Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Facultad de Artes

Centro Interdisciplinario de Investigación en

Humanidades

Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Estrategia estética, voluntad ética:

***Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan**

TESIS

que para obtener el grado de

Maestro en Estudios de Arte y Literatura

presenta

Lic. Sergio David Lara Castañeda

Director

Dra. Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez

Cuernavaca, Morelos, 1 de noviembre de 2026

Índice

Introducción **5**

Capítulo 1: ~~el libro~~ como coordenada **11**

1.1 Introducción 11

1.2 Marco conceptual 11

1.2 Trayectoria diletante 18

2. Capítulo 2: el libro como dimensión estética **30**

2.1 Diseccionando Permanente obra negra 30

2.2 Descripción de soportes y materialidades 33

2.3 Morfología 50

2.3.1 Baskerville 54

2.3.2 Bodoni 62

2.3.3 Corbel 65

2.3.4 Adobe Caslon Pro 70

2.3.5 Franklin Gothic Medium 75

2.3.6 Erostile 77

2.4 Cierre 83

3. Capítulo 3: el ~~libro~~ como mapa de tensiones y fricciones **85**

3.1 La desapropiación como una forma de resistencia 89

3.1.1 El cuestionamiento del canon y la construcción de la industria cultural 95

3.1.2 Contra las fábricas de libros 103

3.1.3 El archivo como contra-proceso literario 112

3.2 Espacios vacíos 116

3.3 Devenir negro: el libro como obra negra o ennegrecida 124

3.3.1 Las problemática que surgen del concepto-metáfora 131

4. Conclusiones 137

Bibliografía 146

Cada libro es una táctica

Walter Benjamin

Introducción

La obra de la escritora mexicana Vivian Abenshushan (Ciudad de México, 1972) se ha caracterizado por ser al mismo tiempo inteligente, declaradamente antisolemne, política e irreverente, sobre todo al elegir un léxico y temáticas que se oponen al discurso del productivismo capitalista: la desocupación, el desorden y la lentitud, por ejemplo, configuran un horizonte de intereses siempre ligados a la reivindicación de la estética como un ejercicio marginal a las lógicas del mercado. Por ejemplo, en el libro *Escritos para desocupados* (2013) articula una defensa del desempleo como estrategia radical para obtener el tiempo libre que se necesita para desarrollar el pensamiento creativo, pues para Abenshushan el ejercicio estético es un trabajo de tiempo completo. Eso ha configurado una serie de reflexiones y prácticas literarias que buscan cuestionar las expectativas en torno a la autoría, el libro y el mercado editorial.

Por otro lado, además de escribir textos literarios, ha realizado investigaciones independientes en torno al ensayo como práctica diletante y ha desarrollado talleres donde explora la escritura colectiva, muestra de ello ha sido el proyecto BLA: espacio de experimentación escrita; o la creación de la colectiva Disolutas, en donde intenta ejercitar las «escrituras extendidas a través de pedagogías que provienen tanto del arte como de otras prácticas desescolarizadas» (Abenshushan, 2018: 14).

En ese extenso y enriquecedor entramado de exploraciones y trabajo surge en 2019, el libro *Permanente obra negra,* también conocido como *Novela inexperta (título provisional)*, la

cual representa, para mí, la culminación de una serie de intereses explorados en su carrera, la concreción de un camino escritural, autoral y ontológico, incluso, en tanto cuestiona la existencia del libro desde la misma escritura (metanarrativa). Abenshushan define a *Permanente obra negra*, en el apartado titulado «Acerca» de la página web, como:

> un proyecto de escritura experimental fundado en la copia, la reescritura, el *cut-up*, el montaje de citas y la activación de máquinas de escritura colectiva. Se trata de un artefacto textual concebido como un FICHERO, es decir, como un mecanismo de fragmentos permutantes, de lectura no lineal, escritos sobre tarjetas 4 x 6 (index cards), que circula en varios soportes: un fichero / un ~~libro~~ de montajes / un libro suajado / un algoritmo. Las fichas, leídas de manera aleatoria, crean constelaciones que permiten que el libro (aquí tachado) sea siempre distinto, nunca el mismo: un proceso en permanente autoconstrucción que desafía el canon de la obra literaria, entendida como objeto estable, terminado y fijado en el tiempo. Su versión material ha sido publicada por Sexto Piso y puede encontrarse en librerías. Su versión digital ha sido diseñada y programada por Medialabmx y se encuentra aquí, en la pantalla. (Abenshushan, «Acerca»)

En ese sentido, se trata de una obra que desafía las clasificaciones tradicionales del libro y nos presenta un acto creativo expandido por medio de distintas posibilidades editoriales que incluyen dos versiones del soporte impreso, un libro de artista hecho a manera de fichero y una plataforma digital que puede ser consultada de manera libre y gratuita.

Este planteamiento se nos presenta como un ejercicio rizomático[1] que establece puentes no sólo entre diferentes posibilidades temáticas y discursivas sino, también, entre las distintas medialidades que, presentadas sin jerarquía, representan para el lector un conjunto de posibilidades de interpretación y grados de relación con la textualidad. Esto es visible incluso al analizar cualquiera de los soportes por separado (a pesar de que la mejor forma de entender la obra es como un conjunto unitario porque es ahí donde se revela la complejidad de su propuesta), ya que la medialidad posee gestos que desafían las convenciones editoriales de aquello que entendemos como libro. Y aunque es importante aclarar que no en todos los soportes existe el mismo nivel de experimentación, sí es posible identificar una intención en las decisiones mediales a partir de las cuales el lector interpretará el proyecto.

La presente tesis está dedicada a analizar *Permanente obra negra* con el objetivo de comprender cómo su propuesta es una apuesta por poner en tensión las fuerzas que articulan

[1] Retomo el concepto de lo expuesto por los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari en su libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Este concepto como un modelo epistémico no-arbóreo que puede ser aplicado a diferentes objetos. En este caso, la siguiente descripción funciona como una explicación susinta de las características principales de un rizoma y, en ese sentido, pueden ser aplicadas al comportamiento general de *Permanente obra negra*:

> el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. [...] (Deleuze y Guattari, 2015: 48-49)

el canon literario contemporáneo y el mercado editorial. Para ello, he decidido retomar la propuesta de Georges Didi-Huberman (Francia, 1953), quien propone entender la creación artística no sólo como una concreción formal o estilística, sino como el resultado de un campo de fuerzas históricas, socioeconómicas y estéticas que se ejercen de manera sincrónica (a través del propio tiempo de la autora) y asincrónica (con respecto a la historia de la literatura). En palabras de Didi-Huberman:

> no hay *morfología*, o análisis *de las formas*, sin una *dinámica* o análisis *de las fuerzas*. Olvidar esto es rebajar la morfología –como ocurre a menudo– al nivel de las tipologías estériles. Es suponer que las formas son los reflejos de un tiempo, cuando lo que son es más bien las caídas –irrisorias o sublimes– de un conflicto que tiene lugar en el tiempo, es decir, de un juego de fuerzas. (2013, 98; cursivas en el original)

Siguiendo el trabajo que Aby Warburg (Alemania, 1866-1929) realizó en su *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman contempla tres formas de análisis complementarias que «puede[n] entenderse […] a la vez como un juego de funciones (que exige una aproximación antropológica), como un juego de formas (que exige una aproximación morfológica) y como un juego de fuerzas (que exige una aproximación dinámica o energética)» (Didi-Huberman: 2013, 93).

Este estudio pone en operación los elementos propuestos por Didi-Huberman con la intención de establecer una triada metodológica que me permita analizar la obra de Vivian Abenshushan como un entramado de tensiones históricas, contextuales y estéticas en

constante diálogo y movimiento. Para ello, dedico cada uno de mis capítulos a uno de los elementos de dicha triada: el análisis de las funciones, entendidas como la historicidad de la obra; la morfología de las formas, en tanto materialidad, paratextualidad y narración contenida dentro de *Permanente obra negra*; y el juego de fuerzas contra las cuales la obra se rebela. Para detallar mejor el itinerario metodológico de este trabajo, detallo a continuación el contenido de cada apartado.

En el primer capítulo, que lleva por título «El libro como coordenada», realizo mi análisis a partir de una cartografía de referencias y saberes que sitúa al proyecto creativo de Abenshushan en relación con el universo de ideas y propuestas que lo anteceden o acompañan. Para lograr este acercamiento comencé por analizar el linaje conceptual que permite, en el siglo XXI, cuestionar la construcción simbólica y material del ~~libro~~. Entiendo este linaje como las relaciones tanto de afirmación simbólica como de rechazo ideológico, es decir: el diálogo que Abenshushan establece con los otros, ya sea de manera directa o indirecta. Por otro lado, el segundo análisis está centrado en mostrar las confluencias entre el proyecto bibliográfico y vivencial de la autora, lo que permite ubicar al texto en su historicidad. Siguiendo a Huberman, este análisis articula el entramado de funciones dialógicas: sincrónicas y asincrónicas, que el ~~libro~~ desarrolla con otros discursos. El ~~libro~~ se constituye así, como una toma de posición ético-política frente al horizonte de expectativas de la literatura contemporánea.

En el segundo capítulo exploro los elementos que componen al libro. Para ello fue necesario analizar el soporte y sus implicaciones, así como el contenido discursivo de *Permanente obra negra*, con la finalidad de demostrar cómo la materialidad, y no sólo el texto, es un vehículo

de significados. Para lograrlo, una parte importante de este estudio se centró en el análisis de la «morfología de las formas» expresadas en las seis series tipográficas, pues estas y los diversos soportes son fórmulas que corporeizan el discurso. El análisis de estos soportes busca revelar su capacidad simbólica, sobre todo haciendo un énfasis en las implicaciones que cada uno de ellos tiene en la forma en la que el ~~libro~~ es interpretado y en los grados de cercanía o distancia que se establecen en la relación lector/objeto. Al diseccionar la obra, demuestro que su estructura fragmentaria funciona como un montaje que se presenta a sí misma como una *obra negra*, para reivindicar su existencia como proceso inacabado.

En conjunto, estos dos capítulos preparan el terreno para el análisis del tercer capítulo, titulado «El libro como mapa de subversiones», donde exploro las fuerzas semiólogicas, contextuales y narrativas contra las que la obra de Abeshushan se rebela, completando así una tríada metodológica inspirada en Didi-Huberman. En esta sección, examino cómo *Permanente obra negra* opera como un «dispositivo de resistencia» que activa tensiones políticas y éticas contra los discursos hegemónicos de la literatura contemporánea, revelando cómo la radicalidad del proyecto reside en su capacidad de actuar como un dispositivo que evidencia las tensiones irresueltas entre la práctica creativa y las estructuras de captura del poder.

Finalmente, este recorrido tripartito permite anticipar la postura que sostengo en las concluciones generales de este trabajo. A través del itinerario propuesto, mi investigación muestra que el ~~libro~~ exibe activamente los andamios, las deudas y los límites de su propia manufactura y que desde la voluntad autoral se exponen las tensiones y fricciones de la producción cultural del presente.

Capítulo 1: ~~el libro~~ como coordenada

1.1 Introducción

Para demostrar de qué manera este proyecto genera una nueva posibilidad discursiva (más allá de ser un artefacto de lectura) es necesario realizar una descripción y análisis minucioso de los antecedentes y la naturaleza de P*ermanente obra negra*, porque esta red de referencias permite contextualizar y entender de mejor manera el proyecto de Vivian Abenshushan. Para ello comenzaré por analizar los referentes conceptuales que transformaron la visión del libro a finales del siglo XX. Al presentar esta genealogía literaria y conceptual se hará evidente que la propuesta del proyecto de Abenshushan es un posicionamiento complejo que va de lo estético a lo cultural. De este modo, la red contextual analizada en esta sección cumple la función de ubicar al texto y entender cómo los referentes y la trayectoria diletante constituyen un intento por no ser capturada por las lógicas del capital.

1.2 Marco conceptual

La aparición en 1974 de *El arte nuevo de hacer libros* representa un hito en la historia de la literatura y de la edición en nuestro país. Sobre todo porque, para entonces, Ulises Carrión (Veracruz, 1941-Ámsterdam, 1989) había recibido un reconocimiento generalizado (que es posible confirmar en las palabras que le dedica Octavio Paz en su correspondencia) por su obra poética y, en un acto inesperado, había renunciado a él para explorar otras posibilidades artísticas interdisciplinarias difíciles de clasificar. *El arte nuevo…* se convirtió no sólo en el

ars poética de una obra multifacética[2], sino en la puerta teórico-metodológica a nuevas posibilidades en torno al libro y a la relación que los escritores tenían con él. Se trata, pues, de un libro a la vez preceptivo y disruptivo. Ahí se dibujan las líneas generales que servirán de guía para diversos proyectos hasta el día de hoy, puesto que esboza tanto una novedosa definición de libro (por ejemplo: «Un libro es una secuencia de espacios» (37)), como la relación que existe entre el escritor, el texto y el libro. Al respecto de estas ideas, Heriberto Yépez analiza, en el prólogo de la edición que publicará *Tumbona ediciones* en el 2012[3], la manera en que la noción de *bookwork* genera en Ulises Carrión una separación no solamente en torno a las nociones tradicionales de libro sino, y de manera mucho más profunda, en torno a la idea de libro de artista y de escritura conceptual, que habían funcionado hasta entonces como espacios de creatividad que desafiaban las definiciones pero que no lograban separarse de la idea de *texto* como productor de sentido y seguían pensando al libro únicamente como un receptáculo de ideas:

> El *bookwork* fue entendido por Carrión como una obra en la que un desenvolvimiento conceptual determina no sólo el texto –un elemento más–, sino una bibliopoiesis matérica-semántica total. No un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura íntegra del libro. Al hacer esto y volver sobre el libro mismo –producir el libro desde su idea y materialidad– rebasa el conceptualismo como tal. (Yépez, 23-24)

[2] «Ulises Carrión es varios Ulises Carrión» (17).

[3] Es necesario volver a mencionar que Vivian Abenshushan es una de las editoras de este colectivo.

Más de una década después, el poeta y editor Raúl Renán (Mérida, 1928-Ciudad de México, 2018) reflexionará sobre el quehacer de algunos proyectos independientes cuya labor era la de publicar, de acuerdo con sus propias palabras, «libros de extrema invención». Lo que comenzó como una conferencia titulada «Los libros marginados» se convirtió en 1988 en una publicación de doble naturaleza: por un lado, Renán se encargó de compilar, clasificar y describir diversos tipos y formas de publicaciones que «tratan de no ceñirse a las leyes de la naturaleza bibliográfica que la tradición ha convertido en sello propio, y sus profesionales mantienen como parte del sistema industrial y mercantil. [Que] escapan de aquellos modelos en cuanto a procedimientos, materiales y herramientas» (Renán, 13) y que, en su momento, eran difíciles de rastrear puesto que, continúa diciendo, «se encuentran detrás del anaquel, en la no librería y en la antibiblioteca; porque no persiguen presentar figura libresca que adorne el estante. No quieren ser objeto de trueque económico desde la catapulta consumista que acciona el vendedor de libros, ni mucho menos intentan crear cuerpo de permanencia ni medio de trascendencia material bajo ficha y registro de bibliotecario» (Renán, 13). Por otro lado, además de este ejercicio de taxonomía y descripción, se permite pensar las características ideológicas y físicas que poseen este tipo de obras. A estas, las agrupó bajo el nombre de *Los otros libros*[4], un giño directo a la librería (*Other books and so*) que Ulises

[4] Este mote ha resultado productivo, puesto que ha sido retomado por instituciones y artistas para arropar proyectos de índole editorial con carácter disidente o transdiciplinario. Tal es el caso del *Tianguis de la diversidad textual. Los otros libros*, realizado por Radio UNAM, o de la exposición *Los otros libros* que se llevó a cabo en el *Centro de la imagen* de la CDMX en el 2019 para «explorar algunas de las formas en las que el ámbito editorial ha sido interpretado y utilizado desde el punto de vista de las artes visuales» y que contó con

Carrión fundara en 1975 en Ámsterdam y que se dedicaría especialmente a la exhibición y venta de libros distintos y de arte postal (tan caro para él). Ésta, por supuesto, no es la única referencia a Carrión y su influencia en las publicaciones que él analiza, en su libro también dedicará un apartado a hablar sobre *El arte nuevo…* y a reproducir algunas de sus reflexiones. Resulta especialmente interesante para el análisis de la obra de Abenshushan el carácter contestatario que Raúl Renán le otorga a sus otros libros, puesto que pone en evidencia la manera en que la producción artística incide tanto en el sistema económico como en su función social:

> *El otro libro* representa la inconformidad. Sólo quiere ser la superficie que soporte la escritura con el propio lápiz. Que un mecanismo de impresión, por rudimentario que fuera, desde la plancha libre hasta el mimeógrafo manual, cumpla con el fenómeno de hollar sus plantas de papel. Y, acaso, para unir las partes y adquirir solidez y presencia estética, añadirle algún material al doblez o enrollado que atestigüe sus valores de objeto. Después, salir a la calle para que se cumpla su destino de transferente que concluirá en alguna lectura siempre distante de la estancia cubicular y silenciosa de la biblioteca. (Renán, 14)

Sin embargo, existe una especie de tensión conceptual entre Carrión y Renán que, me parece, se resuelve en *Permanente obra negra*: para Renán sigue habiendo, como es posible

---

la participación de Marianna Dellekamp, Lucía Hinojosa, Javier M. Rodríguez y Alfonso Santiago y fue curada por Esteban King Álvarez.

interpretar en el fragmento antes citado, una primacía absoluta del texto de la que el libro es vehículo material. En cambio, tanto en Ulises Carrión como en Abenshushan la forma y el fondo son entidades indisolubles. Abundaré en estas ideas más adelante.

Quizás otra de las piezas centrales como antecedente de *Permanente obra negra* sea la publicación en 1983 de *El Libro de los pasajes* (*Das Passagen-Werk*) de Walter Benjamin (Berlín, 1892-Portbou, 1940). Se trata en realidad de un proyecto que el filósofo dejó inconcluso y en el que trabajó durante los últimos años de su vida. La naturaleza del libro marcó un hito en la comprensión del desarrollo epistemológico del siglo pasado y, desde entonces, ha generado un sinnúmero de estudios, así como proyectos de escritura y conocimiento que intentan utilizar el andamiaje metodológico que Benjamin dejó. En palabras de Sergio Raúl Arroyo, este conjunto de

> Apuntes, notas referenciales, citas, comentarios diseminados escritos en papeles de diferente tipo y formato, incluyendo algunas páginas de periódico, constituyen el bagaje documental de un proyecto cuyos registros oscilaban entre las ensoñaciones arquitectónicas de Haussmann y la publicidad, entre la figura del *flâneur* y todo tipo de rarezas que formaban parte de un entramado prácticamente invisible para quienes hasta entonces habían analizado ese universo social, Marx incluido. (Arroyo 2006)

Este proceso de escritura y acumulación pluriforme y multitemático es relevante puesto que entraña un modelo esencial para la comprensión del proyecto de Abenshushan. Lo anterior puede parecer una obviedad, puesto que la figura de Benjamin y su obra se encuentran

ampliamente citados a todo lo largo del ~~libro~~ (cf. páginas 25, 57, 61, 355,401, etc.), pero una mirada más atenta revela algo más que un homenaje.

En el artículo titulado «Ficheros desapropiados en *Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional]*, de Vivian Abenshushan et al.», Carlos Manuel del Castillo Rodríguez desarrolla una idea que me parece fundamental: la asimilación que hace Vivian Abenshushan del proyecto benjaminiano es mucho más epistemológica que metodológica y tiene que ver con la puesta en valor de la figura del fichero como herramienta para generar tensión entre conceptos como los de medialidad, transmedialidad, remediación y demediación[5]. De esta manera no se trata sólo de un proceso estético, sino que «se construye con el sistema epistemológico benjaminiano, en donde los fragmentos predisponen una manera de emplear lo desechado y de pensar a través de lo mínimo. Luego entonces expone una forma de relacionarse con los materiales de los otros.» (Del Castillo, 24) En este proceso se establece, también, una ética de la escritura que involucra al lector no sólo a través de un acto de decodificación sino de creación y toma de postura. Para del Castillo,

[5] Estos conceptos son definidos por Carlos Manuel del Castillo Rodríguez en su texto en donde se entiende que «La propuesta literaria es a su vez una propuesta medial donde participa la diseminación tanto formal como conceptualmente» (20), así se concentra en los otros tres conceptos: explica que transmedialidad es la transferencia «entre y a través» de diferentes medios, además entiende remediación como la forma en que los diferentes medios en que la obra está puesta en disposición actualizan mutuamente sus funciones y luchan por un cierto reconocimiento (Irina Rajewsky) y demediación hace referencia a la forma en la que el medio puede anteponerse al mensaje para generar una nueva obra, de alguna manera independiente de la que emana.

> [e]l fragmento es una forma de resistir las lógicas de lo completo y por lo tanto de la obra terminada, así como de la autoría autónoma. Para el lector situado en un montaje de fragmentos es necesario pensar en las muchas voces que intervienen en la creación de las partes. Por ende, un pensador del fragmento es aquel que escribe con otros y construye la obra para ser habitada mediante la lectura. Es decir, en el caso del fichero, es aquel que **construye un conocimiento compartido**. (Del Castillo, 23; el énfasis es mío).

Creo que esta recopilación de referentes permite entender de mejor manera la complejidad del proyecto de Abenshushan y situarlo en una tradición de autorías disidentes y experimentales. Es importante recalcar que su dimensión multireferencial no debe de ser interpretada como un simple acopio erudito, se trata de la activación de una infraestructura epistemológica en la que el texto se asume, de manera explícita, como una red de absorciones y transformaciones. Al postular que «todo texto se construye como mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva 3), Julia Kristeva desarticula la noción del sujeto creador aislado y traslada el problema de la significación a la intersección de superficies textuales. En *Permanente obra negra* esta premisa bajtiniana abandona la condición de metáfora para encarnarse en la materialidad misma del fichero. Como advierte Gérard Genette en *Palimpsestos*, la transtextualidad -entendida como la trascendencia textual del escrito- abarca toda relación que vincula a un texto con otros, definiendo a la intertextualidad en un sentido estricto como una «relación de copresencia entre dos o más textos», cuya manifestación más explícita es la práctica tradicional de la cita y, en su vertiente no declarada, el plagio (Genette, 10-11). Sin embargo, mientras que la estilística tradicional concibe a la cita como un injerto subordinado a la voz dominante del autor, Abenshushan

subvierte el principio de jerarquía al convertir la estructura de la obra en una «acumulación, de adición y acarreo» aparentemente interminable donde el fichero es «abierto, rizomático y prolífico» (Mora, «Cognición distribuida» 100-01). La intertextualidad kristeviana deja de ser únicamente un rasgo del lenguaje para transformarse en un procedimiento de agenciamiento material y editorial (Sosa 110; Del Castillo 24): al descentrar la autoridad de la firma mediante la inclusión del *et al.* en la portada se asume que escribir en el siglo XXI implica operar como una «conciencia organizadora de sentido» que reconoce que el lenguaje es un bien común e impagable (Cruz Arzabal, «Acumulación» 107; Sosa 116). Así, la copresencia de textos teóricos, históricos, literarios y mediales busca la instauración de una poética de la discontinuidad donde cada ficha funciona como un nodo intertextual en permanente gestación (Domínguez 191; Tijerina Martínez 182). Este gesto, como intento demostrar, es siempre doble: al mismo tiempo realiza un procedimiento creativo que genera una postura ética frente a la figura autoral y al texto como propiedad intelectual.

1.2 Trayectoria diletante

Resulta imposible entender tanto *Permanente obra negra* como el proyecto artístico de Vivian Abenshushan sin también revisar las otras aristas de su quehacer. Un posible punto de partida es la semblanza que se encuentra en las solapas del ~~libro~~ y que, con ligeras modificaciones, se repite en otras publicaciones impresas y digitales. En ella, más que hacer

una enumeración de estudios, premios o publicaciones lo que se presenta al lector son una serie de coordenadas de carácter más bien ideológico[6]:

> VIVIAN ABENSHUSHAN (Ciudad de México, 1972) es escritora, editora y agente cultural independiente. Su práctica, tanto individual como colectiva, se ha centrado en explorar las relaciones entre arte y acción política, pedagogías alternativas y procesos comunitarios, redes afectivas y feminismo, la cultura como recurso compartido y de código abierto, además de la creación de metodologías donde la escritura experimental es entendida como un dispositivo capaz de contribuir a la construcción de nuevos vínculos sociales. Ha publicado los libros: *Una habitación desordenada*, *El clan de los insomnes* (con el que obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen) y *Escritos para desocupados*, publicado bajo una licencia *copyleft* que alienta su reproducción y descarga libre en línea (www.escritosdesocupados.com). Es cofundadora de la cooperativa Tumbona Ediciones (tumbonaediciones.com), de la colectiva Disoluta y fundadora de Burda::: Espacio de Experimentación Escrita.

En la semblanza se habla de nociones como «práctica, tanto individual como colectiva», «relaciones entre arte y acción política, pedagogías alternativas», entre otras que retomaré más adelante. Así, acompañando el nombre de la autora se encuentran tres categorías que, de

[6] Quizás es importante aclarar que uso esta palabra sin la connotación despectiva que, en tiempos recientes y desde una mirada más bien tradicionalista, ha adquirido.

alguna manera, intentan definirla: escritora, editora y agente cultural independiente. La enunciación de estas actividades muestra las distintas caras desde donde esa «práctica» artística puede ser entendida y analizada. Es claro que esta labor múltiple pone énfasis en cómo la artista puede participar de las diferentes etapas del proceso de producción de un libro. En el libro *Práctica editorial feminista*, las autoras Modesta García Roa, Lucero Elizabeth Vázquez Téllez y Ubaldo Araujo Esquivel mencionan que «la escritura, la edición y los procesos de producción compartidos han jugado un papel importante en la producción de conocimiento activista trasnacional, y constituyen un espacio donde se encuentran, resisten y subvierten mutuamente diversos conocimientos» (17), ese espacio de resistencia implica el reconocimiento de la complejidad de los procesos y las dinámicas de poder que pueden encontrarse en ellos.

En 2005, Vivian Abenshushan, Luigi Amara, Verónica Gerber Bicecci, Ari de la Trejo y Christian Cañibe, fundan la cooperativa editorial Tumbona bajo el lema, repetido una y otra vez en páginas y entrevistas, de «El derecho universal a la pereza». Este lema se presenta no sólo como una decisión de carácter estético sino, y sobre todo, ético: ya Max Horkheimer (Alemania, 1895-1973) y Theodor Adorno (Alemania, 1902-1969) su *Dialéctica de la ilustración* (1944) habían hecho un diagnóstico de lo que la sociedad capitalista estaba haciendo con la cultura, transformándola en una industria que se sometía a dinámicas de estandarización y rendimientos productivos:

> La técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. (Horkheimer y Adorno: 197).

Al respecto, Abenshushan profundiza en su ensayo «Diario de una vida flotante», en el que describe su decisión de abandonar un trabajo estable para entrar en las famosas «filas del desempleo». Al reflexionar sobre La Trilogía de la Pereza[7] hace hincapié en la «contradicción fundamental» que existe detrás del modelo capitalista e industrial, heredero de las ideas de la ilustración, descritas por Adorno y Horkheimer, y del «puritanismo calvinista» que convirtió al trabajo en uno de sus valores centrales:

> [la intención de este sistema es la] de mantener el pleno empleo en la era de las máquinas que desplazan al empleo. Como eso no es posible, la maquinaria del sistema intenta combatir el desempleo con ¡más producción! Y entonces reaparece el paisaje catastrófico (la carnicería del hombre por el hombre) descrito *supra* como estribillo de la crisis: se produce más y se trabaja más para comprar más cosas que son cada vez más perecederas (e inútiles). La maquinaria nunca se detiene, la economía se reactiva temporalmente, la vida se vuelve imposible. Y no tarda en reaparecer la bancarrota que aporrea a medio mundo. *Crisis industriales de sobreproducción*, las llamó Lafargue, cuando vivió la primera "gran depresión" de 1873 que era una prefiguración muy anticipada y desarmante de las crisis actuales, aunque éstas sean irremediablemente más violentas y absurdas, con la especulación financiera sin restricciones y la fuga de capitales. (2013: 122-123)

[7] Se trata del nombre que la autora utiliza para referirse a los libros «*El derecho a la pereza* de Lafargue, del *Elogio de la holgazanería* de Russell y *Del paro al ocio* de Racionero, un panfleto y dos ensayos [...] que ofrecen una alternativa realizable a la concepción hegemónica del trabajo». (2013: 122)

La consolidación del capitalismo como forma de vida y como sistema social frente a los modelos alternativos, así como el posterior recrudecimiento que conllevó el auge tecnológico, no hizo sino intensificar estos procesos. Las diferentes disciplinas artísticas experimentaron las repercusiones de estos nuevos valores de múltiples formas. En el caso de la literatura, no hace falta buscar demasiado para descubrir en casi todos los programas académicos y de formación profesional, vinculados al mundo del libro, la noción de industria editorial: una maquinaria comercial que piensa en términos de presencia comercial, escandallos y reducción de costos. Es justo ahí donde sucede aquella «producción en serie» en donde los libros son considerados solamente eslabones más en la cadena de intercambio comercial: el concepto de pereza adquiere su dimensión ética en tanto que se posiciona frente a esta exigencia social de acumulación y plusvalía, porque «La obligación de actuar y, aún más, la aceleración de la vida se están revelando como un eficaz medio de dominación. Si hoy ninguna revolución parece posible, tal vez sea porque no tenemos tiempo para pensar. Sin tiempo, sin una inhalación profunda, se sigue repitiendo lo igual.» (Han, 54).

En esta misma línea, las formulaciones contemporáneas del rechazo del trabajo radicalizan el gesto ético de la pereza y lo convierten en estrategia política. Franco «Bifo» Berardi plantea que el problema ya no es reformar el empleo sino desertarlo: «Nuestro problema no es cómo hacer para que el trabajo sea menos precario, nuestro problema es cómo podemos desertar el trabajo y cómo podemos crear formas de vida, de producción y de intercambio que sean autónomas del trabajo asalariado» (Berardi, 21). Desde esta perspectiva, la pereza deja de ser mera suspensión individual para devenir práctica colectiva de fuga, una sustracción de energía a la máquina productiva. El mismo Berardi formula esta retirada como un gesto afirmativo del tiempo propio: «No queremos ser más trabajadores… queremos el tiempo para

disfrutar de la vida… tiempo para gozar, para viajar, para conocer» (Berardi, 28). Así, la inactividad se vuelve reapropiación de la temporalidad, no carencia sino potencia.

