

De las escrituras no creativas, préstamos y conversaciones para ser un autor en el vértice de las poéticas de lo humano

Andrea Cote Botero

Conferencia Inaugural

Encuentro Nacional relata

Bogotá, marzo 20, 2025

A propósito de la relación entre escritura y tecnología, cada cierto tiempo, y casi con rigurosa puntualidad, aparece una ocasión para re-pensar la definición y función de los elementos que organizan el campo del saber que llamamos: "lo literario". Las preguntas que nos hacemos, entre otras, son: *¿Qué es un autor? ¿Qué quiere decir escribir? ¿Qué distingue o delimita el valor de lo que hacemos?*

Juzgando por este arranque y por el título de esta conferencia estarán temiendo que hayamos venido a explayarnos sobre ChatGpt u otra forma de presunta inteligencia que intente desplazarnos como escritores. Pero, no hay de que preocuparse, la propuesta es visitar las mismas preguntas sobre autoría y escritura, pero con otra premisa: *que acaso la literatura no sea, después de todo, un asunto de individuos produciendo libros, sino una práctica colectiva para pensar y diseñar la vida.*

I. De las escrituras no-creativas:

En el año 2012, la crítica literaria estadounidense Marjorie Perloff acuñó el término "genio no-original". Quería describir cómo, debido a los avances tecnológicos e Internet, el concepto tradicional de autoría había sufrido una nueva transformación. En lugar de la figura romántica del genio aislado, el "genio no-original" tiene la habilidad de manejar y diseminar información, como un programador que construye y mantiene una máquina de escritura. Perloff sitúa esta idea en una tradición literaria que comenzó en el siglo XX con prácticas como la recopilación de notas en *El libro de los pasajes* de Walter Benjamín. El filósofo alemán trabajó entre 1927 y 1940 en una reunión de citas sobre la ciudad de París: anotaciones, comentarios, notas y

papelería diversa, que formaban un conjunto tan pulcro y cuidadosamente ajustado en su libro, que podemos pensar que para Benjamin coleccionar quería decir escribir.

Hoy, las tecnologías digitales han amplificado estas prácticas, facilitando la exploración de técnicas como el reciclaje, la apropiación e incluso el “plagio” intencional.

Sobre este último término podemos citar, por ejemplo, el trabajo del poeta estadounidense Kenneth Goldsmith, que en el año 2003 publicó un poemario titulado “Day” –en español Día–. En realidad, era una transcripción literal de un número completo de *The New York Times*, que resultó en un libro de 840 páginas. Cuando le preguntaron a Goldsmith cuál era el sentido de este tipo de arte no-original, respondió que la conversación que se genera alrededor de una obra es siempre más interesante que la obra en sí misma.

Jonathan Lethem, también estadounidense, se ha referido al mismo tema en su conocido ensayo “El éxtasis de la influencia” (2007), allí defiende la reutilización de ideas en literatura a partir de una escritura donde cada línea de su ensayo sobre el tema es a su vez un préstamo. Desde este lugar, los escritores asumen un rol similar al de un procesador de palabras.

Por supuesto, el gesto de reinscribir un objeto en el presente para resignificarlo y otorgarle una interpretación artística no es una novedad. Su linaje pasa por el ready-made de Duchamp “la fuente” (1917), a la que algunos llaman la primera obra conceptual del Siglo XX. Duchamp envió esta pieza a la Sociedad de Artistas Independientes Nueva York con la firma de R.Mutt, Su gesto elevó a la categoría de arte, lo que hoy llamamos obra de la *postproducción*, esto es, aquella que trabaja con lo preexistente.

Jorge Luis Borges en “Pierre Menard autor del Quijote” (1944) planteó una escena en la que el trabajo artístico de alguien consiste en transcribir de manera idéntica el libro escrito por Miguel de Cervantes en 1603. En este cuento, un crítico literario compara ambas versiones

y encuentra importantes diferencias entre éstas, ya que, aunque parecen idénticas, varían mucho debido a que un texto será siempre nuevo, dependiendo del presente en que se lea.

