ese espacio narrativo ahuecado, adelgazado, en el que se omite una porción de un relato para que sea luego rellenada por los lectores, señala uno de los momentos más habituales de despliegue y trabajo de la imaginación. Las **elipsis** desencadenan pequeños actos creativos, generalmente involuntarios, que permiten al lector establecer la continuidad y la coherencia de un relato. En lenguaje cinematográfico, la elipsis es también un salto en el tiempo o en el espacio. Cuando se practica con habilidad, el espectador no se da cuenta del trabajo del editor de cine, que se vuelve prácticamente invisible. Según el proyecto que tengamos entre manos, todas estas ideas acerca de lo que no vemos pueden servirnos como un horizonte deseable para nuestros procesos de escritura.

Enlazar las escenas de una narración cualquiera implica distribuir con destreza vacíos, blancos y silencios. Los espacios vacíos traccionan la imaginación del lector, lo atrapan en el texto y su manejo es tan indispensable como el de todo aquello que está lleno.

Dentro de los procesos de trabajo artístico, activar la imaginación en momentos clave es muy importante. Por ejemplo, cuando escribimos proyectos, las ideas suelen encontrarse en estado nebuloso y es mejor insinuar una visión panorámica que dar precisiones y detalles que aún no conocemos. De la misma manera, la narración de proyectos ya hechos demanda un lento proceso de edición orientado a elegir y trenzar sus instantes más valiosos. En el momento de escribir una descripción de lo realizado necesitamos detenernos un momento a pensar aquellos aspectos del trabajo que dispararon las preguntas complejas y las situaciones más vivificantes. ¿Qué espacios deberían quedar vacíos? La manera en que decidimos explicar un proyecto es también un acto productivo de imaginación.

Otra dimensión imaginativa importante, que atraviesa por completo nuestros procesos de habla y escritura, es la creación de **metáforas**.

Cuando hablamos y escribimos utilizamos permanentemente lenguaje metafórico. Si mencionamos el «árbol genealógico» de alguien, si decimos que ese alguien está «luchando por sus sueños» o que «perdió la cabeza», estamos empleando metáforas naturalizadas y disueltas de manera profunda en el lengua-

je. Desde hace décadas, los lingüistas han aceptado que las metáforas no son solo estilizaciones poéticas, sino también estructuras cognitivas capaces de organizar las relaciones sociales. Metaforizar es pensar; no existe experiencia sin metáforas, ni metáforas vaciadas de contenido ideológico.

El sociólogo Richard Sennet ha reflexionado sobre su naturaleza y la relación que establece con los oficios artesanales y el trabajo con materiales artísticos diversos. Sennet rescata el estilo de escritura de Madame Benshaw, una refugiada iraní migrada a Boston durante la década de 1970 que chapurreaba el inglés y se ganaba la vida enseñando, a él y a tres alumnos más, clases de cocina. Cuando los alumnos finalmente le pidieron que les escribiera la receta del pollo relleno que intentaban, sin éxito, aprender, Benshaw tardó más de un mes en imaginarla y redactarla. El texto decía literalmente:

«Su hijo muerto. Prepárelo para una nueva vida. Échele tierra adentro. ¡Cuidado! No debe comer demasiado. Póngale su chaqueta dorada. Báñelo. Calíentelo, pero con cuidado. El exceso de sol lleva un niño a su muerte. Póngale sus joyas».

R. Sennet (2009). *El artesano* (pág. 234). Barcelona: Anagrama.

El autor señala cómo, tras la total sorpresa al leerla, entendieron que cada una de las metáforas de Madame Benshaw era una herramienta para explorar los procesos implícitos en el acto de rellenar, dorar y regular la temperatura del horno. Y aún más importante: las metáforas no proponían, como haría una receta al uso, desglosar paso a paso la repetición calculada de una secuencia de gestos mecánicos. En cambio, componían una dimensión simbólica que resignificaba por completo lo que estaban haciendo: «deshuesar, cocer y rellenar crean conjuntamente una nueva metáfora de la reencarnación. Y esto es así porque aclaran el objetivo esencial al que debe tender cada fase de trabajo» (Sennet, 2009, pág. 236). Este ejemplo señala cómo el lenguaje metafórico conecta el oficio técnico con la imaginación. Mientras que el proceso de edición vacía los relatos, las metáforas ensanchan los significados posibles de la materia, la complejizan en direcciones inesperadas.

Recapitulando

Ahora que ya hemos planteado cómo la imaginación puede vivificar la escritura mediante dinámicas de sustracción y adición, volvamos sobre las ideas centrales del apartado con una constelación de preguntas. El objetivo es que podáis interiorizar todo lo dicho e incorporarlo fluidamente a vuestro propio proceso de escritura.

1) ¿Os habéis fijado en cómo manejan los autores que os gustan los silencios dentro de sus textos? ¿Tienden a rellenar todo o a dejar espacios vacíos?

2) ¿Habéis prestado atención a vuestras propias elipsis cuando escribís? ¿Cómo son?

- 3) ¿Podéis identificar las metáforas que utilizáis al hablar y escribir?
- 4) ¿Podrías cambiarlas por otras?

4. La primera persona

La **escritura en primera persona** se refiere a un modo de contar historias en el que el narrador relata los eventos desde su punto de vista. Se trata de una voz que surge desde el «yo» o el «nosotros» y por esta razón suele movilizar emociones y deseos, permitiendo a la audiencia entender las vivencias del narrador, así como su manera personal de comprender el mundo.

En el ámbito artístico, la primera persona permite, por ejemplo, esbozar ideas aún palpitantes y proyectos pendientes de ser realizados. Su tono invita a acercarse a quienes nos leen, sean estos desconocidos o amigos con quienes compartimos nuestras primeras intuiciones y semillas para discutirlos y hacerlos crecer. La primera persona tiende a generar un efecto de proximidad y por eso resulta también una técnica valiosa para relatar proyectos ya realizados, permitiendo inyectar a la narración elementos personales asociados a cómo experimentamos desde dentro el desarrollo de las obras.

