

El libro tachado

PATRICIO PRON

T

TURNER NOEMA

Título:

~~El libro tachado~~. *Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*

© Patricio Pron, 2014

De esta edición:

© Turner Publicaciones S.L., 2014

Rafael Calvo, 42

28010 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: mayo de 2014

ISBN: 978-84-16142-78-1

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

Enric Jardí

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial.

Usted comprenderá mi deseo tantas veces repetido de desaparecer detrás de mi trabajo, de permanecer en el anonimato [...]. Quiero ser eliminada por completo: sólo una voz, un suspiro para aquellos que deseen escuchar atentamente.

NELLY SACHS

[...] ser un animal blanco, en el invierno, cuando está nevando, entonces subirse a un árbol, sabiendo que tus pasos son cubiertos por la nieve nueva, ¡de manera que nadie sabe dónde estás! [...] Ese es uno de los ideales. Otro ideal es encontrar... ¡el vacío! Buscar el buey y, habiéndolo encontrado, darse cuenta de que en realidad no has encontrado nada.

JOHN CAGE en conversación con Joan Retallack

Páginas manoseadas: léidas una y otra vez.
¿Quién pasó por aquí antes que yo?

DAVID MARKSON

ÍNDICE

- I. Introducción
- II. Azarosa / Combinatoria / Restringida / Colectiva / Borrada / Suspendida / Apropiada
- III. Censurados / Quemados / Destruídos / Perdidos / Desaparecidos / Represaliados
- IV. Mutilados / Empleados / Recluidos / Bloqueados
- V. Suicidas / Colaboradores
- VI. Falsificadores
- VII. Anónimos
- VIII. Desaparecidos / Silenciados
- IX. 'Crisis'
- X. Conclusiones

Bibliografía

Índice onomástico

Agradecimientos

I INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XVIII el relojero francés Absalón Amet inventó una máquina capaz de escribir sentencias poéticas y filosóficas de manera automática; su “filósofo universal” consistía en cinco grandes cilindros accionados por un mecanismo de relojería sobre los que Amet había pegado una serie de palabras: el primer cilindro contenía sustantivos con su correspondiente artículo, el segundo estaba dedicado a los verbos, el tercero reunía preposiciones, el cuarto adjetivos y el quinto presentaba otra vez sustantivos. Al accionar el mecanismo, los cilindros giraban hasta detenerse conformando una frase no necesariamente carente de sentido. A pesar de que Amet aspiraba a la automatización total del procedimiento, este requería intervención humana, más específicamente de su hija, Marie Plaisance, que seleccionaba las frases que creyese de valor y descartaba las que le parecían insensatas. Al comienzo, el “filósofo universal” ocupaba la mitad de una mesa; al final –su creador le había agregado negaciones, conjunciones, adverbios y estructuras subordinadas–, toda una habitación. En 1774, Amet y su hija publicaron una antología de frases “escritas” por el autómatas con el título de *Pensées et mots choisis du Philosophe Mécanique Universel* [Pensamientos y sentencias escogidas del Filósofo Mecánico Universal]. Juan Rodolfo Wilcock afirma en *La sinagoga de los iconoclastas* (1972) que el libro contenía, por ejemplo, “una frase de La Fontaine: ‘Los peces que alimentas no se juran fraternidad’, otra de Rimbaud: ‘La música sapiente falta a nuestro deseo’, una de Laforgue: ‘El sol depone la estola papal’; también, ‘Todo lo real es racional’; ‘El hervido es la vida, el

asado es la muerte'; 'El infierno son los demás'; 'El arte es sentimiento'; 'El ser es devenir para la muerte'" (55).

Aunque la historia de Absalón Amet y su "filósofo universal" es ficticia, la aspiración a producir una literatura mecánica que no requiera la intervención del autor –y, con ella, sus veleidades y su pretensión de autoridad– no lo es.¹ Friedrich von Knaus, un relojero alemán, presentó en 1760 en la corte del emperador austríaco Franz I una "maravilla mecánica que todo lo escribe"; el aparato contaba con sesenta y ocho caracteres y durante su presentación compuso una carta en francés (Wirth 163). Por su parte, también el relojero –convenientemente– suizo Pierre Jaquet-Droz confeccionó en 1774 un autómatas denominado "Der Schreiber" [El escritor] que, tras ser puesto en acción, sumergía la pluma en un tintero, la sacudía suavemente y escribía una frase registrada previamente en un disco; el autómatas –que era parte de una serie de tres que incluía también una organista y un dibujante– aún está en exhibición y ocasionalmente en funcionamiento: la última vez, en presencia del presidente francés François Mitterrand (véase Söring y Sorg).² Ambos autómatas no solo son el resultado de un momento histórico específico en el que la adquisición de una serie de herramientas técnicas llevó a creer erróneamente que estas podían reemplazar a su creador, sino también, y sobre todo, el antecedente de un puñado de escritores que, paradójicamente, apostó por una literatura que no los necesitase: el alemán Theo Lutz, el italiano Nanni Balestrini y otros.³