El cuento de Borges es paradigmático al desplazar el poder del autor al lector; o, en otras palabras, postular que *la muerte del autor* es el nacimiento del lector.

Pero estos despliegues de audacia conceptual sobre los que ya hemos hablado antes no tendrían tanta importancia esta mañana si no fuera porque presentimos que existe una relación entre estos gestos y el momento histórico en que se manifiestan, esto es, la coyuntura a que responden.

La escritora mexicana Cristina Rivera Garza propone en su libro *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013) una nueva manera de entender la producción textual. Se opone a la visión tradicional de la autoría, que concibe la escritura como una esfera privada y, por ende, ligada a las dinámicas del capital. En su lugar, defiende las *poéticas de desapropiación*, procesos de escritura que son dialógicos, donde la autoría, en su función de generadora de sentido, se desplaza de la individualidad y autenticidad del autor hacia una experiencia de escritura entendida como una vivencia colectiva.

El concepto de necro escrituras de Rivera Garza sugiere de manera sutil tanto *la muerte del autor*, teorizada por Barthes y Foucault hace varias décadas, como las prácticas literarias actuales que desafían la noción de originalidad y con ella la idea de lo propio. De allí que desapropiar sea un gesto contra el capital. Tales prácticas implican exhumar, reciclar, copiar y recontextualizar textos previos, y encuentran un impulso adicional gracias a las capacidades de las tecnologías digitales.

Pero el término *necro escrituras* también hace referencia al contexto histórico en el que surgen estas formas de producción textual: un mundo marcado por una mortandad estremecedora, dominado por políticas de muerte y la lógica del lucro desmedido.

Observamos entonces cómo la desapropiación surge de modo particular en textos cuyo propósito es contar una realidad cuya complejidad no puede atarse a una sola voz, género, formato o diseño textual.

2. Escribir con otros o de los préstamos: El caso de Antígona González

Antígona González (2012), libro de la mexicana Sara Uribe, es un largo poema en que la voz busca desesperadamente el cadáver de su hermano entre las ruinas de una nación azotada por la violencia, la burocracia y la indiferencia. El libro fue comisionado por Sandra Muñoz, como parte de un proyecto más amplio de varias reescrituras de la obra de teatro griega. Para la versión mexicana, Sara Uribe recopiló una serie de artículos, noticias, testimonios y poemas que dan cuenta, a través de una yuxtaposición de escrituras, de la tragedia de muchos que buscan familiares desaparecidos.

Todo comienza con una serie de “instrucciones para contar los muertos”, que es el título que recibe la primera parte del libro, que se organiza alrededor de la búsqueda que emprende Antígona tras la desaparición de su hermano Tadeo. Para contar esta historia, la poeta Sara Uribe mezcla sus personajes con testimonios de mujeres mexicanas sobre desapariciones reales. Tal y como expone el listado de referencias que se incluye al final del libro, el texto se nutre de muchas fuentes. Contiene artículos, testimonios, trozos de libros de crítica literaria, reportes judiciales, correos entre familiares de desaparecidos y previas versiones de Antígona, entre éstas *La tumba de Antígona* de María Zambrano o “Antígona o la elección” de Margarita Yourcenar y, claro está, la *Antígona* de Sófocles. Aunque el libro ha sido hasta cierto punto concebido como un “pastiche”, no se siente como tal, su unidad obedece al criterio de la autora/operadora, quien decidió el tejido de escrituras atenta a la

musicalidad, intensidad y poder narrativo de los fragmentos. Por otro, se debe a la continuidad de una historia que atraviesa muchas voces y se repite sin importar los tiempos o territorios, porque es la historia de una violencia que no cesa:

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre

son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los
muertos el cadáver de mi hermano.

Este es el poema con que Uribe abre el libro y empieza demarcando la extensión de la pregunta que encontraremos en sus páginas. ¿Dónde están los cuerpos? ¿Cómo hablar de los cuerpos que faltan?