La investigadora Andrea Valdés ha recopilado en el libro *Distraídos venceremos* (2019) casos de autores que llevaron la **escritura autobiográfica al límite**, tensando completamente las formas textuales en primera persona. Autores como Héctor Viel Temperley o Gloria Anzaldúa, incluidos en la publicación, han desarrollado una práctica literaria muy intensa en la cual vida y escritura se mezclan por completo. Y es que, mientras que otras formas de enunciación suelen mantenerse en un terreno neutral y equidistante, la escritura en primera persona trae aparejada cierta vulnerabilidad. Hablar desde uno propicia un gesto de desnudamiento que también revela cómo las cosas nos miran y nos afectan; establece un hilo de voz empático que tiende a conectar emocionalmente con los lectores. La escritura autobiográfica tensada hasta el límite se acerca entonces a cierta fragilidad poética y al horizonte de promesas de una vida enteramente sostenida por la escritura. Roberto Bolaño se refirió a esto en una entrevista para la televisión, y aunque en su caso abordaba exclusivamente la práctica de la poesía, el argumento de fondo es muy similar. Dice Bolaño:

«No sé qué es la poesía pero puedo reconocer a quienes se acercaron al fenómeno poético. Rimbaud y Lautréamont fueron los poetas por excelencia. Su camino es el camino de la poesía. Es un género adolescente. Personas frágiles, inermes, que apuestan todo por una idea y generalmente pierden».

R. Bolaño (1999). *La belleza de pensar*. Feria Internacional del Libro. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E>>

Una técnica literaria posterior a Rimbaud y Lautréamont que implica también un desnudamiento en primera persona es el «**monólogo interior**» o «flujo de conciencia». El nacimiento de esta técnica permitió a los autores plasmar los

Referencia bibliográfica

A. Valdés (2019). *Distraídos venceremos. Usos y derivas en la escritura autobiográfica*. Barcelona: Jekill&Jill.

pensamientos de un personaje tal y como fluyen en su mente. En el monólogo interior, la conciencia fluye antes de que las frases se acomoden correctamente, por lo que la narración suele ser atropellada y caótica, alterando las coordenadas habituales de espacio y tiempo. Durante la primera mitad del siglo XX, escritoras como Virginia Woolf comenzaron a explorar sus posibilidades, y desde entonces ha tenido una presencia ascendente en las prácticas artísticas y literarias.

De la misma manera, es importante recordar que los **diarios personales** y los **cuadernos de viajes** componen una valiosa tradición literaria en primera persona. Los viajes de Humboldt por Latinoamérica a comienzos del siglo XIX, por ejemplo, tuvieron un impacto cultural enorme porque estaban narrados con técnicas de escritura que rebasaban los gélidos cánones de la literatura científica de la época. Humboldt modificó radicalmente la percepción de los entornos naturales mediante una textualidad novedosa que conjugaba imaginación y observación, abstracciones y vivencias personales. De esta manera, logró establecer un nuevo paradigma narrativo que luego fue replicado por Darwin, Thoreau y la comunidad científica en general. Los **diarios de exploración** recurren desde entonces a la primera persona para cautivar a los lectores con descubrimientos sorprendentes y para compartir las transformaciones vitales acontecidas durante un viaje.

En otro ámbito del saber como es la filosofía política y la teoría de género, el libro *Testo Yonki* (2008) del filósofo Paul B. Preciado representa también un desafiante diario de exploración en primera persona. En este ensayo, la escritura autobiográfica permite compartir los sucesivos efectos somáticos que desencadena la autoadministración de testosterona en gel. Aquí los cánones de la literatura médico-científica son nuevamente interpelados por una voz desnuda, que es abiertamente subjetiva y que se propone, hablando desde el yo/nosotros, reinventar el cuerpo propio y el cuerpo social. Si Preciado denomina a su libro una autoficción es porque, como hemos visto en apartados anteriores, la voz personal es el efecto de ciertos manejos materiales de la escritura. Un texto en primera persona es siempre materia prima que podemos modelar mediante un **trabajo de diseño**. Las premisas formales que venimos planteando atraviesan también todas aquellas escrituras que se nos presentan como pura desnudez.

El teórico Boris Groys ha reflexionado exhaustivamente sobre el funcionamiento de esto en las sociedades contemporáneas. Explica Groys que:

«El mundo del diseño total es un mundo de sospecha absoluta, un mundo de peligro latente que acecha detrás de las superficies diseñadas. El objetivo principal del diseño de sí se transforma en el de neutralizar la sospecha de un posible espectador, creando un efecto de sinceridad que provoque confianza en el alma del espectador. En el mundo de hoy, la producción de sinceridad y confianza se ha convertido en la ocupación de todos».

B. Groys (2014). *La producción de sinceridad. Volverse Público* (pág. 41). Buenos Aires: Caja Negra.

Referencia bibliográfica

P. B. Preciado (2008). *Testo Yonki*. Barcelona: Espasa.

El diagnóstico de Groys es que hoy existe una voracidad de voces desnudas porque, en el fondo, estamos empleando permanentemente técnicas de diseño (y las redes sociales podrían ser el mejor ejemplo de esto). Hoy todo es sospechoso de estar diseñado, de no ser confiable ni enteramente genuino. La artista Lúa Coderch ha explorado estos argumentos en varios de sus proyectos, interrogando sensaciones como la sinceridad, la decepción o la esperanza, acercándose a ellas como un material escultórico susceptible de ser modelado y expandido. Proyectos artísticos como *Shelter* (2018) abordan cómo la escritura en primera persona, en este caso la escritura epistolar, se relaciona literalmente con un proceso de fabricación.

Es importante entonces tener presente que una **voz desnuda** es una voz construida, pero es también una voz empoderada que está decidiendo, en el fondo, qué muestra y qué no.

En el **formato epistolar**, además, se suma una dimensión complementaria: el alcanzar a un destinatario muy concreto. Y es que las cartas son siempre escritas para establecer una conexión con alguien. La novela *I Love Dick* (1997), de la escritora y directora Chris Krauss, o *Acoso textual* (1999), de Raúl Vallejo, se fundan enteramente sobre esa premisa. El artista Jon Mikel Euba ha experimentado también con esta destreza que la primera persona tiene para alcanzar a otras personas. En su texto *Sobre producción, sobredosis, sobreproduciendo*, Euba narra cómo, tras recibir una invitación para realizar una pieza para una exposición, decide hacer una obra textual que consistiera en imitar un estilo de escritura que él mismo denomina «crítica institucional machista-leninista». Lo explica de la siguiente manera:

«Una cuestión práctica de dicha técnica de ataque se basa en que para evitar sufrir no saber a quién se habla al carecer de interlocutor físico, en el proceso de escritura lo que se escribe está dirigido siempre a una persona. (Sabéis que muchas veces al escribir se divaga tanto que de repente te das cuenta de que estás solo y, lo que es peor, ves que terminas discutiendo con un fantasma inexistente). Es decir, se trata de funcionar como si hablaras a una persona. En esta técnica de ataque de la que os hablo, las palabras se utilizan (se arrojan más bien) de manera que sean capaces de tocar, incluso herir a un cuerpo, y ello supone una manera confrontacional de acceder al conocimiento mediante una técnica de la destrucción típicamente “de chicos”».

