



ESTUDIOS LITERARIOS

ENSAMBLAJES POSCARTESIANOS ENTRE TEXTO, IMAGEN Y CUERPO EN
*TALLER DE TAQUIMECANOGRAFÍA*¹

POST-CARTESIAN ASSEMBLAGES AMONG TEXT, IMAGE AND BODY IN *TALLER DE
TAQUIMECANOGRAFÍA*

ROBERTO CRUZ ARZABAL
Universidad Iberoamericana
jose.cruz09@correo.uia.mx
ORCID: 0000-0003-2959-2049

Recibido: 12-12-2020

Aceptado: 15-02-2021

RESUMEN

El libro colectivo *Taller de taquimecanografía* fue escrito por las escritoras y artistas mexicanas Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo y Mónica de la Torre. El objetivo es estudiarlo como un conjunto de medios y lenguajes que cuestiona los principios binarios de organización del trabajo intelectual y artístico. Se caracteriza la obra mediante el doble significado del ensamblaje, como técnica artística y como proceso de subjetivación. La obra posee una autoría colectiva en la que la atribución autoral individual se disuelve en una entidad material que produce un ensamblaje de enunciaciones colectivas entre signos y cuerpos, y la materialidad del libro es el dispositivo que los articula.

Palabras clave: intermedialidad, medios textuales, literatura mexicana contemporánea, artista poscartesiano.

ABSTRACT

The collective book *Taller de taquimecanografía* was written by the mexican writers and artists Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo and Mónica de la Torre. The aim is to explore it as a assemblage of media and languages that challenge the binary principles for the organization of the intellectual and artistic work. The book is characterized through the

¹ Este artículo forma parte de la investigación "Alegorías (in)materiales: la producción de la forma en la escritura experimental del siglo XXI. El caso mexicano" auspiciada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología con una beca de posdoctorado en el periodo 2020-2021. Una primera versión fue presentada dentro de las sesiones del Mexican Studies Research Collective. Agradezco a todas y todos los participantes por su lectura generosa y atenta y por las sugerencias que indudablemente contribuyeron con este trabajo, especialmente a Fran Dennstedt, Selma Rodal, Emily Hind, Carolyn Fornoff, Ángel M. Díaz y Brian Gollnick.

double meaning of *assemblage*, as an artistic technique and as process of subjectivation. The book had a collective authorship in which the individual author attribution melts into a collective entity that produces an articulation of collective speech between signs and bodies, and the materiality of the book is the device that articulates them.

Keywords: intermediality, textual media, contemporary Mexican literature, post-cartesian artist.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio del presente literario en México está acompañado de un conjunto de problemas asociados no solamente con la novedad de las obras o la consecuente ausencia de trabajos críticos precedentes, sino también con el uso de categorías y métodos de lectura que no se han asentado en la labor de la crítica. Estos problemas se agudizan cuando la obra estudiada disputa las denominaciones convencionales de literatura y obra literaria del presente, ya sea implícita o explícitamente.

El estudio de obras que toman distancia de la gran mayoría es un problema metodológico. Es posible analizarlas con herramientas críticas propias de la disciplina literaria o hacerlo mediante la traslación de conceptos de otras disciplinas. Por ejemplo, el uso de un enfoque intermedial (Mariniello 2009; Rippl 2015) permite atender la convivencia de medios y su situación en la ecología artística contemporánea. El estudio de estas obras mediante herramientas tradicionalmente literarias, por otro lado, permite situarlas dentro de un campo en el que, debido a la condición híbrida mencionada, disputan la definición de literatura y sus prácticas centrales y al hacerlo la transforman. Así, el estudio de estas obras es también un problema epistemológico.

Reconocer la obra dentro, en los márgenes o fuera de un campo artístico específico obliga a delimitar e historizar el campo, además de la obra, pero hacerlo desde la forma de la obra como el problema histórico central. La forma es la manera en la que la obra hace presente y codifica esas condiciones de producción e historicidad. Tal como lo desarrolló Audrey Wasser (2016) en su teoría de la forma literaria como una respuesta dirigida a problemas, la obra literaria hace presentes las contradicciones de sus condiciones de producción no como tema sino como relaciones entre estructuras literarias: “The form of a work... is the limitation that makes possible its internal self-reflection ..., as well as what allows it to exceed its limitation in external reflection, where it participates in an idea of genre, and ultimately in the idea of Literature as such” (2016: 35). La teoría de Wasser es más compleja que el tosco resumen de una frase, pero la retomo para centrar mi atención en una de las contradicciones fundamentales de las obras que combinan distintos medios y que operan dentro del campo literario y editorial.

En este artículo propongo estudiar el libro colectivo *Taller de taquimecanografía* (2011) como una de las obras que disputan una idea de literatura al disputar también su materialidad y sus procedimientos de escritura mediante la interacción de

medios, materialidades y autorías, pues es en estos en los que las obras formalizan y materializan las contradicciones de sus condiciones de producción social. Para hacerlo, analizaré el libro a partir del concepto de *ensamblaje* en una doble acepción. Primero como un tipo de técnicas artísticas que consiste en la reunión de elementos de distinta materialidad (Marchán-Fiz 1997: 164); segundo, a partir de la filosofía de Deleuze y Guattari, como un objeto que produce espacios y desata procesos que buscan escapar de las determinaciones provocadas por los dispositivos de poder². En el caso de esta obra en particular, además, los espacios y procesos que se dirigen a un ensamblaje de enunciaciones colectivas suceden también en la relación de tipo intermedial entre imagen, texto y cuerpo.