Si los poetas de los años setenta, como Juan Gelman, tuvieron el reto de contar, en condiciones de censura y exilio, el crimen sin cuerpo de la desaparición desde las voces quebradas por el destierro; los poetas del presente parecen haberse topado con un nuevo límite de la capacidad que tiene el lenguaje para abarcar y representar la extensión de la herida creada por el conflicto interno latinoamericano y sus formas de oscuridad inenarrables. El arte del presente parece verse ante la encrucijada de hablar de lo que es incluso difícil pensar:

Yo me quedé pensando en el verbo desaparecer. Ellos
dijeron: Tadeo no aparece y yo pensé en el mago
que iba a nuestra primaria. En Tadeo tras la celosía
mirando a hurtadillas porque a nuestra madre no le
alcanzaba para darnos los cinco pesos de la función.
Desaparecer siempre fue para mí un acto de prestidigitadores.
Alguien desaparecía algo y luego lo volvía
a aparecer.

Un acto simple.

Este poema de Uribe se pregunta directamente por los límites que impone el lenguaje al contar la realidad, donde un verbo de tipo de intransitivo como *desaparecer* se convierte de pronto en una acción transitiva, algo que es posible operar sobre alguien, se convierte en un crimen: "desaparecer" al otro.

La autora es consciente de que el cuerpo ausente aquí es además el del lenguaje. Sabe que escribe desde una época y un momento en ruinas, donde resulta importante encontrar maneras de escribir los silencios propios y de otros. Al trabajar con escrituras previas se cuestiona la naturaleza misma de la escritura. Al mismo tiempo, se ejerce una resistencia a escribir o hablar por los otros. Estamos en presencia de la poesía, de la voz, del testimonio; lo que se echa en falta simplemente es "un dueño".

Casi como para sellar el pacto que desata escritura y propiedad privada, Uribe publicó primero *Antígona González* para descarga gratuita desde la plataforma "Creative Commons".

Ahora bien, el texto de *Antígona* inicia con una cita del libro ya mencionado de Rivera Garza: "*¿De qué se apropia el que se apropia?*", se establece así el reconocimiento de que la búsqueda no es sólo de un cuerpo específico, sino de una nueva materialidad del lenguaje que permita contar y abrir rutas para la realidad que espera representar. El libro cierra con una cita del poema "Muerte" de Harold Pinter, que es al mismo tiempo un final para *Antígona*, pero también un llamado de conciencia a la comunidad que el lector representa: "*¿Me ayudarás a levantar el cadáver?*"

Este poemario es una valiente versión alternativa contra el silencio oficial a través del lenguaje común. *Antígona González* es un dispositivo de activismo escrito en la poética de la

desesperación, como una tragedia griega que revela una tragedia en curso. Antes de pasar al siguiente aspecto cierro con este fragmento:

Yo también estoy desapareciendo, Tadeo.

Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos de los
nuestros.

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra.

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos
inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo
desaparecemos uno a uno.

3. Conversaciones: partir de/hacia un más allá de lo humano

El poemario reciente *La Mata* (2020), de las colombianas Eliana Hernández y María Isabel Rueda, es otro ejemplo sobre el modo en que escrituras colaborativas, fragmentarias, corales son propuestas de diálogo con una realidad donde el quiebre, la fragmentación, la ruptura y el caos requieren de un lenguaje capaz de representarlas. Al hablar de "necro-escrituras" Rivera Garza se refiere a formas de producción textual que buscan desposesión sobre el dominio de lo propio, pero que son, además, producto de un mundo en mortandad horrisona, dominado por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema. Las necro escrituras también incorporan, no obstante, y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes (33).

La Mata es un ejemplo claro de un tipo de texto que genera escritura e intensidad a partir de los restos de un lenguaje anterior.

Hernández parte de un evento trágico, “la masacre del salado”, un hecho histórico en que las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) mataron, según cifras del Centro Nacional de Memoria histórica, a sesenta personas. Dicho ataque se prolongó por días y ocasionó el desplazamiento forzoso de los habitantes de la zona. Leamos a Hernández:

Si a eso se le suma que con ellos entró la noche en las casas, entró y salió la noche como quiso, extendiendo su cielo oscuro como se estira una piel, como Dios cubrió con piel el cuerpo del animal, si se nos permite el préstamo, es decir, envolviéndolo todo, si usted le suma a eso la noche en toda su extensión y envoltura, puede hacerse de pronto una idea.