J. M. Euba (2013). *Sobre producir, sobredosis, sobreproduciendo* (pág. 5). San Sebastián: Eremuak. Disponible en: <<https://www.ereмуak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo>>

La técnica a la que se refiere Euba abraza una **textualidad emocionalmente agresiva** que también se sirve de la enunciación en primera persona. Es un experimento literario que refuerza lo que esbozamos más arriba: la escritura subjetiva trae siempre aparejados espacios viscosos entre el desnudamiento y el artificio. El artista explica que el contenido de ese texto no reflejaba cabalmente sus opiniones (y menos su temperamento), sino que surgió, en parte, por el estilo testosterónico aplicado. «Es el texto el que piensa por mí –explica Euba– ya que por lo general nunca tengo ideas preconcebidas sobre nada».

Referencia bibliográfica

L. Coderch (2016). *Son(í)a #225* [en línea]. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona.

Referencia bibliográfica

C. Krauss (1997). *I Love Dick*. Los Ángeles: Semiotext(e).

Para sintetizar, diremos que la escritura en primera persona tiende a ser una escritura que moviliza las emociones, que se inscribe en una tradición según la cual la dimensión personal es siempre una dimensión política, pero eso no significa que esté sustraída de los procesos materiales de escritura.

Existen maneras más efectivas que otras de redactar una carta conmovedora, o de narrar la travesía mediante la cual reinventamos nuestro propio cuerpo. Las voces más profundamente subjetivas no surgen de un tirón, como una descarga expresiva del yo, sino que requieren un meticuloso trabajo de fermentación de las ideas y organización de los materiales, y el resultado de ese proceso no es inocuo: escribir en primera persona fabrica literalmente nuestra subjetividad. En el próximo apartado analizaremos cómo todas estas escrituras emergen, se bifurcan y son canibalizadas, articulando procesos de contagio valiosos para la comunidad.

Recapitulando

Ahora que ya hemos desmenuzado algunas de las múltiples manifestaciones de la escritura en primera persona, volvamos sobre las ideas centrales del apartado con una constelación de preguntas. El objetivo es que podáis interiorizar todo lo dicho e incorporarlo fluidamente a vuestro propio proceso de escritura.

- 1) Seguramente habéis escrito alguna vez una carta o un correo electrónico muy personal a alguien. ¿Qué recordáis de ese proceso de escritura?

- 2) ¿Habéis probado a describir vuestro trabajo artístico de manera autobiográfica? ¿Cuáles creéis que son los aspectos de vuestra vida que realmente deben ser compartidos para acompañar mejor un proyecto?

- 3) ¿Habéis escrito alguna vez en primera persona utilizando un estilo, un tono y unas formas muy distintas a las vuestras?

5. Autoría y comunidad

Una de las particularidades de los textos es que funcionan de manera acumulativa. Lo que otros escribieron en tiempos y lugares remotos puede ser hoy recuperado por nosotros al sentarnos a leer o escribir. Así, estamos conectados de manera ineludible con nuestros antepasados. Sumergirnos en una lectura o teclear oraciones nos hace partícipes de ese tejido de voces que expande nuestro lugar de residencia y nuestro tiempo histórico. Toda escritura, en este sentido, es **comunitaria**.

Si antes hablábamos de imaginación, muchas de las metáforas que rodean a la práctica de la escritura suelen estar asociadas a esa constelación de personas que, siglo tras siglo, fueron legando sus textos y que ya no están. La escritora Cristina Rivera Garza lo resume así:

«No es del todo azaroso, pues, que la cercanía al lenguaje de la muerte, o lo que es lo mismo, a la experiencia del cadáver, ponga de relieve una materialidad y una comunidad textual en las que la autoría ha dejado de ser una función *vital* para ceder su espacio a la función de la lectura como autoridad última. Solo los textos que han perecido están abiertos o pueden abrirse. Solo los cuerpos muertos, aptamente abiertos, resucitan. En tanto cadáver y en su condición de cadáver, pues, el texto puede ser enterrado y exhumado; el texto puede ser diseccionado para su análisis forense o desaparecido, debido a la saña estética o política de los tiempos. El texto yace bajo la tierra o levita en el aire en forma de cenizas pero, por estar más allá de la vida, escapa a los dictados de la originalidad, la verosimilitud y la coherencia que dominaron el siglo XX».

C. Rivera Garza (2013). *Los muertos indóciles* (pág. 37). México DF: Tusquets.

Rivera Garza propone la noción de «**necroescrituras**» para denominar esas escrituras que abrazan su dimensión colectiva y no temen asumir una desposesión sobre el dominio de lo propio. Si toda escritura es, en el fondo, reescritura; si sus sentidos potenciales se activan en el propio proceso de ser leídos, los textos pertenecen entonces tanto a los lectores como a las personas que los escribieron. Vista desde aquí, la historia de la literatura no es tanto una secuencia de genios y obras maestras, como un tejido cultural hecho de textos que se desarman y se vuelven a armar en distintas comunidades de lectura. Muchas de las metáforas aludidas por Rivera Garza apuntan precisamente a discutir y poner en entredicho la estabilidad de fenómenos como la identidad, la originalidad y la autoría.

Una mirada similar ha sido lanzada por otros pensadores contemporáneos que también vienen analizando cómo la escritura responde, en realidad, a un proceso de reciclaje y contagio colectivo. Kenneth Goldsmith, por ejemplo, habla de «**escritura no creativa**» para referirse a un tipo de práctica literaria según la cual el desafío no reside tanto en escribir cosas nuevas, como en aprender a absorber y manejar la enorme abundancia de textos disponibles. Dice Goldsmith:

Metáforas aludidas por Rivera Garza

Podrían incluir, por ejemplo, el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade, técnicas de escritura como los *cadáveres exquisitos* y los *quebrantahuesos*, o la noción de *muerte del autor* de Roland Barthes.

«Si se trata simplemente de cortar y pegar la totalidad de internet en un documento de Word, entonces lo importante es lo que tú, autor, elijas. El éxito se encuentra en saber qué incluir y, más importante todavía, qué excluir. Si toda instancia de lenguaje puede transformarse en poesía con solo recontextualizarla (una posibilidad muy emocionante), entonces quien recontextualice palabras de la forma más convincente será juzgado como el mejor».