Al igual que las *contraintes* del OuLiPo y los procedimientos de Raymond Roussel que les sirven de antecedente, los *doublets* de Lewis Carroll y el "golf language" de Vladímir Nabókov –en ambos casos se parte de una palabra para formar una segunda palabra con la misma cantidad de letras y cambiando una letra por vez–, las obras de los autores antes mencionados son el resultado de lo que

el escritor Jean-Pierre Balpe y el compositor Jacopo Baboni Schilingi han denominado una "aleatoriedad controlada" (Gache 199), de acuerdo con la cual es el ordenador el que produce el texto a partir de una serie de instrucciones o de un marco. De este modo, la producción de sentido no recae en el autor ni en el lector o receptor de la obra sino en el procedimiento mismo, con la consiguiente pérdida de control por parte del escritor individual. Que esta pérdida de control –esta "borradura" de la figura del autor– tenga lugar en un contexto en el cual, según se dice, este "ha muerto" no debería sorprender si no proviniera de ciertos autores, cuya condición de tales se deriva –paradójicamente– de la renuncia a ejercer la autoría de un texto, cosa que corresponde a la máquina.⁴

Como sostiene Félix de Azúa,

En las últimas décadas, la filosofía del Arte se ha abierto a unos artefactos cuyo carácter distintivo es el de querer escapar a la definición de 'objeto artístico' mediante la subversión ontológica. Desde los precursores *ready-made* de 1913 hasta las instalaciones y objetos ya propiamente reflexivos (conceptuales, *arte povera*, *land art*, minimalistas, performances, *body* y *carnal art*, etcétera), se ha producido una avalancha de objetos conscientemente extra-artísticos en busca de una nueva definición. La definición llegó como una no-definición (o 'concepto abierto', cuando no simplemente 'muerte del Arte') [...] (322).

Aun cuando los procedimientos de apropiación y su popularidad en nuestros días podrían hacer pensar que el arte en general y la literatura en particular estarían viviendo un periodo de especial negatividad vinculado con su presunta "muerte",⁵ esta negatividad no es nueva ni señala nada. Más bien existe como línea de sombra de la literatura prácticamente desde sus orígenes. Autómatas como los de von Knaus y Jaquet-Droz son apenas una de las manifestacio-

nes –si acaso, la más material– de la ficción de una literatura que se escriba a sí misma, particularmente presente en nuestros días a raíz del surgimiento de nuevas formas de producción y circulación de los textos tras la aparición de internet; es decir, de una literatura que no requiera de los autores. Así, Jonathan Swift presentó en la tercera parte de *Los viajes de Gulliver* (1726) una máquina de escritura creada por los científicos de la Gran Academia de la ciudad de Lagado⁶ y René Daumal concibió una “máquina poética” fijada al cerebro de su portador que podría escribir poemas de forma mecánica prestando atención a las señales vitales de su dueño pero sin su intervención (Gache 201); Brion Gysin también pensó en aparatos similares.⁷

Quizá una literatura sin escritores –es decir, sin personalismos y sin veleidades pero también sin heroísmos y sin conciencia de sí misma– no sea lo peor que pueda sucederle a la literatura. Más interesante que especular sobre su existencia es, sin embargo, el concebir una historia de la literatura cuyo tema no sea lo que la literatura es y ha deseado ser, sino lo que no es y no ha querido ser nunca. Una historia, pues, que –partiendo del diagnóstico tan habitual en nuestros días según el cual “las humanidades retroceden, la modernidad no ha hecho más que asestarle golpes bajos al prestigio de la razón no científica, y aquella cultura humanística que engendró los más altos logros del saber literario y de las artes se bate en retirada ante la mirada quizá nostálgica, pero en realidad anhelante, de escasos intelectuales” (Llovet)– concibiese su objeto de estudio como una literatura caracterizada por la interrupción, la inexistencia, la borradura, el silencio y la negación de sí misma; es decir, como una literatura que, pensada en términos de lo que no desea ser, cuente también la historia de lo que es y, tal vez, de lo que será en días futuros, si el final del arte se revela como algo más que la nostalgia de épocas mejores que, sin embargo, también se imaginaron en retroceso.