2. TALLER DE TAQUIMECANOGRAFÍA: LA TRAMA DE UN ENSAMBLAJE COLECTIVO

El *Taller de taquimecanografía* fue un proyecto de creación colectiva impulsado por la escritora Aura Estrada (1977-2007) en 2004, en el que participaron la también escritora y editora Gabriela Jáuregui (1979), la artista visual Laureana Toledo (1970) y la escritora, traductora y artista experimental Mónica De la Torre (1969). En 2012, los materiales resultantes del proyecto fueron reunidos y editados para su publicación en una coedición entre la cooperativa editorial Tumbona, la Universidad del Claustro de Sor Juana y el Premio Aura Estrada, fundado luego de la muerte de ella a instancias de su viudo Francisco Goldmann y la Fundación Ventura (*Premio Aura Estrada*). El libro es una reunión de algunos de los ejercicios que realizaron durante el tiempo que permaneció activo el taller; Estrada, Jáuregui, Toledo y De la Torre aparecen consignadas como autoras del libro, lo que lo hace uno de los pocos libros literarios de autoría colectiva, fuera de las antologías, de la tradición literaria en México³.

² De entre las varias traducciones que se han propuesto de *agencement* según es usado por Deleuze y Guattari, utilizo *ensamblaje* pues me permite, por un lado, conjuntar la producción material del objeto artístico con la manera en la que la obra literaria produce una enunciación colectiva. Las distintas traducciones —agenciamiento, dispositivo, articulación— aunque enfocan características distintas, coinciden en señalar la manera en la que la heterogeneidad aparece en la enunciación como “el complejo redundante del acto y del enunciado que lo realiza necesariamente” (Deleuze y Guattari 2012: 85). Tal como lo retomó de Brian Holmes, se trata de “sugerir cómo un grupo puede actuar para metamorfosearse, para escapar de la sobrecodificación que intenta fijarlo en una posición, y producir a cambio nuevas figuras, formas, constelaciones; en breve, configuraciones materiales y culturales originales” (Holmes 2007: 147).

³ Otras obras semejantes son *Renga* (Gallimard, 1971) escrito a instancias de Octavio Paz en colaboración con Charles Tomlinson, Edoardo Sanguinetti y Jacques Roubaud en las cuatro lenguas de los poetas; *No hay obra, hay taller* (Profética-Conaculta 2010) de Yara Almoína, Horacio Berra, Nicolás Cabral, Gianni Capitani, Marcelo Gauchat, Alejandro Hernández, Juan Antonio Montiel y Gabriel Wolfson. Existen otros libros fruto de la colaboración entre artistas y poetas, como *Monografías* (Mangos de Hacha 2012) de Jessica Díaz y Meir Lobatón y los incluidos en la serie publicada por Galería López Quiroga y la editorial ERA, que incluye *Canto a la sombra de los animales* (1988) de Alberto Blanco y Francisco Toledo, *Tierra de entraña ardiente* (1992) de Coral Bracho e Irma Palacios, *Los objetos están*

El libro abre con la presunta reproducción de la carta que Estrada le envió al resto de las integrantes y que explica los procedimientos y la forma de trabajo, sin fecha y sin otra indicación que la remitente —firmado como AE—, las destinatarias —GJ / LT / MdlT— y el número de golpes de la carta, en clara referencia a la práctica secretarial de incluir el número total de golpes de teclado con fines informativos y de archivo. Con ello se explicita uno de los guiños del Taller de taquimecanografía al trabajo que las secretarías realizaban al transcribir las palabras que los jefes dictaban. La inversión paródica del gesto sitúa el nombre y las labores del taller en la intersección entre crítica de la distribución sexual del trabajo intelectual y el uso crítico de las tecnologías de producción textual, como se analizará más adelante.⁴

En la carta se mezclan un tono de seriedad burocrática con las instrucciones del trabajo y la finalidad del proyecto. La idea principal detrás del trabajo era “impulsar nuestra creatividad por medio del trabajo colectivo y de colección. Formar una colectiva de palabras bajo cualquiera de sus formas” (Estrada *et al.* 2011: 6). Resulta interesante comparar la idea original de Estrada que parecía dirigirse a la labor individual en un contexto colectivo frente al resultado observado en el libro, en el que la autoría individual se disuelve entre los ejercicios pues ninguno de ellos está firmado; es un trabajo de asociación libre en el que la manufactura individual de cada

más cerca de lo que aparentan (1990) de David Huerta y Miguel Castro Leñero, *Escenarios* (1996) de José Emilio Pacheco y Vicente Rojo y *Enmudeció mi playa* (2000) de Aline Petterson y Gilda Castillo. A diferencia de todos estos ejemplos, en los que cada participante mantiene la autoría de su obra —ya sea porque la firman, ya porque corresponde al medio que trabaja—, en el caso de *Taller de taquimecanografía* no hay firmas además de las de la portada. Las cuatro artistas se mantienen siempre como autoras del libro.