K. Goldsmith (2015). *Escritura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital* (pág. 35). Buenos Aires: Caja Negra.

La escritura no creativa de Goldsmith incluye proyectos como *Día* (2003), en donde el autor copia por completo, anuncios incluidos, cada una de las palabras del ejemplar de *The New York Times* publicado el 1 de diciembre de 2000. O *Soliloquio* (2001), donde recoge y transcribe meticulosamente toda la masa de lenguaje que él mismo pronuncia durante el transcurso de una semana. Dentro de la industria editorial, son también interesantes los trabajos de Wu Ming, un colectivo de escritores italianos que escriben bajo un solo nombre, nunca se dejan fotografiar y comparten su trabajo mediante licencias abiertas que permiten su descarga gratuita en internet. Wu Ming es autor de numerosas novelas, traducidas y publicadas en muchos países. El argumento de fondo en su práctica es el mismo que venimos esbozando: ninguna voz emerge de la nada, toda voz es deudora de otras voces.

La idea central de este apartado es señalar las posibles maneras en que nuestros procesos de escritura incorporan las voces de los otros. Las prácticas de lectura y escritura son siempre procesos productivos en los que pensamos con los demás.

Los textos vehiculan una conversación polifónica, la promueven, conectan un conjunto de interlocutores que pueden congeniar o disentir, sin importar que hayan vivido en siglos distintos o residan en puntas opuestas del planeta. Lo comunitario está permeando constantemente nuestra relación con la escritura. Y ningún texto, por ello, nos pertenece del todo. Nunca lo que escribimos es del todo nuestra propiedad.

Recapitulando

Ahora que ya hemos señalado algunas de las conexiones posibles entre escritura, autoría y comunidad, volvamos sobre las ideas centrales del apartado con una constelación de preguntas. El objetivo es que podáis interiorizar todo lo dicho e incorporarlo fluidamente a vuestro propio proceso de escritura.

- 1) ¿Recordáis cuáles son las lecturas que más os han influenciado?
- 2) ¿Cómo diríais que aparecen las voces de los otros en vuestros propios procesos de escritura? ¿Os contagiáis de la forma y el estilo de los libros que leéis o de los argumentos de fondo?

Referencia bibliográfica

Wu Ming (s/f). *What is the Wu Ming Foundation?* [en línea].

3) ¿Cortáis y pegáis fragmentos de textos ajenos? ¿Cómo se interrelacionan estos fragmentos con vuestra propia escritura?

6. Hacerse manifiesto

Dentro de las distintas instancias textuales que componen el mundo del arte es posible ensayar maneras de enunciación en las cuales las ideas son escenificadas de manera consistente y desafiante. Antes que crear secuencias de párrafos en los que nuestra posición aparece ambiguamente sugerida, se trata ahora de analizar cabalmente una situación y expresar con rotundidad nuestra mirada. En este apartado mencionaremos algunas posibilidades de escritura que abrazan y se constituyen a partir de un **posicionamiento fuertemente político**.

Un primer ejemplo interesante dentro de esta línea de escritura lo conforman artistas que, además de realizar sus proyectos, escriben **ensayos críticos**. La producción teórica de Hito Steyerl o Harun Farocki, por ejemplo, no resulta un satélite académico de su obra, sino un mundo con plenitud de autonomía y sentido. La masificación de la imagen digital, el estatuto de la imagen en movimiento, la fábrica contemporánea y el resto de los temas recurrentes en sus proyectos son desmenuzados así con herramientas heterogéneas y desde prácticas que aportan puntos de vista y sensibilidades diversas. Obra artística y textos críticos fundan una relación de cooperación para enriquecerse entre sí: ni los textos explican las obras, ni las obras ilustran los textos. Artistas como Kodwo Eshun, Andrea Fraser o Alexander Kluge han realizado también importantes contribuciones en este sentido.

Históricamente, el formato para la vehiculación de ideas políticas más característico de las prácticas artísticas es el manifiesto.

Un **manifiesto** es una declaración pública de las intenciones, los motivos o las opiniones de un autor o un movimiento. Utilizados como herramienta predilecta por futuristas, surrealistas y buena parte de las vanguardias heroicas, los manifiestos buscan consolidar una retórica de choque que desestabilice el presente.

Es un tipo de textualidad que carga teatralmente contra el sentido común y propone destruir las herencias antiguas para ampliar nuestra visión del porvenir. El manifiesto, al igual que la propia noción de vanguardia, contiene un ingrediente antagonista: es una pieza de escritura concebida como un **instrumento de ataque**. En su célebre manifiesto, Filippo Tommaso Marinetti, ideólogo fascista y fundador del futurismo, proclama:

Referencias bibliográficas

H. Steyerl (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

H. Farocki (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

«No hay belleza sino en la lucha. Ninguna obra de arte sin carácter agresivo puede ser considerada una obra maestra. La pintura ha de ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para reducirlas a postrarse delante del hombre».

F. T. Marinetti (1909). «Manifiesto Futurista». *Le Figaro*. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_futurista>

Frente a semejante elogio de la guerra, ¿cuáles suelen ser los modos de sensibilidad textual que se presentan como alternativa? El texto de Jon Mikel Euba que veíamos en el apartado «La primera persona» glosa también ejemplos de escrituras de ataque (recordemos las literaturas machistas-leninistas), pero describe, al mismo tiempo, otro modo de escritura no caracterizada por el repliegue defensivo, la apertura a la vulnerabilidad o la conciliación de los antagonismos, sino por la **voluntad de huida**. Euba la define así:

«Las palabras se utilizan, en este tipo de táctica, conformando a lo sumo una memoria/informe neutra (sin cargas) de lo que va sucediendo durante cualquier proceso de producción. Técnicamente, esta neutralidad y desapasionamiento se maneja como si se jugara al ajedrez: no se trata tanto de atacar emocionalmente sino de jugar estratégicamente para que al final pongas al adversario en evidencia. De manera que el enemigo / el objetivo se dé cuenta solo al final de que está en peligro».

J. M. Euba (2013). *Sobre producir, sobredosis, sobreproduciendo* (pág. 5). San Sebastián: Eremuak. Disponible en: <<https://www.eremuak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo>>

Esta forma de escritura no promueve un lenguaje agresivo sino elusivo, no se encuentra en posición de ataque, sino en retirada permanente, es la **voz diplomática** alejándose del foco de conflictos para intervenir sutilmente desde la distancia. Esta manera de escribir compone una realidad escurridiza, ambivalente y asume un tono muchas veces empleado en textos museográficos e institucionales. Es importante, al acercarnos a estas escrituras, poder desglosarlas y descifrar aquellas cosas que están intentando decir desde una aparente neutralidad, así como todo aquello que deciden no decir, las discusiones de las que deciden alejarse.