Esta es una contribución a esa historia, la de la literatura de los últimos dos siglos, producida “en contra” del siempre inminente “fin de la literatura” y de la “muerte del autor” varias veces anunciados ya⁸ que no claudica ante ese fin y esa muerte, puesto que parte de la premisa de que el hecho de que la literatura pueda acabar y sus autores morir algún día es su condición de posibilidad y su mayor aliciente; como tal puede ser leída de manera consecutiva y lineal o de modo aleatorio, centrándose el lector en el texto principal o leyendo tan solo las notas a pie de página, que constituyen las digresiones y los desvíos de la larga conversación que este libro pretende ser. El mismo lector está invitado a completar las lagunas de esta obra –por lo demás, inevitables cuando se habla de escritores suicidados, de escritores empleados, de escritores represaliados, de escritores anónimos–, ya que ~~El libro tachado~~ no pretende agotar un asunto o paralizar a sus lectores en sus asientos hasta que la lección haya concluido: este libro aspira a ser una larga conversación, y las conversaciones tienden a mejorar con la intervención de sus participantes. Los autores que aparecen en este libro y sus historias pueden parecer reunidos aquí de forma caprichosa; me alegraría de que fuera entendido así, ya que no hay nada más bello que el capricho, pero lo cierto es que todos ellos han sido víctimas de una forma u otra de muerte y desaparición: mencionarlos no tiene como finalidad devolverles la vida, ya que ningún libro puede hacerlo, sino recordar el hecho de que alguna vez estuvieron entre nosotros y ya no lo están, y advertir del hecho de que buena parte de lo que conocimos como literatura desaparece estos días de un modo u otro y de que tenemos el penoso privilegio de ser testigos de esa desaparición, así como la obligación de pensar nuevos juegos y nuevas conversaciones.

II
**AZAROSA / COMBINATORIA / RESTRIN-
 GIDA / COLECTIVA / BORRADA / SUS-
 PENDIDA / APROPIADA**

Artefactos del silencio. No meros aislantes del ruido
 sino dispositivos de producción de silencio,
 transformadores del mundo en silencio.

Libros, tratados de metafísica, hojas de poesía:
 máquinas de silenciar. Quien sube por la escalera
 llega al silencio.

FERNANDO BRONCANO

“Doce caras de un poliedro de silencio”

Roland Barthes observó en su famoso ensayo de 1972 acerca de la “muerte del autor” que “aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos” y que nuestra cultura literaria “tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones” (1).¹ Algo más de cuarenta años después, el diagnóstico es más pertinente que nunca, puesto que la participación activa del escritor en la difusión de la obra propia mediante la administración de las influencias, la construcción de la figura autoral y la promoción de esa figura, ha desdibujado en las últimas décadas los límites entre la creación literaria y su comercialización, entre la lectura y su consumo y entre la concepción de una obra artística y su transformación en un producto que se vende sin cuestionar la figura del autor, reforzada por estas prácticas, ya que el escritor ha comenzado a funcionar a la manera de ciertas fábricas que periódicamente necesitan sacar al mer-

cado un nuevo electrodoméstico o un nuevo coche para no devaluar su “valor de marca”, incluso aunque el nuevo electrodoméstico o el nuevo coche sean inferiores a los productos que vienen a reemplazar o solo cuenten con mejoras mínimas. Al igual que las franquicias económicas –de las que parecen haber aprendido tanto en los últimos tiempos–, los escritores ceden su nombre a *performances*, lecturas públicas, *book tráileres*, actividades de escritura colectiva y otros productos marginalmente literarios con la finalidad de ampliar su capital mediante la inversión mínima de su nombre y de una presencia que otorgaría legitimidad al producto en cuestión.