⁴ Este tipo de gestos se pueden identificar en autoras contemporáneas como parte de una tendencia de la época a la crítica de los estereotipos asociados con el trabajo escritural de las mujeres y a la recuperación subversiva de estos estereotipos. Ejemplos de esto son la escritura en blog de Cristina Rivera Garza, quien firma con sus iniciales en minúsculas, “crg”, a la manera de las mecanógrafas anónimas (Rivera Garza 2020); el libro *Permanente obra negra* (Sexto Piso 2019) de Vivian Abenshushan, que consiste en un conjunto de fichas que consignan citas, datos y reflexiones sobre la escritura subrogada y la posición de las mujeres en el campo literario. Al mismo tiempo, el taller puede relacionarse con otras obras en las que el uso artístico de la materialidad textual es parte de una forma literaria que pretende reflexionar sobre los procesos de producción de la literatura y las ideologías asociadas con ella, especialmente con las que se sirven de prácticas residuales de impresión y producción textual como el dibujo a lápiz, la fotocopia, la reproducción con errores, etc. Ejemplos de esto son *Conjunto vacío* (Almadía 2015) de Verónica Gerber Bicecci, *Anti-Humboldt* (Litmus Press/ Aldus 2014) de Hugo García Manríquez, *Trizas* (Ilexe Editorial 2019) de Laura Ramos Zamorano, *De par en par* (Bonobos 2011) de Myriam Moscona. Finalmente, el procedimiento de inversión, común en instalaciones y otro tipo de obras contemporáneas, es utilizado en particular por Laureana Toledo en algunas de sus obras artísticas individuales, especialmente *The Limit*, presentado en Sheffield, Inglaterra, en 2005 y que consistió en reunir “a cuatro estrellas del rock mexicano y los hice disfrazarse de un grupo de *covers* común y corriente y tocar canciones de grupos originarios de esa ciudad industrial inglesa” (Toledo 2016: 121); mediante este desplazamiento entre autoría, reproducción, localidad y colonialidad, Toledo cuestionaba las relaciones desiguales pero semejantes del *star system* de la música de masas contemporánea.

ejercicio terminó por ensamblarse con el resto dentro de la figura de la autoría colectiva. Como explicó Jáuregui en entrevista: “Todas hacíamos cosas más o menos relacionadas pero distintas, y aquí había una confianza de que lo que hiciera Aura o Laureana o Mónica iba a estar bien. En México, los procesos colectivos son pocos y este fue extremadamente libre y colectivo” (Aguilar 2012).

Este énfasis en la colectivización explícita del trabajo intelectual es el primer elemento a considerar en la relación que el *Taller de taquimecanografía* estableció con su contexto inmediato. Los talleres literarios en México son una de las instituciones centrales de la formación de escritores y escritoras, en ellos se practica la literatura de manera colectiva mediante un conjunto de guías que se basan en la organización gremial en la que un maestro dirige el aprendizaje de las y los jóvenes escritores para que adquieran las herramientas retóricas, pero también la costumbre ante la crítica feroz. La existencia de los talleres literarios en México se inicia con el que fundó Juan José Arreola en su casa de Río de la Plata y en el que participaron algunos de los escritores que en los años siguientes serán cada vez más reconocidos por sus pares y por los lectores. El formato consistía en que un escritor, el propio Arreola en su caso, condujera el taller mientras el resto leían y criticaban entre sí sus obras en proceso (Jiménez 1995: 251-253). Luego del taller de Arreola se fundaron otros semejantes en otras ciudades del interior, destacaron los conducidos por Miguel Donoso Pareja y Elías Nandino. El modelo de transmisión de conocimientos literarios mediante talleres fue ganando fuerza como alternativa al proyecto cultural oficial de entonces (Fonseca Yerena 2005: 3-5), hasta que terminó convertido en el modelo dominante de formación y reconcomiendo del campo literario en México con talleres auspiciados por varios niveles de gobierno y universidades. Los talleres, junto con becas y premios, están en la médula del sistema de profesionalización y burocratización de la escritura literaria (Higashi 2015: 428; Sánchez Prado 2018: 198)⁵.

El taller literario también replicó la organización jerárquica del campo literario en el que el conductor y los participantes contribuían con lo que Vivian Abenshushan llama una pedagogía política de la escritura (2018) y que se basa, en los peores casos, en la humillación y la restricción de formas literarias. Para Cristina Rivera Garza, la forma vertical del taller literario se basa en verbos como refinar, perfeccionar y depurar que tienen “ese tufillo más bien amedrentador, cuando no sadomasoquista, de las más diversas purgas autoritarias” (2013: 240). Contra esas prácticas, Rivera Garza no propone resistir la profesionalización de la escritura sino llevarla al límite, profesionalizando también la enseñanza mediante “talleres de escrituras”

⁵ Junto con las becas y los premios literarios, la forma social del taller está en el centro del proceso de profesionalización de la escritura literaria contemporánea no solamente en México; el caso del Iowa Writer's Workshop es señero al tratarse del primero y el más reconocido de los talleres de escritores que se transformaron en posgrados de “escritura creativa” y que han determinado la forma y la economía de la literatura estadounidense de la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI (véanse McGurl 2011; Harbach 2014).

basados en “resonancias de la aventura vital que bien podría definir a todo tipo de escritura: *explorar, comparar, debatir, trastocar, subvertir, inventar, proponer, ir más allá*” (2013: 241 curs. orig.).

En este sentido, el *Taller de taquimecanografía* operaba como una formación en la que las participantes resistían las pedagogías tradicionales asociadas con los talleres literarios y artísticos para intervenir colectivamente en la búsqueda de escrituras no necesariamente literarias. Esto es evidente desde las instrucciones de la lista que consisten en cuatro procedimientos:

- I. Busquen un objeto que capte su atención por razones de estética, ética o profética. Hagan un retrato del objeto... discurren sobre dicho objeto. Invéntele una historia o dos o tres...
- II. Usando como base la respuesta a la consigna anterior de alguna de las integrantes de la colectiva, crea tu propio texto...
- III. Entrégale tu respuesta a otra de las integrantes del taller para que ella, a su vez, la reescriba.
- IV. Seguir la consigna anterior hasta que todas hayan reescrito los textos de cada una de las integrantes del taller (Estrada *et al.* 2011: 6-7).