En años recientes, el filósofo coreano-alemán, Byung-Chul Han ha hecho un esfuerzo por recuperar y resumir las filosofías de la inacción. En su libro *Vida contemplativa. Elogio a la inactividad* (2023) podemos encontrar un diálogo discursivo (temático, no literal) con *Escritos para desocupados*, en donde aparece la frase: «El ocio es otra corriente de nuestro espíritu, más insubordinada, que intenta devolverle al hombre su soberanía con respecto al ídolo del trabajo.» (2013: 88). A esta frase podríamos sumar la siguiente de Chul Han:

> La *política de la inactividad* libera a la inmanencia de la vida de la trascendencia, que es la que la aleja de sí misma. Solo en la inactividad nos percatamos del suelo sobre el que pisamos y del espacio en el que nos hallamos. La vida se pone en modo contemplativo y vuelve a montarse sobre su secreta razón de ser. Se encuentra consigo misma y se contempla a sí misma. Llega hasta su inmanencia profunda. Solo la inactividad nos inicia en el misterio de la vida. (Han, 58)

Las reflexiones de Michael Hardt, por su parte, desplazan la discusión hacia la escala de la organización social del tiempo común, subrayando que las formas contemporáneas de explotación colonizan incluso los intervalos no laborales: «Incluso cuando no estamos trabajando, el capital intenta capturar nuestro tiempo de vida, nuestro afecto y nuestra cooperación» (Hardt 14). Desde esta óptica, la pereza no es simple descanso sino interrupción de esa captura biopolítica del tiempo, un sabotaje mínimo pero constante a la continuidad productiva.

Existe, entonces, una doble repercusión: en el cuerpo del sujeto y en la vida social. De esta manera, el ocio, la pereza y la inacción funcionan como un espacio de doble resistencia, primero, ante la realidad histórica y, después, como un ejercicio imaginativo de alternativas al sistema imperante. Estas nociones resuenan profundamente en las palabras de Vivian Abenshushan, para ella *Tumbona* era un proyecto que se creó con la intención profunda de realizar una práctica anticapitalista y anticanónica por medio de

> Libros con espíritu heterodoxo e irreverente. Libros impuros. Bajo el lema: «El derecho universal a la pereza», desafiaríamos la lógica de la productividad que había ahogado también a la industria editorial. Publicaríamos pocos libros y tendríamos mucho tiempo libre. Cambiaríamos el principio de la ganancia por la complicidad, la creación y la responsabilidad colectivas. Y pactamos que una vez que esas condiciones desaparecieran de nuestro horizonte para convertirnos en una empresa como las demás, nos esfumaríamos. (2013: 223)

Publicar libros bajo la óptica del derecho a la pereza obliga a la editorial a pensar estrategias que traduzcan sus intenciones tanto en la materialidad del libro como en su relación con los lectores y el capitalismo hegemónico. Para Ignacio M. Sánchez Prado,

> Tumbona pertenece a un tercer ámbito de editoriales que, ante este desafío, buscan construir procesos de literatura mundial y nacional a partir de desafiar no solo a la hegemonía en las estructuras de publicación y distribución que los corporativos fomentan, sino también al privilegio que formas tradicionales de la escritura –sobre todo la novela, el cuento y las narrativas de no-ficción

> como la crónica y la memoria– tienen en la canonización literaria del mundo hispanohablante. (Sánchez Prado, 271)

Hay en esta pequeña descripción elementos que pueden relacionarse de manera directa no sólo con la existencia de *Permanente obra negra* –cuya existencia, como intentaré demostrar en las siguientes páginas, puede relacionarse de manera profunda con los procesos tanto de producción y distribución como de anticanonización– sino también con las reflexiones que se han presentado en otros momentos de la obra de Vivian Abenshushan, por ejemplo en afirmaciones como las siguientes: «Las librerías como *puntos de venta*; los autores como *marcas registradas*; el editor como *jefe de producto*. He aquí un lenguaje que agoniza para dar paso a otro, y con él toda una idea de la escritura y del libro tal y como los había conocido hasta ahora» (*Escritos para desocupados*, 102), «Es extraño (es idiota) cómo se esfuerza todo el mundo editorial en estos días, cómo trabaja hasta el embrutecimiento, para aumentar sus ventas y conseguir lectores, esos pobres seres que están tan ocupados como los propios gerentes de las multinacionales de la edición, tan ocupados y sin tiempo para leer» (*Escritos para desocupados*, 102) o «es necesario redefinir los derechos de autor y de propiedad intelectual, pero exactamente en sentido contrario al que en estos días pretende avanzar. En dirección del *copyleft»* (*Escritos para desocupados*, 276). Dichos fragmentos apuntan hacia una reflexión sobre las diferentes dimensiones que el libro como objeto cultural y el editor como agente poseen. En este sentido, la pereza no sólo suspende la productividad individual, sino que desprograma la cadena completa de valor –autor, editor, librería, lector–, introduciendo fricciones, demoras y zonas improductivas que operan como micro-resistencias sistémicas. Estas perspectivas permiten entender la pereza no como carencia de acción sino como contra-productividad deliberada: una política del ritmo, de la demora y del

uso del tiempo que interrumpe la continuidad de la acumulación. Más que negación del hacer, se trata de redefinir qué acciones cuentan como valiosas, desplazando la centralidad del trabajo asalariado hacia formas de vida, cooperación y creación no subordinadas al rendimiento. Este desafío no se manifiesta únicamente en las decisiones que el colectivo editorial realiza, también está presente en las decisiones que como creadora y artista ha realizado Abenshushan poniendo en tensión la relación autora-editora. Atendiendo al llamado que se hace en el libro *Práctica editorial feminista*

> es necesario reflexionar sobre la producción del conocimiento desde la interseccionalidad, pues solo así se entiende el ejercicio de hacer consciente la manera como «diferentes fuentes estructurales de desigualdad (u "organizadores sociales") mantienen relaciones recíprocas» (Platero 2014; 56); es decir, sirve para advertir las relaciones de poder y cómo las desigualdades se acentúan cuando hay alguien que tiene el privilegio de escribir el conocimiento y alguien más de publicarlo. (18)

Estas reflexiones, como veremos más adelante, están presentes no sólo en el contenido del libro sino en su dimensión material, que es como decir: en sus condiciones de producción. La labor de editora, que está de alguna manera obligada a pensar en las condiciones económicas en las que se produce un libro, establece un diálogo con la actividad escritural, que piensa en el libro mucho más como «un dispositivo capaz de contribuir a la construcción de nuevos vínculos sociales», por utilizar una vez más las palabras que aparecen en la semblanza.

En *Cultura literaria y políticas de mercado*, Ana Gallego Cuiñas muestra que en la fase ontológica del neoliberalismo el mercado ha saturado todas las esferas de la vida, disolviendo la antigua autonomía del campo literario analizada por Pierre Bourdieu y sustituyendo a la clásica ciudad letrada por una comunidad configurada por dispositivos coleccionables, ferias, festivales y aparatos de mediación (Gallego Cuiñas, 49). En este escenario, la producción de valor literario ya no depende de la consagración estatal o académica, sino de la espectacularización de la autoría y de la capacidad de los sellos editoriales para transformar la estética de la firma en un activo de diferenciación en el mercado. Frente a este imperativo de visibilidad y productividad constante, la intervención de Abenshushan puede ser vista a través de lo que Damián Tabarovsky conceptualiza como escritura disidente: no se trata de limitarse a tematizar contenidos políticos progresistas mediante formas narrativas legibles porque ello constituye una concesión al mercado editorial de consumo rápido, es necesario realizar una fractura radical en el plano del procedimiento, de la sintaxis y de la forma material. La edición y la práctica del montaje se convierten así en una opinión sobre el estado de la cultura y del mundo literario que busca desestabilizar la bolsa de valores dominantes de la industria del libro, para logralo, Abenshushan se encarga de adoptar tácticas de archivos, tradiciones marginales y cosmopolitismos críticos con la finalidad de disputar los marcos de representación hegemónicos (Sánchez Prado, *Strategic Occidentalism* 16-19), por ejemplo, se apropia de las vanguardias históricas (el cut-up, el fichero benjaminiano, el montaje de Warburg y el Oulipo) para construir un laboratorio de tensiones. Como señala Gallego Cuiñas, el mercado neoliberal posee una capacidad omnívora para absorber las poéticas de la disidencia y la precariedad, convirtiéndolas en gestos de marketing político para las editoriales independientes de prestigio como Sexto Piso o Tumbona Ediciones (Gallego

Cuiñas 52, 68). Al publicar una obra que proclama la huelga de escritura y la muerte de la mercancía editorial en forma de una caja-fichero numerada de alto costo o un libro suajado de colección -financiados, además, por una beca de la Fundación BBVA-, la obra revela la imposibilidad de situarse completamente por fuera del circuito capitalista El ~~libro~~ es entonces un espejo de las contradicciones de la literatura contemporánea: un espacio donde la crítica al capitalismo cognitivo debe ejecutarse utilizando las propias herramientas y soportes de la economía de mercado (Gallego Cuiñas, 58; Cruz Arzabal, 101).

Sintetizar la red de filiaciones que sostiene el artefacto implica reconocer que el proyecto no emana de una gestación insular ni de una concepción romántica de la originalidad, se trata, como intento mostrar, de la activación consciente de un entramado epistemológico. En este primer capítulo, el trazado de la doble cartografía -el rastreo de los antecedentes y el recorrido por la trayectoria diletante- ha permitido situar al libro dentro de una genealogía de autorías disidentes que han cuestionado los marcos institucionales de la producción literaria. Desde la ruptura con la primacía del texto sobre el soporte hasta la asimilación del fichero como una herramienta que opera con lo mínimo y con los desechos culturales, la obra no se limita a homenajear a sus precursores: utiliza sus hallazgos para poner en crisis las nociones tradicionales de propiedad intelectual y autoridad.

Asimismo, la reconstrucción de la trayectoria de la autora, su defensa del desempleo como estrategia radical de resistencia al productivismo capitalista y su labor en la edición anticapitalista revelan que este ~~libro~~ no es un experimento aislado. Al asumir la pereza y la inacción como políticas del ritmo y desprogramaciones de la cadena de valor editorial, la

obra funda sus coordenadas de enunciación en la intersección de una tradición crítica y una praxis personal.

2. Capítulo 2: el libro como dimensión estética

En este capítulo voy a analizar, siguiendo a Didi-Huberman, una morfología de las formas, ya que estas son mucho más que adornos estéticos: se trata de posturas que corporeizan el discurso. Para ello examinaré de qué manera la arquitectura física y semiótica del proyecto formula un posicionamiento ideológico propio.

2.1 Diseccionando Permanente obra negra

Antes de comenzar con el análisis del ~~libro~~ y la descripción de sus componentes y particularidades me interesa establecer una definición general que permita clarificar qué es lo que, en este trabajo, se entiende por ~~libro~~. Para realizarlo sigo especialmente las ideas desarrolladas por Amaranth Borsuk en *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos* (2018-2020), en donde no sólo puntualiza muy bien el devenir histórico del concepto (y del objeto, por supuesto) sino que incluye definiciones que conciernen a su conceptualización en el siglo XXI. Para entender el lugar en el que se desarrolla el proyecto de Abenshushan es necesario empezar por entender al libro como «un sistema portátil de almacenamiento y distribución de información que surgió como producto derivado del paso de la cultura oral a la cultura alfabetizada, un proceso de transformación que llevó siglos y que se transmitió a través del intercambio cultural, tanto pacífico como forzoso» (Borsuk, 17). Esta idea es relevante porque ese proceso de transformación y el proceso de mercantilización y homogenización al que refiere Borsuk no sólo son fundamentales para entender la materialidad de *Permanente obra negra* sino que están inscritos en el contenido mismo, en las historias que se cuentan y, por supuesto, en la idea de negritud que se desarrolla entre sus páginas (o fichas). Por ejemplo, en la segunda sección del libro se nos presenta la

siguiente cita que reconoce la importancia y el papel fundamental que los cambios en los soportes tuvieron en el desarrollo de ciertas ideas y contenidos

> Los egipcios introdujeron el papiro como primer soporte flexible, portátil y, al mismo tiempo, duradero de la escritura. Un dispositivo que permitía adherir nuevas hojas y hacer enmiendas al texto, a diferencia del barro cocido. La superficie suave hizo posible el desarrollo de una escritura curvilínea y el uso de pinceles introdujo al texto ilustraciones coloridas. Lo cual muestra, como ha escrito Amarantha Borsuk, que la evolución técnica del libro «no sólo ha implicado transformaciones en la forma sino también en sus contenidos». (Abenshushan, 86)

Esta idea tiene ecos a todo lo largo y ancho de las fichas escritas por Abenshushan que, como lo mencioné anteriormente, no sólo están ahí para explicar el andamiaje que posibilita la existencia de un proyecto intermedial que desafía las definiciones convencionales, sino que, a su vez, revelan hasta qué punto lo que entendemos como libro forma parte de una convención social resultado de complejos procesos históricos. Y que estas convenciones (formales, de autoridad, prestigio, etc.) «No existieron siempre, ¿por cuánto tiempo más existirán?» (Abenshushan, 438)

Lo que queda claro en el libro de Borsuk es que el siglo XX funcionó como un catalizador para la experimentación en torno a las posibilidades materiales del libro. Tras un proceso de refinamiento en torno a la producción a gran escala y el cambio en el papel que los autores tenían en la cadena productiva, el libro pasó a formar parte del quehacer de los propios artistas quienes vieron en los objetos la posibilidad de explotar económicamente sus obras. Así, este

proceso «[trastocó] la concepción que tenemos del libro como un recipiente incoloro lleno de "contenido" literario y estético y [vinculó] su forma material con el significado de la obra» (126) dando posibilidad a que en nuestro siglo exista una concepción más amplia del libro en la que, además de ser un objeto o una idea, se trata sobre todo de

> una interfaz a través de la cual nos encontramos con las ideas. Su materialidad podría no tener nada que ver con su contenido y, sin embargo, cuando sostenemos un libro códice, inconscientemente echamos mano a toda una historia de interacciones físicas, materializadas, que nos enseñaron a reconocerlo y a manipularlo. (Borsuk, 205)

Después de observar las diferentes formas de circulación de la obra que podríamos, por ejemplo, clasificarla como un libro de artista, entendiéndolo a partir de Borsuk y Johanna Drucker «como una "zona de actividad" en la cual artistas y escritores crean libros como obras de arte originales que "integran los medios formales de [su] realización y producción con [sus] inquietudes temáticas y estéticas"» (Borsuk, 128) pero a mi parecer esta clasificación, que no es errada pero sí limitada, circunscribe a *Permanente obra negra* a un conjunto de experiencias concretas que, en algún sentido, lo alejan de su condición, también, de literatura. Es por esto que la idea del ~~libro~~ como una interfaz, es decir, como «conexión o frontera común entre dos aparatos o sistemas independientes» (RAE) resulta fundamental para el análisis de *Permanente obra negra* puesto que su reproducción, distribución y comunicación pública (por pensar en términos de derechos patrimoniales y no sólo de publicación) se complejizan al tratarse de una obra transmedial o multiformato. De esta manera no es necesario llevar la discusión en torno a si se trata de un objeto (o conjunto de

objetos) que podamos clasificar como libro sino en todo caso intentar dilucidar lo que sus diferentes materialidades comunican y posibilitan en términos de discurso.

2.2 Descripción de soportes y materialidades

Después de haber pensado durante algún tiempo sobre la naturaleza de *Permanente obra negra* me parece que es necesario reconfigurar la manera en la que se enuncia el proceso de publicación, puesto que decir que fue publicado en cuatro formatos me parece inexacto: no creo que se trate de una obra puesta en circulación de cuatro formas distintas y más bien me reconozco que se trata de un proyecto artístico (un dispositivo textual) que posee diversas materialidades o que se compone de diversos formatos; considero importante hacer visible que cada una de las diversas manifestaciones es, a pesar de que su contenido prácticamente es el mismo, autónoma y a la vez interrelacionada con el resto de sus formas y, en ese sentido, representa un gesto distinto que, como lo menciona, Alexandra Saavedra Galindo en su indeterminación formal «proponen diferentes maneras de relacionarse con [la obra]: formatos que apelan a la colaboración y participación del lector no solo en la búsqueda de un sentido de lo narrado, sino en la elaboración del sentido, en la determinación del orden y en la propuesta de construcción del objeto literario» (Galindo, 65), esta lógica de entender el proyecto artístico también recuerda a las preguntas que se hace Florencia Garramuño sobre si frente a las ideas de la modernidad sobre el potencial del artista para modificar los modos y medios de producción las posibilidades críticas y disruptivas (el potencial político, dice ella) no se encuentran, más bien, en colocar «en crisis sus propios materiales y una definición formalista de la estética como modo de apuntar hacia la transitividad de la obra en tanto

apelación a otro» (Garramuño, 14). Se trata, entonces, de cuatro formatos, tres de ellos físicos y uno digital, que componen las diferentes manifestaciones de este dispositivo textual.



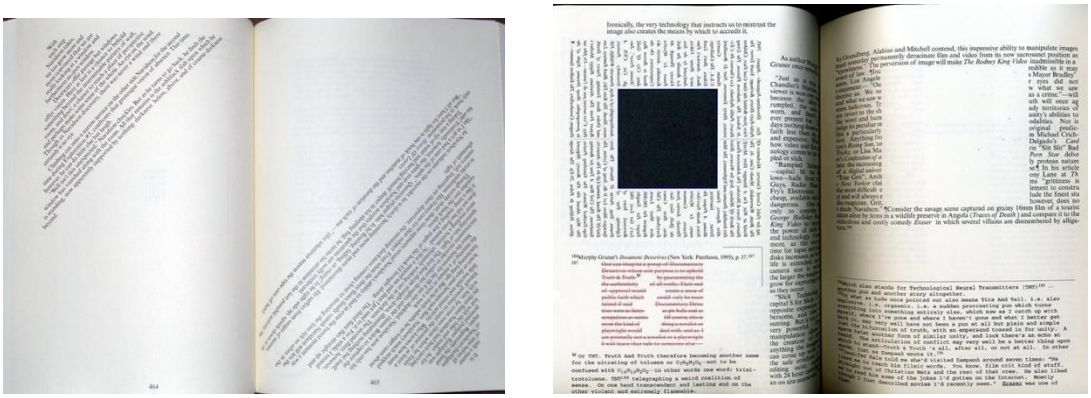
1/ Los tres formatos físicos. Fotografía tomada del Facebook de la autora

El primero del que me ocuparé es el ~~libro~~ publicado por la editorial *Sexto piso* en edición rústica o «tradicional». Un libro impreso que sigue las lógicas lineales que atribuimos a los objetos herederos del códex medieval y la lectura escolástica descrita por Ivan Illich. En él, el lector tiene las diferentes secciones distribuidas a lo largo del *spread* o doble página (en la que se suele pensar en términos de diseño editorial), con las primeras tres secciones en la página par y las segundas tres secciones colocadas en página impar. Las posibilidades de lectura corresponden más a las decisiones del lector pues, en este caso, el dispositivo no establece una relación distinta a partir de su forma sino del contenido mismo, ya que, aunque

sigue siendo necesario que aquel que lee de vuelta a la página para ir avanzando, la naturaleza misma de los fragmentos y su disposición espacial y tipográfica permiten no sólo abrir y cerrar el libro en páginas aleatorias sino, incluso, alterar el orden de lectura o decidir sólo enfrentarse a una o algunas de las series, dando esto como resultado que el texto general pueda ser interpretado como piezas independientes de un contenido dado (una colección de fichas divididas en series temáticas o discursivas) o también que pueda ser interpretado como una unidad de sentido. Esta última idea existe de manera completa únicamente en esta medialidad, sólo a partir de su existencia podemos interpretar, como tal, que exista la posibilidad de entender este ~~libro~~ en términos convencionales. De alguna manera los mecanismos puestos en práctica en este objeto parecen relacionarlo más con las dinámicas de libros como la serie de libros *Elige tu propia aventura*, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar o incluso piezas más recientes de literatura ergódica[8] como *House of leaves* (2000) de Mark Z. Danielewski en donde existen extensos juegos tipográficos que contribuyen tanto al desarrollo de la historia como a la relación entre el espectador y la obra, pero siempre contenidos dentro de la doble página tradicional. Por supuesto que, en ese caso, podríamos argumentar que la materialidad y su relación con el diseño implica un movimiento del libro para lograr interpretarlo, lo que genera ya una relación física distinta a la de la lectura

[8] Dice Espen J. Aarseth, quien acuñó el término, que «This phenomenon I call *ergodic,* using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning "work" and "path." In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extranoematic responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages.» (1-2)

tradicional; sin embargo, y de alguna manera siguiendo las ideas de Espen J. Aarseth, el esfuerzo se da, sobre todo, en el terreno de la interpretación y las rutas que el lector decide trazar, pero estos caminos no están guiados o mediados por la materialidad misma, como si sucede con claridad en los otros formatos de *Permanente obra negra* o en otros referentes literarios y artísticos.



2 / Spreads del libro House of leaves

Si contrastamos entonces la naturaleza de *Permanente obra negra* con las imágenes que presentan las dobles páginas del libro de Danielewski podríamos llegar a la conclusión de que los dos elementos más relevantes en este formato no son otros sino la tipografía y el fragmento, son ellos los que posibilitan las diferentes lecturas y los que se convierten en elementos significantes. Coincido plenamente con la apreciación que, al respecto, hace Saavedra Galindo al decir que la decisión del uso de las diversas tipografías para abrir el camino interpretativo al lector nos comunica que

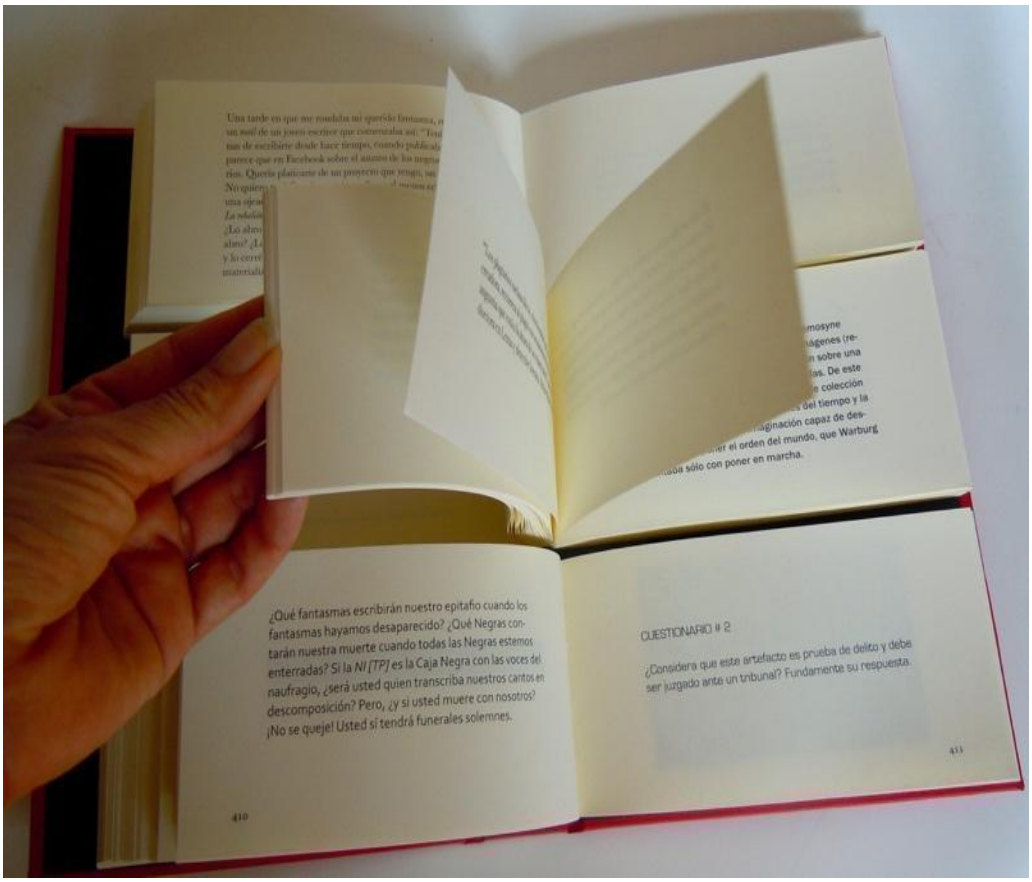
> 1) la tipografía no es neutral, no es un elemento inocuo o inerte en el libro impreso, es un principio activo; 2) la tipografía es un elemento diferencial de las voces, la tipografía se comporta sobre la página en blanco como el tono de

> voz, en la comunicación oral, que puede identificar y puede expresar muchos rasgos individuales, personales, comúnmente ligados a las emociones. […] Cada serie tipográfica describe un proyecto de obra o, desde otro punto de vista, una narración. Cada tipo de imprenta ordena e identifica un tema sobre el que se reflexiona en el dispositivo textual. (Galindo, 67-68)

Es por tanto el lector el encargado de decidir cómo, cuándo y de qué manera escuchará esas voces (o si hará con ellas un canon). Sin embargo, no sólo a partir de las tipografías es que estas posibilidades se nos presentan sino también en la construcción misma del fragmento como una lógica en donde el texto deja vacíos que el lector interpretará: una lógica lo mismo benjaminiana (como lo mencioné con anterioridad), lo mismo profundamente postmoderna (en tanto que abraza al discurso incompleto, no unitario y fragmentario, si se vale la tautología, sobre la que han reflexionado filósofos como Lipovestky, Bauman, entre otros). Dice Vicente Luis Mora que «la obra de Abenshushan trabaja desde una estética de fragmentos acumulados, de auténticas piezas de convicción –empleando la expresión en su sentido jurídico–, dirigidas a la persuasión del lector, una persuasión textualmente atomizada en centenares de pequeños impactos que se han ido documentando a lo largo de los años.» (Mora, 101)

El orden que he elegido para presentar los diferentes formatos no se relaciona con ideas de la autora, sino que es consecuente con los diferentes grados de involucramiento que las diferentes medialidades presentan ante el lector, un diferente nivel de intervención o una distinta relación simbólica con el proyecto artístico.

El segundo de los formatos del que me interesa hablar es el de libro suajado, en donde se nos presentan, de alguna manera, tres conjuntos que dividen las series y que están dados por dos cortes horizontales en las hojas. Así estamos frente a tres cuadernillos que pasan las manos del lector como abanicos en donde la forma final puede estar condicionada por el azar o por la voluntad del lector: se trata de un juego que no es otra cosa que una *ars combinatoria* en donde podemos crear diferentes versiones de una misma página.



3 / El libro suajado. Fotografía tomada del Facebook de la autora

Esta estructura hace una referencia a Raymond Queneau (1903-1976), miembro del ya mencionado *OuLiPo*, y su libro *Cent mille milliards de poèmes*, publicado por Gallimard en

1961. Este objeto combinatorio de páginas suajadas que contenía diez sonetos cuyos versos podían ser recombinados es mencionado por la misma Abenshushan en una de las fichas pertenecientes a la quinta serie (Abenshushan, 375). Sin embargo, este mecanismo también nos recuerda[9], quizá por la cercanía geográfica y temporal de su publicación, a aquél del *Animalario universal del profesor Revillod*, de Miguel Murugarren y Javier Sáenz Castán, publicado en 2003 por el Fondo de Cultura Económica en la colección *Los especiales de a la orilla del viento*. En este libro, de corte infantil, el lector se permitía jugar no sólo a conocer animales, que tienen un referente en el mundo real, sino a crear y encontrar nuevos, siempre a partir de la combinación de los elementos constitutivos del animal original: cabeza, torso y cola. Así, las posibilidades permitían juntar elementos de animales disímbolos y, de esta manera, descubrir combinaciones a medio camino entre el monstruo y los animales fantásticos. A partir de un orden dado, el lector reconfiguraba la página y con ello creaba sentido. Algo similar sucede con el proyecto de Abenshushan: de un orden dado (que permanece, ya que las páginas mantienen la numeración que el formato tradicional les proporcionó) a la combinación. Lúdico y provocador, este formato invita al lector a participar de un juego que, como dice Saavedra, «también funciona como una crítica a la permanencia y a la continuidad. El interactivo estatuto artístico de lo narrado le otorga al lector la posibilidad de construir infinitos relatos. Da cuenta de la búsqueda de otros métodos o mecanismos estructurales para la literatura, abre el espacio de lo indeterminado, de lo aleatorio.» (69) Le agrega, a los elementos antes mencionados (tipografía y fragmento) una

[9] En un inicio ésta me parecía una revelación única pero pronto me di cuenta de que esta relación ya había sido notada por Alexandra Saavedra Galindo. Me permito seguir y desarrollar a partir de sus ideas.

nueva capa significante que está dada tanto por la participación del lector como por las condiciones materiales del objeto. Los relatos no son infinitos, pero lo parecen. El contenido ahora forma parte de un objeto cuya naturaleza condiciona (o quizá debería decir posibilita) a la interpretación: las conexiones entre las diferentes series ya no sólo suceden en la mente del que lee, también se realizan de manera física componiendo, una y otra vez, una página posible. Sin embargo, esta libertad, este juego de posibilidades, se da dentro de parámetros establecidos: siempre generando esa nueva doble página, siempre en los límites físicos de su contenedor.

El último de los soportes físicos en los que se publicó este proyecto artístico es un fichero o caja en donde la metáfora utilizada a lo largo del libro cobra materialidad y se presenta ya a la manera de los viejos archivos de consulta o catálogos bibliotecarios. Este gesto, que podría parecernos a primera vista casi anacrónico, funciona como catalizador de nuevas conexiones semánticas y, además, como antípoda al formato digital. Es como si, de alguna manera, la autora hubiera pensado en colocar referentes en polos opuestos de la producción editorial y con ello lograra delimitar el contorno de las posibilidades. Así, como ya ha sido notado con anterioridad, este formato se encuentra emparentado más con la concepción de libro de artista y reauratiza la obra al dotarla de un carácter coleccionable y único.