A pesar de ello, y como recuerda Barthes, hace ya tiempo que la historia de la literatura –o al menos de una parte de ella– puede ser contada también como la de un puñado de escritores “tentados por [el] derrumbamiento” del mito del autor (2): Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Marcel Proust y los surrealistas contribuyeron a “desacralizar la imagen del Autor” (Barthes 2) al rechazar una visión romántica –a la que contribuyeran Johann Wolfgang von Goethe, Novalis (pseudónimo de Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg), Friedrich Schiller y otros– que veía en él un demiurgo, un alquimista o un iluminado, al tiempo que la lingüística demostraba que “la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores” (2-3).² Para Barthes,

En Francia ha sido, sin duda, Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual solo el lenguaje actúa (2).

No deja de ser paradójico que el “derrumbamiento” del autor sea promovido por los propios autores. Al parecer, Barthes no explicó en ninguna ocasión por qué esto sucedería de este modo, y puede que haya cuestiones sociales y económicas –al tiempo que psicológicas, pero sería absurdo fundamentar la “muerte” o la “pulsión de muerte” del autor en su propia psicología– que hayan contribuido en su momento al surgimiento de esta especie de tradición negativa en la literatura moderna.³ A pesar de ello, parece ineludible pensar en el abandono de la concepción romántica de la literatura y la autoría como en un seísmo. Al tiempo que un cierto sistema de interpretación de la producción literaria cuyo centro era la figura del autor individual –y cuyo presupuesto era la capacidad de ese autor para crear obras dotadas de sentido en el marco de un mundo principalmente legible y mensurable– era reemplazado por otro en el cual “la voz narrativa del escritor se borraba, cediendo [...] la iniciativa a las mismas palabras” (Gache 37), un puñado de procedimientos y tendencias desplazaban al autor del centro mismo de la producción literaria, debilitando la autoridad de la que surge su nombre.⁴ Así, Lewis Carroll, Edward Lear y Christian Morgenstern produjeron una literatura del nonsense en la que la intención del autor y la legibilidad del mundo eran constreñidas por las derivas del lenguaje –en particular, por la métrica y la rima, como en los *limericks*– y por los procedimientos concebidos para que este diga su “verdad” con la menor intervención posible por parte del autor: los dobles sentidos, las paradojas lógicas, las homofonías –como en el caso tan singular de Raymond Roussel– y las superposiciones: piénsese en las “palabras-bisagra” de Carroll.⁵

Aun cuando Stéphane Mallarmé no fue el primero en introducir el azar en la producción literaria, su célebre poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” [Un golpe de dados jamás abolirá el azar] (1897) abrió un camino recorrido más tarde por el dadaísmo y el surrealismo al utilizar el azar como método y privilegiar el procedimiento y la com-

binatoria lingüística sobre la manifestación de una cierta “interioridad del escritor [que] le parecía pura superstición” (Barthes 2). “Un golpe de dados [...]” abrió una puerta por la que se colaría algo de lo más interesante de la literatura del siglo xx: los procedimientos aleatorios y los textos “encontrados” de Tristan Tzara, la escritura automática de los surrealistas, el letrismo y la “novela hipergráfica” de Isidore Isou, Maurice Lemaître y Gabriel Pomerand, entre otros (véase Gache 53). Al igual que todas las demás puertas, la que abrió Mallarmé permitía tanto entrar como salir: al entrar una literatura consistente en “suprimir al autor en beneficio de la escritura” (Barthes 2), lo que salía por aquella puerta era la autoridad atribuida hasta entonces al escritor individual y una concepción de la literatura que, como he dicho anteriormente, veía en esta un sistema de interpretación privilegiado para la comprensión de un mundo legible y dotado de sentido. Así que, contra lo que se cree habitualmente, podría decirse que el autor ya estaba herido cuando Barthes decretó su muerte en 1972; a partir de entonces, comenzaba un vacío, pero ese vacío estaba lleno de palabras.