Los manifiestos artísticos han perdido actualidad desde la década de 1970, pero el formato manifiesto, en sentido general, ha pervivido como un vehículo textual poderoso. Los manifiestos más difundidos de las últimas décadas no provienen de autores o movimientos artísticos, sino de académicos heterodoxos y movimientos sociales que los utilizan para difundir y concentrar la atención sobre sus ideas.

El *Manifiesto para cyborg* de Donna Haraway, el *Manifiesto contrasexual* de Paul B. Preciado o el *Manifiesto aceleracionista* de Nick Srnicek y Alex Williams, por ejemplo, siguen dando cuenta de la capacidad de provocación y de apertura de debates masivos de este formato de escritura. De manera más situada y enmarañada en el territorio, formas de activismo transfeminista, migrante, antirracista y sexodisidente organizan también su agenda de reivindicaciones haciendo un uso expresivo y meticuloso de esta herramienta.

Recapitulando

Ahora que ya hemos desmenuzado ejemplos para entender la escritura crítica y cómo funciona el formato manifiesto, volvamos sobre las ideas centrales del apartado con una constelación de preguntas. El objetivo es que podáis interiorizar todo lo dicho e incorporarlo fluidamente a vuestro propio proceso de escritura.

- 1) ¿Habéis probado a escribir un texto sobre vuestra obra con un estilo neutro, equidistante y desapasionado?
- 2) ¿Habéis probado a escribir textos críticos en paralelo a vuestro trabajo artístico? ¿Qué autores o autoras creéis que podrían servir de inspiración?
- 3) ¿Cómo creéis que sería la descripción de una de vuestras obras si la tuvieseis que explicar con un manifiesto? ¿Qué ideas políticas se vehicularían en él?

Referencias bibliográficas

D. Haraway (2016). *Manifiesto para cyborgs*. Madrid: Puente Aéreo.

P. B. Preciado (2016). *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

N. Srnicek; A. Williams (2013). *Manifiesto aceleracionista* [en línea].

Varios autores (s/f). *Manifiesto Transfeminista-transfronterizo* [en línea].

7. Escribir en el medio: la mezcla lúcida

Lo que solemos denominar «medio artístico» o «mundo del arte» está integrado por roles diversos que traen aparejados **muchas formas distintas de escritura**. Nos encontramos a menudo con textos curatoriales como introducción de catálogos, con reseñas y críticas de arte que desglosan exposiciones, con ensayos académicos de análisis de movimientos y periodos, con entrevistas y párrafos diseñados para rebotar y acelerarse en las redes sociales. No obstante, cuando intentamos destilar las características fundamentales de todos estos ámbitos de escritura, sus diferencias no terminan de aparecer con claridad.

Estas diferentes voces, al menos en su interacción dentro del ecosistema artístico, tienden hoy a **homogeneizarse** entre sí.

La escritora María Gainza, por ejemplo, se dedicó durante muchos años a la crítica de arte, publicando en periódicos y revistas como *NYTimes*, *ArtForum*, *Radar* o *ArtNews*. Sin embargo, en algún momento, ese formato no fue suficiente y comenzó a hilvanar relatos que desbordaban los cánones estilísticos de la crítica y la literatura. Así nació un libro como *El nervio óptico* (2014), un **texto híbrido** que abraza una multiplicidad de registros de escritura como la crítica de arte, la novela autobiográfica y el diario íntimo. En una entrevista realizada a raíz de esta primera novela, Gainza comentaba:

«Yo creo que vivo siempre entre dos mundos. Antes lo padecía, creía que era un defecto, una falta de especialización. Ahora creo que puede llegar a ser una ventaja. Crítica, en el sentido estricto de la palabra, no soy. Si le preguntas a un crítico de academia qué piensa de lo que hago, seguro que hace una mueca».

A. Wajszczuk (2014, 5 de octubre). «Chica bien». *Página 12*, suplemento *Radar*. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10078-2014-10-05.html>>

La mueca que imagina Gainza es una imagen útil para ilustrar la resistencia que en ocasiones producen estos textos híbridos. Suele ser proferida por alguien que en el fondo desea ordenar los ámbitos de escritura, y ordenar aquí supone asignar roles especializados y bien definidos, es decir, confinar las tareas a los especialistas, sostener la división del trabajo dentro de la academia y las industrias culturales. La mueca es una sutil desaprobación de las formas vivas de escritura que se deslizan entre espacios compartimentados, que cambian demasiado rápido de forma y de intereses. Lo que se intenta ordenar es todo aquello sin disciplina, aquello que produce movimiento pero no se deja capturar.

Más adelante en la entrevista, la autora cuenta que:

Referencia bibliográfica

M. Gainza (2017). *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama.

«[...] siempre que visitaba museos me iba con la sensación de que los textos de sala y los folletos estaban muertos. Eran textos grises que hablaban con mucha jerga y no lograban explicarle al espectador por qué ese pedazo de tela podía llegar a ser algo importante. Alguna vez pensé que mi trabajo ideal sería poder reescribir todos los textos de museos de Buenos Aires. Como nadie me iba a ofrecer ese puesto, mi plan B fue escribir una guía privada. Quería hablar de mis cuadros favoritos, que no necesariamente son los mejores. Así empezó el libro, como una guía caprichosa de museos».

A. Wajszczuk (2014, 5 de octubre). «Chica bien». *Página 12*, suplemento *Radar*. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10078-2014-10-05.html>>

Aquí Gainza va más lejos y deja entrever algo importante. La guía caprichosa de museos sintetiza la manera en que ella busca y encuentra un lugar vivificante desde donde escribir. Es un paso hacia la «**escritura nerviosa**» a la que alude el filósofo Peter Sloterdijk, una escritura «marcada por tatuajes emocionales, también conocidos como eneagramas, que ninguna educación es capaz de cubrir del todo y ninguna conversación logra esconder del todo» (Rivera Garza, 2013, pág. 61). No se trata entonces de mezclar por mezclar, sino de localizar los puntos vitales que nos permiten sustentar la escritura en el deseo. El caso de María Gainza no es tan distinto del de cualquier otro autor. Señala un proceso de búsqueda infinita, nunca resuelto, por el cual perseguimos aquello que nos moviliza para luego elegir las herramientas que mejor van a acompañarnos durante el viaje. El archivo de las prácticas artísticas es especialmente prolífico en este sentido: es una enorme caja de herramientas. Acumula muchísimos instrumentos y procedimientos experimentales que se encuentran en estado de latencia esperando a ser mezclados o empujados hacia nuevos dominios creativos. Cuando Gainza exagera diciendo que «el arte va siempre dos baldosas por delante de la literatura» (Rodríguez Marcos, 2019) se refiere justamente a esto, esboza una idea que ya han refrendado muchos escritores que abrazan el legado conceptual y apropiacionista. La colisión y la mezcla, dentro de las prácticas artísticas, son motivo de celebración, representan lo contrario de la «escritura muerta».