4 / Caja-fichero. Fotografía tomada del Facebook de la autora

Por un lado, esta caja/fichero hace visible lo que, hasta el momento se encontraba presente sólo en el discurso: el proceso creativo que lo emparenta con *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin y, por supuesto, con lo que Abenshushan denomina como «artistas de la ficha». Esta herramienta creativa es mucho más que sólo una forma de escribir un libro (a partir de notas, apuntes, referencias, etc.) ya que, por lo menos desde la mirada que nos presenta Abenshushan, funciona como un elemento discursivo en sí mismo que permite a la autora (y al lector, por consiguiente) referir a conceptos como los de archivo-fichero, acumulación, diario, etc., que colocan al proyecto artístico en el territorio de la escritura discontinua y

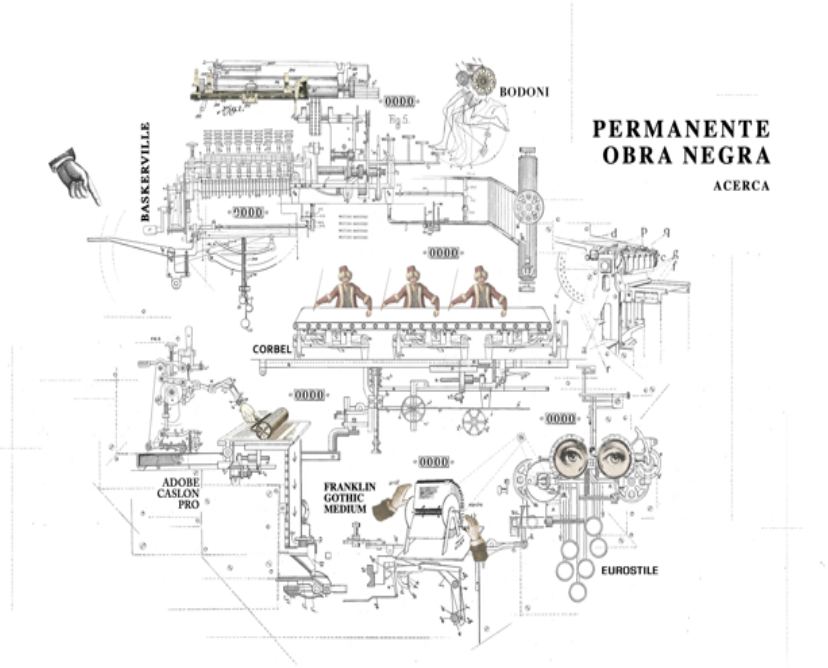
pluriforme. Por lo tanto, al analizar este formato tenemos que hablar tanto de su condición medial como de sus diferentes implicaciones simbólicas.

Por un lado, es necesario hacer énfasis en lo que este objeto tiene de archivo: esto es porque en primera instancia es posible leerlo desde una lógica de producción de sentido histórico o de relación con la memoria, puesto que, como dice Hal Foster «[e]n primera instancia, los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente». (103) Aparece, en este sentido, un nuevo posicionamiento frente a las figuras de exclusión en donde el archivo es un mecanismo que se vincula con la memoria y con la acumulación de contenidos para la creación de un relato alternativo. Por otro lado, tenemos a la distinción que hace Vicente Luis Mora entre archivo y fichero en donde el primero es «cerrado y monádico; [mientras que] el fichero es abierto, rizomático y proliferante» (100); puesto que, de alguna manera, lo que caracteriza al proyecto artístico de Abenshushan no es el ordenamiento de los discursos en torno a una temática específica sino la dislocación de su naturaleza. Aunque al hacerlo se cometa un error conceptual, creo que esta reflexión es acorde con la idea de Foster sobre el necesario papel humano frente al archivo: «Los archivos en cuestión aquí no son bases de datos en este sentido; son recalcitrantemente tangibles, fragmentados más que intercambiables, y como tales exigen la interpretación humana, no un reprocesamiento maquínico». (105) Esta frase puede servir para poner de manifiesto cómo se altera la relación que establece el lector con el objeto: una materialidad exige de acciones concretas de parte de él; no basta con pasar la página, o incluso con generar una página posible, sino que es necesario decidir el orden y la forma en que se consultará y almacenará la información. Aunque en los otros formatos exista la libertad para elegir sólo un camino a la hora de enfrentarse al ~~libro~~ (leer una sola de las

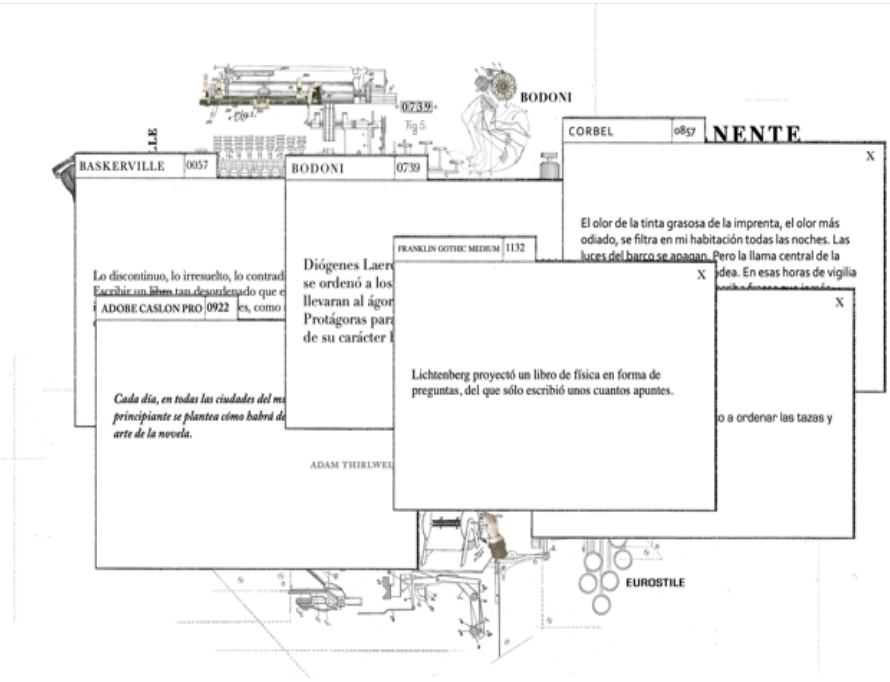
secciones) la disposición espacial nos obliga a reconocer las otras existencias e ignorarlas, mientras que en la caja fichero el lector finalmente se enfrenta a la posibilidad de Erwin Schrödinger en donde el contenido de las fichas existe y no, al mismo tiempo. Todas estas características lo alejan, en algún sentido, de nuestras nociones convencionales en torno al objeto-libro y nos posiciona, aún más, frente a la idea de objeto artístico y, por tanto, se renuevan los pactos autor-lector y se establecen nuevas dinámicas de valor de uso y valor de consumo que atraviesan su interpretación. ¿Cómo leemos y conectamos los diferentes contenidos? Incluso podemos llevar la reflexión, y sería pertinente dada la relación estrecha que la autora ha tenido con el mundo de las artes plásticas y el espacio museístico, hacia las reflexiones de Magrite y Duchamp sobre la representación y la obra de arte. Quizás es, llegados a este mundo, donde el gesto de tachar la palabra ~~libro~~ revela su sentido.

Además de los formatos físicos, *Permanente obra negra* existe como página web. Se trata de un sitio en donde se nos presenta solamente el título, acompañado de la representación de una maquinaria compleja que atraviesa distintos momentos o situaciones en las que el ser humano y la máquina intervienen en el proceso de lectura o producción del ~~libro~~: referencias a la máquina de escribir, a la imprenta, a los copistas o a la mirada son representadas por medio de diversas animaciones que se corresponden con las diferentes tipografías o series de la obra. Estas estancias sirven de contrapunto a la naturaleza misma de la página que lleva al lector a la reflexión en torno a la desmaterialización de la obra, la distribución libre del contenido e, incluso, a repensar el fragmento ya no como una estrategia de trabajo incompleto o apertura significante sino como un elemento vinculado a la lectura digital (tanto en medios electrónicos como en redes sociales). Sin embargo, frente a este espacio digital en donde parece que todas las reflexiones que habíamos hecho del ~~libro~~ como objeto y de sus modelos

de producción se desvanecen, justo ahí es donde las imágenes, los sonidos y las animaciones nos remiten a la materialidad que hemos dejado atrás. Se establece entonces una serie de complejas relaciones dicotómicas entre la materialidad y la virtualidad, entre lo manual y lo mecánico, entre las prácticas creativas y las productivas.



5 / Vista de la página web sin haber sido activada



6 / Vista de la página web tras haber sido activada por el lector

Hay en la página, además de las referencias visuales a diferentes aspectos del proceso de producción de un libro, un gesto particular que merece ser mencionado puesto que, como el resto de los elementos que he ido describiendo, se nos presenta intencional y lleno de sentido. Para acceder al contenido, es decir, para lograr consultar las citas, el navegante ha de realizar un gesto con el cursor que implica acercarse a una palanca ubicada en el extremo superior de la página, dar clic para cerrar la «mano» virtual y bajar la palanca para accionar el mecanismo que nos entregará las citas. Estas se nos ofrecen de manera aleatoria y en cierto desorden.



7 / detalle de la página web que muestra la mano que el lector accionará

Es posible notar cómo en este caso la dinámica se modifica puesto que es en realidad el algoritmo el que seleccionará las citas que leeremos. Las decisiones en ese sentido desaparecen y lo único que queda es la interpretación y conexión que hagamos frente a esta tirada de dados. Es la medialidad la que posibilita, en este caso, la participación activa del lector en el proceso de producción y ordenamiento, su condición de agente.

Además de lo antes mencionado, la página posee una sección titulada *Acerca* en donde se describe el proyecto, la naturaleza de las secciones y se da crédito a los otros involucrados en la producción:

> En ese sentido, en este formato, la autoría no solo recae en Vivian Abenshushan, el lector (usuario), o en los artistas o escritores cuyas palabras han sido incorporadas al dispositivo en todos los otros formatos a través de la cita o la apropiación, sino que también incluye a Dora Bartilotti, quien se encargó del diseño gráfico y de la Interfaz, a Leonardo Aranda, que hizo la programación y, finalmente, pero no menos importante, al equipo de

> Medialabmx, diseñador del algoritmo, quien hace posible que al manipular la máquina ilustrada en la página de inicio de la web, aparezca en la pantalla un conjunto aleatorio de fichas (77).

Existen, entonces, diversos grados de cercanía y de involucramiento por parte del lector y estos son dados, o por lo menos puestos en evidencia, por la materialidad de los objetos que posiciona al espectador en un lugar diferente frente a la obra y, además, lo obligan a establecer diferentes tipos de relaciones tanto con el objeto como con su contenido. Para poderlas entender, la misma autora nos da ciertas pistas que pueden ser interpretadas, ya sea como instrucciones para habitar el texto o como evidencias de la intención autoral. En una de las fichas del libro podemos encontrar la siguiente nota/afirmación:

> La novela inexperta (Título provisional) no se trataba ya de producir un relato, sino de diseñar un dispositivo que generara un número (indeterminado) de micro relatos. Un artefacto dialógico: una mezcladora de voces. (300)

Es posible identificar diferentes conceptos que son relevantes en la construcción de significado del proyecto artístico: por un lado, tenemos la noción dicotómica de relato y microrrelato como una anteposición entre lo unidireccional y lo dialógico (que abordaré más adelante, durante el análisis del contenido de las secciones); por otro lado, se encuentra la idea de la mezcladora de voces que podemos vincular tanto, de manera literal, con el proceso transtextual de acumulación que conforma el «mosaico de citas» que propone Kristeva, como la noción de enunciación desde diversos paradigmas discursivos (por ejemplo, a través de la pluralidad de temas y tratamientos a lo largo de las diversas secciones del libro). Pero quizás, al hablar de la materialidad del libro y sus implicaciones, los conceptos más relevantes sean

los de dispositivo y artefacto que en muchas de las fichas que componen *Permanente obra negra* se presentan ante el lector como la finalidad última de la escritura o del proyecto (sobre todo visible en las secciones Baskerville y Eurostile pero inteligible en las demás). En su texto titulado «¿Qué es un dispositivo?», Giorgio Agamben (Roma, 1942) retoma las reflexiones hechas por Foucault, en donde define al dispositivo a partir de su relación con las estructuras de poder y establece nociones como las de conjunto heterogéneo (en donde el dispositivo es «la red que se tiende entre [...] ele-mentos [sic]» (Agamben, 250)), y agrega una definición propia:

> llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo (Agamben, 257)

Así, Agamben precisa el concepto identificando tres categorías o clases: seres vivos, dispositivos y sujetos (estos últimos resultantes de la relación «cuerpo a cuerpo» entre los primeros y los segundos). Lo que es importante aclarar es que, para el filósofo, el dispositivo no puede ser apropiado por una relación consciente o disruptiva puesto que está en su naturaleza condicionar, a partir de las tensiones generadas entre el conocimiento y el poder,

nuestra experiencia de mundo. Para él, un dispositivo no es una herramienta para ser apropiada y por tanto su definición no termina de acoplarse a las intenciones de *Permanente obra negra* como proyecto artístico. Sin embargo, su actualización de lo expuesto por Foucault y su delimitación del término permite dibujar un contorno para los procesos analizados.

> Aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y el fin» que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto. (Jauss, 164)

Es posible enmarcar la producción de Abenshushan al mismo tiempo desde la noción esbozada por Carrión de autor (desde este Nuevo arte) como productor de libro (en donde el contenido y forma son elementos indisolubles) o desde la perspectiva de las escrituras postautónomas propuestas por Josefina Ludmer, en donde estas «no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para "fabricar presente" y ese es precisamente su sentido» (Ludmer, 41).

2.3 Morfología

En este apartado voy a analizar las seis series que componen el fichero, para ello examinaré de qué manera la articulación entre tipografía, cita y fragmento configura un mapa de rutas interpretativas que cuestiona las nociones tradicionales de autoría, memoria y propiedad intelectual.

Al comienzo del ~~libro~~ cada una de las series es descrita a partir de un conjunto de enunciados. En ellos podemos ver los esbozos de su contenido y descifrar ciertas claves interpretativas en donde el sentido quizá no es tan evidente, de esta manera podemos intuir cómo le gustaría a la autora que interpretáramos los diferentes conjuntos y complementarlo con nuestras propias significaciones de los diversos fragmentos. Lo mismo sucede en la página web, aunque en el apartado «Acerca», en donde se describen brevemente las intenciones y características del proyecto, encontramos otra descripción del contenido de las diferentes tipografías que, podríamos decir, es menos ambigua y más puntual sobre aquello que encontraremos en el conjunto específico. Como ejemplo de lo dicho podemos comparar la descripción del libro «EUROSTILE // 6ª serie→ INSTRUCCIONES DE USO // máquinas de escritura / ejercicios / desmontajes / archivo visual / ¿acaso el lado más conceptual del fichero?» (9) con la descripción de la página web que dice: «6. EUROSTILE → Instrucciones de uso (imágenes, juegos, poemas visuales)» (Acerca). Es posible notar que, mientras en los formatos físicos las fichas iniciales nos presentan conceptos más ambiguos, como por ejemplo máquinas de escritura, que pueden ser interpretados tanto de manera literal como metafórica, en la página web estamos frente a un listado meramente descriptivo. Esta

diferencia se repite en todas las secciones y nos presenta ante dos formas distintas de entender los textos introductorios: como un mapa para encontrar rutas significantes a lo largo del texto o como un modelo descriptivo que de seguridad y claridad al lector. Estas tensiones entre diferentes posturas se encuentran presentes a lo largo del ~~libro~~ y permiten no sólo hacer visibles las diferentes contradicciones discursivas que pueden existir en un mismo proyecto, sino que además generan fracturas desde donde es posible ir adquiriendo una postura.

Además de estas descripciones, es fundamental reparar en que cada serie es identificada por una familia tipográfica distinta. Esta elección puede ser analizada desde tres perspectivas que, a mí parecer, ponen de manifiesto una voluntad autoral significativa. El primero de estos análisis es puramente intertextual: en el gesto de la diferenciación tipográfica se remite de manera evidente al ejercicio realizado por los editores del *Libro de los pasajes* de Benjamin. En él, las diferentes tipografías ayudan a distinguir los diversos idiomas presentes en los fragmentos que componen la obra ya que, en favor de la legibilidad, optaron por traducir todos los fragmentos al español. Así, además de respetar las diferencias jerárquicas del original, se utiliza para el alemán la tipografía *Garamond*, para el francés, *Futura Light*, para el inglés, *Frutiger* y para el español se utiliza *Optima*. Como ya he mencionado con anterioridad, este libro es fundamental para el proyecto de Abenshushan y esta relación material no sirve sólo como un guiño culto para el bibliófilo atento sino que permite emparentar ideológica y discursivamente ambas obras.

El segundo de los análisis posibles se da en términos de cuestionamiento sobre la autoría: algo que tienen claro tanto diseñadores como historiadores es que la existencia misma de diferentes tipografías relata una historia de intercambio, robos y homenajes. Podemos

reconocer este ejercicio tanto en el hecho de que Vivian Abenshushan ha decidido representar múltiples estilos o grandes grupos tipográficos existentes de las familias con serifas y sin serifas[10] como en la selección de tipógrafos y tipografías que se caracterizaron no tanto por su originalidad sino por su relación con otras tipografías y tipógrafos. De esta manera, la selección misma remite a un sistema de referencias en términos de diseño y de autorías. Quizá, los dos ejemplos más evidentes de esto, aunque puedan aplicarse a todas ellas, son los casos de las familias realizadas por John Baskerville (quien mucho más que inventar nuevas tipografías lo que hizo fue modificar y perfeccionar diseños existentes) y Carol Twombly (quien formó parte, junto a Robert Slimbach, del proyecto Adobe Originals, que en el afán de construir un nutrido catálogo de tipos para sus programas de diseño realizó, entre otras cosas, la recuperación y trazado digital de varias tipografías anteriores al siglo XX).

A mi parecer, el último de los análisis posibles se encuentra profundamente vinculado al oficio de editora de Abenshushan: es posible identificar, no siempre de manera directa ni evidente pero sí a partir de evocaciones y rasgos generales, relaciones entre algunas de las tipografías y los contenidos del libro, además de que las diferentes tipografías contribuyen a la interpretación lúdica del objeto por parte del lector. Ambas posibilidades se corresponden

[10] Creo que las experiencias que *Permanente obra negra* ofrece son muchas veces de ese tipo: generan un efecto de existencia absoluta. Esto es visible en este gesto donde se eligen tan diversos estilos que pareciera que se eligen *todos* los estilos o con las posibilidades combinatorias del ~~libro~~ que se abren a tal punto que dan la sensación de ser infinitas.

con una mirada que, como querría Ulises Carrión, no piensa el libro sólo como un contenedor de textos sino como un dispositivo cuya materialidad es inseparable de su contenido.

La siguiente tabla muestra las tipografías seleccionadas así como algunos elementos relevantes de su historia y de los contenidos de las series, con la finalidad de que en el análisis a profundidad sea posible tener claras algunas ideas y realizar con mayor facilidad la relación entre las series y los tipos con los que han sido compuestas. Creo que además es posible que, ante esta visión panorámica, el hipotético lector pueda incluso identificar relaciones que hayan quedado fuera de mi mirada.

#	Tipografía	Diseñador	Estilo	Características	Contenido
1	Baskerville	John Baskerville	Transicional	Baskerville fue un tipógrafo que hizo mucho por refinar las formas de las tipografías de estilo antiguo, creando un punto intermedio, con más tendencia al balance, entre estas y lo que después fue entendido como didonas.	Sección narrativa de carácter autorreferencial. La serie hace reflexiona en torno a la escritura, los procedimientos autorales, y hace referencias tanto a la realidad, como a la vida de la autora (y las situaciones que dieron origen a la existencia de *Permanente obra negra*.
2	Bodoni	Giambattista Bodoni	Didona	A las didonas también se les suele llamar modernas. Fueron el estilo más utilizado para impresión en el siglo XIX. Se trata de tipografías de alto contraste y sin mucha ornamentación. Siguen, en términos de diseño, un modelo racional.	Serie que conjunta reflexiones en torno a la historia del libro, la escritura, la negritud, la violencia y la esclavitud.
3	Corbel	Jeremy Tankard	Humanista	Las tipografías humanistas tienen inspiración en las formas tipográficas tradicionales (romanos con serifas). Claridad y renderización para su uso pantallas LCD. Diseñada para Windows Vista.	Esta serie cuenta la "historia" de la escritura de la *Novela inexperta [título provisional]* por un grupo de Negros literarios que trabajan en un buque y que se rebelan ante las dinámicas de explotación.
4	Adobe Caslon Pro	Carol Twombly / William Caslon	Estilo antiguo	Este estilo define a un gran número de tipografías menos contrastadas y más cercanas a la caligrafía que surgen con Gutenberg y que son de inspiración renacentista. En este caso hace referencia al rediseño digital que Twombly hizo para Adobe a partir de los trazos más tradicionales de Caslon.	Archivo de citas o epígrafes. Funciona estableciendo afinidades y filiaciones.
5	Franklin Gothic Medium	Morris Fuller Benton	Grotesca	Este estilo se caracteriza por sus trazos sólidos. Fueron inspirados por el dinamismo y modernidad de las didonas. Esta tipografía fue utilizada principalmente para publicidad y prensa periódica.	Complemento de la cuarta serie, las fichas contienen las historias de Emily Dickinson, Vivian Maier, Macedonio Fernández, Matta-Clark, Roland Barthes, Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Aby Warburg, entre otros. De cada uno de ellos se relatan episodios que se vinculan con proyectos artísticos referenciales para el desarrollo de *Permanente obra negra*.
6	Eurostile	Aldo Novarese	Geométrica	Este estilo imagina las letras como formas geométricas perfectas. Simples y modernas, nacieron en Alemania y se vinculan con la idea de progreso y futuro nacida de la Bauhaus. Su uso se relaciona con la publicidad y las nuevas tecnologías del siglo xx.	Serie de contenido misceláneo y experimental. Incluye imágenes, instrucciones, ejercicios, juegos tipográficos, etc. de carácter lúdico.

En el siguiente apartado me propongo analizar a cabalidad cada unas de las series, profundizando en sus contenidos y mecanismos y, siempre que sea posible, ahondaré en la relación que establecen con las tipografías, sus autores y sus historias.

2.3.1 Baskerville

La primera serie[11] del ~~libro~~ se identifica por la tipografía *baskerville*[12] y se encuentra en la esquina superior izquierda del *spread* (o en la parte superior de las páginas pares). El título de la serie coincide con el del volumen general: «Permanente obra negra». Y su contenido es descrito por la autora de la siguiente manera: «bitácora de la novela que no o mejor: notas de una mujer que quiere dejar de escribir (del mismo modo) y delibera (en el sentido político del término) los medios para realizar ese deseo / despliegue de mi memoria Negra súbitamente *autorecovered* / el proceso de construcción integrado al ~~libro~~.» (8; todas las marcas provienen del original) Esta primera colección presenta un evidente carácter narrativo, a pesar de tratarse una escritura fragmentada. En estos segmentos, Vivian Abenshushan se permite divagar, ir por vericuetos y presentar diversas anécdotas que van desde las reflexiones en torno a los distintos planteamientos temáticos del ~~libro~~ hasta la

[11] La palabra serie es dada por la autora en la doble página inicial del libro.

[12] Se trata una tipografía diseñada por el impresor inglés John Baskerville en el siglo XVIII cuyas formas barrocas sirvieron como un ejemplo de elegancia y sofisticación. Para más información sobre la tipografía, la historia de su creador y su recuperación contemporánea recomiendo la conferencia «El hombre que quiso dejar ciegos a sus compatriotas. John Baskerville, el largo viaje hacia la inmortalidad» de José Ramón Penela.

descripción de sus características técnicas y materiales, pasando, por supuesto, por sus implicaciones éticas. Sin embargo, lo expuesto en esta colección está articulado por la lógica del yo que se enuncia desde la primera persona: se trata de una serie unificada por una narración específica a partir de la cual se desprenden distintas anécdotas y reflexiones. Dicha narración parece derivarse con claridad de una genealogía de textos metaficcionales en donde el tema central es la escritura, o su imposibilidad. En nuestra lengua, los orígenes de esta tradición, al igual que una cierta concepción de novela (guiño relevante para la autora), pueden rastrearse en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605). El prólogo que Miguel de Cervantes Saavedra hace no sólo juega con ciertas convenciones de la época, sino que se construye a partir de la idea misma de su imposibilidad:

> Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero. (Cervantes)

Este ejercicio de escritura autorreferencial se encuentra presente en todo lo largo y ancho de la historia de la literatura (por poner un ejemplo cercano a Cervantes, podríamos mencionar el famoso poema de Lope de Vega «Un soneto me manda hacer Violante») aunque es en los años sesenta, durante el movimiento *Ouvroir de littérature potentielle* (OuLiPo), que tomará

su forma más conocida. En *Por qué no he escrito ninguno de mis libros* (referencia directa a Raymond Roussel) Marcel Bénabou comienza diciendo:

> Las primeras líneas de un libro son las más importantes. El máximo esmero siempre es poco. Críticos y lectores profesionales reconocen sin rubor que juzgan una obra por sus primeras tres frases […] Éste es el cabo peligroso que hace un momento acaba usted de superar, lector. (11)

La sensación de que el texto se construye mientras se lee está presente a lo largo de todo el libro. Las palabras parecen funcionar como una maquinaria automatizada en donde el autor aparece como protagonista de la narración y el texto se presenta como indistinguible de su materialidad:

> Para empezar, una frase muy corta. Tan sólo media docena de palabras; palabras sencillas, las primeras que acudan a la mente, o casi. […] Pero justo después, sin siquiera un punto y aparte, se iniciará una larga frase en condicional, uno de esos periodos a la antigua donde todo estaba primorosamente combinado –la selección de los verbos, la estructura lógica, el número de segmentos, la extensión y la duración de cada uno– para primero despertar y luego mantener la curiosidad del lector (25)

En la literatura latinoamericana reciente podemos encontrar ejemplos también: Macedonio Fernandez (Argentina, 1874-1952), citado por la autora, y su *Museo de la novela de la eterna* (1967); o el proyecto escritural de Mario Bellatin (México, 1960) del que podemos destacar *El libro uruguayo de los muertos* (2012) o *La jornada de la mona y el paciente* (2006, 2013),

que cierra con la pregunta: «¿Se podrá comenzar a escribir?» (80). En la narrativa norteamericana tenemos que destacar de manera definitiva el caso de David Markson, de quien ya hemos hablado anteriormente, quien comienza su libro *Punto de fuga* con la referencia metaliteraria: «Autor por fin ha comenzado a darle forma a sus notas» (11). Todos estos ejemplos se pueden encontrar referidos por Abenshushan dentro del cuerpo textual o, de manera implícita, referenciados en la forma misma del texto, como es posible ver en el siguiente fragmento (que remite inmediatamente al de Bénabou):

> Quería escribir una novela y no quería escribir una novela. Es decir, quería escribirla, pero no del modo en que finalmente la escribí. Mi primera novela. Que no fue mía. Era de otro. Luego pasé mucho tiempo pensando cómo escribiría mi propia novela. Pero la novela se me resistía. ¿O era yo quien se resistía a la novela? Este ~~libro~~ es la forma que adoptó aquella imposibilidad de la novela. Quiero decir, no de la novela que alguna vez quise escribir, sino de la novela en general, la novela como forma de representación. (28)

El arco de esta «historia» sobre (la imposibilidad de) la escritura comienza con una anécdota en la que se describe la experiencia de la autora, contratada por el «ruco rico» con la finalidad de que escriba una novela para él, como negra literaria, y que funciona como catalizador del proyecto. Esta experiencia inicial se presenta al lector como el surgimiento de un trauma o una herida que marcará no sólo el devenir emocional del yo que narra los acontecimientos sino la definición misma del proyecto. Es a partir de este evento que se comienza a gestar la idea de que la escritura de *Permanente obra negra* puede fungir como una postura ética frente a ciertas violencias específicas. Es durante varios de los fragmentos de la serie *baskerville*

que se esbozan diferentes aristas éticas del proyecto escritural que, como veremos más adelante, se conformarán como una voluntad ética y resonarán no sólo con las diferentes secciones del libro sino, y sobre todo, con las diferentes manifestaciones artísticas de Vivian Abenshushan. Tras la descripción de esta primera anécdota la serie continuará con la escritura, las reflexiones, la publicación, hasta llegar al final (metafórico y literal) de la narración. Además del «ruco rico» otros de los personajes que aparecerán a lo largo de esta serie son L y O, que aparentan ser una ventana a la vida de la autora: su aparición como testigos, comentaristas y, también, portadores de verosimilitud da al lector una sensación de intimidad, que no sólo se nos ofrece en intervenciones como la siguiente: «La *junkie* a fichas, me llama L...» (314) sino, por ejemplo, al evidenciar el carácter de hijo de O. Esta cualidad casi *vouyerista* del lector frente a las pistas que parecen referir a la biografía de Abenshushan constituye uno de los elementos centrales que permite entender a esta serie en términos de narración convencional pues, citando un concepto de la narratología, representan el cronotopo en el que sucede el relato. Así, en fragmentos como los siguientes podemos identificar tanto el lugar de los acontecimientos como el paso de tiempo:

> ¿De dónde le había nacido esa nueva aspiración al empresario humanista: escribir una novela? ¿De qué lugar provenía? […] La aspiración, el deseo, el gusto, el precursor oscuro, le ha venido de otro lado: del viejo prestigio social de la novela, que el empresario mira desde las torres inmensas de su corporativo en Santa Fe. (72)

> En esa época yo también deseaba escribir una novela. Como Proust. Como Kafka. Como Josefina Vicens. No pensaba en publicarla, quería escribirla

> nomás. Tendría 27 o 28 años y ocupaba un diminuto departamento de la calle Cosala, en una colonia ruidosa y farrista. Aunque la renta era modesta, no tenía con qué pagarla. Vivía en la precariedad. Cierta mañana, una amiga me habló por teléfono. Me preguntó si me interesaba un trabajo de Negra. (74)
>
> Cuando comencé esta PERMANENTE OBRA NEGRA, O era todavía un niño. Ya no lo es: le han salido vellitos alrededor de los labios. (410)

Otro de los personajes de esta sección, que aparece esporádicamente pero que sirve, una vez más, como un referente de realidad (digamos, extratextual) es el joven escritor que contacta por redes sociales a la autora y que publica un libro sobre la negritud literaria. Este Escritor, cuyo nombre no aparece dentro del texto, refiere a Javier Raya (Ciudad de México, 1985), muerto en el 2022, poeta, tarotista y, como Abenshushan, negro literario. En 2017 publica *La rebelión de los Negros* editada por *ámbar cooperativa editorial* y realiza el gesto de tachar su nombre tanto en la portada como en el colofón. El prefacio de dicho libro podría servir como una cita más perteneciente al diálogo que *Permanente obra negra* establece con otros textos:

> *La rebelión de los negros* se parece a muchos escritores de mi generación: jóvenes promesas que se revelaron maduras decepciones. Y no es para menos: la literatura es tan aburrida que parece un largo comentario sobre un ego poco diferenciable, sobre la drogadicción de los jóvenes y sus pseudoaventuras sexuales, sobre su fascinación por el crimen, especialmente el organizado, y sus –nuestros– pequeños problemas nanoburgueses. Por disciplina, por desafío, y, sobre todo, por chingar, me propuse escribir un libro donde contara

> la historia secreta detrás de la redacción de la literatura en la actualidad –ya no desde la perspectiva de una actividad artística, sino como un medio de producción de (sin)sentido.
>
> Lo que ahora tienes frente a tus ojos, entre las manos, esta página que es mi rostro, improbable lector, se parece menos a un libro y más a la basura que queda en las playas luego de un huracán; el horizonte, desdibujados sus confines, diluye el gris del cielo en el gris de las aguas, mientras la espuma puerca moja los restos de palapas y cadáveres de perros, y el océano parece un caldo de palmera y huesos de pelícano desperdigados en la arena como muchachas violadas, ya sin nombre para siempre, como si nunca lo hubiesen tenido. (13-14)

Durante los distintos fragmentos que aparecen en esta sección nos enfrentamos a un tono íntimo, casi confesional otorgado por la primera persona desde donde se enuncia, salpicado de realidad. No sólo porque la voz hace referencias constantes al trauma y a la vida personal de la autora sino también porque incluso las menciones a otros autores se hacen de manera explícita, ya sea por medio de la referencia o por el reconocimiento de la «autoría» (por ejemplo, en la página 370 se reconoce/atribuye ante el lector una idea de Lamborghini). Y aunque a lo largo de los fragmentos se nos presentan algunos juegos formales, listas, onomatopeyas e incluso una imagen (que asumimos ha sido creada por la autora), podríamos decir que en general estamos frente a una escritura convencional (en tanto a sus procedimientos estilísticos).