Las instrucciones y el medio de distribución interna —el correo electrónico— recuerdan la práctica artística del Artecorreo, aunque con la circulación “postal” como soporte y no como medio. Al final de la carta, Estrada explica, con tono lúdico: “espero que... podamos sacar algo en concreto o en abstracto” (2011: 7). Este énfasis en la ambigüedad entre lo material y lo inmaterial hace patente que, en el caso del Taller de taquimecanografía, no se buscaba necesariamente una obra final pero tampoco una obra explícitamente inscrita en el corpus del arte no-objetual en América Latina (véase Acha 2011), a pesar de que una de las autoras es artista visual y conceptual (Richard 2005) y otra hizo un estudio sobre uno de los grupos fundamentales del arte no objetual en México, el No-Grupo (Jáuregui 2011). A semejanza del Artecorreo, la obra formalizaba simultáneamente las realizaciones y la circulación; a diferencia de éste, no esperaba que los objetos regresaran a un recolector o recolectora final (véase Josten *et al.* 2011), sino que se trazaba un espacio cerrado dentro del cual sucedía el movimiento. Según Toledo, “si a ti te llegaba el texto [tratarías] de desarrollarlo lo más posible, estirarlo lo más que pudieras y cambiarlo; no es una reinterpretación ligera, sino agarrar el texto, asimilarlo y después sacar algo propio. Por eso los cambios son tan absurdos...” (Aguilar 2012). El énfasis no estaba tanto en los objetos como en la respuesta que estos producían y de la que eran respuesta. Es decir, se trata de una forma estratégica que hace visibles las reglas de manufactura y sus condiciones de producción al mismo tiempo que es una respuesta a esas condiciones.

Si imaginamos el libro como un archivo (véase Cruz 2018), no es uno en el que los ejercicios de cada autora se agrupen en una colección heterogénea sino en el que se resguarda también la interacción arbitraria que permitió la existencia de los

ejercicios. Para usar la nomenclatura del arte contemporáneo, se trata de un archivo anómico (Buchloh 1999) que consigna la imposibilidad de archivar las reacciones que lo produjeron. No es una obra final sino el registro de obras sucesivas estratégicamente relacionadas entre sí, pero tampoco es solamente un documento de las interacciones que las suplemente. Es un método de trabajo que produce textos que existen en y por la circulación mediante correo electrónico, en la intervención que les sigue y en la resonancia entre ellos. A partir del concepto de escrituras colindantes, que propone Rivera Garza (2004) para explicar el trabajo que genera provocaciones entre géneros literarios, formas y medios⁶, *Taller de taquimecanografía* es también un libro de colindancias agrupadas en series, producto de un traslado inmaterial y puede ser leído como la gestión textual de manufacturas, interacciones y subjetividades.

La multiplicidad es una condición de origen del libro, así como de su forma visual. A pesar de estar dividido en ejercicios, no posee un orden que pudiera iconizar los textos y las intervenciones: no hay en este archivo un “así fue” propio de la documentación estricta; aparece en cambio, el proceso de producción, la circulación de los ejercicios entre las artistas. El repertorio de técnicas —o ejercicios— es una performance a la que no podemos acceder debido a su condición íntima, el archivo que resulta del repertorio de ejercicios no puede estabilizar los elementos; al contrario, es la consecuencia de la desestabilización absurda.

Sería sencillo caracterizar *Taller de taquimecanografía* como un libro multimedial o intermedial. Lo primero debido a la convivencia de medios visuales y textuales organizados en la puesta en página; lo segundo, porque varios de los ejercicios no sólo suponen una convivencia entre medios dentro del mismo espacio semiótico, sino que son producto de traslaciones y transposiciones entre medios: de lo visual a lo textual y viceversa, de lo textual a lo cinético, de lo visual a lo sonoro. Siguiendo la definición de Gabriele Rippl (2015), se trata de un libro que posee una dimensión intermedial singular y que también puede analizarse desde una dimensión intermedial general; lo mismo es un libro en el que conviven distintos medios con un fin comunicativo que contiene las fronteras entre medios con ello la existencia de medios autónomos o de medios mezclados. La caracterización intermedial del libro permite comprender los elementos estilísticos que le dan forma e incluso atiende los procesos de producción de la obra.

Sin embargo, una caracterización puramente estilística corre el riesgo de dejar de lado la dimensión ideológica y crítica que la obra posee, la que también puede verse opacada por los aspectos lúdicos y experimentales del proceso. Para reconocer estas

⁶ Las escrituras colindantes son “la producción de líneas de fuga, que son en realidad agujeros por donde se extravía el sentido original de las cosas, se lleva a cabo a través de la utilización de elementos propios de un género dentro de la silueta o demandas de otro —una utilización (que es una forma de agencia social y cultural) ciertamente tergiversada y por necesidad lúdica, es decir, crítica” (Rivera Garza 2004).

dimensiones, propongo leer la obra desde un concepto que proviene de los estudios sobre arte pero que es posible trasladar hacia el estudio de *Taller de taquimecanografía* para luego hacerlo viajar, en el sentido de Mieke Bal (2009), a los estudios sobre literaturas contemporáneas. Este concepto fue desarrollado por John Roberts bajo el nombre de “artista poscartesiano”.

3. ENSAMBLAJES POSCARTESIANOS

A partir de una lectura marxista sobre el *readymade* como una teoría del trabajo artístico en el siglo XX, John Roberts propuso el concepto de *artista poscartesiano* como parte de una teoría del trabajo artístico que se basa en tres elementos para comprender la historicidad de la forma reproductiva: a) las tecnologías de producción como realizaciones de la técnica social general, b) la manufactura de los productores de arte en tensión con la reproducción de los objetos de consumo; y c) la circulación de los objetos de arte en mercados y museos. Los tres se relacionan entre sí mediante dos conceptos de raigambre artística que son puestos en crisis en esta relación: la autoría y el arte de reproducibilidad (*craft of reproducibility*) (Roberts 2007; 2010).