El caso de Gainza implica el ensamblaje de dos tradiciones distintas de escritura.

Pero, si observamos en detalle, veremos que aquello que está colisionando y siendo permanentemente tensionado en las prácticas artísticas no son solo regímenes textuales contrapuestos. El ecosistema del arte contemporáneo conecta entre sí, por ejemplo, a sensibilidades poéticas con materiales anómalos, a investigaciones científicas con formas de activismo, a pedagogías radicales con patronatos de museos que financian procesos cuyo valor reside en la propia experimentación. Es la colisión del paraguas y la máquina de coser, siguiendo la epifanía de los poetas surrealistas, el «revoltijo de teoría y perfume», señalado alguna vez por el curador Cuauhtémoc Medina (2016). No se trata solo de mezclar escrituras, las prácticas artísticas promueven y celebran la creación de superficies donde **reensamblar todo tipo de componentes**.

Referencias bibliográficas

C. Rivera Garza (2013). *Los muertos indóciles*. México DF: Tusquets.

J. Rodríguez Marcos (2019, 7 de diciembre). «María Gainza: “Hay cientos de escritoras mejores que yo”» [en línea]. *El País*.

Referencia bibliográfica

C. Medina (2016). *Son(i)a #227* [en línea]. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona.

El proyecto *Contarlo todo sin saber cómo* (2012) del curador Martí Manen también desorganiza las sedimentaciones institucionales y aprovecha la destreza vivificante de la mezcla. Llevado a cabo en el CA2M en Móstoles, la propuesta recoge la obra de diez artistas y la utiliza para componer, simultáneamente, una exposición y una novela. Este **doble formato** permite introducir una turbulencia en el reparto habitual de las tareas. La trama del libro se centra en la vida emocional de sus personajes, pero mientras la historia avanza todas las obras presentadas en la exhibición son convertidas en material literario. Los visitantes se convierten, así, en lectores, y los lectores incorporan como literatura el guion museográfico entretejido en las páginas del libro. La obra de los artistas sirve «como base para estructurar la ficción. Los papeles cambian, los roles también» (Manen, 2012, pág. 180).

Otro ejemplo en la misma línea es el libro *Ficciones patógenas* (2018) del artista Duen Sacchi, que ensaya también un desdoblamiento expositivo y literario. Se trata de un conjunto de relatos y dibujos que desafían la racionalidad científica mediante una hipótesis insólita según la cual la manzana ingerida por Adán podría haberse convertido, después de su expulsión del paraíso, en un órgano del cuerpo humano. El libro y los dibujos, el circuito editorial y la sala de exposiciones, aparecen aquí también como superficies ensambladas a través de las cuales un proyecto inventa y sostiene un territorio a su medida. Proyectos transliterarios recientes como *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci (2017) o *Hermano de hielo* (2016) de Alicia Kopf realizan operaciones expresivas similares.

En un clásico texto, comisionado por *e-flux* hace casi dos décadas, el artista Ricardo Basbaum declaraba su amor a los «artista-etc», noción que él mismo acuñaba entonces para referirse a aquellos artistas que no son artistas-artistas, sino que son **artistas y algo más** (artistas-escritores, por ejemplo), que rebasan sus propios contornos autoriales y que con esa mezcla obstinada de actividades alimentan y complejizan las prácticas artísticas. Basbaum apuntaba en un pasaje:

«Los artistas-etc incluso traen a la vanguardia conexiones entre el arte y la vida (por ejemplo, el no-artista de Kaprow), el arte y las comunidades, abriendo un camino para una rara, rica mixtura de circunstancias casuales y singulares, diferencias culturales y sociales, e ideas».

R. Basbaum (2004). *Amo a los artistas-etc*. Madrid: Vendedores de humo. Disponible en: <https://issuu.com/casa_tomada/docs/amo_los_artistas-etc>

Esta dimensión proteica de la mixtura señalada por Basbaum es válida, en realidad, para cualquier persona interesada en la creatividad. Jardineros-poetas, ingenieros-escultores, periodistas-DJ. O bien: poemas que son ensayos, objetos que son reseñas, novelas que son manuales. Incluso con una simplificación semejante de etiquetas, las posibilidades textuales son infinitas. La mezcla de la memoria acumulada en el archivo de las disciplinas abre siempre **posibilidades expresivas nuevas**.

Referencia bibliográfica

M. Manen (2012). *Contarlo todo sin saber cómo*. Madrid: CA2M ed.

Referencia bibliográfica

D. Sacchi (2018). *Ficciones patógenas* [en línea]. Madrid: Brumaria.

Recapitulando

Ahora que ya hemos recorrido ejemplos sobre cómo la mezcla puede ser un poderoso motor creativo, volvamos sobre las ideas centrales del apartado con una constelación de preguntas. El objetivo es que podáis interiorizar todo lo dicho e incorporarlo fluidamente a vuestro propio proceso de escritura.

1) ¿Cuáles son las tradiciones literarias con las que no tenéis ninguna relación? ¿Habéis intentado, por ejemplo, componer textos como si fuerais novelistas o poetas?

2) ¿Soléis escribir siempre de una manera parecida u os permitís experimentar y mezclar formas nuevas de escritura?

3) Imaginad vuestra escritura como un organismo vivo. ¿Con qué estilos y formatos nuevos podríais alimentarla para hacerla crecer de manera más compleja?

8. Epílogo: tres convenciones

Para finalizar, comentaremos tres recursos textuales fundamentales dentro de las prácticas artísticas que suelen ser solicitados cuando presentamos públicamente nuestro trabajo: el *statement*, la biografía y el portafolio. Se trata de recursos ineludibles a la hora de resolver cuestiones prácticas como presentarse a premios y becas, enviar nuestra obra a comisarios y galeristas o, simplemente, compartir lo que hacemos en internet.