Otro elemento que me interesa señalar, aunque lo retomaré en otro capítulo, es la presencia de otro Walter Benjamin quien, sin duda, funciona como una figura tutelar para este proyecto artístico. Las referencias en esta sección no se dan al ya mencionado *Libro de los pasajes* ni a sus reflexiones en torno a la ficha, etc. sino que se retoman sus ideas en torno a *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*: sobre todo con la intención (que esta presente en varias de las secciones) de llevar la mirada a las condiciones productivas tanto del artista como del objeto libro. Por tanto, podemos reconocer (como sería lógico) no sólo el espíritu benjaminiano de obra en términos de trabajo y la crítica a aquellos conceptos (autor, creación, genio, etc.) que esconden o rechazan la materialidad de la obra, sino que también podemos notar la influencia de Marx en reflexiones sobre el proletariado, los medios de producción y, por supuesto, la relación de fetiche que establecemos con las mercancías. La mirada de Vivian Abenshushan es todo menos ingenua y se posiciona de manera directa con lo que Adorno y Horkheimer llamaron «industria cultural» en donde se entiende que los objetos artísticos son productos que se insertan en una lógica mercantil y de intercambio económico. Dice John Berger, al reflexionar sobre la pintura al óleo, que «[p]or encima de cualquier cosa, son objetos que pueden comprarse y poseerse» (85) y es esta cualidad a la que *Permanente obra negra* y, esta sección en específico, parecen rebelarse:

> La NOVELA® entendida como la pintura de bodegón de la literatura. Producto comestible sobre un fondo (políticamente) neutro. Suele encontrarse en comedores y restaurantes cerca de un público moribundo. Se sirve normalmente del brillo tosco de la intriga para producir un efecto ansiolítico y entretenido. Su contemplación es inofensiva. (144)

Donde la Novela® (o, si queremos también, el ~~libro~~) no es una herramienta (un dispositivo) sino un elemento decorativo: «Su contemplación es inofensiva».

2.3.2 Bodoni

La segunda de las series se identifica con el uso de la tipografía Bodoni, diseñada por Giambattista Bodoni siguiendo de cerca las aportaciones que había hecho Baskerville al mundo editorial. Los avances tecnológicos le permitieron aumentar el contraste en el trazo sin sacrificar la legibilidad del texto, llevando así ideales neoclásicos al terreno de la tipografía. En este caso, me es posible aventurar una relación entre el contenido de la sección y la selección tipográfica: a lo largo de este conjunto de fichas se nos presenta una especie de historia o de recolección de datos históricos en torno a diferentes temas que se relacionan principalmente con la figura de lo negro, la historia de la escritura y del libro en tanto objeto. Los textos que componen la serie recorren distintos momentos de la historia del libro y de la escritura, mezclados con reflexiones en torno a la propiedad privada, el capitalismo, el colonialismo y la esclavitud. En la doble página inicial, Abenshushan describe la serie de la siguiente manera: «ARCHIVO DE ESCRITURAS NEGRAS // apuntes sobre los esclavos de la letra / el plagio imperial roba al negro / arqueologías de la escritura / clandestinidad, códigos secretos y emancipación / infamia de los barcos negreros». (8) Esta enumeración construye, de alguna manera, los límites del contenido, estableciendo su demarcación pero también sus intenciones. Para mí, quizá la frase que mejor define el contenido sea la de «arqueologías de la escritura»; sin embargo, lo interesante del marco que establece la autora no es su precisión sino las posibilidades interpretativas que genera (sucede, como en la

poesía, que el marco referencial no está ahí para precisar la imagen sino para expandir sus posibilidades).

Esta escritura historicista quizá puede vincularse con una tipografía que tiene, también, un anclaje profundo con el pasado. Si lo que esta serie revela es cómo se construyen nuestras ideas, nuestros prejuicios y cómo las formas de la violencia (concreta y sistémica) atraviesan nuestras concepciones culturales, entonces el uso de Bodoni para la composición podría reflejar una tensión constante entre contenido y continente. Ya en la ficha de la página 86, Abenshushan aprovecha la descripción de los cambios en los materiales utilizados para la producción del libro para explicar cómo estos influyen no sólo en nuestras prácticas lectoras, sino que lo hacen también en los contenidos mismos. Los modelos de producción evidencian y perpetúan formas de opresión y exclusión. Bolívar Echeverría define a la blanquitud como «la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la blancura racial, pero por una blancura racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación» (4), frente a esta idea establecida como una identidad producida como manifestación de las lógicas capitalistas, podría pensarse que este capítulo presenta una cartografía de lo negro (como categorización ideológica y epistémica), que subvierte a las lógicas de productividad, pureza, etc. que exigen los fenómenos de la blanquitud. Podríamos decir que esta sección construye la imagen de una figura de exclusión[13] la cual sirve como

[13] Entiendo este concepto a partir de lo definido por Erika Linding Cisneros en la introducción al libro *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política* en donde establece que las figuras de exclusión son «aquellos términos o expresiones que inventan y reproducen una interpretación específica del otro […] y con ello lo colocan en posiciones de sometimiento o subordinación en relaciones sociales». (15)

metáfora y catalizador discursivo. De esta manera, el termino *negro* termina desdoblándose para adquirir diferentes connotaciones, pero manteniendo siempre un trasfondo ideológico semejante. «Las figuras son […] esa fuerza mediadora, esa esfera intermedia. [En donde la] metáfora no se entiende ya como un tropo de dicción que se presenta como una comparación abreviada, sino una operación en la lengua que produce relaciones entre los cuerpos, una fuerza que permite la extrapolación o la traducción entre esferas heterogéneas de la experiencia» (19), esta idea es reforzada por el recorrido que se hace a lo largo de la segunda y la tercera sección sobre la negritud como condición social e individual: en donde lo mismo se refiere a la historia de la explotación laboral o a la esclavitud, que designa a las tareas invisibles del escritor que «fabrica» textos con la finalidad de que otros los firmen y adquieran algún tipo de capital (cfr. Bourdieu) con ellos.

Sin embargo, es importante hacer notar que, una vez más, el procedimiento se revela hacia el final, haciendo visible la naturaleza del mecanismo productor de sentido y subvirtiendo las lógicas tradicionales en torno al genio creativo. Me explico: en la entrevista que Vivian Abenshushan dio para *El país* durante la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2019 afirma que lo que a ella le interesa es lo que denomina plagio anarquista como una práctica que se opone al plagio imperial o abusivo. Estas ideas son fundamentales para el desarrollo de la presente tesis en tanto explican uno de los aspectos que entiendo como voluntad ética: en donde una acción estética (intertextual) deja de ser solamente una forma de espolio de ideas (e incluso, si se quiere tomar desde una lógica como la de Eliot, de diálogo) y se puede transformar en un acto ético que revele las relaciones de exclusión y privilegio que ciertas posiciones poseen. En ese sentido una de las últimas fichas, la perteneciente a la página 436 dice:

> (Las frases entre paréntesis de este fichero provienen de: *Crítica de la razón negra*, de Achille Mbembe; *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon; *Teología de la liberación negra*, de James Coné; *Capitalismo y esclavitud*, de Eric Williams, y el ensayo «Frantz Fanon en África y Asia», de Samir Amin). (436)

Este acto reconfigura nuestra relación con lo leído y nos obliga a volver a colocarnos frente al texto. Por un lado, porque Abenshushan visibiliza la procedencia de lo escrito devolviendo a sus autores la voz y, por el otro, porque contextualiza sus significados. De esta manera coexisten la reflexión histórica con la reflexión en torno al libro y la negritud como una condición del autor/artista en donde al mismo tiempo se visibiliza cómo los modelos de producción generan condiciones de explotación debido a su inserción en el modelo de acumulación capitalista y su necesidad de generar plusvalía y se reflexiona en torno a cómo leer (y la forma en que interpretamos lo que leemos) es una convención social que se relaciona con el ejercicio de la fuerza (bruta o laboral) para la perpetuación de la colonización racial, cultural e ideológica (vid. citas de Hegel y Hume insertas en las fichas de la sección).

2.3.3 Corbel

La tercera serie lleva por título «La novela inexperta [título provisional]» que es, al mismo tiempo, el subtítulo general de *Permanente obra negra*. Es descrita por la autora de la siguiente manera: «voces, murmullos, a veces gritos, de la fábrica de la infelicidad / tratado de rumorología / una comunidad sin nombre alrededor de un libro improbable / la escritura

Negra se esfuerza en fundar un archivo» (8), que de alguna manera se complementa con lo dicho en la página web: «la ficción del motín en los buques factoría» (Acerca). Esta serie se encuentra identificada por la tipografía Corbel, que fue diseñada por Jeremy Tankard para ser lanzada con el entonces nuevo *Windows Vista*, en 2005. Esta tipografía forma parte ClearType Font Collection y su principal característica, en términos de diseño, fue la claridad y la posibilidad de ser utilizada con un nuevo sistema de renderización de textos especiales para monitores LCD.

En esta sección, al igual que sucede a lo largo de la primera, Vivian Abenshushan recupera el tono narrativo y la construcción de un cronotopo que permite el desarrollo de algo que podemos identificar como una historia; sin embargo, existen varias particularidades en su construcción. Lo primero que me gustaría notar es que estas fichas no abandonan su cualidad fragmentaria y discontinua a pesar de que, como conjunto, desarrollen una historia más o menos reconocible. Esta cualidad de fragmento se evidencia en la voz que relata los sucesos y reflexiona: es posible identificar a una especie de protagonista, quien comienza la serie autorefiriéndose; por ejemplo, termina la primera ficha diciendo: «Siempre trato de revelar eso porque es el mundo que viví» (10) y continúa con: «En mi caso he sido negra» (12). Sin embargo, más que enfrentarnos a una narradora en primera (o segunda o tercera) persona lo que tenemos es un conjunto de voces que se arrebatan la palabra, cambian de género, de perspectiva y que, conforme avanza la narración, toman relevancia discursiva, incluso si no se colocan necesariamente de un solo lado de la historia (por momentos parece que hablan las y los negros y en otros fragmentos toman la palabra los persecutores, censores, esclavizadores, etc.). Es difícil, dada la condición misma del relato, identificar desde dónde se enuncian las diferentes voces que toman la palabra, aunque por momentos parece que se

trata de una serie de entrevistas, un recurso que aparece fugazmente en los fragmentos, tanto por ciertas referencias explícitas, como cuando la autora describe su llegada al buque factoría y agrega un incidental en el que dice «modelo perfecto de antropofagia, dicho esto *off the record*» (24), como también, por momentos, más adelante en el relato cuando la entrevista se presenta como un mecanismo utilizado para encontrar a los culpables de la revuelta ocasionada por la escritura de la *Novela inexperta [título provisional],* dicha novela, a lo largo de la sección, será escrita por los negros y será identificada a partir de sus siglas como *NI [TP].* Esto se presenta como un rasgo metaficcional que constituye, como lo nombra Lucien Dällenbach al definir el *mise en abyme,* un «espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa» (49), ya que sus mecanismos de funcionamiento sirven como espejo para el procedimiento general del libro. Por ejemplo, el siguiente fragmento, correspondiente la ficha de la página 52 describe la naturaleza y forma de escritura de la novela de esta sección:

> Hay libros que tienen un destino mucho antes de existir en cuanto tales como libros: éste es el caso de *La novela inexperta*, obra inconclusa, de titulo siempre provisional, concebida por un número aún no verificado de Negras y Negros, borroneada sobre papelitos dispersos, postales, tickets, recetas, cuartillas recicladas, recibos de honorarios, formularios fiscales, tarjetas de presentación, servilletas y *post-its*, además de folders, sobres amarillentos, cheques sin fondos, volantes publicitarios, separadores de libros, folletos turísticos, tarjetas checadoras... Un libro desmembrado, transitorio, ingobernable; una obra sin principio ni final, siempre distinta, que amenaza el equilibrio metaestable de la Fábrica de lo Mismo. (52)

Sin embargo, aunque no de manera literal, este objeto descrito es semejante al libro mismo de Vivian Abenshushan y, en este gesto, se comprende el desdoblamiento en tres partes del título: 1) subtítulo de *Permanente obra negra*, 2) título de la tercera sección y 3) novela escrita por los personajes del libro. De esta manera el texto se construye a partir de una doble narración en donde podemos interpretar por un lado una historia literal y por el otro un montón de discursos simbólicos que se valen de recursos poéticos y retóricos, como la metáfora o la alegoría, incluso la misma relación con la verdad, para poner en jaque las posibles interpretaciones. Estas relaciones simbólicas se pueden identificar desde el juego de significados derivados de las siglas

> (*NI [TP],* por sus siglas)
>
> (eso significa: *Novela Inepta [Título provisional]*) (pero también podría significar: *Novela Inexistente [Título provisional])* (alguien me dijo que en realidad era: *Novela Indistinguible [Título provisional]*) (aunque no dudo en la posibilidad de que sea: *Novela Inconfesable, Indispuesta, Ilegible, Interrumpida, Incapaz, Idiota, Inconcebible, Iletrada, Indiscreta, Inadaptada, Impía) [Título provisional]*). (86)

Hasta el análisis del buque productor de textos que por un lado hace referencia a los barcos que cruzan aguas internacionales para abaratar los costos de producción y por otro lado se convierte en el barco de la novela® que se opone en mecanismos y cualidades a la novela inexperta: mientras la primera tiene sus fundamentos en la figura del autor, un autor en este caso que ni siquiera escribe sino que se nos presenta casi como una entidad patética («No quiero parecer insensible, pero no puedo decir con exactitud cuántas veces me han pagado

por escribir libros sobre alguien que ayudó a un ser amado en su lucha contra el cáncer» (126)), la segunda funciona como una maquinaria productora tanto de textos como de sentido, y es buscada por los censores para ser destruida o, mejor aún, adoptada por la industria para poder acelerar los procesos de producción (reflexión tanto literaria como crítica al arte contemporáneo). Es interesante cómo la autora se permite asumir las contradicciones del texto: hacia el final aparecen dos fragmentos donde se reconoce el proceso de autorización (digamos, opuesto a la desautorización deseada)

> ¿A qué ha venido usted? ¿A re-matarnos? ¿A escamo-tearnos? ¿A chuparnos la sangre? Dice: "¡Quisiera ser su portavoz, desmontar la simulación, contar su historia!" Pero al salir de acá, dígame, ¿cómo evitará convertirnos en parte del paisaje y la noticia? ¿No será que al entregarle nuestras voces la estamos invistiendo de Autoría?
>
> Pero no se asuste: nosotros no tendríamos fuerza para matar a una Autora que ya está muerta. (348)

Y donde se reflexiona la utilidad («A veces yo –o eso que se llama yo– soy un personaje que produce textos que me dan de comer» (448)) como procedimiento disruptivo. También, como lo mencioné anteriormente, la posibilidad de la industria de asimilar el procedimiento y convertirlo no es una forma de producción de sentido sino de textos, reflexión que no sólo remite a las complejidades de la industria cultural y su necesidad de relacionarse con la acumulación y el consumo de bienes culturales sino también a las reflexiones semióticas de Duchamp y Magritte, sus respectivas piezas y su relación con el mercado del arte.

A lo largo de esta serie nos encontramos también con diversos descansos líricos en donde aparecen canciones, poemas, rimas infantiles y juegos de palabras que de alguna manera contrastan con el tono narrativo y, a mi parecer, hacen evidente el carácter metafórico de la serie. Por último, es importante destacar que a lo largo de esta serie las voces múltiples no sólo constituyen una polifonía en términos de enunciación (que presenta distintos puntos de vista), sino que además se construye una idea de multitud que se opone a la concepción tradicional de autor y que nos permite interpretarlo como si se tratara de una especie de Fuenteovejuna en donde todos se revelan, todos gritan al unísono, todos dicen: «Somos la tribu de las Ovejas Negras.» (322)

2.3.4 Adobe Caslon Pro

La cuarta sección parece llevar a cabo *in extremis* el ejercicio de fichas, apropiación y montaje propuesto por las otras secciones del libro. Pues la materia de la que están hechas estas fichas no es otra que citas sobre los distintos conjuntos temáticos del libro, trátese de describir proyectos similares a *Permanente obra negra*, de capitalismo, negritud, el concepto de ficha, los procesos de escritura y un largo etcétera, y de diversas procedencias. Es aquí donde, con más transparencia, podemos reconocer las filiaciones del proyecto, sus referentes y obsesiones. En este caso, la diferencia entre la descripción de la página web y la de los formatos impresos no es muy lejana una de otra y se trata, más bien, de una versión extendida y una resumida. En el libro aparece de la siguiente manera:

ADOBE CASLON PRO

4ª serie → EL LIBRO DE LOS EPÍGRAFES

> *Citas sin atribución (o con atribuciones a punto de borrarse) / fuentes públicas al borde del camino / un libro para el disimulado género de los "lectores de epígrafes*" (9; las cursivas son del original)

En *Umbrales*, Genette define el paratexto (y en particular el epígrafe) como un borde, un umbral o un «contrato» que rodea al texto principal para guiar, calificar o legitimar su lectura (Genette, 11-12): el epígrafe funciona como una invocación de autoridad colocada en el límite del libro. No obstante, Abenshushan efectúa una operación de hipertrofia y desplazamiento paratextual: extirpa el epígrafe de sus márgenes habituados y convierte la zona periférica del libro en el cuerpo sustancial de toda una sección (Mora, «Cognición distribuida» 101).

Quizás los referentes más evidentes para esta sección sean, nuevamente, *El libro de los Pasajes* de Walter Benjamin y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929) ya que ambos recurren al montaje (de imágenes y de citas) como una forma de revelar «síntomas», es decir, relaciones de parentesco entre elementos a primera vista disímbolos. Esta forma especial de concebir tanto a la historiografía como al arte fue analizado a profundidad por el historiador George Didi-Huberman (cuyas reflexiones son citadas por Abenshushan dentro de esta serie). En este sentido, este conjunto puede ser analizado de diversas maneras: primero, como lo dije hace un momento, como un sistema de relaciones de semejanza, dado por los «territorios» en donde los diferentes discursos se intersectan. Este mecanismo, es el constitutivo de eso que Didi-Huberman llamó *estructura caleidoscópica* en donde

> las formas se suceden allí para transformarse, las morfologías se muestran y se descomponen para metamorfosearse […] Desmontajes y remontajes siempre reconducidos, donde cada metamorfosis adviene con un salto (*Sprung)* de página a página: la forma vegetal se altera, se desmonta, de pronto se recompone, difiere, se altera de nuevo en la plancha siguiente, y así sucesivamente, sin ninguna ley de continuidad previsible. Es en eso mismo -- en ese movimiento dialéctico-- que la forma puede ser llamada "originaria" (*ursprünglich*). (204)

A través de esta estructura el historiador relaciona de manera directa el proyecto benjaminiano con el atlas de Warbug, y es ahí donde se posibilitan las capacidades significantes de la acumulación: podemos entonces ver, en esos intersticios de semejanza la relación entre capital y escritura o entre autoría y negritud, por solo mencionar algunas de las tensiones mostradas en el texto. Lo segundo que podemos analizar en esta serie es, por supuesto, las ideas de plagio, apropiación, autoría, etc. y el guiño que se hace al respecto, «*Citas sin atribución (o con atribuciones a punto de borrarse)*» (9), al inicio de la sección. Este gesto es interesante porque, como en otros aspectos del libro, también establece una relación con la materialidad del éste. Por un lado, tenemos un gesto tipográfico sutil pero poderoso, ya que las referencias de autoría, que se encuentran siempre presentes (a diferencia, por ejemplo, de las primeras dos series del libro), están impresas en un tono de gris que puede ser interpretado a partir de ese «a punto de borrarse», como si el nombre estuviera, pero en tono fantasmal, a punto de desaparecer. Esto podría interpretarse fácilmente como un gesto de desautorización, similar al acto de tachar la palabra libro o como el *et.al*. después del nombre de la autora pero, como en otros momentos del libro se nos presenta a través de una

complejización. En este acto de borramiento se abre también el espacio para un acto de reconocimiento, es decir, entre las fichas no sólo se reconocen citas extraídas de toda clase de referentes culturales sino, también existen referencias a otras formas de «autoría» (a falta de una mejor palabra): en la página 113 se reconoce a Lector Mal-herido inc. personaje-autor de un blog también nombrado Juan Mal-herido; en diversas páginas, como la 17 se le reconoce la autoría de algunas frases a Alguien y al hacer estos reconocimientos coloca en el mismo nivel jerárquico a Derrida, Borges, Blanchot que al autor del blog o a ese alguien que es al mismo tiempo eternamente anónimo y ahora ha adquirido el nombre Alguien, con todo y su mayúscula. Por otro lado, en este caso también podemos referir de manera directa a la elección tipográfica como un acto revelador de intenciones. Esta sección se encuentra identificada por la tipografía Adobe Caslon Pro que no es otra cosa que una versión nueva realizada por Carol Twombly para la compañía Adobe a partir de los diseños que en el siglo XVIII realizó el tipógrafo británico William Caslon. Se trata de una tipografía emblemática en la historia por diversas razones, entre ellas por ser considerada la primera tipografía británica y porque la declaración de independencia de los Estados Unidos fue impresa con ella. Sin embargo, la que ha sido utilizada y la que llega al mundo digital es la trazada y actualizada por una corporación enorme (y con mucha fama de ser especialmente restrictiva y costosa con sus licencias de uso). La elección tipográfica de Adobe Caslon Pro establece un comentario crítico sobre la propiedad intelectual y la estandarización del signo (Muñiz 116). Asimismo, la decisión de imprimir las atribuciones autorales en un tono de gris tenue opera como una manifestación de paratextualidad espectral. Como señala Antoine Compagnon al teorizar la cita, «cuando cito, extirpo, mutilo, extraigo» (citado en Mora, «Cognición distribuida» 101). La cita extirpada se desliza hacia la diseminación derrideana:

al borrar paulatinamente la firma de autores consagrados e igualarlos con entidades anónimas o figuras de la blogosfera (como «Lector Mal-herido» o «Alguien») Abenshushan intenta desestabilizar el pacto de atribución. La cita no ilumina a un texto contenedor, sino que expone la condición anfibia y vacilante del fragmento, mostrando que la lectura de epígrafes es, en última instancia, una experiencia palimpsestuosa de reescritura continua. Estos cuestionamientos en torno a la figura del autor, su influencia, sus limitaciones y problematizaciones están presentes incluso en la intervención que hace la propia Vivian de algunas de las fichas en donde borra y corrige, sobre todo para introducir el femenino gramatical en algunos de los enunciados (por ejemplo, en la ficha de la página 369 donde a la cita de Enrique Vila-Matas le tacha la palabra escritor para sustituirla por escritora) o también los podemos notar en la secuencia formada por la ficha de la página 241, atribuida a Lawrence Lessig, y la de la página 243, atribuida a Kenneth Goldsmith, cuyo contenido es prácticamente idéntico. Por último, también es posible analizar esta sección a partir de la idea de construir una máquina de producción de libros. En ese sentido, como en el caso del proyecto del atlas warburiano, en donde la yuxtaposición de elementos revela semejanzas, las posibilidades de encontrar nuevas relaciones, nuevas citas, son siempre infinitas (aquí sí, literalmente) y también es infinito el potencial que queda en manos del lector. Toda lectura será siempre, en ese sentido, una nueva lectura no sólo por la capacidad interpretativa del lector sino también porque lo que Vivian Abenshushan presenta, más que un conjunto cerrado de citas y referencias, es (utilizando las palabras que Didi-Huberman dedica a Benjamin) «un paradigma, un modelo teórico» (Didi-Huberman, 204).

2.3.5 Franklin Gothic Medium

La quinta serie es especial en varios sentidos. Este conjunto de fichas se encuentra identificado por la tipografía *Franklin Gothic Medium*, diseñada por Morris Fuller Benton. Se trata de una familia tipográfica de tipo grotesca de la cual se eligió, específicamente, el tipo medio para su utilización. Esta tipografía, que lleva el nombre de uno de los padres fundadores de los Estado Unidos, se caracterizó por su enfoque en la legibilidad, lo que la hizo ideal tanto para la publicidad como para ser usada en prensa periódica[14]. La serie lleva por título «Los artistas de la ficha» y es descrita por Abenshushan de la siguiente manera: «el fichero como práctica estética / las hojas sueltas y los artistas de la dispersión / un archivo que se investiga a sí mismo» (9) y su contraparte digital es casi idéntica: «El arte de la ficha (o archivo sobre artistas del fichero y la dispersión» (Acerca). Antes de comenzar a describir el contenido de las fichas me interesa detenerme en dos aspectos de las frases que delimitan a la serie: el primero de ellos es la denominación de práctica estética que resulta imprescindible como elemento constitutivo de mi análisis. La construcción del libro, lo tiene claro la autora, apela a generar un efecto y es, en primera instancia, como se nos presenta este objeto. Es decir, lo que hace Abenshushan es apelar a nuestra experiencia sensorial por medio de diversas herramientas que van lo mismo desde sus cualidades mediales hasta los elementos discursivos que la componen. Aunque creo que esta estrategia estética es mucho más compleja de lo que parece a simple vista y a eso dedicaré los siguientes capítulos. El

[14] Para más información sobre esta tipografía y su diseñador recomiendo el texto «Searching for Morris Fuller Benton» de Julieth Shen, publicado en *Type Culture*, http://typeculture.com/academic-resource/articles-essays/searching-for-morris-fuller-benton/

segundo de los aspectos que me parece digno de mención es el del uso indistinto de las palabras fichero y archivo, me parece importante porque, si bien sigo las ideas de Vicente Luis Mora en tanto a las distinciones procesales de ambos recursos, creo que esta diferencia sucede de manera posterior y se trata, en todo caso, de una precisión conceptual que no proviene del libro. Lo que hace Vivian Abenshushan es, sobre todo, hacer visibles sus filiaciones, mucho más que conceptualizar, aunque sí proponga términos y desarrolle algunas ideas específicas, como en esta sección en la que expone y explica el término desautor para designar a algunos de los artistas a los que refiere. Se trata en realidad de una especie de genealogía de personajes cuyos proyectos desafían diversas convenciones artísticas y literarias y, sobre todo, utilizan alguna forma de fichero o archivo para sus proyectos artísticos. Desfilan por entre las fichas las historias (ejemplares o antiejemplares, según el cristal por el que se mire) de Emily Dickinson, Vivian Maier, Macedonio Fernández, Matta-Clark, Roland Barthes, Marcel Duchamp y, por supuesto, Walter Benjamin, Aby Warburg, entre otros. De cada uno de ellos se relatan episodios que se vinculan con proyectos artísticos referenciales para el desarrollo de *Permanente obra negra,* pero también a escenas o situaciones en donde trasluce una cierta postura que está más allá de los proyectos estéticos de cada uno de ellos: donde el fracaso, el anonimato, la negación, la desventura, la rareza y un larguísimo etcétera dibujan caracteres y personalidades. Es interesante que al final de la serie se cuente también el final de las vidas y trayectorias artísticas de cada uno de ellos. Todos signados por lo que es posible interpretar como una especie de destino fatal o irónico. Porque quizás, además de las historias de los personajes, de sus intenciones o de la arquitectura material de sus diversos proyectos, el gran tema de esta serie sea el de las elecciones y cómo éstas pueden configurar una postura frente a un mundo lleno de violencias.

Mencionaba al inicio de esta descripción que me parece que esta serie es interesante por diversos motivos. Creo que uno de los más complejos es su posición frente al resto del libro: se trata de algo que podríamos llamar una serie-bisagra o una serie intermedia, no porque su desarrollo dependa de las otras series o porque constituya un momento de paso sino porque parece hacer visible un ejercicio de costura similar al que hará el lector al enfrentarse a la serie anterior, intentando encontrar relaciones, semejanzas, síntomas (utilizando a Didi-Huberman). Lo que hace Vivian Abenshushan es tomar a los autores de las citas y construir un discurso alrededor de ellos, encontrar de qué forma se conectan. Lo que esta serie hace es posibilitar la existencia de los diferentes mundos que, hasta el momento, se nos han ido presentando: creación y acumulación, discurso y fragmento… Es como si asistiéramos, de algún modo, a su propia lectura de los textos en donde la cuarta serie expone y la quinta desarrolla. Y, por si eso fuera poca cosa, sucede aún otro ejercicio: la sexta y última serie parece, por momentos y no de manera literal, responder o ilustrar a las fichas de «Los artistas de la ficha».