Roberts historiza la obra de Duchamp como una respuesta estratégica a las modificaciones del capitalismo de principios del siglo XX y la consecuente pérdida del aura de los objetos artísticos. Sin embargo, se cuida de no proponer una nueva genealogía o temporalidad del arte del siglo XX, sino que articula los elementos referidos en un conjunto de prácticas y saberes que a su vez forman un *ethos*⁷. Es decir, no hay arte poscartesiano en general sino obras que son elaboradas desde una práctica poscartesiana del arte que constituye la resolución de la antinomia entre arte expresivo individual y arte social revolucionario. El artista poscartesiano es “a model of artistic subjectivity which refuses the bipolar model of interiority and exteriority on which modernist and anti-modernist models of the artist are usually based” (Roberts 2007: 13).

El *ethos* poscartesiano supone entonces la resolución contradictoria de los binarismos del arte moderno mediante respuestas estratégicas que los muestran y que a su vez son consecuencias de ellos. En este sentido, *Taller de taquimecanografía* es una obra que no solamente conjunta los opuestos texto/imagen o arte/literatura, sino que los moviliza mediante el ensamblaje de contradicciones entre trabajo intelectual/trabajo mecánico, trabajo intelectual/trabajo feminizado, expresión personal/creatividad social.

⁷ Roberts utiliza el término implícitamente con su definición más convencional como carácter o forma de comportamiento común —semejante a su significado en español—; sin embargo, resulta interesante pensar el término tal como es propuesto por Dominique Maingueneau (2007) para el análisis del discurso escrito como el elemento que articula carácter y cuerpo del garante, o de quien funge como figura autoral.

El libro no es una elegía al trabajo original ni al trabajo artesanal, pero tampoco una sumisión a la hiperproducción de contenidos ni a la reproducción mercantil. Más bien, resiste estos *ethos* que son frecuentes en las obras literarias de nuestros días. Lo hace mediante lo que Roberts denomina el *reskilling*: un conjunto de habilidades que deben pasar por el proceso general de la adquisición de una habilidad técnica para el trabajo material con los insumos artísticos, el olvido o la transformación de ésta mediante la crítica a las formas tradicionales de autoría artesanal, y por último la relocalización de las habilidades tradicionales en relación con la técnica social general como principal productora de objetos estéticos en las fábricas (2007: 3; 2010: 92). En otras palabras, el desplazamiento del trabajo material del artista —trabajo expresivo— por el trabajo material de las trabajadoras —la técnica social general de la taquimecanografía, y la criptografía oficinil— más el trabajo inmaterial del artista —lo que Aura Estrada llama “un método de trabajo” (2011: 6)—.

El libro está compuesto por cinco secciones más la carta inicial que contiene las instrucciones de manufactura —y con ello, las de lectura—. Cada sección incluye entre seis y nueve ejercicios que se relacionan entre sí. Por las relaciones entre ejercicios, podemos deducir que el orden de presentación responde al orden de realización, el primer ejercicio será el que inauguró esa serie, el siguiente será la respuesta a este, y así sucesivamente. Que haya más ejercicios que autoras en cada sección se debe a que hay algunos que fueron elaborados por dos autoras simultáneamente. Esto se traduce en que el elemento que aglutina los ejercicios del libro y que permite su existencia, el trabajo material de cada una de las autoras, no sólo se disuelve en la ausencia de atribuciones de cada ejercicio sino también en la convivencia de autorías múltiples en ejercicios. Esta característica estratégicamente se dirige a la autoría como el problema central de la obra; las cuatro autoras firman un libro hecho en un proceso de envíos e intervenciones, pero no es posible identificar ni los pasos ni los restos de las autorías. La resolución contradictoria es mantener el nombre de las autoras en la portada, pero borrarlo de los ejercicios. Ante cualquier intento de unidad autoral, el libro responde con la multiplicidad nominal. Ante el borramiento de los nombres, el libro responde con la multiplicidad de formas.

Taller de taquimecanografía es un libro que opera desde lo múltiple en torno de lo múltiple: múltiples autoras en múltiples ejercicios que dan cuenta no de objetos estables sino de sus transformaciones. Las obras y las relaciones entre ellas no están diferenciadas como fragmentos dentro de un contenedor, sino que se presentan mediante flujos semióticos ininterrumpidos que aparecen y reaparecen a lo largo de los ejercicios. Tomando como base el ritornelo según lo desarrollan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, el libro puede pensarse como un conjunto “*de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales*” (2012: 328, curs. orig.). La ilegibilidad de la autoría en los ejercicios hace que las repeticiones adquieran modalidades expresivas que se reterritorializan en preguntas sobre la distribución sexual y social del trabajo intelectual. Si “el territorio [es] el efecto

del arte” y “la propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar *cartel, pancarta*” (2012: 322), las interacciones producen el territorio sobre el que los signos entran, salen y resuenan. Los códigos visuales, verbales y verbicovisuales se relacionan entre sí mediante ritmo, el ritmo de los envíos y las respuestas; recordemos que “el ritmo es crítico, une instantes críticos o va unido al paso de un medio a otro” (2012: 320). Se podría decir que el ritmo en los envíos y las transformaciones de los ejercicios territorializa en el libro y reterritorializa en un ensamblaje de enunciaciones colectivas.