Ninguno de los emprendimientos literarios destinados a producir una literatura que no requiera del autor –al menos tal como lo concebía el romanticismo– ha llevado tan lejos el proyecto de una literatura sin escritores como el OuLiPo, el Ouvroir de Littérature Potentielle que contó entre sus miembros a Raymond Queneau, François Le Lionnais, Noël Arnaud, Marcel Bénabou, André Blavier, Jacques Roubaud, Marcel Duchamp, Georges Perec, Italo Calvino y otros. Al profundizar en la naturaleza de los procedimientos narrativos tradicionales, y con la invención de otros nuevos, el OuLiPo propuso una literatura concebida casi exclusivamente como una disciplina combinatoria cuyos textos no reflejaban un gusto estético o una intencionalidad –es decir, un autor– sino la naturaleza del lenguaje;⁶ para Queneau –uno de los diez autores que fundaron el OuLiPo en diciembre

de 1960–, el autor oulipiano era “una rata que construye ella mismo el laberinto del que se propone salir” (Oulipo 2002: 6), pero es difícil no recordar que ese laberinto no era construido por la rata, sino por el lenguaje mismo: si acaso, la rata escogía en qué laberinto se metería, pero no podía modificar su recorrido ni sortear ningún obstáculo, le gustase o no. A esos obstáculos los oulipianos los llamaban *contraintes* (literalmente, “restricciones”)⁷ y, al igual que los procedimientos combinatorios de Raymond Roussel que les servían de antecedente, tenían una doble naturaleza: por una parte, limitaban las posibilidades creativas del autor, que debía limitarse a producir su texto en el estrecho marco que le ofrecían las restricciones formales que había escogido o le habían sido impuestas de antemano; por otra, las restricciones tenían que servir de estímulo a esa producción, lo que posiblemente quede más claro si se piensa en uno de los textos más famosos de su autor y del OuLiPo: los *Cent milliards de poèmes* [Cien mil millones de poemas] de Queneau (1961).⁸

Al igual que otras obras producidas por el OuLiPo, *Cent milliards de poèmes* no es exactamente un texto sino más bien una “máquina textual”, una selección de diez sonetos escritos por Queneau que, al estar sus versos impresos en lengüetas o tiras de papel individuales, pueden combinarse de tal manera que el lector “componga” sus propios sonetos con fragmentos de cada uno de los poemas originales. Aquí Queneau renuncia a fijar el texto en una única versión “autorizada” y se inclina más bien por ofrecer un marco, una serie de instrucciones para que el lector juegue el juego que se le propone; con ello incorpora la indeterminación a la composición de la obra bajo la apariencia de la participación del lector y de ese modo continúa la larga tradición de cadáveres exquisitos, escrituras automáticas y combinatorias y variantes de la escritura colectiva que caracteriza la poesía experimental de la primera mitad del siglo xx,⁹ pero también propone una nueva economía de la literatura en la cual el autor es –contra lo que se considera

habitualmente— la parte menos activa: de hecho, Queneau solo ha compuesto diez sonetos, pero el lector puede componer cien mil millones. Al limitar su participación a la propuesta de unas reglas específicas —el aparato combinatorio compuesto por las lengüetas— y un puñado de elementos — los diez sonetos—, Queneau sugiere también un nuevo tipo de relación entre autores y lectores en el marco de la cual el primero pierde toda autoridad sobre la producción de sentido de su obra; en ese marco, cuestiones como la intencionalidad del autor y sus preferencias resultan irrelevantes y pasan a un segundo plano en relación a las del lector.

Los *Cent milliards de poèmes* de Queneau son un cierto tipo de juego similar a las barajas de Max Aub y George Brecht, los tableros de Xul Solar y Julio Cortázar y los puzzles de Jorge Luis Borges y Georges Perec, cuya finalidad es recordarnos que la literatura es un repertorio de combinaciones “que sigue las posibilidades implícitas en el propio lenguaje” (Gache 167), emancipando a este último de la voluntad del escritor. Su desdén radical por la “autoridad” del autor y por la obra como monumento inalterable de sí misma no deberían sino hacernos recordar que su antecedente más directo son los libros de transformaciones de Ernest Nister que muchos de nosotros hemos utilizado de niños. En ellos, la imagen —por lo general, un rostro o figuras de animales— es repartida en cuatro lengüetas que pueden combinarse libremente pasando las páginas; el resultado del juego puede ser una criatura con patas de pollo, tronco de elefante, hombros de mono y cabeza de mosquito pero también un león hecho y derecho, y su enseñanza es que las posibilidades combinatorias de la imaginación no son finitas y que la existencia del león es tan absurda como la de la nueva criatura; también, que aquello que un texto significa no concierne tanto al autor como al lector, que adquiere así el papel activo que tradicionalmente se le ha negado. A esto es a lo que Barthes llamó “devolver su sitio al lector” y la teoría de la recepción seguiría sus pasos, aunque a veces de forma titubeante.