2.3.6 Erostile

La sexta es la última de las series y se encuentra representada por la tipografía *Eurostile*, diseñada en 1962 por el tipógrafo italiano, afincado en Turín, Aldo Novarese. A diferencia de la *Frankling Gothic Medium*, con quien comparte rasgos lejanos en claridad y trazado pero que fue diseñada en 1902, se trata de una tipografía totalmente inspirada por ideales del siglo xx. Su estilo geométrico es heredero de lo realizado por la Bauhaus y se inspira en los estándares de la arquitectura moderna de mediados de siglo. Se trata de una tipografía que

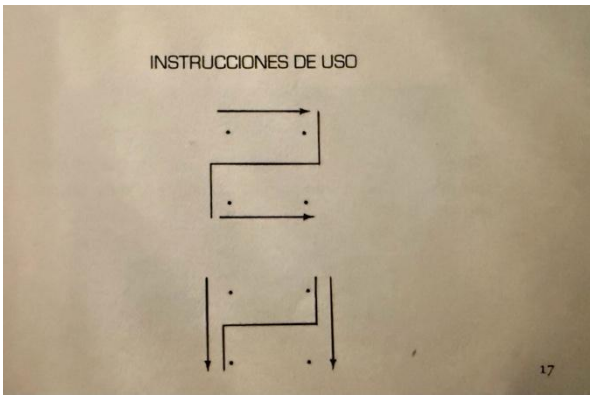
gozó de mucha popularidad y fue adoptada tanto por el mundo de la publicidad como por la industria tecnológica, que vio en sus trazos el reflejo de ciertos valores que habían comenzado años atrás con el diseño de *Futura* por parte de Paul Renner en el 27. Esta tipografía funciona bien, una vez más, para dialogar con el contenido de la serie: se trata al mismo tiempo de una familia que es comúnmente vinculada a textos breves, no de lectura inmersiva, y de una tipografía que se conecta con el concepto de máquina y ejercicio que despliegan las fichas. La descripción aparece de la siguiente manera: «6ª serie→ INSTRUCCIONES DE USO //máquinas de escritura / ejercicios / desmontajes / archivo visual / ¿acaso el lado más conceptual del fichero?» (9) y en la página web se encuentra resumida así: «Instrucciones de uso (imágenes, juegos, poemas visuales)» (acerca). Ambas descripciones funcionan para entender el conjunto y lo que ha llamado la atención de la crítica es sobre todo el enunciado «¿acaso el lado más conceptual del fichero?» puesto que anticipa sin limitarlo el carácter lúdico y visual de la serie. Se trata de miradas misceláneas que entrecruzan los diversos mecanismos que hasta ahora Vivian Abenshushan había presentado/utilizado: la cita, el comentario, la descontextualización, la reflexión, la narración, los juegos visuales, todas estas herramientas se despliegan a lo largo de las páginas para presentar, en términos de contenido, la parte más juguetona y polisémica del libro. Que, sobre todo, tiene vínculos con el libro de artista, el libro objeto e incluso los libros didácticos y menos con los juegos literarios. En esta sección se hace palpable el sentido del humor que ha ido recorriendo las diversas series y se permite utilizarlo para reflexionar, cuestionar y aportar sentido.

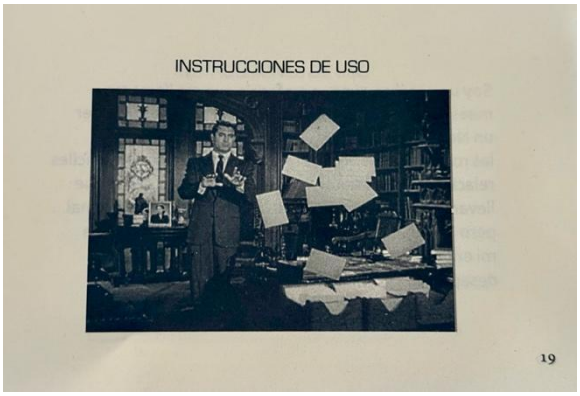
Quizá la mejor forma de entender esta sección sea enumerando lo que en ella se reúne. Entre las fichas nos encontramos un conjunto importante, que además dará nombre a la serie, llamado «instrucciones de uso». En estas fichas se reflexiona sobre la materialidad de

Permanente obra negra y la relación objetual y de interpretación que el lector puede establecer con la obra. Por ello podemos encontrarnos ante fichas descriptivas que exponen de manera literal un posible acercamiento al libro o una descripción de sus posibilidades:

> INSTRUCCIONES DE USO
>
> 1. Este artefacto es un ~~libro~~ astillado, triturado en series.
>
> 2. Cada serie tipográfica configura un fichero o ~~libro~~ autónomo.
>
> 3. Las series pueden leerse por separado: primero Baskerville, luego Adobe Caslon Pro, luego Corbel, luego Eurostile, etc.
>
> 4. O no. (13)

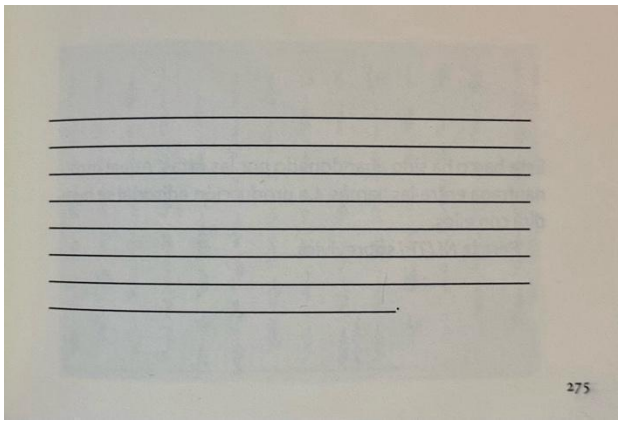
Pero también podemos encontrarnos ante fichas que presentan imágenes o códigos en donde corresponde al lector establecer el vínculo que tiene con la materialidad:



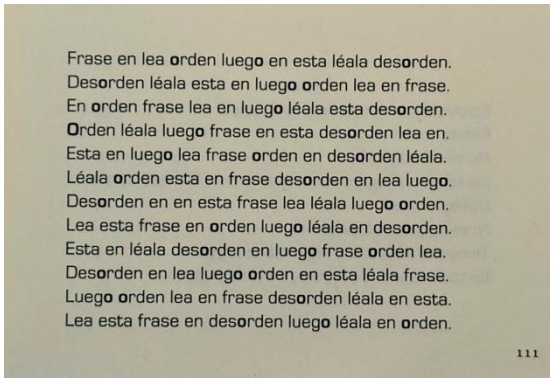


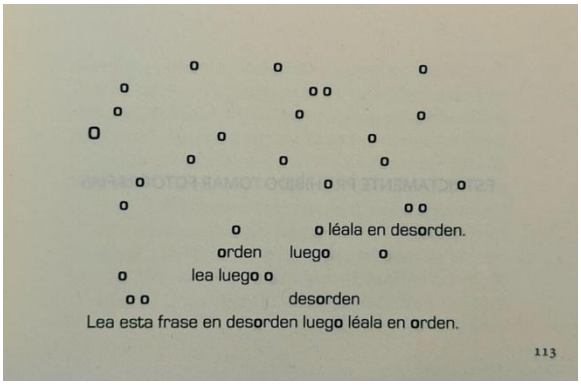
Entre los elementos que componen esta serie podríamos, a grandes rasgos, hacer una división en tres tipos: el primero corresponde a aquellos que recurren al lenguaje para establecer sus premisas, como por ejemplo, las notas que parecen advertir al lector sobre la naturaleza del

objeto, los ejercicios que interpelan y sugieren actividades que podrían ser realizadas (como romper la hoja y enviar los pedazos por correo a diversas direcciones), los pormenores de la trama (pequeño conjunto que «narra»), los cuestionarios, etc. Dentro de estas fichas incluiría, aunque a primera vista se trate de un recurso visual, los espacios en donde se invita al lector para sea él quien escriba, como en el caso de la ficha llamada «Los pormenores de la trama 9» o de la siguiente ficha:

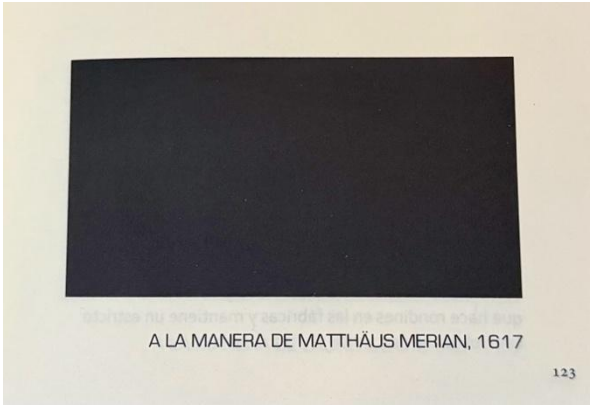


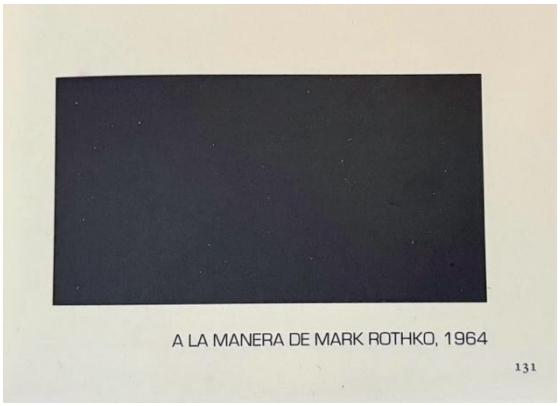
El segundo tipo de ficha podríamos denominarlo tipográfico puesto que recurre a las letras, su tamaño y su acomodo, para expresarse. Como ejemplo de esto podemos recurrir a ciertos poemas visuales y juegos de palabras (frases impresas en un gris casi blanco, por ejemplo), podemos también citar las palabras principio, medio y fin que aparecen en desorden y ocupando el espacio total de la ficha, o incluso juegos en donde el texto se convierte en imagen a través de su condición visual:

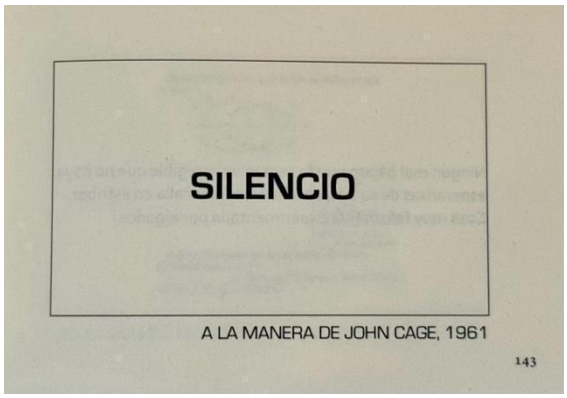


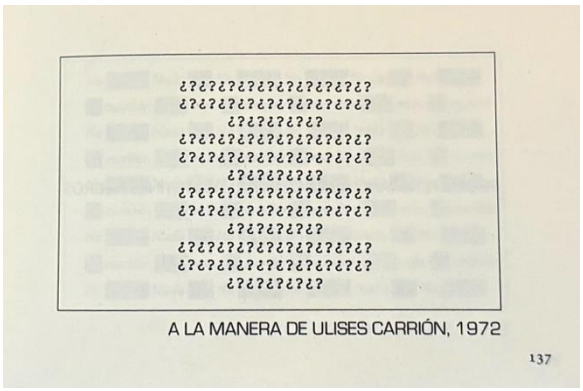


El tercer y último conjunto de fichas es aquel que recurre a la imagen como elemento transmisor de sentido. Entre estas fichas podemos encontrar tanto imágenes sin ninguna clase de contexto pertenecientes a máquinas (barcos, máquinas de escritura, sistemas de escritura, máquinas de guerra, etc.), a actividades vinculadas al mundo del libro y la archivística, imágenes provenientes del arte o de la ciencia, imágenes vinculadas a la negritud (literal o conceptual) como algunas otras que son significadas a partir de un texto encontrado en la parte inferior. Este último caso es significativo porque, una vez más, revela las semejanzas y posibilidades, como en el caso del conjunto en el que se muestra la evolución de un cuadro negro refiriéndolo a diferentes autores del espacio artístico y también datando cada uno para poder entender cómo se da una genealogía de las ideas:









Esta serie se presenta, entonces, como un complejo organismo multireferencial y no sólo acumulativo, exige e interpela al lector a veces incluso desde el imperativo o la duda. El contenido de esta serie no es estático y, de alguna manera, desafía la concepción que hasta este momento el ~~libro~~ nos había presentado de qué era un archivo o un fichero, es decir, la gran mayoría de los proyectos referidos de este tipo tienen que ver con el archivo como una metodología de trabajo pero no como una relación transmedial y activa. Lo que se acumula en esta serie no es información sino relaciones. En este sentido la reflexión no se da en términos de enunciación sino a partir del ejercicio que posibilita nuestra relación con el soporte y sus cualidades: todo lo que nos presenta es, en el sentido de que nos vuelve conscientes de nuestra práctica lectora y nos invita a modificarla o reflexionar en torno a ella, una instrucción de uso. Quizá por eso es tan interesante que la serie termine con dos etcéteras (escritos así, con toda su longitud), puesto que en este caso lo que es infinito no es sólo aquello que podemos acumular, como en el caso de las citas, sino las relaciones que podemos establecer con esta *Permanente obra negra* que en el nombre lleva la penitencia.

2.4 Cierre

Si establecemos un esquema de relaciones, podemos reconocer las semejanzas en las series del libro: si la primera y la tercera se parecen en su estructura narrativa, la cuarta y la sexta se vinculan a través del proceso de apropiación y la quinta se presenta como un espacio liminar en donde las posibilidades se abren ante los ojos y las manos del lector. Esta obra se encuentra atravesada por diversos gestos que lo implican e interpelan (por ejemplo, el caso de la doble página 168-169 en donde coinciden los espacios en blanco de todas las series excepto la primera que dice «Hay que dejar un espacio en blanco para poder escribir» (168)).

El recorrido por la dimensión física y conceptual del artefacto demuestra que en este proyecto la materialidad actúa como una superficie activa de argumentación. A lo largo de este segundo capítulo, la disección de sus cuatro manifestaciones intenta evidenciar que cada soporte establece una relación cualitativamente distinta con el lector, desplazándolo de la pasividad contemplativa hacia una función de agencia, ordenamiento y curaduría. La obra se define entonces tanto como una entidad estática, como una interfaz o una zona de actividad donde el formato y el contenido se vuelven indisolubles.

Además, me parece que esta correspondencia adquiere su mayor densidad al examinar la morfología de las seis familias tipográficas. Lejos de operar como ornamentos o decisiones de diseño secundarias, cada elección tipográfica corporiza un registro discursivo específico: la narración confesional y autoficcional en la primera serie, el registro historicista del archivo de las escrituras subrogadas en la segunda, la fragmentación colectiva de los talleres y buques factoría en la tercera, el borramiento paratextual del epígrafe en la cuarta, la interpelación directa sobre la cognición desorganizada en la quinta y el despliegue de instrucciones y

juegos visuales en la sexta. Al articular estas variaciones con la dinamización del espacio en blanco y el montaje de las dobles páginas, la arquitectura del fichero confirma que su fragmentarismo no busca el caos por sí mismo, sino el cuestionamiento del monumento impreso. Su dimensión estética busca abrazar la inestabilidad y la apertura permanente de la forma.

3. Capítulo 3: el ~~libro~~ como mapa de tensiones y fricciones

De acuerdo con George Didi-Huberman, las formas artísticas son expresiones de fuerzas culturales que definen y redefinen lo que se configura como estético. Recupero la cita que aparece en la introducción de esta tesis porque me parece que es necesario tenerla presente para entender el hilo de mi reflexión:

> no hay *morfología*, o análisis *de las formas*, sin una *dinámica* o análisis *de las fuerzas*. Olvidar esto es rebajar la morfología –como ocurre a menudo– al nivel de las tipologías estériles. Es suponer que las formas son los reflejos de un tiempo, cuando lo que son es más bien las caídas –irrisorias o sublimes– de un conflicto que tiene lugar en el tiempo, es decir, de un juego de fuerzas. (2013, 98; cursivas en el original)

De este modo, lo que analicé en el primer capítulo fue el recorrido por ese «juego de funciones» que representa la red contextual desde donde la obra se enuncia; es decir, que el inicio de la presente tesis intenta enmarcar el proyecto de Abenshushan dentro de unas coordenadas históricas y literarias que lo contienen y posibilitan. Mientras que en el capítulo dos analicé el «juego de formas», en este caso, las múltiples formas que la obra utiliza para operar como dispositivo que ordena el discurso.

Ahora, en el presente capítulo me propongo analizar el «juego de fuerzas» que revela cómo detrás del discurso estético de Abenshushan existe una potencialidad que muestra una voluntad autoral de subvertir un conjunto de discursos hegemónicos en torno a la literatura. En la ficha 232, de la serie identificada con la tipografía *corbel*, la autora escribe que:

> Una novelita de Troya es una novela que se establece dentro de otra como alternativa consciente a ella. Es un modo de resistencia, que puede adoptar la forma de simbiosis pasiva o de hostilidad activa, e incluso de destrucción (PON: 232)

Es decir, la escritura de una antinovela, novelilla o no-libro, es un ejercicio consciente que se opone a las expectativas de «lo literario», de ahí que se presenten como «tirones» en ese campo de fuerzas definido por el canon.

Por su parte, el investigador y poeta mexicano Roberto Cruz Arzabal ha identificado cómo, en la literatura mexicana más experimental, hay un intento por alterar las semióticas del capitalismo contemporáneo que se encuentra representado en las lógicas institucionales y burocráticas de nuestro país. Esta literatura se opone a través de distintas estrategias discursivas al orden dado por las grandes narrativas históricas y sociales (por ejemplo, el TLC). Según el autor:

> (Estas)… obras producen una lectura política de la realidad en la medida en la que alteran radicalmente la manera en la que fueron elaboradas. Son obras que se resisten a hacer signo y a producir una totalidad, pero, además, son obras que producen fracturas en los textos de los que provienen y en las subjetividades a las que se dirigen. Cada fractura es un asomo a la maquinaria de las semióticas capitalistas, su política es la de hacer que el lenguaje poético cambie de sentido y deje de ser un lenguaje-signo de equivalencias y sea un devenir-diferencia. (Cruz Arzabal, 246)

Me parece que es esa lectura política de la realidad la que se implica como una alternativa consciente a los discursos y realidades del capitalismo; lo que para Josefina Ludmer (Córdoba, 1939 - Buenos Aires, 2016) es una condición intrínseca de las literaturas postautónomas:

> Las literaturas postautónomas del presente saldrían de "la literatura", atravesarían la frontera, y entrarían en un medio [en una materia] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y "real". Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social [la realidad cotidiana] donde no hay "índice de realidad" o "de ficción" y que construye presente. Entrarían en la fábrica de presente que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana. Las experiencias de la migración y del "subsuelo" de ciertos sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios. (Ludmer, 45)

La construcción de presentes en la imaginación pública sería un posicionamiento frente a la realidad en donde las categorías tradicionales (por ejemplo, novela, libro, ficción, etc.) fallan al intentar explicar las dinámicas y las tensiones que se establecen entre los diferentes actores del proceso artístico. Me interesa analizar estas fuerzas a través de las diferentes estrategias de subversión que *Permanente obra negra* establece, puesto que cada una de ellas pone de manifiesto lo que he nombrado *voluntad autoral*. Las estrategias que analizaré en este capítulo tienen que ver con posicionamientos frente a diferentes discursos hegemónicos y pueden ser enunciadas a partir de las siguientes dicotomías, que si bien no son las únicas que

se presentan a lo largo del texto, si funcionan como un ejemplo representativo de los procedimientos autorales:

- Autoría / Desautorización
- Blanquitud / Negritud
- Producción / Pereza
- Libro / ~~Libro~~ (dispositivo de lectura)

De alguna manera, en *Permanente obra negra* hay una serie de tensiones que se visibilizan por medio de la subversión de paradigmas; es, digamos, la naturaleza profunda de este proyecto artístico que sintetiza y pone en práctica muchas de las ideas que han estado presentes a lo largo de su trayectoria. Si, como menciona John Guillory (1952) en su libro *Cultural capital. The problem of literary canon formation*, «las obras no pueden volverse canónicas a menos que sean percibidas como apoyo de los valores ideológicos o hegemónicos de grupos sociales dominantes»[15] (1993: 19) entonces podemos suponer que el ejercicio que realiza Abenshushan se encontraría en las antípodas, puesto que expresa valores «transgresores, subversivos y antihegemónicos»[16] (1993: 20). En este capítulo analizaré este campo de tensiones, así como las estrategias de subversión que se despliegan a lo largo y ancho de *Permanente obra negra*, y que, como dice Cruz Arzabal, «el estudio de la literatura de nuestro tiempo tiene mucho que decirnos sobre la manera en la que nos plantamos en el

[15] La traducción es mía: works cannot become canonical unless they are seen to endorse the hegemonic or ideological values of dominant social groups.

[16] Transgressive, subversive, antihegemonic.

mundo contemporáneo, cómo afrontamos el perpetuo acaecer del tiempo y el mundo que somos, producimos y habitamos» (2018: 307).

3.1 La desapropiación como una forma de resistencia

Quizás una de las tensiones que resultan más evidentes al mirar *Permanente obra negra* sea aquella que involucra a la noción de autor. Desde finales del siglo XX, el cuestionamiento a la «autoría» como una expresión del individualismo y el capitalismo contemporáneo, se hizo visible en teóricos como Roland Barthes (*La muerte del autor*, 1967) o Michel Foucault (*Qué es el autor*, 1969), quienes analizaban la dimensión histórica y cultural del concepto de autor y, a través de ello, ponían el dedo en la llaga del resquebrajamiento de las nociones que lo sostenían: para ellos, la noción de autor estaba irremediablemente ligada a un proyecto que nació con los proyectos identitarios de la modernidad y que fracasó.

Por otro lado, en 1998, Antoine Compagnon (Bruselas, 1950) en su libro *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, realizó un resumen de lo que, hasta ese momento, se había discutido sobre el paradigma autoral. Además de realizar un recorrido histórico y de explorar las implicaciones teóricas de la noción de autor, para él, el tema de la muerte de dicha figura puede ser visto o analizado desde dos polos: uno en el que se critica la noción de autor en tanto que representa la figura del «burgués, la encarnación quintaesencial de la ideología capitalista» (2015: 56). Esta crítica estaría encabezada por autores como Barthes y Foucault quienes denunciarían que esta condición burguesa ha hecho un esfuerzo por intentar sustituir al individuo, como eje central de la literatura, por el lenguaje, una entidad abstracta que

comunica a través de las obras. El otro polo, en cambio, se sostiene en la idea tradicional de que texto es igual a intención y que, por tanto, autor y obra son indistinguibles. Esta condición es explorada, sobre todo desde la hermenéutica (aunque no exclusivamente), poniendo un especial énfasis en la «intencionalidad» del escritor[17], por tanto, la muerte del autor se encuentra encarnada en la polisemia del texto y, en ese sentido, en la capacidad del lector de producir sentidos que no están condicionados por una voz autoral monolítica.

Es importante notar que el autor no funciona únicamente como una entidad cultural, que puede ser interpretada desde la teoría literaria y la filosofía, sino que también tiene implicaciones económicas y sistémicas. Así, es posible entender que la figura del autor constituye una condición legal que, en términos generales, presenta un estatuto de propiedad que permite a los individuos generar riqueza a partir de la idea de que aquello que producen les pertenece, y que, también, como dice Abenshushan en una de las fichas:

> Desde la perspectiva de una estética anarquista, la Autora es una figura de acumulación de poder. Mediante la ficción de la representación («me erijo como portavoz de los Negros Literarios oprimidos") y la propiedad intelectual («privatizo en mi libro el caudal de fuerzas que confluyen en la cultura"), niega la imaginación que la precede y nutre... La Autora Original se apropia

[17] Esta reflexión es relevante para esta investigación, y la desarrollaré más adelante, puesto que uno de mis postulados es que detrás del proyecto artístico hay una voluntad que es visible. Esto, como sucede todo el tiempo con *Permanente obra negra*, presenta una tensión que no se resuelve y que, me pregunto, quizás sea imposible de resolver: por un lado, un esfuerzo por abolir el paradigma autor y, por el otro, una idea de voluntad que sostiene el discurso.

> del excedente de labor colectiva (Proudhon), es decir, de esa pluralidad de deseos y potencias que la traspasan y, sin los cuales, no existiría (cf. Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio, de Luis Othoniel Rosa, ampliamente sampleado aquí). (Abenshushan, 2019: 268)

Esta noción de autoría, que tensa la relación entre producción (en términos de trabajo) y acumulación de poder, puede ser complementada a partir de las palabras de Foucault, quien menciona que

> En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal", o. "Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto. (Foucault, año: 60)

Esta reflexión hace visible la manera en que la autoría ha constituido históricamente una forma de prestigio que dota de peso y límites al discurso. El nombre otorga una cierta materialidad a las palabras que contiene pero este gesto también puede ser interpretado desde las grietas que produce. Si, como dice Abenshushan en una de las fichas del libro,

> La Autoría es una ficción, una representación, una separación, una simulación, pero ante todo: una amputación, donde Negro y Negrero, el Autor

> visible y los escritores en la sombra (subordinados siempre a una organización administrativa) se encuentran divididos, enfrentados, arrancados de su coautoría. (96)

Esta crítica a la autoría nos invita entonces a una *desapropiación*, la cual podría ser entendida como: un reconocimiento de esa naturaleza «dialógica» a la que apela Cristina Rivera Garza; es decir, que se trata de «un texto fraguado relacionalmente, es decir, en comunidad. Y por comunidad aquí me refiero no sólo al entramado físico que constituyen el autor, el lector y el texto, sino también [...] a esa experiencia de pertenencia mutua con el lenguaje y de trabajo colectivo con otros, que es constitutiva del texto.» (Rivera Garza, 2013: 23) Para ella, es importante notar que, en la literatura contemporánea, ha aumentado la relevancia crítica

> que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia. (Rivera Garza, 2013: 22)

Sin embargo, este proceso no sólo se da en términos de un desplazamiento de la autoridad a la subjetividad lectora, puesto que también puede implicar una desarticulación de la concepción de individualidad autoral. Si autorizar implica la construcción de un sujeto enunciativo que valida o da prestigio al discurso que emite, el procedimiento que realiza Abenshushan se encuentra en las antípodas, puesto que no intenta revestir de derecho al acto enunciativo. Para Sergio Rojas, la desautorización en cambio se refiere a

> aquella escritura que ensaya asumir precisamente la conciencia de la "muerte del autor" como su condición de contemporaneidad; una escritura que prolifera animada por una cierta voluntad de cancelar la ilusión del yo soberano como garante trascendente del sentido y unidad de la obra. El yo no permanece en el origen, sino que se encabalga en el orden significante de una escritura que fluye a partir de la imposibilidad de saber "quién" y "para qué" (se) escribe, como si el yo fuese ante todo el desenlace utópico del discurso, antes que su autor. (2012: 37))

El primero de los lugares en donde se realiza el cuestionamiento de la autoría como tradición dominante se da en los forros del ~~libro~~: ahí encontramos las marcas de un proceso básico de ruptura tanto en la portada como en el lomo. La aparición, en ambos sitios, de la abreviatura *et al.* (locución latina que, literalmente, se traduce como «y otros») pone de manifiesto la existencia de una comunalidad o coautoría del texto que, además, es reafirmada en el cuerpo mismo del texto:

> ¿Qué son estas líneas? La posibilidad de volver a imaginar otros modos estéticos en los que la escritura sea entendida como proceso compartido, modificable, reutilizable: una escritura de todos y de cualquiera. (390)

Por ello, resulta relevante como declaración de intenciones la nota que dice: «En la portada, al lado de nuestro nombre, escribir siempre: [et al.] [junto a otros] [con otros] [entre una multitud).» (284) Sin embargo, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior este no es el único gesto que evidencia un cuestionamiento de la figura autoral.

Al cartografiar los territorios de un proyecto artístico solemos poner nuestro énfasis únicamente en aquellos referentes que constituyen y posibilitan en un nivel técnico o discursivo la obra, pero entender a cabalidad el significado y la importancia de una obra implica establecer también el contexto histórico desde el cual se enuncia y cuáles son las ideas a las que se opone en términos ideológicos. El posible entramado desde el que la obra nos habla no sólo se encuentra dado a partir de una red de elementos discursivos que contribuyen a la construcción de significado, sino que, a su vez, se construyen desde una oposición contextual: en su libro *El lectoespectador* (2012) Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970) define al lector y al escritor contemporáneos como *homo pangeicus*, es decir, como un individuo interconectado que «es naturalmente capaz de trabajar en red, percibir la historia –y la tradición literaria– de un modo sincrónico, y de ver entre todas las ramas del arte y de la ciencia una continuidad» (Mora, 59). Es a partir de esta mirada en red que pienso que la existencia del ~~libro~~[18] de Abenshushan dialoga, e incluso es producida, aunque sea de manera antitética, con las ideas e ideales establecidos por lo que conocemos como boom latinoamericano. Se trata de nociones de autoría, genialidad y profesionalización que el neoliberalismo implantó y que han tenido un recorrido profundo y complejo en la historia reciente de la literatura latinoamericana.

Además, surge irremediablemente una tensión entre la figura del autor y la del escritor que reconoce la deuda que tiene con el devenir de las ideas como una forma de admisión crítica

[18] Durante el desarrollo del presente texto respetaré la manera en que Abenshushan ha decidido presentar la palabra libro por medio de una tachadura: «No he borrado el libro, lo he tachado. He querido conservarlo por si al final lo necesitaba» (2019, 330)

del agotamiento de la noción de originalidad bajo el régimen neoliberal. La voluntad subversiva de Vivian Abenshushan se articula mediante una táctica de deserción: al renunciar a la «obra terminada», el texto se posiciona como «obra negra» perpetua que visibiliza los andamios de su propia producción:

> En el momento en el que la escritura mediática es la forma dominante de la propiedad y la producción de valor social, simbólico y económico, el libro se hace de restos y huellas previamente publicados, que no pertenecen a nadie; en el momento en que el escritor es una entidad espectacular que aparece para dotar de unidad a un texto con iteraciones multimedia, la autora--coleccionista-lectora es una entidad que se encarga de proveer de unidad mediante el trabajo de acumulación, que luego se desmonta, al menos parcialmente, en la presentación múltiple de las fichas: cuatro presentaciones, cientos de fichas. (Cruz Arzabal, 2026: 109)

Lo que me interesa hacer en el siguiente apartado es explorar la manera en que *Permanente obra negra* existe como parte de un entramado histórico y cultural que puede, y debe, ser analizado.

3.1.1 El cuestionamiento del canon y la construcción de la industria cultural

La aparición de un ~~libro~~ como *Permanente obra negra* no sucede en el vacío y, como he intentado mostrar, no se adscribe la etiqueta de la originalidad o el genio. Para entender desde dónde se construye su labor anticanónica y el contexto que enmarca su existencia es necesario

ahondar en las expectativas editoriales del panorama literario del siglo XXI: la manera en que las lógicas comerciales y de mercado configuran las nociones de literatura y autoría. Pero, para que sea posible profundizar en ello, es necesario reconstruir el paradigma autoral latinoamericano que se construyó durante el boom y que establece la primera relación comercial entre la literatura del continente y Europa.