Cada ejercicio remite al anterior y al siguiente. Crean entre sí cadenas de procesos productivos. Sin embargo, los ejercicios consisten las más de las veces en procedimientos disparatados. La contigüidad espacial del libro produce colindancia entre medios y entre obras, pero se trata de una contigüidad propia de la cadena de montaje. La parataxis es la base de la colección. Con ello, se disuelve la contradicción entre archivo colectivo y libro autoral, pero también se disuelve la contradicción entre comunicación e incomunicación. *Taller de taquimecanografía* traza múltiples líneas de fuga, pero estas se afectan mutuamente sin producir algo al exterior del libro, puesto que el exterior es, en realidad, el medio en el que el libro fue creado y que ahora documenta.

Me interesa ahora centrarme en una de las secciones, la titulada “CC.”. Desde el título es de suponerse que los ejercicios girarán en torno del problema de la copia y el circuito comunicativo. Las siglas, que identifican el “copia para”, implican la presencia de un tercero elidido al que no se dirige la comunicación, pero que la recibe. No es propiamente un destinatario sino su suplemento, acaso el archivo que resguardará la carta y que permitirá la consulta posterior del texto. Este tercero elidido juega un papel semejante al de la taquimecanógrafa que solía aparecer apenas mencionada en las cartas —en siglas, en minúsculas— a pesar de que ella era la trabajadora material por cuyo esfuerzo existía el texto. El binarismo entre remitente y destinatario de la comunicación se desdobra en un segundo destinatario oculto pero presente. El segundo destinatario, espectral y futuro, ocupa el lugar estratégico de la taquimecanógrafa que operó la máquina para escribir el texto y resalta su posición pretérita y material. Este cuadro de presencias y ausencias se sitúa en la intersección entre trabajo material e inmaterial, entre discurso masculino y trabajo femenino y entre comunicación y archivo.

El primer ejercicio de la sección parece no anticipar la relación con la copia y el trabajo intelectual. Se trata de un relato sobre don Daniel, un trabajador veracruzano, jarocho, que trabaja en el jardín de la narradora y vive en Elysian Park, un vecindario en el centro de Los Angeles. Don Daniel es identificado como Lo Salvaje:

Lo Salvaje está en mi jardín. ... Lo Salvaje carga unos travesaños de madera, pesados, y fuma cigarros sin filtro. Lo Salvaje es Daniel, Don Daniel. Rousseau se hubiera enamorado de Don Salvaje. No es un salvaje contenible ni ordenado, ni siquiera a rienda suelta porque no tiene rienda, su pelaje no puede hacerte cosquillas entre los dedos (2011: 79).

El resto del relato cuenta una historia breve sobre don Daniel, su vida y su trayecto de Veracruz a Centroamérica y luego al Norte; la historia de su pierna de titanio fabricada en la Cuba comunista que lo convierte en cyborg, un desacomodo de la pierna comunista que es resuelto fortuitamente por un conductor que lo atropella. El relato concluye con la narradora viendo a don Daniel y su amigo sentados en una banca pública. “Lo Salvaje nunca tiene prisa. Lo saludo” (2011: 80).

El siguiente ejercicio, la respuesta a la historia del “Hombre biónico” desata una fuga disparatada entre los textos. Lleva por título “Un ejercicio de criptografía gratuita o un tratado informal sobre la (in)comunicación” e incluye una consigna de realización: “Creación de un código (inútil), cifrar un texto descifrado para volverlo a descifrar”. La primera parte del ejercicio consiste en una presentación de la criptografía en el que se explican sus dimensiones ideológicas y comunicativas:

la criptografía florece en tiempos de guerra, precisa de enemigos, al igual que de mensajeros resignados a la muerte (su inmortalidad garantizada por el Mensaje que, a pesar de ellos, llega; lo problemático, lo digno de sospecha, no es la carta que NO llega, es la carta que llega SIEMPRE). Lo que nos revela la criptografía, una suerte de Frankenstein del lenguaje, a través de su capacidad de ocultamiento, es la pobreza de nuestro alfabeto consuetudinario... (2011: 81).

La ilegibilidad se presenta como la caracterización contraria de la normalidad, pero no su negación; es la resolución contradictoria de un ejercicio de comunicación fundamental y de su base material, la escritura. El título del ejercicio resulta particularmente llamativo: «Tratado informal sobre la (in)comunicación»; además de la ironía obvia que supone el título, se plantea en él la posibilidad simultánea, presentada desde la escritura, de que el tratado sea sobre la posibilidad de comunicar y la imposibilidad de hacerlo. Ante el despliegue de la potencia significante, más contextual que sistemática, más contingente que trascendente, en el ejercicio el medio de escritura se devela como el centro y el objeto de los procedimientos de codificación y recodificación.

El siguiente ejercicio es el primer intento de descodificación y recodificación arbitrarias. Se divide en dos partes correspondientes, la primera se titula “Descodificación para un paseante inadvertido, o unas chapuzas (nunca se sabe)” (*sic*) y es la traducción del primer texto al inglés.

The Wild is now in my backyard. ... The Wild is lifting some heavy wooden beams and smoking cheap cigarettes. ... The Wild is Daniel, I call him Don Daniel. Rousseau would have fallen in love with the wild Don. He is not a clean, containable wild, he cannot tickle you with its fur under your toes (2011: 82).

La segunda parte se titula “Descodificación para un paseante inadvertido, o unas chapuzas (nunca se sabe)” e invierte la codificación entre el título y el texto. Mientras que el título de la primera separaba arbitrariamente las palabras y traducía al inglés, la segunda reordena las palabras pero desordena la traducción.

thewi ldisn owinm yback yard. andld on'tm eanth ehawk scirc lingi nthes kyort
 hehug esucc ulent sthat haveg rowan slarg easth ecora lsint hegre atbar rierr eef.t
 hewil disli fting someh eavyw ooden beams andsm oking cheap cigar ettes.hesm
 ellso finoun tainli ons.t heran kscen tscar esthe coyote saway.thew ildis danie l,ica
 llhim donda niel (2011: 84).

