

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 autómata 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 Lautréamont: ‘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 autómata 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 autómata –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

¹ A modo de introducción a la discusión acerca de qué es un autor, véase en la Bibliografía el libro de Jannidis, Lauer, Martinez y Winko, así como el de Moore Howard, del que he extraído las que considero a lo largo de este libro las cuatro características salientes del autor, o –como diría Michel Foucault– de la “función autoral”: “autonomía”, “originalidad”, “propiedad” y “moralidad” (76). Para una discusión de los vínculos entre autoría y derecho –es decir, entre el reconocimiento jurídico de la existencia de algo llamado “autor” y su protección legal–, véanse Moore Howard (77-80), Rose y Woodmansee y Jaszi.

(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–,

² Puede vérselo en acción en YouTube. Por lo demás, el suizo François Junod lleva años confeccionando autómatas con técnicas propias del siglo XVIII; entre sus obras se encuentra un “Alexandre Pouchkine” (2010) que puede escribir sus propios poemas empleando aleatoriamente las veinticuatro palabras más habituales en la obra del autor de *El jinete de bronce*. Más, en la página web de Junod.

³ En 1959, Lutz publicó en la revista *Augenblick* una selección de “sus” Textos estocásticos, compuestos con ayuda de un ordenador programado para componer frases breves con las cien primeras palabras de *El castillo* de Franz Kafka (1926), por ejemplo:

No todo castillo es viejo. Todo día es viejo. No todo invitado está furioso. Una iglesia es pequeña. Ninguna casa está abierta y no todas las iglesias son silenciosas. No todo ojo está furioso. Ninguna mirada es nueva. Ningún camino está cerca. No todos los castillos son silenciosos. Ni ninguna mesa es estrecha ni todas las torres son nuevas (Lutz, mi traducción).

Un par de años después, Balestrini realizó su obra *Tape Mark 1*, un poema realizado por un ordenador alimentado con pasajes del *Diario de Hiroshima* de Michihiko Hachiya (1955), el *Tao Te King* de Lao Tsé (c. 400 a. de C.) y *El misterio del ascensor* de Paul Goodwin. El poeta estadounidense Emmett Williams, por su parte, escribió en 1965 un poema basado en la combinación informática de las ciento un palabras más utilizadas en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri; como el resto de los integrantes de Fluxus, Williams practicó con regularidad la poesía combinatoria. (Véase Gache 195-199, 210)

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

4 Unos meses atrás la prensa dio cuenta de la aparición de un “Google poético” resultado de la elaboración literaria de sus resultados predictivos por parte de los usuarios del buscador (véase Alemany). *El País* había anunciado años antes la creación por parte del escultor Carlos Corpa y de varios miembros de la facultad de Informática de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) de un “Poeta Automático Callejero Online” (Paco) que escribía versos como los siguientes: “El zapapico arqueolítico / es antipatriótico, / el clavicémbalo autógrafo es / asistemático, / el zueco aritmético es / áureo, / el vagabundeo acuático es / arquetípico”. Sus antecedentes en la literatura española serían el libro de Ángel Carmona *Poemas V2* (1976), compuesto por un ordenador IBM de 24 kilobites, y la “máquina de hacer comedias” incluida por Miguel Ramos Carrión y Carlos Coello en su zarzuela “El siglo que viene” (1876): en ella se echan “dos onzas de argumento, medio adarme de gramática castellana y un escrúpulo de sentido comun [sic]; se revuelve todo con un picadillo de obras francesas y chistes usados, y sale la comedia en disposicion [sic] de ser servida al público” (57); este, por su parte, evita escrupulosamente asistir al teatro.

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 manifestaciones –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 concier-

5 Una de las tantas manifestaciones recientes de esta presunción tuvo lugar en mayo de 2012, cuando la revista hispanomexicana *Letras Libres* organizó entre sus lectores un concurso de relatos bajo el lema “El fin de la escritura” (véase el blog de creación de esa revista).

6 No es el único ejemplo de máquina escritora en la literatura, ya que algunas de ellas aparecen en obras como la novela de Umberto Eco *La isla del día de antes* (1994) y en el cuento de Roald Dahl “The great automatic grammatizer” (El gran gramatizador automático, 1953), entre otros.

bió 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)– concibiésemos 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.

7 Todos estos aparatos tendrían su correlato necesario, como observa Belén Gache, en “máquinas de leer” como la que Raymond Roussel imaginó para su libro *Nuevas impresiones de África* (1932) y la “Rayuel-o-matic” destinada a la lectura de *Rayuela* de la que habla Julio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).

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 re-

8 También –debo agregar– “en contra” de cierto ensayismo hispanohablante de publicación habitual en nuestros días que presume de carecer de aparato crítico, de bibliografía, de algo más que un carácter circunstancial, aun de ideas: un ensayismo, finalmente, que no pasa de ser mal periodismo y por el que, en consecuencia, no muchos están dispuestos a pagar, ya que ¿para qué pagaría alguien por algo que obtiene casi gratis de la prensa diaria y en una versión resumida, que no requiere una inversión excesiva de tiempo y de esfuerzo?

cordar 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.