Sin embargo; definir al boom es, por decir lo menos, problemático: la crítica literaria de los últimos años se ha interesado especialmente por ampliar sus coordenadas y, con este gesto, incluir tanto voces periféricas como a autoras que han quedado sistemáticamente relegadas de los cánones oficiales. En su blog *Microrréplicas*, Andrés Neuman (Buenos Aires 1977) reflexiona:

> Aunque ninguna etiqueta resume la realidad, algunas la mutilan hasta volverla incomprensible. De eso que llamamos *Boom* aprendí el abismo entre los rótulos y las obras. ¿Qué tiene que ver Lezama Lima con Onetti? ¿Por qué García Márquez (1927) y Vargas Llosa (1936) sí, pero Puig (1932) no? ¿Hasta cuándo maestros como Di Benedetto o Ribeyro seguirán fuera de la foto? ¿Por qué en el retrato generacional rara vez figuran poetas, habiéndolos brillantes? ¿No resulta sospechoso que Elena Garro, María Luisa Bombal, Rosario Castellanos o Clarice Lispector apenas aparezcan en las viriles listas de sus contemporáneos? (Neuman)

Estás preguntas hacen visible una tensión discursiva: el boom se ha constituido como una especie de parangón crítico y comercial del canon literario. Pertenecer o quedar fuera implica, más allá de las afinidades estéticas o discursivas, formar parte de un fenómeno complejo que

va desde el reconocimiento por parte de los estudios literarios hasta la visibilidad mediática dentro de la industria cultural. Y aunque para algunos, como Alejandro Gamero, el «canon del boom, por mucho que le dediquen estudios y congresos, no puede establecerse sencillamente porque el boom como fenómeno literario no existe. El boom es un fenómeno básicamente editorial» (Gamero) desestimar el análisis del boom circunscribiéndolo únicamente sus cualidades económicas es perder de vista su complejidad y su influencia en la literatura mundial.

Más que una simple etiqueta generacional, el boom puede entenderse como un momento de reorganización material del campo literario, esto es, como la consolidación de una serie de infraestructuras –agentes, contratos, editoriales transnacionales, redes de distribución, políticas de traducción– que hicieron posible la circulación global de ciertos autores y no de otros. En este sentido, resulta pertinente recuperar la perspectiva de Ignacio Sánchez Prado, quien propone analizar la llamada literatura mundial más que como un sistema abstracto de prestigio, como el resultado de condiciones históricas concretas de producción y circulación. Para el crítico, la visibilidad internacional de una obra depende de "trabajo cultural concreto –incluyendo las prácticas materiales de traducción, contacto cultural y publicación– que debe ser considerado en su plena historicidad" (Sánchez Prado, 15)[19]. Desde esta óptica, el boom sería, al tiempo, una constelación estética y una configuración institucional que produjo materialmente la mundialización de la narrativa latinoamericana.

[19] concrete cultural labor– including material practices of translation, cultural contact, and publishing– that must be accounted for in their full historicity

Toda generalización implica una ceguera, pero es posible si no eliminarla, por lo menos evidenciarla. En este sentido, las palabras que Consuelo Sáizar de la Fuente (Nayarit, 1961) dedica al respecto pueden ayudar a matizar la afirmación de Gamero:

> La relación entre los protagonistas del Boom no se limitó a factores profesionales y económicos, sino que fue una relación simbiótica que involucró factores tanto profesionales como personales vinculados con los distintos objetivos de los participantes. Esta red favoreció el desarrollo internacional de los autores en cuestión, la consolidación de Balcells como agente literaria y una transformación de la dinámica de las industrias editoriales en español. (Sáizar, 140)

Lo que Sáizar de la Fuente pone sobre la mesa con claridad es que el boom tiene diversas implicaciones y que, además del papel central de la industria editorial española, encabezada por la figura de Carlos Barral, y la consolidación de la figura del agente literario como pieza clave para la gestión y comercialización de los derechos patrimoniales de los autores de la época, existe una relación «simbiótica» entre los diferentes actores del boom que atraviesan tanto lo personal como lo económico. Esta red, en términos de Sánchez Prado, constituye precisamente una de las «instituciones de la literatura mundial»: aquellos dispositivos que permiten que ciertos textos circulen globalmente mientras otros permanecen invisibles.

Creo que es posible identificar con claridad tres elementos identitarios (los cuales, por supuesto se encuentran interrelacionados) en la configuración del boom, ante los cuales podemos oponer, como si se tratara de una respuesta, el proyecto de *Permanente obra negra*.

El primero de estos elementos emana de manera directa de su condición de fenómeno editorial: se trata de la profesionalización de los escritores latinoamericanos que, de acuerdo con Consuelo Sáizar de la Fuente, constituye junto al carácter universal de la obra uno de los componentes definitorios del boom. Podemos entender esta profesionalización como «la condición en que los escritores viven de las regalías de sus libros, sin que les sea indispensable otra tarea económica» (Sáizar 127), esta condición enteramente material no sólo se inauguró con figuras como las de Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez sino que funcionó como articulador de los proyectos tanto literarios como de vida de dicha generación[20]. Desde esta perspectiva, el nombre propio deja de ser únicamente un principio de autoridad simbólica y se convierte también en unidad de valor económico, en marca comercializable. Como advierte Sánchez Prado, en el contexto neoliberal la antigua oposición entre autonomía estética y mercado pierde eficacia, pues "la oposición binaria entre estética y mercado ya no funciona" (89)[21]: la literatura se produce desde dentro de la lógica industrial. Lo que resulta evidente es que esta búsqueda tuvo diversas implicaciones que fueron desde la migración a Europa hasta la dedicación absoluta a la escritura permitiéndoles, por primera vez, convertirse en figuras públicas que representaban lo mismo un oficio que una clase social. Sáizar lo tiene claro cuando dice que

[20] Me permito utilizar diferentes términos como fenómeno, generación, grupo, etc. dado que todos han sido utilizados para referir al boom y creo que no existe una posibilidad de confusión, aunque ya se haya problematizado su naturaleza.

[21] the binary opposition of aesthetics versus market is no longer operative

> La búsqueda de profesionalización de los escritores del Boom por medio de la migración a Europa no era una cuestión esotérica u oculta, sino un propósito claro, basado, entre otras razones, en que las editoriales latinoamericanas no ofrecían contratos razonables ni conllevaban, siquiera, distribución regional de las obras; además, por supuesto, del capital cultural que significaba España, como fuente original del idioma y la cultura hispánica. Fueron hechos tan palpables como los anteriores los que llevaron a los protagonistas del Boom a distanciarse físicamente de su región de origen. Según el diagnóstico realista que cada uno hizo de su contexto, la migración era indispensable para alcanzar sus metas personales, literarias e intelectuales en contextos diferentes y más propicios. (Sáizar, 131)

Dicha condición se articula desde la grandeza de la obra o incluso desde el genio autoral, pero tiene implicaciones específicas y reales que permiten su desarrollo. Esta búsqueda por parte de los diferentes autores que conforman el boom los coloca por tanto frente a un conjunto de decisiones de diversa índole que se manifiestan no sólo en sus obras (a partir, por ejemplo, de sus temáticas, menos localistas e historicistas) sino en cómo se plantean sus proyectos artísticos. Es aquí donde aparece lo que a mi parecer constituye el segundo de los elementos constitutivos del fenómeno: la novela como vehículo comercial e ideológico. Sin embargo, no me interesa especialmente el concepto novela en términos taxonómicos sino más bien discursivos; es decir, no entendida como «categorías sintácticas», que para María del Carmen Bobes Naves son definitorias del género (aunque sirvan como referencia para establecer un territorio común desde el cual sea posible entender tanto las características del boom latinoamericano como las aristas del proyecto de Vivian Abenshushan en *Permanente*

obra negra), sino en todo caso a partir de la relación que Carlos Fuentes hace de la novela como género identificable con la burguesía. De esta manera el género tendrá, una vez más, varias implicaciones: se tratará por supuesto de la forma más fácil de insertarse en la industria que tanto les interesa, puesto que en términos de ventas los lectores suelen preferirlas, pero también como una herencia clara de una literatura que funcionará como referente universalizante. Al respecto de esto último, Iliass Ben Abdennour (Tetuán, 1986) menciona que

> La literatura europea y estadounidense tuvo una considerable influencia en el boom, las lecturas de los artífices de la nueva novela a maestros contrastados como William Faulkner, Marcel Proust, Franz Kafka, Ernest Hemingway y James Joyce, entre otros, fue determinante para los escritores que empezaron a escribir después de 1940, aprovechando el ingenio novelístico de los autores citados e importando nuevas técnicas narrativas que consiguieron seducir a los autores de todos los lugares. (Abdennour)

Esta herencia permitió la universalidad que Consuelo Sáizar diagnostica y que llevó a la «difusión y aceptación internacional de la literatura latinoamericana, […] que se convirtió en parte incuestionable del capital cultural global, lo que antes no ocurría» (Sáizar, 126).

No pretendo afirmar que el ~~libro~~ de Vivian Abenshushan exista únicamente en relación con y ante el boom, pienso que es necesario reconocer en este fenómeno de mediados del siglo pasado las condiciones que posibilitan muchas de las reflexiones que se dan tanto en *Permanente obra negra* como en el resto de la obra de Abenshushan. Lo que para ella está claro es que la industria cultural más allá de considerar al autor como un referente cultural o

simbólico, o de contemplar su potencial crítico, lo mira a partir de una lógica económica (que lo trata como un producto que necesita ser explotado y eficientado) que posibilita la idea de que la obra puede convertirse en «fenómeno de ventas» o «marca registrada» (cuyas cualidades deben ser resguardadas a toda costa). Desde esta perspectiva, no sólo cuestiona la autoría en términos simbólicos, sino que se configura como una respuesta crítica a la historia material del campo literario latinoamericano inaugurada por el boom: una forma de resistencia frente a la profesionalización, la mercantilización y la concentración de capital cultural que ese fenómeno consolidó.

La emergencia de *Permanente obra negra* dentro del panorama del México contemporáneo requiere una recontextualización crítica de la categoría de la escritora mexicana a la luz del desarrollo del mercado editorial neoliberal. En el tercer capítulo de *Strategic Occidentalism*, Ignacio M. Sánchez Prado analiza cómo la irrupción simultánea de narradoras a finales de la década de 1980 y durante los años noventa (un Boom femenino) estuvo íntimamente ligada a la reestructuración transnacional de la industria editorial (a través de grandes conglomerados como Grupo Santillana y Alfaguara) que descubrió en el mercado de lectoras y en las narrativas de autoras un yacimiento comercial de alto rendimiento (Sánchez Prado, 139-143; Gallego Cuiñas 52). Sin embargo, esta apertura de mercado funcionó como una espada de doble filo: por un lado, permitió a las mujeres intentar eludir el sexismo nacional, pero, por el otro, las encasilló en fórmulas comerciales predecibles, tales como el realismo mágico de segunda generación, las sagas familiares y la novela alegórico-romántica (ejemplos de esto son el éxito masivo de Laura Esquivel o Ángeles Mastretta). Este fenómeno provocó la reacción de grupos de escritores varones (como el Grupo Crack), quienes, al proclamar la necesidad de recuperar la densidad y complejidad frente a la

«ligereza», descalificaron de manera homogenizante la producción escrita por mujeres, asociándola a una literatura de consumo realizada a partir de una fórmula (Sánchez Prado, Strategic Occidentalism 139, 145). Frente al paternalismo del canon y la clausura mercantil del *bestseller* femenino, autoras como Carmen Boullosa, Cristina Rivera Garza, Ana García Bergua desplegaron posicionamientos disidentes diseñados para disputar el estatuto mismo de lo literario. En el caso específico de Abenshushan, la ruptura con el modelo mercantil del Boom femenino es radical y metódica: en lugar de entregar una novela histórica alegórica o un relato confesional articulado en torno a la identidad, la autora produce una «novela inexperta» o antinovela fragmentaria en la que el lenguaje se resiste a la inteligibilidad lineal. Abenshushan rechaza convertirse en un *bestseller* inerte o en asumir el estereotipo de la voz femenina intimista y asume la postura de la escritora precarizada, de la ensayista diletante y de la negra literaria que intenta convertir el acto de escribir en un sabotaje al trabajo alienado del semiocapitalismo

3.1.2 Contra las fábricas de libros

Lo que se permite el texto es cuestionar la idea de autoría no sólo desde sus implicaciones materiales dentro del ~~libro~~, sino que, también, lo hace desde el relato de sus implicaciones sociales e ideológicas. Como ejemplo de lo dicho, una de las fichas de la página 126 hace un retrato cubierto de humor e irreverencia:

> No quiero parecer insensible, pero no puedo decir con exactitud cuántas veces me han pagado por escribir libros sobre alguien que ayudó a un ser amado en

> su lucha contra el cáncer. He escrito testimonios de otros que podrían convertirse en películas protagonizadas por Meryl Streep. (126)

Lo que esta frase hace visible es un complejo proceso en donde la figura del autor ha ido adquiriendo y asimilando los diferentes valores que han estado adscritos a ella desde el siglo XIX hasta la actualidad. De esta manera, se ha convertido no en un ejercicio de habilidad literaria o lingüística, o incluso de goce estético, sino que es un símbolo de capital cultural y una forma de acumulación de prestigio y poder. No se trata por tanto de entender al autor como alguien que escribe libros sobre procesos personales o ideales políticos, estéticos o lingüísticos, para el mercado y la industria se trata, en todo caso, de una figura social (que se encuentra más cercana a los títulos nobiliarios que de la genialidad del artista romántico). No me interesa, en este sentido, hacer un juicio de valor en torno a las prácticas contemporáneas editoriales (y creo entrever que tampoco forma parte del discurso de Abenshushan y su *Permanente obra negra*), en todo caso, lo que busco es hacer hincapié en la manera en la que, como revela el texto, el autor se ha convertido más en una máscara social que en una actividad laboral. Es justo esto lo que posibilita la existencia de un autor que no escribe y que se comparta, más bien, como una fábrica: delegando la labor creativa a una mano de obra barata[22] que puede ser explotado con el afán de poder abaratar los costos de producción y liberar el tiempo para las partes que, en la actualidad, resultan centrales: la promoción y las relaciones públicas.

[22] Un ejemplo interesante de este proceso es explicado en el documental *Exit Through the Gift Shop* dirigido por Bansky en 2010.

> El museo es una fábrica. La escuela es una fábrica. Internet es una fábrica. La industria editorial, también. La fábrica se extiende hoy a todas las esferas de la vida. El neoliberalismo corresponde a la época del *devenir negro del mundo* (cf. Achille Mbembe), es decir, a la fabricación permanente de nuevos sujetos de captura y depredación, prácticas extendidas a los cuerpos de los migrantes o los productores inmateriales. (260)

Sin importar la aparente profundidad o lo personal del contenido de los libros, las escrituras realizadas dentro del neoliberalismo producen dinámicas de violencia y exclusión puesto que responden (y reafirman) las lógicas del mercado. Estas formas de autoría invisten al sujeto de una jerarquía que se nutre de la explotación del otro. En última instancia el objetivo es, como lo describiría Bourdieu, la adquisición de un poder simbólico que

> se adquiere a través de la **obediencia** a las reglas de funcionamiento del campo [y que] se opone a todas las formas de poder heterónomo que algunos artistas o escritores, y, más ampliamente, todos los poseedores de capital cultural pueden acabar recibiendo como contrapartida de los servicios técnicos o simbólicos que prestan a los dominantes (especialmente en la reproducción del orden simbólico establecido) (el énfasis es mío; Bourdieu, 1995: 327)

Parece evidente, entonces, que este proyecto artístico busca desmontar esta noción de poder simbólico a partir del cuestionamiento de la acumulación de capital cultural. Para mí, el énfasis se encuentra en el concepto de obediencia; lo que este poder necesita para reproducirse son obras y autorías que respeten las reglas y, de esta forma, mantengan el *statu quo*. Bourdieu propone que la cultura se ha vuelto un mecanismo efectivo para la

construcción y consolidación de estas esferas y, sin embargo, también reconoce el potencial subversivo de lo que él llamaría la cultura herética:

> encargada de perpetuar y de transmitir un capital de significaciones consagradas, a saber, la cultura que le ha sido legada por los creadores intelectuales del pasado, y de plegar a una práctica modelada según los modelos de esta cultura a un público bombardeado por mensajes competitivos, cismáticos o heréticos –por ejemplo, en nuestras sociedades, los medios de comunicación modernos–, constreñida a fundamentar y delimitar de manera sistemática la esfera de la cultura ortodoxa y la esfera de la cultura herética, al mismo tiempo que a defender la cultura consagrada contra los desafíos incesantes que le lanzan, por su sola existencia o por sus agresiones directas, los nuevos creadores, capaces de suscitar en el público (y sobre todo en las capas intelectuales) nuevas exigencias e inquietudes competidoras (Bourdieu, 2002: 37-38)

Esta distinción entre dos tipos de cultura recuerda a aquella que mencioné algunas páginas atrás entre el plagio imperial y el anarquista. Lo que me parece interesante de esta mirada es que permite complejizar una esfera o una herramienta; es decir, aquello que define a las cosas no se encuentra en su naturaleza sino en la forma en que es utilizado. Por eso, la idea de dispositivo es esencial, como lo he mencionado, para entender *Permanente obra negra*: porque no se trata únicamente de una forma específica o de un procedimiento, lo que Abenshushan propone es una resistencia que se manifiesta dentro de un marco de acción. La desautorización se da, entonces, en el corazón mismo de una cultura dada pero a partir de

una fuerza que se opone a la ortodoxia y que pone de manifiesto el conjunto de reglas que ciertos agentes utilizan para adscribirse el poder simbólico y aumentar su capital, evitando pasar por los procesos productivos que podríamos llamar convencionales del ámbito literario. Las intuiciones y el diagnóstico que Bourdieu realiza durante el siglo XX se transforman, en el mundo contemporáneo (incluso situado en la realidad específica de nuestro continente y nuestro país) en una realidad ineludible: el concepto mismo de autor se ha transformado de una manera tan radical que únicamente permanece como una forma de capital y no como un productor de sentido. En su libro *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la cultura en la era digital*, Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970) comienza haciendo un recorrido histórico por el «modelo en decadencia de escritor». Para él, la figura imperante es la del escritor grave que, en sus palabras,

> se consagra a ser el oráculo de Delfos encargado de la interpretación de los enigmas invisibles para los demás, y de los cuales depende que la plebe despierte de su sueño dogmático. Dedicarse a las labores de la pluma, desasido de las obligaciones "burguesas" necesarias para ganarse el sustento, es para Bourdieu el ideal o fantasía del escritor moderno, lo cual sitúa a esa figura unas circunstancias vitales muy similares a las que disfrutase el clero, o cierta parte del mismo, durante siglos: una existencia dedicada de pleno al pensamiento, a las tareas intelectuales, añadiéndoles ahora la idea de misión, de tarea suprema del talento, fuera éste del alcance de los demás mortales y fuera sus obras del alcance del análisis científico, manteniéndose en un lugar puro y apartado, en contacto con la sociedad, pero a la suficiente distancia como para no mancharse las manos demasiado con ella (Mora, 2021:35)

Lo que sus palabras hacen evidente es que existe un proceso complejo que no permite enunciar los límites definidos del modelo del escritor contemporáneo pero sí entender el entramado que configura sus contradicciones. Inserto en las dinámicas del semiocapitalismo, el *ethos* del escritor pendula entre los polos del intercambio de mercancías y la mistificación de su naturaleza. Si los autores canónicos del siglo pasado intentaron consolidar, de la mano de agentes literarios y editores, su escritura como un producto redituable, lo que el mundo contemporáneo ha hecho (ante la crisis global vinculada al auge tecnológico) es reauratizar la escritura: lo que se convierte en materia de intercambio, riqueza y poder no son los objetos (los libros) sino el prestigio y la autoridad. De ahí que los mecanismos desplegados a lo largo de este libro, ya sean estos formales o vinculados al contenido, resulten subversivos, puesto que se oponen tajantemente a estas nociones de autor y de mercado que el boom se encargó de cimentar en la realidad hispanohablante.

Sin embargo, el desmontaje que se da en torno a la noción de autor no reside únicamente en tanto figura de poder, también sucede en torno a la construcción de la individualidad autoral. Es decir, el escritor pensado con una forma de clericalidad implica, retomando las palabras de Mora, que se mantiene «en un lugar puro y apartado, en contacto con la sociedad, pero a la suficiente distancia como para no mancharse las manos demasiado con ella». Se trata de una reafirmación de su originalidad, heredera de las construcciones del romanticismo, que lo separa del mundo y lo convierte en un ser único: investido de genio creativo, su existencia se sostiene a partir de aquello que lo diferencia del resto. Para Bolívar Echeverría (Ecuador, 1941-México, 2010) esto implicaría la existencia de dos posibles «otros» que son destinatarios de los mensajes producidos por el emisor cultural. El primero de ellos «no conoce otra razón para la alteridad que la motivada en sí mismo por el fluir temporal»

(Echeverría, 2001: 74), se trata de un sujeto «virtual, aislado, solipsista» que recibe de manera pasiva el mensaje y que funciona exclusivamente como «idea» para el autor. Éste se enfrenta a un segundo tipo «efectivo y real que, al mismo tiempo que recibe la invitación objetiva a alterarse, está él mismo enviando, en otro objeto, una propuesta propia de alteración hacia algún otro sujeto» (Echeverría, 2001: 74) y que se encuentra implicado en el discurso artístico de Abenshushan. Para llevar a cabo este reconocimiento de una otredad, también productiva, *Permanente obra negra* se aleja del modelo comunicativo tradicional, que establece papeles definidos y diferenciados entre el emisor y el receptor de un mensaje que, tradicionalmente, se han apropiado de la palabra como un derecho que necesita ser resguardado por las reglas del sistema en que se inserta. Así, lo que este proyecto artístico pone en juego es que no basta con desautorizar la escritura por medio del reconocimiento del papel que representa en términos de capital dentro del mercado cultural, también es necesario reconstruir la manera en que la noción de autor se opone a los conceptos de otredad y colectividad. Al hablar de su trabajo como editora, expliqué la importancia que tienen los procesos colectivos dentro del proyecto de Abenshushan (tanto es sus decisiones artísticas como en la concepción misma de Tumbona). Para poderlo explicar con claridad y profundidad, y sobre todo entender de qué manera se relaciona con el ~~libro~~, es necesario regresar a Cristina Rivera Garza, quien, en su libro *Los muertos indóciles* desarrolla el concepto *desapropiación*. Para ella, ahí donde el capitalismo contemporáneo ha convertido a los procesos autorales y creativos en ejercicios de apropiación y dominio, en términos de capital cultural y simbólico, la herramienta con potencial subversivo es la de encargarse de no apropiarse de la voz de los otros sino de desapropiarse de su propia autoridad. Rivera Garza dice que

> Desapropiar significa, literalmente, desposeerse del dominio sobre lo propio. Hay palabras clave en esta definición real. Están, por una parte, los vocablos que remiten, sin dejar duda alguna al respecto, a las relaciones de poder que atraviesan y marcan todo texto. Renunciar a lo que se posee: eso significa desposeerse. En este caso, la desposesión señala no sólo el objeto sino la relación desigual que hace posible la posesión, en primer lugar: el dominio. Una poética de la desapropiación bien puede involucrar estrategias de escritura que, como las apropiacionistas, ponen al descubierto el andamiaje de tiempo y el trabajo comunal, tanto en términos de producción textual como en tiempo de lectura, pero necesariamente tienen que ir más allá. Ir más allá quiere decir aquí cuestionar el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales –y todo trabajo con y en el lenguaje es, de entrada, un trabajo de la comunidad– que carecen de propiedad. Señalar y problematizar puntualmente procesos coautorales, vengan estos acompañados de los grandes nombres canónicos o de las autorías no prestigiosas para el sistema literario, y propiciar formas de circulación que evadan o de plano subviertan los circuitos del capital fincados en la autoría individual son sólo dos formas de poner en práctica una poética de la desapropiación. La otra forma, la forma básica, es desentrañar críticamente las prácticas de comunalidad que significan y le dan sentido a todo texto. (Rivera Garza, 2013: 270)

Podríamos encontrar las estrategias que el libro emplea para hacer visibles estas comunalidades y que empiezan, como he dicho, por la portada: es decir, por las marcas

paratextuales. En la ficha 284, Abenshushan dice que es necesario «En la portada, al lado de nuestro nombre, escribir siempre: [*et al.*] [junto a otros] [con otros] [entre una multitud)» (284), este gesto es acompañado de otros que se vinculan a su materialidad y a su contenido: como mencioné en el segundo capítulo, una parte constitutiva de la naturaleza del libro es su estructura fragmentada, por medio de fichas. No obstante, esta misma resistencia revela los límites de la autonomía literaria: el proyecto funciona como un laboratorio de «copyleft» que, si bien intenta sabotear la propiedad intelectual y la profesionalización escritural, permanece inevitablemente ligado a las instituciones que lo legitiman y lo contienen como objeto de estudio. Es posible notar esto en la reflexión que, al respecto, realiza Roberto Cruz Arzabal:

> Abenshushan presenta una obra que pretende escapar a la ideología de la autoría espectacular sin refugiarse en la nostalgia del genio romántico. Tampoco asume ningún didactismo que guie de la mano para exclusivamente denunciar los males del mundo. Su forma es todavía literaria aunque escape a las definiciones modernas de literatura. Paradójicamente, lo logra gracias a una beca que la fundación del banco BBVA otorgó para la impresión de las cuatro versiones. Esta aporía sucede en otros casos en los que la autoría desplazada contra la espectacular es aun identificada como característica de la genialidad contemporánea. (Cruz Arzabal, 2026: 109-110)

3.1.3 El archivo como contra-proceso literario

Dentro de estos conjuntos es posible identificar cuatro que utilizan algún procedimiento vinculado a las voces colectivas, ya sea el de la cita como mecanismo creativo o el del «testimonio»: en la serie Bodoni se nos presentan reflexiones en torno a la escritura, la esclavitud, etc. y no es sino hasta una de las últimas fichas que se nos revela que todas aquellas fichas cuyo contenido se encontraba entre paréntesis en realidad provenían de diferentes libros. La serie Adobe Caslon Pro, que lleva por título «El libro de los epígrafes» contiene únicamente citas (y los nombres de los autores se encuentran impresos en una tonalidad de gris que los convierte en fantasmas tipográficos). La serie Franklin Gothic Medium utiliza las biografías y palabras de los denominados «artistas de la ficha», ya sea por medio de paráfrasis o citas, para dar cuenta del mapa ideológico en el que la obra se sitúa. Y, por último, la sexta sección, identificada con la tipografía Eurostile: aunque su contenido, a diferencia de las otras series es misceláneo e incluye juegos tipográficos, instrucciones, listados, etc., pero también coloca, dentro del conjunto, imágenes que pertenecen, sobre todo, al corpus de la cultura libresca y lectora. Es posible encontrar el concepto que une a estas secciones en la doble página inicial (el mapa de lectura): en tres de las descripciones aparece la palabra archivo, ya sea en el título («Archivo de escrituras negras» en la sección Bodoni) o en las oraciones descriptivas («un archivo que se investiga a sí mismo» en la 5a serie o «archivo visual» en el caso de la serie titulada «Instrucciones de uso»). el concepto de archivo fue ampliamente explorado por Derrida quien reconoce que

> la interpretación del archivo [...] no puede aclarar, leer, interpretar, establecer su objeto, a saber, una herencia dada, más que inscribiéndose en ella, es decir, abriéndola y enriqueciéndola lo bastante como para hacerse sitio en ella de

> pleno derecho. No hay meta-archivo. [...] El hecho de que este corpus [...] constituya, en efecto, una estructura general de todo archivo. Incorporándose el saber que se desarrolla respecto a él, el archivo aumenta, en-grosa, gana en auctoritas. Pero pierde al mismo tiempo la autoridad absoluta y meta-textual a la que podría aspirar. Nunca se lo podrá objetivar sin resto. El archivero produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir. (Derrida, : 75)

Así, se presenta como una estrategia que recoge las voces de «otros» y que, al mismo tiempo, se vuelve interdependiente, en tanto que constituye un conjunto que no puede (ni debe) ser interpretado a partir de sus partes. Cristina Patricia Sosa, en su artículo «El archivo del escritor deudor: *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan», plantea que para la autora el archivamiento es entendido tanto como «preservación patrimonial» como una «reflexión teórica e intervención artístico-política»: actúa como recopilación de información afín y constituye en sí mismo una forma de modificar nuestra relación con los fragmentos que lo constituyen. Dice Roberto Cruz Arzabal que «el archivo es un espacio de disputa para la construcción y destitución de los poderes, tanto de interpretación como de ejecución». (Cruz Arzabal, :177)

Aunque en la cuarta serie no aparece la palabra archivo, sí aparecen en cambio tres ideas que tienen que ver con mecanismos para recoger las palabras de los otros: citas, fuentes (con un juego de palabras entre las fuentes de agua y las fuentes bibliográficas) y epígrafes. Todas estas son estrategias que la literatura ha validado como aceptables para incluir o tomar voces ajenas a la nuestra e insertarlas en nuestro texto. Sin embargo, lo interesante de esta serie es que estas citas no constituyen partes del entramado de un discurso, sino que conforman el

discurso mismo. Para Cristina Rivera Garza esta forma de construir sentido es también una dinámica de desapropiación, para ella

> Más que ser creado por el genio individual, interno, único de un autor, un texto citacionista está compuesto por la relación social, dinámica, contestataria, colectiva que un autor establece con un lenguaje en uso constante. Un texto citacionista es, por decirlo así, un texto «con-ficcionado»; y la referencia manual, es decir, física, al proceso de la costura, no es del todo gratuita aquí. Un texto citacionista nunca es, luego entonces, original. Es más: un texto citacionista descree, fundamental y radicalmente, del concepto de originalidad. (Rivera Garza, 2013: 81)

Estas cuatro secciones trabajan, por lo tanto, de manera dialógica. El texto, «mosaico de citas» (1997:3) a la manera de Julia Kristeva, no plagia porque no reproduce las dinámicas de explotación colonialista al usurpar al otro de su trabajo o recursos sino que archiva, yuxtapone y, al hacerlo, hace visible posibilidades y tensiones. Al hablar del plagiario, Rivera Garza matiza y dice que «El autor que pretende hacer pasar como propio de su autoría el texto de una autoría ajena ha dejado el sistema autoral intacto. Este es el caso del plagiario» (Rivera Garza, 2013: 269). He aquí una de las tensiones que, en términos teóricos, no se resuelven dentro del libro: al nombrar plagio a su procedimiento, lo que hace es recurrir a una nomenclatura que se opone a las dinámicas opresoras utilizando (aparentemente) sus mecanismos pero sin cuestionar las implicaciones semánticas. Creo que esto se debe a que su función es más de carácter retórico, pues lo que intenta simbolizar es su característica subversiva, que descriptiva. La utilización del plagio introduce una tensión teórica compleja

que exige deslindar la práctica citacional de la mera infracción jurídica de los derechos de autor. En la tipología transtextual de Genette, el plagio es conceptualizado de forma restrictiva como una «copia no declarada pero literal» que pertenece al dominio de la intertextualidad opaca (Genette, *Palimpsestos* 11). Abenshushan, por su parte, se apropia del término para postular un «plagio anarquista» o deconstrucción de la propiedad privada del lenguaje. Este gesto se emparenta con la noción de desapropiación formulada por Cristina Rivera Garza, en la que el escritor no roba para atribuirse la propiedad individual del texto, sino para devolver la palabra al espacio del uso común y visibilizar la trama colectiva de la escritura (Rivera Garza, Los muertos indóciles 269; Sosa 116). En palabras de George Didi-Huberman, lo que este archivo construye es un caleidoscopio (un «montaje de simetrías») cuya magia se encuentra en que «la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos» (Didi-Huberman, 190). Son estos restos los que construyen el discurso:

> Y es que con intención de interpretar señales antiguas vamos de excursión al pasado y de allí traemos fragmentos. También ocurre cuando los viajes físicos nos llevan a lugares no pisados –típicamente el fenómeno colonial– y regresamos con diversas interpretaciones de «el otro»; aplicamos a esos fragmentos de «los otros» diversas técnicas culturales de extrapolación ajustadas a criterios occidentales; un puzle. Pero, en realidad, del mismo modo que hoy, a un nivel cognitivo, sabemos que nuestro cerebro no conoce lo que hay «ahí afuera» [...] Lo máximo que nos es dado es interpretar aquellos fragmentos de sociedades ajenas, y de algún modo unirlos, pegarlos, para crear la ilusión –lo cual no es poco– de un tiempo continuo [...] El cerebro

> crea así una realidad producto de una virtualidad consensuada (Fernández Mallo, 2018:)

Con estas palabras, Agustín Fernández Mallo explica la forma en que damos sentido al pasado: no a partir de una realidad que es reproducible y sí desde la construcción de una ilusión compuesta de fragmentos que, nosotros mismos, hemos recolectado (de manera directa o indirecta). Las diferentes partículas que componen este archivo se encuentran puestas en su lugar tanto por su contenido semántico como por lo que el conjunto hace en nuestra noción de autoridad y propiedad. El otro en *Permanente obra negra* es parte constitutiva de la obra artística: no importa si se tratan de discursos opuestos o incluso si su procedencia se encuentra en el corazón mismo del canon hegemónico occidental, lo que posibilita su potencial subversivo es la imagen que el conjunto genera.