El título del poemario define desde un inicio su intención retórica, descentrar el relato de una visión única asociada a la historia y al discurso oficial, traer la historia en retazos de voz, escuchar los murmullos, las visiones fragmentadas, pero haciendo que al mismo tiempo retroceda el lenguaje ya visiblemente sofocado por *La Mata*, que aquí representa la idea de que la dimensión incontable del dolor que exige una suerte de des-escritura.

Este libro se divide en tres partes: “Pablo” “Ester” y “La Mata”. La primera, Pablo, se enfoca en el trabajo de la pareja alrededor de la tierra y en su cotidianidad. La segunda, “Esther” cuenta lo que pasa tras un secuestro. La tercera, “La Mata”, trenza puntos de vista: los investigadores, los testigos y La Mata. Más que el retrato de la violencia, el centro del libro es la pregunta por cómo contar el desastre, una explosión colosal al centro de lo real. Su respuesta es una aventura de la forma, como si este tipo de historia sólo pudiera existir entre fragmentos y trozos, reconociendo puntos ciegos y visiones incompletas, mirándose en el

espejo roto de la memoria colectiva. Pero lo más notable es el modo en que avanza para descentrar el lenguaje articulado y contar desde otro lugar. La palabra retrocede donde *La Mata* asciende. Se va haciendo más claro hacia la tercera parte, cuando habla y empieza a oponerse el saber de “los investigadores”, el modo en que el agente no humano se apodera del relato textual y gráficamente:

Señalan los investigadores:

La bala dibujó una trayectoria parabólica que puede

Describirse así: desde la mano extendida de un hombre

Nace una línea que forma una curva, llega hasta

Su punto más alto y a partir de ahí se contrae

Aclara la mata:

Si es humana la materia

Esta mata, que respira,

Sigue el curso de ella misma

Y es sustancia que se descompone.

(...)

En la escritura colectiva de este libro, la letra retrocede ante la imagen, así como la maleza se cierne sobre el mundo. El libro, como sabemos, está construido para permitir ese avance; (D20) se trata de *un filoscopio* (también conocido por el nombre en inglés *flip book*). Las imágenes varían gradualmente de una página a la otra para que al moverse parezcan animarse. De ese modo, el objeto físico simula de manera performativa el movimiento de una

hiedra intensa, una noche oscura y profunda que ha venido, poco a poco, devorando el territorio.

Me he detenido en estos dos ejemplos, el primero de una "escritura no-creativa" y el segundo de un texto que avanza hacia el relato no-humano. Ambos me parecen muestras valiosas de que la reflexión sobre los lenguajes y las escrituras en nuestro tiempo desborda la pregunta por la asociación entre talento-autoría y propiedad. Se trata de ejercicios de escritura cuya finalidad no es producir objetos, sino postular formas de lenguaje que respondan al carácter inenarrable de los hechos, al derrumbe de las narrativas fundacionales y al modo en que hoy día andamos y escribimos entre restos. No me parece sorprendente que ambos libros hayan sido enmarcados dentro de la poesía como género, por el carácter propicio que ésta tiene para alejarse de formas totalizantes y descriptivas del discurso, para ponerse del lado de formas del decir que se nutren de gestos, y grietas y silencios.

Estos libros, que son formas de autoría complejas, colectivas e interdisciplinarias suceden ya no al margen del recurso de las nuevas tecnologías o en su contra, sino a propósito del recurso técnico facilitado por éstas.

Paradójicamente, la mayor capacidad de adaptación de estas autoras a los rigores de su territorio y de su tiempo depende de señalar y obrar sobre el carácter no-original y no-humano de sus textos.