1) Comencemos por el *statement*. Se trata de una noción que utilizamos para referirnos a una declaración escrita mediante la cual compartimos las **bases fundamentales de nuestro trabajo**. Es un espacio dedicado a explicar qué es lo que hacemos y cuáles son nuestras motivaciones. Hablamos idealmente de un texto corto, de unos pocos párrafos, que despliega algunas de las complejidades de nuestra obra de la manera más simple posible. La claridad es importante porque este alegato es una de las primeras líneas de comunicación entre artista y público. Su función incluye entonces la hospitalidad, así como generar un marco de lectura capaz de facilitar el acceso a personas que no conocen nuestro ámbito de intereses. Es importante tener presente también que, en ocasiones, ese marco puede volverse una barrera. Aunque el *statement* fija unas coordenadas de identidad que nos ayudan a comunicar lo que hacemos, debe ser entendido como un objeto dinámico, un marco capaz de estirarse para no constreñir la dirección de nuestros procesos cuando estos comienzan a avanzar en una dirección nueva. Conceptualizar una línea de trabajo clara genera una inercia propia, y eso es algo bueno, pero tiene como contrapartida que puede encorsetar el cuerpo de obras dentro de unos límites que a largo plazo sean claustrofóbicos. El *statement*, finalmente, es aquel espacio donde podemos conectar con una conversación colectiva, con una disputa de sentido que es siempre más grande que las obras en sí. Es el espacio donde podemos compartir abiertamente nuestras posiciones.

2) La **biografía** comporta mucha menos complejidad. Se trata de una narración corta en la que incluimos nuestros **datos personales y principales méritos profesionales**: dónde estudiamos, en qué exposiciones participamos, qué publicaciones hemos hecho, etc. Es recomendable mantener también la simplicidad y brevedad de este texto, incluyendo solo algunos eventos escogidos, explicados de manera precisa y sin exageraciones. Al igual que el *statement*, demanda un trabajo minucioso de edición. Los eventos que decidimos incluir en la biografía componen nuestro perfil como autores. Podemos darle, por ejemplo, más peso a las publicaciones que a las exposiciones (si queremos enfatizar que nos interesa explorar los materiales impresos antes que el espacio expositivo) o a las residencias frente a las colecciones que han adquirido nuestro trabajo (si nos interesa subrayar que nos interesa movernos por distintos contextos y hacer proyectos situados). Como mencionamos en el apartado «La

primera persona», se trata de dinámicas de diseño mediante las cuales modelamos una versión de nosotros mismos. Tanto el *statement* como la biografía son piezas textuales hechas para consolidar nuestras voces como autores.

3) El **portafolio**, por su parte, es el documento que recoge una **selección de nuestro trabajo artístico**. Se trata, por eso mismo, de una herramienta vital de comunicación a la que debemos dedicar tiempo y energía. Los procesos de edición de los materiales, la redacción de los epígrafes de las obras y las imágenes escogidas deben estar orientados a subrayar nuestras áreas de interés y a crear una gramática coherente con nuestro trabajo. Según las características de lo que hacemos podría ser más adecuado, por ejemplo, un portafolio organizado por proyectos que por obras singulares. El formato de embalaje narrativo por proyectos es habitual porque delimita y compartimenta de manera clara nuestra producción artística. Hace que procesos de trabajo complejos y repletos de ramificaciones emerjan como formas impolutas y autoconclusivas. Pero esa misma destreza representa también un problema cuando necesitamos comunicar obras que no fueron concebidas con objetivos ni calendarios predefinidos, sino que forman parte de un proceso abierto de experimentación, con contornos difusos y temporalidades cambiantes. Los artistas que trabajan pieza por pieza, sin una conexión argumental entre ellas o un paraguas conceptual que las amalgame, deben emplear estrategias narrativas distintas para secuenciar fluidamente sus obras dentro del portafolio.

Hemos mencionado en el apartado «Escritura e imaginación» que relatar los proyectos que ya hicimos implica también un acto productivo de imaginación. En relación con esto, es importante analizar la constelación de conceptos y vocabularios que convocamos para validarla. Porque ¿cómo envolvemos de legitimidad y prestigio nuestros textos? ¿Cómo hacemos que sean interesantes para los demás? Un camino posible, que puede sonar banal pero ocurre a menudo, es citar a autores reconocidos cuyos textos están despertando interés. Esto genera una transferencia de legitimidad desde ámbitos académicos o científicos, una suerte de «efecto de autoridad» por el cual las ideas y vocabularios impulsados desde centros de poder reverberan sobre nuestra obra y la cargan de atención. Aunque esto implica sumarse a una conversación colectiva en marcha (que con seguridad tiene validez y puede ser, incluso, urgente), priorizar todo aquello que fugazmente cautiva al medio artístico, lanzarnos como un cardumen que absorbe cada nuevo concepto *sexy* que eventualmente comienza a circular, puede ser problemático. Es recomendable cultivar un universo de referentes propios, que pueda interactuar con las discusiones en marcha pero que resista la volatilidad de los consumos culturales.

Para acabar este documento diremos que todas las reflexiones esgrimidas en apartados anteriores son aplicables también a la redacción de nuestra biografía, nuestro *statement* y nuestro portafolio. Las escrituras mezcladas, las escrituras de huida y ataque, los desmenuzamientos críticos, las escrituras performativas, las escrituras declamativas, las escrituras comunitarias, las herramientas y las constricciones del material-escritura pueden ser también incorporadas

como posibilidades valiosas. De las visiones a las previsiones, de las semillas latentes a las relatorías de lo hecho, todo ámbito de escritura puede ser siempre reconfigurado, expandido y desplazado a dominios creativos nuevos.

Bibliografía

Las herramientas: inventar un tiempo para nuestra práctica

Anzaldúa, G. (1980). *Una carta a escritoras tercermundistas* [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2020]. Disponible en: <<https://vdocuments.mx/una-carta-a-escritoras-tercermundistas-gloria-anzaldua.html>>

Cañellas, M. (2017). *El olor de una montaña por dentro*. Barcelona: Sala d'Art Jove & La Panera.

Esnorquel (2019). *Apnea #10, una conversación con Tamara Díaz Bringas* [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2020]. Disponible en: <<http://esnorquel.es/apnea-10-conversacion-con-tamara-diaz-bringas/>>

Esnorquel (2019). *Apnea #12, una conversación con Blanca Callén* [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2020]. Disponible en: <<http://esnorquel.es/apnea-12-conversacion-con-blanca-callen/#more-2543>>

Ingold, T. (2015). *Líneas, una breve historia*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. México DF: Tusquets.