3.2 Espacios vacíos

Estos procesos de subversión de paradigmas pueden ser analizados a partir de la relación que la autora pretende que el lector establezca con el ~~libro~~. Para lograr su objetivo recurre a dos estrategias que configuran diversos grados de cercanía y de involucramiento por parte del lector: por una parte, estos son dados, o por lo menos puestos en evidencia, por la materialidad de los objetos que posiciona al espectador en un lugar diferente frente a la obra y, además, lo obligan a establecer diferentes tipos de relaciones tanto con el objeto como con su contenido. Por la otra, se establecen en la naturaleza misma del texto en donde no sólo es el soporte el que prefigura los procesos significativos sino la existencia de un conjunto heterodoxo de elementos. Para poder entender estas relaciones, la misma autora nos da ciertas

pistas que pueden ser interpretadas, ya sea como instrucciones para habitar el texto o como evidencias de la intención autoral. En una de las fichas del libro podemos encontrar la siguiente nota/afirmación:

> *La novela inexperta (Título provisional)* no se trataba ya de producir un relato, sino de diseñar un dispositivo que generara un número (indeterminado) de micro relatos. Un artefacto dialógico: una mezcladora de voces. (300)

Es posible identificar diferentes conceptos que son relevantes en la construcción de significado del proyecto artístico: por un lado, tenemos la noción dicotómica de relato y microrrelato como una anteposición entre lo unidireccional y lo dialógico; por otro lado, se encuentra la idea de la mezcladora de voces que podemos vincular, tanto de manera literal, con el proceso transtextual de acumulación que reconoce que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto», como propone Julia Kristeva, como con la noción de enunciación desde diversos paradigmas discursivos (por ejemplo, a través de la pluralidad de temas y tratamientos a lo largo de las diversas secciones del libro). Pero quizás, al hablar de la materialidad del libro y sus implicaciones, los conceptos más relevantes sean los de dispositivo y artefacto que en muchas de las fichas que componen *Permanente obra negra* se presentan ante el lector como la finalidad última de la escritura o del proyecto (sobre todo visible en las secciones Baskerville y Eurostile pero inteligible en las demás). En su texto titulado «¿Qué es un dispositivo?», Giorgio Agamben (Roma, 1942) retoma las reflexiones hechas por Foucault, en donde define al dispositivo a partir de su relación con las estructuras de poder y establece nociones como las de conjunto

heterogéneo (en donde el dispositivo es «la red que se tiende entre [...] ele-mentos [sic]» (Agamben, 250)), y agrega una definición propia:

> llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo (Agamben, 257)

Así, Agamben precisa el concepto identificando tres categorías o clases: seres vivos, dispositivos y sujetos (estos últimos resultantes de la relación «cuerpo a cuerpo» entre los primeros y los segundos). Lo que es importante aclarar es que, para el filósofo, el dispositivo no puede ser apropiado por una relación consciente o disruptiva sino que está en su naturaleza condicionar, a partir de las tensiones generadas entre el conocimiento y el poder, nuestra experiencia de mundo. Para él, un dispositivo no es una herramienta para ser apropiada y, por tanto, su definición no termina de acoplarse a las intenciones de *Permanente obra negra* como proyecto artístico. Sin embargo, su actualización de lo expuesto por Foucault y su delimitación del término permite dibujar un contorno para los procesos analizados.

> Aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y el fin» que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto. (Jauss, 164)

Es posible enmarcar la producción de Abenshushan al mismo tiempo desde la noción esbozada por Carrión de autor (desde este *Nuevo arte*) como productor de libro (en donde el contenido y forma son elementos indisolubles) o desde la perspectiva de las escrituras postautónomas propuestas por Josefina Ludmer, en donde estas «no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para "fabricar presente" y ese es precisamente su sentido» (Ludmer, 41). Se trata, sobre todo, de un procedimiento que pone en evidencia las diferentes posibilidades que la lectura genera en términos tanto interpretativos como de producción de sentido. Si, como dice Wolfgang Iser, «Autor y lector participan por eso en un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el

texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades» (Iser, : 150), resulta imperativo entender cuáles son las reglas de ese juego pero, sobre todo, entender que, en *Permanente obra negra*, estamos frente a un ejercicio metarreferencial y autoconsciente en donde es el autor mismo el que reconoce lo que la práctica lectora significa y cómo explotarla para posicionar de diversas maneras al lector. Es decir, los elementos físicos de la edición tradicional condicionan al lector a un «horizonte de expectativas» específico, y también lo hace, por ejemplo, la aparición de la palabra «novela» en los diversos paratextos. Pero estas expectativas se ven subvertidas cuando abrimos las páginas o cuando nos enfrentamos a los diferentes formatos del libro.

> Un proceso correspondiente de fijación y cambios constantes de horizonte determina también la relación de cada texto con la serie de textos que forman el género. El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar a partir de textos anteriores y las reglas de juego que son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas posteriormente. La variación y la corrección determinan la libertad de movimiento, la modificación y la reproducción de los límites de la estructura de un género. (Jauss, 164)

En este ~~libro~~ se establece una relación que puede ser definida por la indeterminación: es decir, los parámetros de ella no están definidos a partir de sus límites sino a partir de sus posibilidades. Se trata de un ejercicio que, con Iser, podemos interpretar a partir de la borradura entre la distinción de sujeto y objeto pero donde se interrumpe la «relación de identificación […] división inherente a todo proceso de conocimiento y percepción» (Iser:

162) para ser sustituida por una tensión en donde, como dice Cristina Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013),

> La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público (o peor aún: de una carencia de público), sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras esta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo. (Rivera Garza, 2013: 268)

Sin embargo, es posible argumentar que el establecimiento de relaciones entre el autor, el lector y el texto es connatural al proceso de lectura y que, los autores que hasta el momento han sido citados, en realidad hablan de la recepción de los textos. Bolivar Echeverría plantea, en sus reflexiones en torno a qué es y cómo funciona la cultura, que cualquier acción, por más leve o aparentemente insignificante que sea, conlleva un proceso de cambio en el mundo en el que la acción se realiza, ya porque este cambio tenga repercusiones literales o porque, y esto es aún más importante, produce un signo que es sujeto de interpretación. Para él, «El proceso de reproducción social es un proceso al que le es inherente la semiosis, la producción y el consumo de significaciones –de signos propiamente dichos y no sólo de señales, como en la comunicación animal», (Echeverría, 2001: 75) una idea a la que podríamos sumar las palabras de Angélica Tornero

> Las producciones semiotizadas de la cultura, al existir precisamente semiotizadas, es decir configuradas a partir de estructuras de significación, y, por lo mismo, al ser recibidas (o consumidas) como

> tales, nos conducen a relacionarnos con mundos textuales, por así decirlo, no reales. Aun cuando el cine y la literatura hablan del mundo, no son el mundo y tampoco son representaciones del mundo ni copias malas, sino que constituyen otro mundo; un mundo hecho de signos, un mundo textual (de lenguaje verbal y/o de imágenes), que es con el que nos relacionamos, y que nos permite tener un tipo de conocimiento no solamente reflexivo o científico (Tornero, 2015: 44)

En este sentido, la lectura es entendida, sobre todo, como un proceso de interpretación, incluso aunque se le reconozca la posibilidad de crear su propio mundo. Lo que a estas nociones agrega la estrategia creativa de Abenshushan es no tanto la aprovechar los «espacios vacíos» para que el lector rellene con sus experiencias y de sentido a lo que lee sino construir una obra que sea, sobre todo, vacío: es decir, construir un dispositivo en donde no sólo se subvierte la idea de autoría sino también la de lectura. En una de las fichas de la página 306, la autora dice que

> Al escribir un libro, el texto se constituye como una materia inestable y plástica hasta que se imprime. La Autora borra, añade, corrige: la escritura muta. Pero una vez impresa, la Obra pierde todo su dinamismo: el libro es un formato sin posibilidades de expansión o implosión, y el lector lo percibe como una cosa fija, inmodificable. Un monumento. Un libro infinito sería entonces uno que incorporara la indeterminación a la Obra, uno que no pudiera ser leído dos veces igual. / Un fichero. (306)

Se trata, por tanto, de una estructura fragmentada que se resiste, tanto por su forma como por su materialidad, a la unidad. A diferencia de otros proyectos de literatura contemporánea en donde la fragmentariedad intenta ser un reflejo de la indeterminación del mundo postmoderno, *Permanente obra negra* se imagina a sí misma como *permanentemente* inacabada. Si para Iser la relación de expectativas se da en términos de cumplimiento, modificación o defraudación, tendríamos que pensar en un objeto en donde dichas expectativas se encuentren siempre en conflicto o en tensión en donde «Lo recordado establecerá nuevas relaciones, las cuales, por su parte, influirán en la orientación de la espera despertada por los correlatos de la secuencia de los enunciados» (Iser 152), aunque en este caso los enunciados no sean sólo oracionales o narrativos sino estructurales. Los soportes, aquí, hacen evidente lo que ya la estructura del fichero ocasiona: la noción de interpretación se estabiliza porque se subvierte el paradigma de linealidad, unidad y sentido:

> de ahí se sigue que la obra debe ser pensada en tanto que conciencia, pues sólo así puede haber un fundamento suficiente en la relación entre autor y lector, una relación que se determina, en primer término, por la negación de la experiencia individual del autor y de las disposiciones individuales del lector. (Iser: 163)

Este ~~libro~~ *es* una estrategia: busca subvertir, como lo mencioné al inicio del texto, los paradigmas hegemónicos y canónicos en los que se suele entender la literatura contemporánea. Uno de los bastiones en los que sucede esta subversión es, como lo he intentado explicar hasta aquí, el de la recepción del texto. Cada una de las herramientas que utiliza Abenshushan en la creación de este proyecto desembocan en una borradura de la noción auroral y hacia la existencia de un dispositivo cambiante. No tengo duda de que es

ahí donde se manifiestan las «fuerzas» del texto: en hacer evidentes las tensiones que existen en los sistemas de relaciones que nos atraviesan.

3.3 Devenir negro: el libro como obra negra o ennegrecida

Otra de las tensiones que se manifiesta dentro del proyecto artístico es de orden identitario y cultural; su arquitectura semántica se encuentra atravesada por una oposición a los valores fundados por la modernidad y constituye una intervención crítica sobre la condición del escritor en el semiocapitalismo. Esta oposición se encuentra encarnada en la figura de lo negro o la negritud literaria[23], cuya existencia se anuncia ya desde el título del ~~libro~~. Dichos conceptos se convierten en una metáfora cuyos límites se reconfiguran conforme avanzamos en la exploración de *Permanente obra negra*. El primer ejercicio de metaforización se da en el título, en el que, como ya he explicado con anterioridad, se alude a la polisemia del término «obra negra» en tanto obra inacabada. Sin embargo, la figura de la escritura subrogada (aquella escritura fantasma que produce riqueza simbólica para otros) funciona como el eje de una red metafórica que vincula la historia de la esclavitud colonial con la precarización contemporánea.

> Que Abenshushan haya escogido esta noción para reunir las demás series se debe, según cuenta, a que ella se desempeñó durante mucho tiempo como

[23] Se abordará la negritud literaria en el senstido de escritores que trabajan para otro a la sombra, no en el amplio sentido de los movimientos panafricanos, ni del orgullo negro como movimiento social y político, lo cual no está en la esfera referencial de la autora.

> escritora subrogada, trabajo frecuente entre participantes del medio literario. Pero, además, es la figura que también permite explicar la manera en la que aparece la autoría como habilidad crítica que supera las divisiones ideológicas de la literatura como industria editorial. El énfasis de Abenshushan en esta serie revela que la acumulación originaria del Occidente moderno se basa en la explotación de personas esclavizadas, cuya expresión es reducida a estereotipos y fórmulas, y que esto está conectado con la industria editorial neoliberal cuya producción de mercancías sucede en forma de libros, derechos de autor y valor social de los autores (Cruz Arzabal, 2026: 108)

Para Abenshushan, la «obra negra» se refiere tanto a la etapa inacabada de una construcción, como a una «obra ennegrecida» en la que el sujeto es despojado de su autoridad y su nombre. El sustrato teórico que sostiene el proyecto dialoga, en primera instancia, con la tesis de Achille Mbembe sobre el «devenir-negro». Mbembe argumenta que, bajo el neoliberalismo, las formas de explotación y despojo que históricamente se aplicaron a las personas de origen africano se han universalizado. Para él,

> el negro es aquél –o inclusive aquello– que se ve cuando no se ve nada, cuando no se comprende nada y, sobre todo, cuando no se busca comprender nada. Dondequiera que esté, el negro libera dinámicas pasionales y provoca una exuberancia irracional que desafía constantemente al sistema mismo de la razón. [...] a que nadie –ni quienes lo inventaron, ni quienes fueron bautizados con ese nombre– desearía ser un negro o ser tratado como tal. (Mbembe, 2016: 26)

Estas palabras funcionan como un justificante para el desarrollo y la complejización de la metáfora, como sustento para la parte la serie Bodoni, dedicada al archivo de las escrituras negras, y, también, como parte del entramado mismo de las fichas. En este contexto, la escritura contemporánea, subsumida en una «industria editorial que también es una fábrica», se convierte en el nuevo sujeto de este despojo, es posible ver con claridad la relación entre el proyecto de Abenshushan y la tesis de Mbembe en la siguiente ficha, perteneciente a la serie Baskerville:

> El museo es una fábrica. La escuela es una fábrica. Internet es una fábrica. La industria editorial, también. La fábrica se extiende hoy a todas las esferas de la vida. El neoliberalismo corresponde a la época del *devenir negro del mundo* (cf. Achille Mbembe), es decir, a la fabricación permanente de nuevos sujetos de captura y depredación, prácticas extendidas a los cuerpos de los migrantes o los productores inmateriales. La negritud se desmarca así de una práctica identitaria o racial y se vincula con una condición rota del ser (cf. *Abajocomunes*). (260)

La adopción de este devenir negro como estrategia de resistencia pone en el centro del discurso lo que históricamente ha permanecido en el margen. Sin embargo, como lo hace notar Nora Muñiz en su ensayo «Cuerpo tipográfico: materialidad y corporalidad en *Permanente obra negra [Título provisional]* de Vivian Abenshushan [et al.]» existe en este gesto un desplazamiento semántico e histórico que es problemático. Es por esto que es importante asumir una mirada crítica frente a las aporías del texto: como demuestra Nora Muñiz en su desarticulación de la materialidad tipográfica del libro, existe una contradicción

estructural no resuelta entre el uso del plagio como estrategia antiautoral y la preponderancia de la autoficción, por ejemplo, en la serie Bodoni, dedicada al «Archivo de escrituras negras», Abenshushan apila fragmentos entre paréntesis de teóricos de la raza como Achille Mbembe, Frantz Fanon, James Cone y Samir Amin para metaforizar la figura del ghostwriter o «negro literario» precarizado bajo el semiocapitalismo, no obstante, etimológicamente, «plagiar a alguien significaba usar el esclavo de otro como si fuese suyo» (Abenshushan 294; Muñiz 128). Al pretender que la autora «se ennegrece» o que se disuelve en una autoría colectiva mediante el plagio, la obra corre el riesgo de incurrir en una «identificación empática» (Hartman 21) que borra las especificidades de la violencia racial histórica. Dado que la serie Baskerville está vertebrada por la voz autoficcional de una autora letrada perteneciente a la élite cultural mexicana, el plagio no logra eliminar la jerarquía autoral. Así, la intertextualidad en *Permanente obra negra* se despliega en un doble rasero: por un lado, funciona como una máquina de desapropiación de las industrias culturales; por el otro, revela las fronteras ineludibles de la blanquitud y del mercado neoliberal en la literatura contemporánea (Gallego Cuiñas 142; Cruz Arzabal, «Acumulación» 110). Lo negro y la negritud funcionan como figuras que condensan un entramado de prácticas sociales, históricas y culturales; algo semejante a lo que Bolívar Echeverría (Ecuador, 1941 - Ciudad de México, 2010) hace con la figura de la blanquitud. Para él, más que tratarse de una cuestión meramente racial, se trata de la piedra angular de la identidad nacional moderna: su definición es al tiempo histórica y explica la naturaleza hegemónica de ciertos discursos tanto políticos como culturales.

> La nacionalidad moderna, cualquiera que sea, incluso la de estados de población no-blanca (o del "trópico"), requiere la "blanquitud" de sus

> miembros. [...] la constitución fundante, es decir, primera y ejemplar, de la vida económica moderna fue de corte capitalista-puritano, y tuvo lugar casualmente, como vida concreta de una entidad política estatal, sobre la base humana de las poblaciones racial e identitariamente "blancas" del noroeste europeo. Se trata de un hecho que hizo que la apariencia "blanca" de esas poblaciones se asimilara a esa visibilidad indispensable, que mencionábamos, de la "santidad" capitalista del ser humano moderno,que se confundiera con ella. [...] Podemos llamar blanquitud a la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la blancura racial, pero por una blancura racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación. (referencia)

Resulta entonces evidente que las nociones de blanquitud de Echeverría y el devenir negro de Mnembe comparten un mismo ejercicio crítico, ya que ambas consideran que la racialidad es una construcción cultural que sirve para desarrollar los marcos de poder que legitiman la explotación y que se encuentran en las bases de la identidad sociohistórica. Pero a pesar de que los procesos retóricos y semánticos sean similares, es importante hacer énfasis en las circunstancias específicas desde donde se enuncian los términos. Para Echeverría la blanquitud funciona como un proceso de asimilación de valores hegemónicos que producen una identidad deseable que se extiende como producto de la globalización y el semiocapitalismo. Esta identidad ocupa entonces un lugar central en el discurso y se convierte, de esta manera, en una aspiración ideal: la «santidad» de la producción capitalista y una ética a modo con dichos valores.

En cambio, lo negro y la negritud poseen una naturaleza distinta pues, como lo mencioné en el apartado dedicado al «archivo de escrituras negras», pueden ser interpretadas como figuras de exclusión en tanto que

> constituyen saberes que se conforman históricamente y que se despliegan en distintas luchas para deslegitimar a determinados grupos de individuos que aparecen como adversarios de la dominación y que representan oposiciones históricas para controlar un territorio, dominar un género o estigmatizar prácticas sociales o culturales. Las figuras de exclusión, podríamos decir, ejercen una función táctica en el discurso. Actúan como armas (entre muchas otras tácticas) en los combates políticos. (Villegas Contreras, 2017: 32)

Elegir por lo tanto un término que ha sido, históricamente, utilizado para dominar y estigmatizar implica incidir en una hegemonía social y epistémica. Otro de los textos que aparece referenciado en las fichas es el de *Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudio negro* en el que Harney y Moten[24] desontologizan lo negro para entenderlo como una fuerza

[24] La reflexión de los *Abajocomunes* se relaciona con *Permanente obra negra* tanto a partir de la nociones de lo negro como a través de conceptos escenciales para la creación del proyecto de Abenshushan como el del "atraco". Como parte de su crítica al conocimiento institucionalizado y la forma en que la universidad contemporánea ha transformado la enseñanza en una fábrica de investigaciones al servicio de un sistema ilustrado, los autores proponen una subversión por parte de los investigadores: "atracar en la universidad y, una vez ahí, atracar todo lo que se pueda" (Harney y Moten 43). Este "atracar" no es un robo material o un expolio del conocimiento, sino el aprovechamiento de los recursos institucionales para sostener una socialidad que la institución no puede ni debe regular. Esta reflexión puede también extenderse a la discusión sobre plagio imperial y plagio anarquista expuesta en la presente tesis.

disruptiva y colectiva que excede la categoría de identidad racial. La negritud (*blackness*) funciona en el texto como el paradigma de la no-soberanía. No se trata de una identidad que busca ser protegida por la ley, sino de una forma de vida que prospera en su ausencia. Las comunidades que habitan los *abajocomunes* no buscan ser perdonadas ni incluidas en el contrato social soberano, de acuerdo con ellos su accionar es «fugitivo» en tanto que se escapa de las políticas públicas y rehúye la gobernanza que intenta fijar a los otros como sujetos con errores que deben ser corregidos. De esta manera, la exclusión de la que lo negro forma parte «no debe de ser entendida como una exclusión de la representación sino como una exclusión del acceso a los *medios de producción cultural*»[25] (Guillory, 1993: 18) y un proceso de alienación del ser humano contemporáneo, sobre todo en el sur global. Se trata de adoptar, como parte de un *ethos*, las fisuras del discurso para producir conocimientos disidentes y de resistencia. Quizás uno de los trabajos en los que encuentro este procedimiento realizado con mayor profundidad es en las reflexiones de la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, a pesar de que su trabajo se encuentra lejos del objeto de estudio de la presente investigación, me parece relevante retomarlo como ejemplo y, además, hacer un énfasis en el siguiente fragmento: «la de epistemología *ch'ixi*, que hemos elaborado colectivamente, es más bien el esfuerzo por superar el historicismo y los binarismos de la ciencia social hegemónica, echando mano de conceptos-metáfora que a la vez describen e interpretan las complejas mediaciones y la heterogénea constitución de nuestras sociedades.» (Rivera Cusicanqui, 2018: 41) Me interesa, específicamente, su aportación acerca de los

[25] "exclusion should be defined not as exclusion from representation but from access to the *means of cultural production."*

conceptos-metáfora como herramientas para describir e interpretar desde la complejidad, puesto que me parece que es precisamente este el procedimiento que permite que Vivian Abenshushan se apropie de lo negro para construir un dispositivo alrededor de él.

3.3.1 Las problemáticas que surgen del concepto-metáfora

La crítica de Nora Muñiz insiste en la contradicción y violencia de la utilización de la metáfora desracializada y deshistorizada: al ennegrecerse la autora «se apropia de la negritud ajena, convirtiéndose –y suplantando– al otro. De este modo, el cuerpo cautivo –en este caso, el cuerpo esclavizado– sigue siendo mercancía, en tanto empaque vacío desposeído y reemplazado por los signos y representaciones propios de otro cuerpo.» (Muñiz, 2024: 135), en ese sentido le parece que, por más empática que sea la intención del proyecto, su estrategia de apropiación refuerza los procesos de dominación y colonización del otro. El artículo termina con una frase lapidaria: «La aparente justificación metarreferencial en *Permanente obra negra [Título provisional]* termina por agrandar la brecha entre realidad y ficción, generando una burbuja aparentemente inocua de idealización no racializada, que, sin embargo, sólo podría ser escrita por una autora blanca.» (Muñiz, 2024: 139) pero quizás otra forma de aproximarse al proyecto de Abenshushan sea el de pensar el ~~libro~~ como uno que «Ofrece sus contradicciones y sus dudas como forma artística; hace de la recolección acto y obra.» (Cruz Arzabal, 2026: 110)

La antropóloga sino-americana Anna Lowenhaupt Tsing (1952) propone una mirada crítica a la noción de los conceptos «universalizantes», para ella

> El capitalismo sólo se propaga en tanto los productores, distribuidores y consumidores luchan por universalizar las categorías correspondientes al capital, el dinero y el fetichismo de las mercancías. Estas luchas hacen que sea posible el intercambio global de capital y las cadenas de suministro. Sin embargo, estas cadenas están hechas de eslabones desiguales e incomodos. La especificidad de las formas del capitalismo surge de la necesidad de poner en acción los universales capitalistas a través de encuentros globales. (Lowenhaupt Tsing, 4)[26]

La realidad se impone, entonces, al flujo significativo del discurso: las construcciones semánticas que intentan describir los ideales capitalistas se enfrentan irremediablemente a las condiciones específicas desde donde se enuncian y hacia donde, dichos discursos, se dirigen. Frente a este afán de pensar en unidades identitarias totales, Tsing propone que, en realidad, las culturas se encuentran en proceso de constante co-producción y «fricción» y que son «las cualidades creativas, incómodas, inestables y desiguales de la interconexión a través de las diferencias.»[27] (Lowenhaupt Tsing, 4) Así como el rozamiento de dos objetos permite el movimiento (como una rueda sobre el pavimento), la fricción es aquello que permite la

[26] Capitalism only spreads as producers, distributers, and consumers strive to universalize categories of capital, money, and commodity fetishism. Such strivings make possible globe-crossing capital and commodity chains. Yet these chains are made up of uneven and awkward links. The cultural specificity of capitalist forms arises from the necessity of bringing capitalist universals into action through worldly encounters.

[27] "the awkward, unequal, unstable, and creative qualities of interconnection across differences."

producción de trayectorias históricas que posibiliten y habiten la diferencia. (Tsing 6): la fricción es el espacio donde el control se agrieta.

Pienso que el concepto de fricción puede, entonces, ser aplicado al *Permanente obra negra* puesto que lo negro, históricamente, ha sido el «afuera» de estos universales. La fricción aquí representa el momento en que el *devenir negro* interrumpe la pretensión de universalidad del capital, revelando sus fallos y su violencia. Si, como propone Anna Tsing, las alianzas políticas más efectivas no surgen de una identidad compartida sino de «colaboraciones a través de la diferencia» que no requieren un acuerdo total (Tsing 13) entonces quizás no sea necesario aspirar a un discurso libre de grietas y de tensiones. La propuesta de Abenshushan no rehúye de la contradicción, prefiere poner en evidencia la fricción que el concepto-metáfora produce: ya sea nombrándola o haciendo evidente su historia. La estrategia de subversión posibilita la diferencia y el cuestionamiento y lo convierte en una táctica discursiva. Esta posibilidad de asumir el artefacto como una máquina de recolección que exhibe sus propias grietas cobra especial sentido, entonces, si pensamos que la noción de *fricción* formulada por Anna Lowenhaupt Tsing puede realizar un verdadero diagnóstico crítico y sintomático del libro: la fricción representa el momento preciso en que el movimiento se frena y el control se agrieta, obligando a las pretensiones de coherencia a mostrar sus costuras, sus deudas imprevistas y sus zonas de opacidad.

Al trasponer esta premisa al horizonte metodológico del «juego de fuerzas» que tomé de Didi-Huberman, la fricción de Tsing permite comprender por qué, cuando Abenshushan moviliza en la serie Bodoni la noción universalizante del «devenir-negro del mundo» y las premisas de la planificación fugitiva de *Los Abajo Comunes*, desplazando la categoría histórica de la negritud para erigirla en una metáfora polisémica de la precarización del negro

literario en las galeras de la fábrica editorial, dicho universal entra en un roce violento con la posición de enunciación de la propia autora, puesto la universalización de la negritud como metáfora opera un borramiento simbólico de la violencia colonial y del esclavismo.

Esta fricción no es una abstracción: se materializa en la propia cuantificación del espacio en blanco que analizamos en el capítulo anterior a partir del conteo de las fichas. La serie Baskerville, en donde se despliega la narración autoficcional de la autora, su edad, sus recuerdos biométricos y la intimidad de su espacio doméstico habitado por L y O, es la más densa del libro y cuenta únicamente con 5 fichas vacías, mientras que la serie Bodoni, dedicada al archivo de las escrituras negras, presenta 83 fichas vacías. Esta desproporción física revela que el sujeto autoral no se ha disuelto en la comuna de citas ni en el anonimato del *et al.,* por el contrario, la voz de una escritora perteneciente a la élite cultural se reafirma como el eje que sostiene la estructura del fichero. La categoría de Tsing me permite diagnosticar que esta contradicción no constituye una simple inconsistencia individual, sino la prueba de cómo las categorías emancipatorias universales, al ser apropiadas desde la práctica estética, chocan de manera ineludible con las fronteras de la blanquitud y del privilegio autoral.

La misma dinámica de fricción se entrelaza de forma fluida con la dimensión económica del artefacto si incorporamos un segundo concepto: *salvage accumulation*. En *The mushroom at the end of the world*, Tsing la define como el proceso mediante el cual el capitalismo tardío extrae valor financiero, plusvalía y capital de prestigio de formas de vida, cooperación, creación y trabajo autónomo que no han sido organizadas directamente por la lógica de la empresa capitalista. Abenshushan proyecta la arquitectura del fichero, el acopio anárquico

de citas, el desmontaje paratextual del epígrafe y el licenciamiento *copyleft* como la fundación de un «común» no extractivo que busca devolver el lenguaje al espacio del uso compartido. Sin embargo, el mercado neoliberal opera sobre esta zona de autonomía escritural mediante una rigurosa acumulación salvaje. Como han señalado Ana Gallego Cuiñas e Ignacio M. Sánchez Prado al examinar las dinámicas de las industrias editoriales, las casas editoriales independientes de prestigio no destruyen el mercado, sino que crean «más mercado» al capturar la estética de la vanguardia, la precariedad y la protesta como una «apuesta marcaria» de distinción. De este modo, el fichero desapropiado es recuperado mercantilmente por Sexto Piso y transformado en un objeto fetiche de colección para bibliófilos -la caja-fichero numerada y el volumen suajado- financiado, además, por el capital bancario transnacional de la Fundación BBVA. La obra no logra situarse en un «afuera» del mercado, por el contrario, ejemplifica de manera transparente la celeridad con la que el semiocapitalismo es capaz de empaquetar y comercializar como mercancía fetiche la propia renuncia a la mercancía.