La respuesta a este ejercicio se titula “Código cifrado”. Mantiene el texto desordenado de la segunda parte del ejercicio previo, pero sustituye las comas —“el sistema respiratorio del texto” (2011: 86)— por conjunciones “y”: “thewi ldisn owinm yback yardy andid onytm eanth ehawk scirc lingi”. El siguiente ejercicio es respuesta a este; exagera la codificación y la lleva al punto de lo ilegible, aunque mantiene el código de traducción o tabla de sustitución:

U V W X Y
 N L A C O N L
 G F I Z E G F
 H B R T D H B
 S J M P Q S J
 Y U V W X Y U
 L A C O N

Primeros pasos (una muestra):

(clave: el tiempo — cómo se escurre dentro del reloj en dirección a la derecha—¿y por qué siempre a la derecha?)

thewi ldisn everp resse dfort imeyi waved athim yxxxx

=

zbdvi uhrqn owdbp igyqe eiext apdxi pcazd vdsfm syowx

Ojo: el proceso de descodificación del texto cifrado puede llegar a requerir de un Enigma (2011: 88)

El siguiente ejercicio concluye la descodificación arbitraria y la lleva a sus últimas e impredecibles consecuencias. La clave se ha perdido completamente, en lugar del texto y sus versiones aparecen números y letras y se cierra el ciclo al volver al texto: “Resultado final (aplausos y honores para quien logre, o haya logrado, descifrar el sistema de ciframiento) (se recomienda leer en voz alta): sivxc yighn vzaud dbpse qodoe xdwvr qip = the wild is never pressed for time. I wave at him” (2011: 89).

A pesar de tratarse de un ejercicio de ocultamiento, cuyo resultado final nos resulta hermético, asistimos al enrarecimiento de la página como documentación del proceso. Al leer el procedimiento sin leer el contenido de la comunicación

ocupamos el lugar del destinatario sin la compañía de la taquimecanógrafa que podría descodificar y sin la máquina que resuelva el enigma. La tensión entre sentido y sinsentido se despoja de su opción trascendental y enfoca la transformación en que cada código de intervención es arbitrario y asistemático. Todo significativo ha sido despojado de un significado más allá del proceso sobre su propia materialidad.

En su estudio sobre las metáforas de la mediación y la comunicación, Alexander R. Galloway explica el mito de las Furias, o Erinias, como la correspondiente a la mediación enrarecida del Internet: el rizoma y el enjambre (2014: 29). La mediación propia de las Furias es el furor: el enrarecimiento de los sentidos que no conduce a la comunicación sellada, como Hermes, ni a la comunicación obvia, como Iris. El enfurecimiento es un estado de la comunicación en la que la opacidad del mensaje hace presente al medio. Es un tipo de mediación que opera por desestabilización del lenguaje como un virus que contagia los sistemas aledaños, los fagocita sin entregar un producto homogéneo (2014: 56-62). La mediación enfurecida puede convertirse en un procedimiento para la producción de obras artísticas que funcione mediante amontonamiento o borradura.

En una primera lectura, los ejercicios citados antes son ejemplos de la mediación hermética que se caracteriza por el vaivén entre la posibilidad e imposibilidad de descodificar un mensaje. La criptografía es la técnica que cifra los mensajes mediante códigos herméticos; la hermenéutica, en oposición, es la técnica que descifra los mensajes mediante la identificación de sistemas de códigos. La serie criptográfica de *Taller de taquimecanografía*, sin embargo, aunque progresa en la codificación no permite el procedimiento inverso. De hecho, lo niega pues se trata de una descodificación absurda y redundante. Sabemos lo que el texto de la cuarta fase debe decir, pero no por haberlo interpretado sino por haber seguido su enrarecimiento. En este sentido, pensar la mediación comunicativa de *Taller de taquimecanografía* como hermética es irrelevante; en cambio, pensarla como mediación enfurecida nos permite identificar que lo importante del ejercicio no está en la polaridad comunicación/incomunicación, sino en la materialidad social de la escritura taquimecanográfica.

El séptimo texto titulado “Quinto ejercicio de descodificación. Código shuffle: de impacto a impacto” está ya completamente alejado del texto original. Se compone de secuencias de textos dispuestos a la izquierda y a la derecha, a dos tintas, que dialogan arbitrariamente entre sí. El primero de ellos: “Tu sangre no es Coca-Cola, es arroz. / Una fotografía de mi padre / —navidad en Ho-Chi-Min / (llora, nene, llora) / No creas que una segunda vez está bien. / Tú sabes que no hay nada más/ —dime una cosa” (2011: 90). Me interesa señalar el final de este ejercicio. En letras rojas, del lado derecho, confirman la voluntad de enrarecimiento de los ejercicios previos: “Anti-criptografía o unas palabras contra La Semilla”. Por último, el texto concluye con una indicación “cc: AEC”, es decir, con copia a Áurea Estrada Curiel. Esta es una de las pocas veces en las que el nombre de una de las integrantes de

la colectiva aparece nombrado, aunque sea secretamente, dentro de los textos. Sin embargo, no aparece su nombre como autora ni como mecanógrafa sino como remitente en segundo plano. La remitente oculta vuelve al centro del texto y lo concluye.