Esta última idea resulta llamativa en estos tiempos en que la capacidad imitativa de las máquinas supone un peligro para la práctica artística. En el siglo XIX, Baudelaire registró su espanto ante la posibilidad de que el invento «endemoniado» del Daguerrotipo decretara el fin de las artes miméticas, no obstante, la fotografía llegó a ser la más dinámica práctica artística del siglo XX y supo ampliar y liberar el campo de acción de la pintura. Así también,

cuando nos asomamos al abismo imaginario de las escrituras sin dueño de los generadores textuales, lo que realmente avistamos para la literatura es un reino de posibilidad.

Pero quizás lo importante no sea constatar esto, que también sabíamos ya, si no detenernos de nuevo en la pregunta sobre qué es y que ha sido realmente escribir. Sucede que detrás del cuestionamiento por quién y por qué escribe, subyace otra preocupación, verdaderamente estremecedora, por el modo en que esto se relaciona con lo humano.

En el último seminario que dio en París, publicado bajo el título de *Preparación de la novela* (1980), Roland Barthes señaló que la escritura es algo más que un objeto. Se refirió a la literatura como algo que empieza siempre antes de su realización, como algo que siempre empieza en el "querer-escribir" (185), que es una ambición sin sosiego. Su idea permite pensar la escritura desde otra gramática, donde escribir tiene lugar **sin** objeto y en un sentido absoluto el verbo escribir es intransitivo. No escribir algo, sino escribirse a uno mismo, simplemente.

Las escrituras no-creativas cumplen, entre otras, la función de mostrarnos que la literatura es procedimiento antes que producto y que es en el proceso, y no en el objeto de intercambio, donde radica la filigrana del acto creativo. Algo así ya nos había señalado a su modo Octavio Paz en el año 68 en *El castillo de la pureza* (1968) al decir que "el artista no es nunca un hacedor; porque sus obras no son hechuras sino actos"

De allí que la pregunta sobre los generadores textuales y su potencial capacidad para desplazar al escritor resulte improcedente. Por qué la pregunta por la escritura no está en el objeto final, sino en su proceso y en la urgencia que lo motiva. La pregunta, una vez más, es por el lugar de lo humano

En parte por dejar esa pregunta abierta, quisiera terminar mi intervención con una noticia/ anécdota reciente de la relación entre humanidad y escritura. En una entrevista de la

revista *Rolling Stones* al músico australiano Nick Cave, un fan le preguntó qué pensaba del resultado del experimento en que se pidió a ChatGPT que escribiera una canción al estilo Nick Cave. Al escucharla, Cave respondió que la letra era una tontería y una burla grotesca a lo que quiere decir *humano* y pronunció estas palabras:

Escribir una buena canción no es mimetismo, ni réplica, ni pastiche, sino todo lo contrario. Es un acto de auto suicidio que destruye todo lo que uno se ha esforzado por producir en el pasado. Son esas partidas peligrosas y desgarradoras las que catapultan al artista más allá de los límites de lo que él o ella reconoce como su yo conocido...es la confrontación sin aliento con la propia vulnerabilidad, la propia peligrosidad, la propia pequeñez, enfrentada a una sensación de descubrimiento repentino e impactante. Es un asunto de sangre y agallas que requiere algo de mí para iniciar esa idea nueva y fresca. Requiere mi humanidad.

Obras citadas

Barthes, R. (2005). *Preparación de la novela*. (P. Willson, Trad). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1980)

Benjamín, W. (2005). *El libro de los pasajes*. (R. Tiedemann, Ed). Ediciones Akal.

Borges, J. L. (2011). "Pierre Menard autor del Quijote". En *Ficciones*. Penguin Random House.

Cervantes, M. de. (2005). *El Quijote*. Catedra.

Duchamp, M. (1917). *La fuente*.

Goldsmith, K. (2003). *Day*. Figures.

Hernández, E., & Rueda, M. I. (2020). *La Mata*. Laguna Libros.

Lethem, J. (2009). *Contra la originalidad*. (P. Duarte, Trad). Tumbona Ediciones.

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.

Sófocles. (2021). *Tragedias*. Gredos.

Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Surplus ediciones.

Yourcenar, M. (1992). Antígona o la elección. En *Fuegos*. Alfaguara.

Zambrano, M. (2019). *La tumba de Antígona*. Alianza Editorial.