Woolf, V. (2008). *Una habitación propia* (ed. original 1929) [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2020]. Disponible en: <<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>>

El material-escritura: propiedades y comportamientos

Egaña, L. (2019). *Metodologías subnormales. Manual práctico para investigadoras desadaptadas* [proyecto de investigación artística]. Barcelona: Hangar.

Fernández Mallo, A. (2011). *El hacedor (de Borges) Remake*. Madrid: Alfaguara.

flores, v. (2018). *Son(í)a #257* [en línea]. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <<https://rwm.macba.cat/es/sonia/val-flores-main/capsula>>

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

Katchadjan, P. (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.

La Nación (2016, 23 de noviembre). «Procesan al autor de El aleph engordado por “defraudación”» [en línea]. *La Nación*. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/procesan-al-autor-de-el-aleph-engordado-por-defraudacion-nid1958635>>

Perec, G. (1997). *El secuestro*. Barcelona: Anagrama.

Plender, O. (2019). *Son(í)a #294* [en línea]. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <<https://rwm.macba.cat/es/sonia/olivia-plender/capsula>>

Queneau, R. (2006). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez Marcos, J. (2011, 1 de octubre). «Los peligros de “rehacer” la obra literaria de Borges» [en línea]. *El País*. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html>

Saavedra Galindo, A. (2018). «Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph Engordado* de Pablo Katchadjan» [en línea]. *Revista Chilena de Literatura* (n.º 97). [Fecha de consulta: 4 de octubre de 2019]. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952018000100269>

Salgado, M. (2017). *Son(í)a #247* [en línea]. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona. [Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2019]. Disponible en: <<https://rwm.macba.cat/es/sonia/maria-salgado-main/capsula>>

Vilanova, O. (2010). *La gran risa: ensayo sobre la significación de lo más cómico*. Barcelona: autoedición.

Escritura e imaginación

Euba, J. M. (2013). *Sobre producir, sobredosis, sobreproduciendo* [en línea]. San Sebastián: Ere-muak. [Fecha de consulta: 29 de enero de 2020]. Disponible en: <<https://www.ereмуak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo>>

Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Wagensberg, J. (1998). *Ideas para la imaginación impura*. Barcelona: Tusquets.

La primera persona

Bolaño, R. (1999). *La belleza de pensar* [en línea]. Feria Internacional del Libro. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E>>

Coderch, L. (2016). *Son(í)a #225* [en línea]. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <<https://rwm.macba.cat/en/sonia/sonia-225-lua-coderch>>

Coderch, L. (2018). *Shelter* [en línea]. [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2020]. Disponible en: <<https://vimeo.com/290357931>>

Euba, J. M. (2013). *Sobre producir, sobredosis, sobreproduciendo* [en línea]. San Sebastián: Ere-muak. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <<https://www.ereмуak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo>>

Groys, B. (2014). *La producción de sinceridad. Volverse Público*. Buenos Aires: Caja Negra.

Krauss, C. (1997). *I Love Dick*. Los Ángeles: Semiotext(e).

Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonki*. Barcelona: Espasa.

Valdés, A. (2019). *Distraídos venceremos. Usos y derivas en la escritura autobiográfica*. Barcelona: Jekill&Jill.

Vallejo, R. (1999). *Acoso textual*. Barcelona: Editorial Planeta.

Wagensberg, J. (1998). *Yo, lo superfluo y el error*. Barcelona: Tusquets.

Wulf, A. (2016). *La invención de la naturaleza*. Madrid: Taurus.

Autoría y comunidad

Goldsmith, K. (2001). *Soliloquy* [en línea]. New York: Granary Books. [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://collection.eliterature.org/1/works/goldsmith_soliloquy.html>

Goldsmith, K. (2003). *Day* [en línea]. Massachusetts: The figures. [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://monoskop.org/images/3/3c/Goldsmith_Kenneth_Day_2003.pdf>

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. México DF: Tusquets.

Wu Ming (s/f). *What is the Wu Ming Foundation?* [en línea]. San Sebastián: Ereмуak. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <<https://www.wumingfoundation.com/giap/que-es-la-wu-ming-foundation/>>

Hacerse manifiesto

Euba, J. M. (2013). *Sobre producir, sobredosis, sobreproduciendo* [en línea]. San Sebastián: Ere-muak. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <<https://www.ereмуak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo>>

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Haraway, D. (2016). *Manifiesto para cyborgs*. Madrid: Puente Aéreo.

Marinetti, F. T. (1909). Manifiesto Futurista [en línea]. *Le Figaro*. [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_futurista>

Preciado, P. B. (2016). *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Srnicek, N.; Williams, A. (2013). *Manifiesto aceleracionista* [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <<http://syntheticeidifice.files.wordpress.com/2013/08/manifiesto-aceleracionista1.pdf>>

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Varios autores (s/f). *Manifiesto Transfeminista-transfronterizo* [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]. Disponible en: <http://sindominio.net/karakola/IMG/pdf_Manifiestofinal2.pdf>

Escribir en el medio: la mezcla lúcida

Aisenberg, D. (2018). *MDA, Apuntes para un aprendizaje en artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Basbaum, R. (2004). *Amo a los artistas-etc* [en línea]. Madrid: Vendedores de humo. [Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2019]. Disponible en: <https://issuu.com/casa_tomada/docs/amo_los_artistas-etc>

Gainza, M. (2017). *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama.

Gainza, M. (2018). *La luz negra*. Barcelona: Anagrama.

Manen, M. (2012). *Contarlo todo sin saber cómo*. Madrid: CA2M ed.

Medina, C. (2016). *Son(i)a #227* [en línea]. Podcast de Radio Web MACBA. Barcelona. [Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2019]. Disponible en: <<https://rwm.macba.cat/es/cuauhtemoc-medina-tag>>

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. México DF: Tusquets.

Rodríguez Marcos, J. (2019, 7 de diciembre). «María Gainza: “Hay cientos de escritoras mejores que yo”» [entrevista en línea]. *El País*. [Fecha de consulta: 14 de diciembre de 2019]. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2019/12/07/actualidad/1575724406_632448.html>

Sacchi, D. (2018). *Ficciones patógenas* [en línea]. Madrid: Brumaria. [Fecha de consulta: 16 de enero de 2020]. Disponible en: <<https://cargocollective.com/duenxarasacchi/Ficciones-Patogenas>>

Wajszczuk, A. (2014, 5 de octubre). «Chica bien» [en línea]. *Página 12*, suplemento *Radar*. [Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2020]. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10078-2014-10-05.html>>