En su artículo «Desplazamiento y acumulación: contradicciones de la autoría en la literatura mexicana del siglo XXI», Roberto Cruz Arzabal dice que

> La reescritura artística se carga de otro sentido cuando lo que se reescribe no es un texto ideal sino un documento que lleva consigo la densidad histórica de la sociedad que lo produce. Esta decisión enfatiza la dimensión colectiva de la escritura y de la autoría. Contra el autor espectacular, que oculta una multitud de agentes bajo la máscara del genio, el autor de reescrituras expone

> los agentes y la historia porque todo texto es materia de multiplicaciones. (Cruz Arzabal, 2026: 102)

A este respecto, resulta fundamental recordar que la segunda serie, titulada «Archivo de escrituras negras» mezcla las reflexiones de la autora y su recopilación de datos históricos con un archivo de ideas provenientes de los libros *Crítica de la razón negra*, de Achille Mbembe, *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon, *Teología de la liberación negra*, de James Coné, *Capitalismo y esclavitud*, de Eric Williams, y el ensayo «Frantz Fanon en África y Asia», de Samir Amin (Abenshushan, 2019: 436). Es este procedimiento el que contribuye a la construcción de la metáfora pues tanto la historia como las palabras de los otros se utilizan para construir el concepto-metáfora: si se presentan las diversas historias (la de la escritura, la del libro, la de la esclavitud, la de lo negro) en un mismo nivel jerárquico y se borran lo límites que suelen circunscribirlos a sus propios ámbitos específicos de conocimiento, se realiza entonces un procedimiento similar al que Aby Warburg hizo en su *Atlas Mnemosyne*[28] en donde la yuxtaposición de elementos revela las relaciones, las contradicciones y las tensiones implícitas. *Permanente obra negra* realiza un procedimiento de agenciamiento/*agencement* (Deleuze y Guattari, 2015: 10) que reconoce la multiplicidad y la abraza como estrategia de resistencia: donde el «devenir negro» forma parte de las estrategias de multiplicación a través uso del concepto como metáfora polisémica. Se trata este del momento ideal para recordar que, como sistema, este libro funciona como un rizoma multiestratégico e inestable, perpetuamente inacabado, perpetuamente en *obra negra*.

[28] Con la diferencia importante de que Abenshushan elige de manera consciente los elementos que configurarán el mosaico de relaciones.

4. Conclusiones

Permanente obra negra no debe leerse únicamente como una ruptura lúdica con la tradición editorial, sino quizás como un síntoma de las tensiones irresueltas entre la práctica creativa y las estructuras de captura del capital contemporáneo. Ya desde el análisis de su materialidad queda de manifiesto que las elecciones de los diferentes soportes son una respuesta necesaria a la crisis del objeto-libro tradicional. La fragmentación impone una experiencia de lectura que espejea la precariedad del trabajador cultural: el lector, convertido en operario, se ve obligado a navegar un archivo que renuncia a la clausura y a la autoridad del sentido unívoco, asumiendo el riesgo de la dispersión y el caos. De esta manera, el recorrido que propongo no agota (ni lo intenta) las posibilidades de interpretación y análisis de *Permanente obra negra*, en todo caso, revela sus tensiones y muestra cómo el análisis, al igual que el objeto mismo que es estudiado, es fragmentario, abierto y siempre inacabado. Lo que he intentado es entender la complejidad del proyecto sin reducirla a una suma de elementos o circunscribirla al análisis meramente formal. Así, se ha hecho cada vez más evidente para mí es que, detrás de la experimentación formal o técnica del ~~libro~~, se encuentra una voluntad ética, es decir, un deseo consciente y sistemático de intervenir, desde la escritura y la medialidad, en las estructuras de poder que organizan la producción, circulación y valoración del objeto literario en el semiocapitalismo.

El ~~libro~~ opera bajo la lógica de una «planeación fugitiva» que busca rescatar el pensamiento de las lógicas productivas y el crédito autoral: propone que el conocimiento más vital es aquel que ocurre en los intersticios, en los espacios no productivos y en el préstamo mutuo de ideas, aunque este ejercicio de socialidad radical se enfrenta constantemente a la maquinaria de la

literatura mundial que busca convertir el experimento en capital simbólico. La obra es, por tanto, una cartografía de estas fricciones, un mapa que no ofrece soluciones: señala las grietas por donde es posible filtrar una práctica del lenguaje que no se someta a las métricas del éxito o la legibilidad inmediata.

A lo largo del primer capítulo me propuse trazar una genealogía que fuera más que una búsqueda de influencias o de guiños a la tradición y que, en lugar de reforzar la estirpe del material, identificara las coordenadas históricas, literarias y personales desde las cuales Vivian Abenshushan enuncia su proyecto. De esta investigación emergió una red de antecedentes que posibilitan la existencia del libro: desde la noción de *bookwork* de Ulises Carrión, que rompe con la distinción entre forma y contenido para entender al libro como una unidad semiótica total, hasta la estrategia de fragmento y ficha que Walter Benjamin ocupó al idear *El libro de los pasajes*, pasando por el concepto de *los otros libros* que Raúl Renán utiliza para describir objetos de resistencia frente a la industria cultural. Y aunque algo que es notorio es que es imposible rastrear o enumerar todas las referencias posibles, lo que estas filiaciones hacen visible es que *Permanente obra negra* no emerge de una originalidad entendida en sentido romántico sino de una tradición de autorías disidentes que han cuestionado, desde diferentes trincheras, los marcos institucionales que regulan la producción y circulación de los objetos culturales.

Otro elemento importante del primer capítulo es el reconocimiento de una artista que ha construido a lo largo de su trayectoria una práctica coherente en términos ideológicos, operando sistemáticamente en los márgenes del sistema al que pertenece. Lo que hace en este libro es sintetizar y radicalizar gestos que ya existían en su obra: no se trata de un libro más

en su bibliografía sino de la cristalización de una postura que venía elaborándose desde sus primeros textos. En ese sentido, lo que me parece fundamental es entender que este proyecto sólo puede ser leído en su plena historicidad, es decir, en relación con als condiciones concretas de producción que determinan qué libros existen, cómo circulan y a quién le pertenecen.

En el segundo capítulo partí de la distinción que hace Amaranth Borsuk entre el libro como objeto y el libro como interfaz para, de esta manera, entender *Permanente obra negra* como un dispositivo cuya materialidad, más allá de ser un contenedor de texto, es inseparable de su significado. Los diferentes formatos en los existe son más que versiones de la misma obra: operan como manifestaciones, al mismo tiempo autónomas e interconectadas, que establecen con el lector relaciones cualitativamente distintas.

Las formas, por tanto, no son neutras, cada soporte es ya una argumentación sobre las condiciones de lectura e interpretación: el libro suajado introduce al azar como co-autor, el fichero exige la toma de decisiones en torno al orden y la forma en que se consultará la información, interrumpiendo la pasividad, la plataforma digital, en cambio, convierte al algoritmo en un mediador, desplazando la voluntad lectora hacia la contingencia digital, el libro tradicional, en cambio, se mantiene en los circuitos convencionales y opera sus mecanismos desde la pura textualidad.

El análisis de las seis series tipográficas completa el recorrido morfológico: lejos de tratarse de una decisión meramente ornamental, o de un guiño a Benjamin, presenta una elección tipográfica en donde la historia específica construye un segundo nivel de significación que

dialoga con el contenido de cada una de las series, porque, como señala Saavedra Galindo, la tipografía «no es neutral, no es un elemento inocuo o inerte en el libro impreso, es un principio activo». Forma y fondo son, en este proyecto, categorías indisolubles, lo que el libro dice y cómo lo dice forman parte de un mismo gesto argumentativo que se complementa y permite generar diversas interpretaciones.

En mi último capítulo me concentré en analizar las tensiones semióticas, contextuales e ideológicas contra las que el proyecto se rebela y a través de las cuales construye su potencial político, para lograrlo pensé que el ~~libro~~ puede ser organizado en torno a dicotomías en tensión. Entre estas tensiones la que resultó ser más productiva analíticamente fue la que cuestiona la figura del autor porque permite concretar las dimensiones simbólicas del proyecto con sus implicaciones materiales y económicas. Por lo tanto, lo que se evidencia en este análisis es que la noción de autoría es tanto una categoría literaria como una forma de acumulación de capital cultural y simbólico que, inserta en el mercado, reproduce las lógicas del capitalismo en el campo de producción intelectual y su desmontaje implica diversas estrategias (desde el et al. de la portada hasta las citas en tono fantasmal de la serie «El libro de los epígrafes», por poner algunos ejemplos) que agrupo bajo el concepto de *desautorización*. Lo que estas estrategias realizan busca reorganizar las relaciones de producción del campo literario, en tanto que reconocen la naturaleza comunal de toda escritura y hacen visible el trabajo invisible de quienes producen textos que otros firman. Para situar históricamente esta tensión intenté explicar el funcionamiento del mundo editorial en las lógicas del capital y rastrear su origen, en el mundo de habla hispana, en el boom latinoamericano. El boom, más que un fenómeno estético, implico una reorganización del

campo literario, como argumenta Ignacio Sánchez Prado, que consolidó estructuras (por ejemplo, agentes literarios, políticas de traducción, editoriales transnacionales y un largo etcétera) que hicieron posible la circulación global de ciertos autores y no de otros. Esta coyuntura fomentó la profesionalización de la idea del escritor latinoamericano que pronto convirtió al nombre propio en una unidad de valor económico o en una marca comercializable. Me parece que es contra esta herencia concreta, y no sólo contra una idea abstracta de autoría, que Abenshushan construye su resistencia.

Por otra parte, la figura de lo negro y la negritud como concepto articularon otra gran tensión del capítulo, quizás la más compleja. Utilizando esos conceptos como metáforas que sostienen el discurso, el ~~libro~~ propone que las formas de explotación y despojo que históricamente han sido aplicadas a las personas racializadas han sido universalidades bajo el neoliberalismo y, por tanto, es posible utilizar dicha metáfora como una forma de autoadcripción que revela la forma en que estas dinámicas se ejercen sobre tantos otros más allá de su origen étnico o racial. Esta postura no está exenta de problemas puesto que, como señala Nora Muñiz, la apropiación desracializada y deshistorizada de la metáfora puede reforzar, a pesar de sus intenciones críticas, los mismos procesos de dominación que intenta denunciar. Frente a esta problemática propongo leer este proyecto desde la óptica que el concepto de fricción de Anna Tsing nos proporciona. Desde ahí, la obra no rehuiría de estas contradicciones sino que las convierte en materia, haciendo de la inestabilidad y la tensión irresuelta un principio compositivo y político.

Aquello que une y articula *Permanente obra negra* no es un manifiesto programático o una ética declarativa, es una voluntad que se materializa a través de decisiones formales, editoriales y discursivas que se niegan a ofrecer al lector un sentido unívoco y clausurado. Esta voluntad ética opera en al menos tres niveles: el primero es el de las condiciones de producción: al publicar la obra bajo licencias que permiten su reproducción libre, al distribuirla en formatos de distinto valor económico y simbólico, al hacer visibles a los agentes que habitualmente permanecen en el anonimato, Abenshushan interviene en la cadena de producción del objeto cultural para hacerla más transparente. El segundo nivel es de las condiciones de recepción: al construir un dispositivo que exige del lector una participación activa, el proyecto subvierte los paradigmas de pasividad que el formato convencional produce, más allá de la idea de que toda lectura produce sentido, las diferentes estrategias involucran al lector desde la relación material hasta el ordenamiento conceptual y significante del discurso/relato. Se trata, en palabras de Cristina Rivera Garza, de una «práctica productiva y relacional». El tercer nivel es el que llamaría del discurso: al archivar, yuxtaponer y hacer visible la procedencia de las voces que componen el texto, construye un argumento sobre la naturaleza comunitaria de todo acto de escritura y, al hacerlo, permite nombras la violencia que las nociones dominantes de autoría, originalidad y propiedad intelectual ejercen sobre esa comunalidad.

Sin embargo, es necesario reconocer que esta voluntad opera dentro de los mismos marcos que intenta subvertir. El proyecto fue posible en parte gracias a una beca de la fundación del banco BBVA y su existencia como objeto de estudio académico lo incorpora inevitablemente al circuito de legitimación institucional del que busca escapar. Esta realidad no invalida, a mi

parecer, la naturaleza del proyecto sino que la complejiza: el ~~libro~~ no ofrece una solución al problema que describe, en todo caso proporciona un laboratorio donde la problemática se vuelve visible en toda su densidad. La obra no promete una salida al capitalismo editorial, ofrece, en cambio, un conjunto de herramientas que permiten habitarlo de otra manera y, sobre todo, presenta un modelo de práctica artística que se niega a reproducir acríticamente las lógicas que denuncia.

Antes de terminar, me gustaría presentar algunas preguntas que durante mi análisis han quedado abiertas y que representan posibles rutas de investigación para futuros estudios de la obra de Abenshushan. La primera interrogante con la que me enfrenté tiene que ver con la recepción del proyecto. Si bien he intentado dar un panorama general de lo que se ha dicho en torno a *Permanente obra negra*, la tesis se centró, sobre todo, en el análisis de la obra y sus condiciones de producción. Pero una dimensión pendiente es la de cómo ha sido leída, qué públicos ha alcanzado, qué circuitos de distribución ha activado o qué debates ha generado en la crítica. En última instancia, la incógnita que intento enunciar es qué tan eficaz es la política de la desautorización, si en realidad transforma las relaciones de producción o, al no radicalizar su postura, termina siendo asimilada como gesto estético por el mismo sistema. Otra pregunta que surgió a lo largo de las charlas con mi tutora y durante el proceso de investigación tiene que ver con el género y el cuerpo. Durante algunos momentos de la tesis he abordado la dimensión feminista del proyecto (la intervención sobre los pronombres de género en las citas de la serie Adobe Caslon Pro o el papel de las mujeres en el mundo editorial) pero no la he desarrollado a profundidad ni sistemáticamente. Es necesaria, a mi parecer, una lectura que ponga en el centro la experiencia de la escritura desde un cuerpo

femenino en el mercado editorial latinoamericano, puesto que aportaría una dimensión que el análisis aquí presentado sólo insinúa. Por último, pienso que el marco que me proporcionó la metodología basada en Didi-Huberman ha resultado productivo para mi análisis pero tiene limitantes que vale la pena reconocer: hay dimensiones del proyecto, como por ejemplo su relación con el hipertexto y la literatura ergódica, que una metodología proveniente de los estudios mediales o de la teoría del libro de artista podría iluminar con mayor precisión.

Lo que puedo afirmar con certeza es que se trata de una obra necesaria, en tanto lo es toda aquella que se niega a ser inofensiva, que no se conforma con la contemplación o la repetición y que asume la escritura como un acto con consecuencias en el mundo. «¿Qué son estas líneas?», se pregunta en una de las fichas. «La posibilidad de volver a imaginar otros modos estéticos en los que la escritura sea entendida como proceso compartido, modificable, reutilizable: una escritura de todos y de cualquiera.» (Abenshushan, 390) Esa posibilidad, frágil y contradictoria como toda posibilidad real, es lo que esta tesis ha intentado documentar y defender.

En última instancia, la radicalidad del proyecto de Vivian Abenshushan reside en su capacidad para actuar como una herramienta de cuestionamiento sobre la función del intelectual en un tiempo de crisis a partir no de la unidad sino de la fricción epistémica. Al presentarse como una estructura inacabada, la obra obliga a reconocer que la escritura contemporánea está hecha de restos y que el acto de crear es, en esencia, un acto de montaje colectivo. El ~~libro~~ no culmina en una resolución estética, en todo caso lo que logra es mantener una interrogante abierta sobre la posibilidad de habitar la literatura fuera de las

lógicas universalizantes y poner en tensión los campos de expectativas en torno a la producción y noción de lo literario.

Bibliografía

Abenshushan, Vivian. *Escritos para desocupados*. Oaxaca: Sur +, 2013.

Abenshushan, Vivian. *Permanente obra negra*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2019.

—. «Acerca». *Permanente obra negra*, http://www.permanenteobranegra.cc/index.php.

Agamben, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?» *Sociológica,* n.º 73, 2011, pp. 249-264.

Álvarez, Luis Alfredo. «Notas sobre la ética y la literatura». *Letras.* 2010, vol.52, n.82, pp.117-130, consultado el 24 de noviembre de 2024: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832010000200005&lng=es&nrm=iso

Aparicio Maydeu, Javier. *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra, 2015.

Arroyo, Sergio Raúl. «Libro de los pasajes, de Walter Benjamin». *Letras Libres*, 31 marzo 2006, https://letraslibres.com/libros/libro-de-los-pasajes-de-walter-benjamin/

Bajtin, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Traducido por Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos, 1997.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2016.

Berardi, Franco «Bifo». *Generación post-alfa: Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Traducido por Diego Picotto, Tinta Limón, 2010.

Borsuk, Amaranth. *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Buenos Aires: Ediciones Ampersand, 2020.

Burke, Kenneth. *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*. Traducido por Javier García Rodríguez y Osvaldo Pardo, Antonio Machado Libros, 2003.

Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros.* México: Tumbona, 2012.

Cordero Reiman, Karen, e Inda Sáenz, compiladoras. *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*. Universidad Iberoamericana / UNAM / PUEG, 2007.

Cruz Arzabal, José Roberto, *et al*. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

Cruz Arzabal, José Roberto. *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. Tesis de doctorado, *Universidad Nacional Autónoma de México,* 2018, consultado el 23 de marzo de 2024, https://repositorio.unam.mx/contenidos/71241.

—. «Acumulación y desplazamiento en Permanente obra negra de Vivian Abenshushan.» *Hispanic Review*, vol. 92, núm. 1, 2026, pp. 105–28.

—. «Olvido y canon: mediaciones del archivo en el arte inespecífico». *Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina*, editado por Ute Seydel. Ciudad de

México: Universidad Nacional Autónoma de México, Bonilla Artigas Editores, 2020.

—. «Figuraciones sesgadas: Teatralidad, intermedialidad y yo autoral» *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*, editado por Roberto Cruz Arzabal, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2019, pp. 137–65.

—. «Necroescrituras fantológicas» *iMex*: *México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, vol. 8, núm. 16, 2019, pp. 68–83.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez y Ubelina Larraceleta, 6.ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2004.

—. *Rizoma (Introducción).* Traducido por José Vázquez Pérez y Ubelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2015.

Derrida, Jacques. *La diseminación*. Traducido por José María Arancibia. Madrid: Espiral, 1997.

—. *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997.

Del Castillo Rodríguez, Carlos Manuel. «Ficheros desapropiados en *Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional*], de Vivian Abenshushan et al.» *Humanística. Revista de estudios críticos y literarios*, n.º 5, pp. 17-36, https://doi.org/10.46530/hrecl.vi5.84

Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2013.

Faesler, Carla. Nota introductoria. *Material de lectura núm. 14*, de Andrea Fuentes. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Traducido por Julieta Campos, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Fernández Mallo, Agustín. T*eoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

Foster, Hal. «El impulso del archivo». Traducido por Cristina Qualina. *Nimio: Revista de la Cátedra de Teoría de la Historia*, núm. 3, 2016, pp. 102–25.

Foucault, Michel. «¿Qué es un autor?» Traducido por Silvio Multigner. *Conjetural: Revista Psicoanalítica*, núm. 4, 1984, pp. 87–111.

Fuentes, Andrea. *Material de lectura núm. 14*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.

Gallego Cuiñas, Ana. *Cultura literaria y políticas de mercado*. Iberoamericana / Vervuert, 2023.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

—. *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2001.

Goldsmith, Kenneth. *Escritura No-Creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*. Ciudad de México: Tumbona; Surplus, 2015.

Han, Byung-Chul. *Vida contemplativa: Elogio de la inactividad*. Barcelona: Taurus, 2023.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Asamblea*. Traducido por Juan María Madariaga, Akal, 2019.

Harney, Stefano y Fred Moten. *Los Abajo Comunes: Planificación fugitiva y estudio negro*. Traducido por Cristina Rivera Garza y Juan Pablo Anaya, Traficantes de Sueños, 2017.

Iser, Wolfgang. «El proceso de la lectura: una perspectiva fenomenológica». *Estética de la Recepción*, editado por R. Warning. Madrid: Visor, 1989.

Kristeva, Julia. «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela». *Intertextualité. Francia en origen de un término y el desarrollo de un concepto.* La Habana: UNEAC, Universidad de las Américas, 1997, pp. 1-24

Linding Cisneros, Erika. «Figuras de la exclusión. Herramientas teóricas para su crítica». *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política.* Cuernavaca: Bonilla Artigas editores y UAEM: 2016.

Ludmer, Josefina. «Literaturas postautónomas 2.0." *Propuesta Educativa*, n. 32, 2009, pp.41-45. Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005

Mora, Vicente Luis. «Cognición distribuida y estética de la acumulación fragmentaria en "Permanente obra negra", de Vivian Abenshushan.». *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada,* n.º 38, 2022, pp. 97-110.

—. *El lectoespectador*. Seix Barral, Madrid, 2012.

Muñiz, Nora. «Cuerpo tipográfico: materialidad y corporalidad en *Permanente obra negra [Título provisional]* de Vivian Abenshushan [et al.]». *El Pez y la Flecha. Revista de investigaciones literarias*, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, vol. 4, n.º 9, mayo-agosto 2024, sección Flecha, pp. 112-141, https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.156

Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra*. Traducido por Marta Sofía López Rodríguez, Futuro Anterior / Ned Ediciones, 2016.

Renán, Raúl. *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.

Rivera Garza, Cristina. «Desapropiación Para Principiantes». *Thesavrvs*, vol. 60, n.º 1, junio de 2021, pp. 106-116, https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/16.

Saavedra Galindo, Alexandra. «Literatura conceptual: apropiación, intermedialidad y recursos formales en Permanente obra negra, de Vivian Abenshushan». *Imaginar el pasado, reconstruir futuros. Literatura mexicana del siglo XXI: entre nuevas textualidades y la reivindicación de tradiciones*, editado por Juan Tomás Martínez Gutiérrez y Ceclia Eudave. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2021, pp. 63-98.

Sánchez Prado, Ignacio M. «Cosmopolitismo copyleft. Tumbona Ediciones, autonomía y localidad» *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*, editado por Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy and Gesine Müller, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, pp. 267-278. https://doi.org/10.1515/9783110673678-015

—. *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Market, and the Question of World Literature*. Northwestern University Press, 2018.

Solana, Ingrid. *Notas inauditas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Sosa, Cristina Patricia. «El archivo del escritor deudor: *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan». *Cuad. CILHA*, Mendoza, v. 25, n. 1, e007, abr. 2024. Consultado el 04 noviembre 2024. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152024000100107&lng=es&nrm=iso

Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Terrones, Jorge. *No haber escrito nunca es mejor. David Markson y México*. Cuernavaca: Fondo Editorial del Estado de Morelos, 2022.

Tsing, Anna Lowenhaupt. *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton University Press, 2005.

—. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton UP, 2015.

Tijerina Martínez, Francisco Gerardo. «La inespecificidad ética de la Permanente obra negra de Vivian Abenshushan». *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 93, 2021, pp. 180–86.

Wolff, Janet. «Teoría posmoderna y práctica artística feminista». *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*, compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 95-109

Yépez, Heriberto. «Los cuatro periodos de Ulises Carrión». *El arte nuevo de hacer libros,* de Ulises Carrión. México: Tumbona, 2012

Cuernavaca, Morelos, a 2 de noviembre de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Doctor Xolocotzin:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Estrategia estética, voluntad ética: *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan** que presenta **Sergio David Lara Castañeda** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis revisa profundamente las relaciones sociohistóricas que configuran el canon editorial y literario de las primeras décadas del siglo XX, configurando una metodología que le permite hacer evidentes las tensiones históricas y contextuales a las que responde su objeto de estudio. El análisis es exhaustivo y las conclusiones muestran madurez intelectual.

Atentamente,

Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez
Directora de Tesis
Profesora Investigadora de Tiempo Completo
(se anexa firma electrónica)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

YUNUEN ESMERALDA DIAZ VELAZQUEZ | Fecha:2026-11-06 13:34:44 | FIRMANTE

PvEIML3ZJEBRxOuvLXL2806eZHn4U8+B4HUHJWxa0v/eRan+BokUe2skKC5tZMm2WWvT0JdPyTQY0/ZHkytyftUHPz4hJxLUM46ZB6XaC4f36hAo65FLHNSzcN89ymRLd3M
HZTFqgBVNLtqUuzAgifjDRlPXa3XF1BZIJZlimoxYOmcS7Vl1oad0z4tU8XBImWNs+GYNVs61Z0HIp9fATmmrtQXZTagxQoKYxHvNya7TK7Fl64WRvpoA9MCX0C1jSS52pNXLei
XrTJ0YFbWEEb9Ah/F5+D+rGKECo8rrwmXRsbSaRc0zaRAWmBBJ1KDwa1vmSUw8dk8csTHxs0Q8dg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

oWGfbCJiY

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/jjm9llGXNWJQ2WL63KYjjDSGIE1aIb2D

Cuernavaca, Morelos, a 16 de noviembre de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Doctor Xolocotzin:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto aprobatorio para la tesis titulada **Estrategia estética, voluntad ética: *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan** que presenta Sergio David Lara Castañeda para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura.

Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

Considero que el trabajo ofrece una lectura crítica y fundamentada de una obra compleja que exige articular distintas perspectivas de análisis. Se destaca la manera en que el autor construye un recorrido que vincula la genealogía conceptual del libro, el examen de sus materialidades y el análisis de las tensiones políticas y culturales que atraviesa el libro. Dicha propuesta metodológica esta apoyada en Georges Didi-Huberman, permitiendo reconocer la propuesta editorial como parte constitutiva de la producción de sentido.

El autor establece un diálogo muy pertinente con autores y propuestas fundamentales para los estudios del libro, la literatura experimental y las prácticas artísticas contemporáneas; la investigación además de identificar las estrategias de resistencia presentes en la obra, reconoce sus contradicciones y los límites de su posicionamiento frente a las estructuras del mercado editorial.

La investigación demuestra capacidad para construir un objeto de estudio, establecer relaciones conceptuales y sostener una interpretación propia. Por estas razones, considero que la tesis reúne méritos académicos suficientes para ser presentada y discutida en el examen de grado.

Atentamente,

Dra. María Eugenia Núñez Delgado

Se anexa firma electrónica

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2026-11-16 18:11:40 | FIRMANTE

Um2I74HP4SiSBE+IS4FA6MSs2MFWF1wRcC9xc3bbLoHY3e9exx8h8kyNmDUW681TnCrRTXWQWUCR5V6bciYf/eWL6c4mV2Lww+lKE6G+PVck0DMmDu7ovoxbhHk9r8DpygLmyq/QNszjqMxRKCVDUvWpITcZ0tLfWY7jEyCCDuO7+DB5cdwVtWd+W+A1HCx0aP6GfvYnoYYAuFYpnFhuJAigF8f+M5ZH1gJI67+M2d1OTKHDVG8QZvaFE4hRU45ixvlEqxp/rRFplHe0aNdf3pD2yyD4TJwh4fLw4HKnpmrdhV+4fNaIYYRWpc8npSspzih526vo5gPYJqrlMcJfZw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

Xjv5bzxyr

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/oto4XkZUHy8yMSEu6WtrCmvkiYRg1ytp

Cuernavaca, Morelos, a 22 de noviembre de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Doctor Xolocotzin:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Estrategia estética, voluntad ética: *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan**, que presenta **Sergio David Lara Castañeda** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La investigación se presenta como un muy exhaustivo y ambicioso análisis histórico e interpretativo del texto de Vivian Abenshushan, que, por un lado, muestra puntualmente sus aspectos semióticos y poéticos como dispositivo literario, pero que, por otra parte, demuestra la imposibilidad de aprehender una obra de esta naturaleza con los artefactos conceptuales del análisis literario tradicional. Sergio recurre a un muy amplio número de voces teóricas para articular una reflexión tan polifónica y abierta como su objeto de análisis, y constituye a esta tesis como un referente necesario para la reflexión sobre la literatura mexicana contemporánea.

Atentamente,



Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes

(se anexa firma electrónica)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2026-11-22 23:42:44 | FIRMANTE

m+px00rfFwJYrDVItMraV6/ar4ANW7y7TnW5V0z/dTccZuhiDLqt4gLkLQi57lANJD/LkXf06POTlOvUMgPqwgzCVYDXijsiLvyaBNwdes2qhKmpsdl+itnFKs7GVOQbVHJA3WcdzinLVf6QGAfD7uKvk8Spm0311TVChRm8Nek/V0mEQJIgchmS8Hctvu+X8hs2C0iJHzrvYXO4LtRFVVIqJwXZrSwa7cPBPjBR5h8lgLzvE2MFbopHDiBzgY/wXzcSC1qjOf1nQvPWCUn2wN1dImRebWyFQ4mc/7lHwM0yGDeFv/cyDzhHK4Soe72+oIK0y6vBN/RUTPM2WDN2EQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

vILos62A5

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/1Yf0lOHZkq1lvD82MA8X55qGEUXp6Tze

Cuernavaca, Morelos, a 23 de noviembre de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Doctor Xolocotzin:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Estrategia estética, voluntad ética: *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan** que presenta el **Lic. Sergio David Lara Castañeda,** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis presenta una fundamentación teórica pertinente al tema elegido. Del mismo modo, desarrolla un estudio profundo y propositivo sobre la obra de análisis. La bibliografía es amplia y suficiente para el desarrollo de la investigación. Finalmente, la tesis de Sergio Lara resulta innovadora en sus enfoques teóricos sobre el objeto libro en la obra de Abenshushan.

Atentamente,

Dra. Martha Gabriela Mendoza Camacho
(se anexa firma electrónica)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARTHA GABRIELA MENDOZA CAMACHO | Fecha:2026-11-23 10:39:06 | FIRMANTE

i2W5Ol571urWXG3NzjMuhdsWwPZu+kh5vQkrHLUBn0NmMgO44LnsRXpZw4WUnaPKSL3PDUYxNhdLxqUxzS0v9Tll1qYysgi9lLdWG4H+o+Vo6i87++Qfr6lnVzUMZyXVOzkGlbG2DEEa7h2v7PfvnT2f9/aYuoZh2tshIELwhhgp9vCkkUL+9D/mro44xxfGGByn2A14mcr05eS0GCq8BsPvn8ReCDrlVRvKhXbkTGg6q6TuxuFpENec5hwj57mEPl6JBjFez4UXqr9pqzMUsSZ4ZxSfmYpyaxhzM8X9Oj62tVVO7zL65J8p9HkI4qKTN/eunVdPHVe//JFezG88yw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

1bcaDnHjv

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/RK7ZryQFosWE3wkuK4zJTiBHnxh6D3X9