Ante la duda, propia de lo hermético, que produce el ejercicio, la solución no es la interpretación a fondo de la escritura o el montaje sobre marcos de lectura distintos, sino la producción de códigos arbitrarios. Las siguientes realizaciones de los códigos del texto original tienden a la desaparición del sentido, a la afirmación del medio y a la incapacidad de la traducción. Contrario al tópico de intraducibilidad de quienes desconfían del lenguaje, las autoras enfatizan el trabajo como la finalidad de la producción de sentido. No es que el texto sea intraducible, es que *preferiríamos no* traducirlo. La renuncia es el acto que se superpone a la escritura. La voluntad no está en el objeto o en el lenguaje, sino en el trabajo negado de la taquimecanógrafa espectral y de la remitente oculta y potencial.

4. EL LIBRO COMO ENSAMBLAJE DE ACCIONES

Los ejercicios de “CC:” existen dentro de un *ethos* poscartesiano que desmonta las oposiciones binarias entre comunicación e incomunicación mediante la presencia de los elementos que, aunque constitutivos del proceso comunicativo, son frecuentemente olvidados. Otras secciones serán respuestas estratégicas que desmontan otras polaridades binarias. Una manera de leer el libro es como un conjunto de estrategias poscartesianas que finalmente rompen con la delimitación fundamental del libro como objeto cultural: la materialidad como mero soporte de textos y la autoría como procedimiento de unidad y coherencia. Sin embargo, también es posible observar la aparición de contradicciones que aparecen cuando un ejercicio se sitúa entre documento y partitura.

En el ejercicio “Los puntos sobre las íes (performance)”, quinto de la sección “Pruebas cronometradas”, la multimedialidad disuelve la polaridad entre escritura artística como producción y la lectura como recepción intelectual, y extiende la materialidad de la obra al exterior del libro. El ejercicio consiste en una serie de hojas traslúcidas con puntos impresos de manera aparentemente arbitraria sobre la página, cada hoja tiene una línea punteada para recortarla en el extremo izquierdo. Este ejercicio sería especialmente opaco en su interpretación si se leyera aislado del resto de los ejercicios pues no hay un marco de descodificación inherente ante la ausencia de elementos verbales. El segundo ejercicio de la serie titulado “Instrucciones”, sin embargo, ofrece una guía de lectura prospectiva. Lo que en ejercicios anteriores era un documento de las interacciones entre las autoras, se convierte en la relación entre el segundo y el quinto ejercicios en una instrucción colaborativa. Copio el ejercicio completo para comprenderlo mejor:

1. Observe detenidamente los puntos que aparecen en los dibujos de la pieza “Los puntos sobre las íes” (páginas 113- 121) y trace líneas entre ellos a fin de formar letras.
2. Una vez que haya obtenido letras, escríbalas en un papel.
3. En un rollo de papel traslúcido que pueda introducirse en una pianola, haga perforaciones emulando la distribución de los puntos de los dibujos.
4. Una vez realizadas las perforaciones, habrá realizado una partitura musical. Introduzca el rollo con la partitura en una pianola.
5. Mientras escuche “Los puntos sobre las íes” vaya formando palabras que comiencen con las letras que haya obtenido, en voz alta y al ritmo de la música.
6. Trate de no imponerle una lógica a la secuencia de palabras que vaya diciendo.
7. Al terminar la melodía, diga una oración completa usando la palabra punto. Tenga en mente los múltiples significados de la palabra y trate de referirse a uno distinto cada vez.
8. Rebobine el rollo y vuelva a empezar, asegurándose de no repetir palabras en cada ronda.
9. Haga esto 165 veces sin parar: una por cada una de las perforaciones de la partitura.
10. Al terminar el performance diga “Punto final”.

Opcional: recorte “Los puntos sobre las íes” y compruebe si coinciden (punto por punto) con los puntos de “Instantáneas” (109).

La lista pertenece al género de las instrucciones, que combina la literatura y el performance, dentro del universo de lo que Belén Gache caracterizó como escrituras nómadas y que consiste en el conjunto heterogéneo de obras literarias que cuestionan el signo lingüístico como unidad mínima de lo literario o que desmontan los modelos narrativos basados en interpretaciones unívocas y causales (2006: 17). Para Gache, las instrucciones son “*kits* de creatividad prefabricada [en los que] está implícita igualmente la idea de que toda posible creatividad es... siempre prefabricada” (2006: 206). Las instrucciones tienen una naturaleza performativa, y también una dramática —aunque no cuenten con didascalias—. La primera supone la acción en la realidad extratextual, la segunda, la posibilidad de que esa acción se realice al menos en una dimensión imaginaria potencialmente corporal.

Las tres primeras instrucciones invierten la relación entre signo e interpretación, pues la interpretación de “Los puntos sobre las íes” se traduce en letras arbitrariamente diseñadas. El sustrato hermético de la escritura desaparece para convertirse en superficie, pero una superficie que significa sólo en relación con el contacto. Es necesario aproximarse y trazar las letras sobre el papel. A partir de la cuarta instrucción la lista ya no es solamente un conjunto de instrucciones, sino que pertenece a otro género de escritura nómada: las partituras. Si bien Gache (2006: 127-129) entiende las partituras como la escritura y los dibujos realizados sobre papel pautado,

y que por ello adquieren una resonancia musical, en este caso la resonancia no se pierde, sino que depende de una performance musical ejecutada por una máquina que lee las hojas perforadas y las convierte en sonido articulado. En las partituras escritas sobre papel pautado se mezclan dos registros de notación distintos pero que están ambos basados en unidades discretas, las letras y las notas. Un dibujo sobre papel pautado y luego interpretado por un o una música ejecutante rompe con la condición discreta de las notas, pero no con la sofisticada sintaxis visuoespacial de la notación musical. En cambio, una partitura de perforaciones sobre papel mantiene ambas características de la notación, pero en un espectro de ilegibilidad humana. Una persona no puede interpretar una hoja perforada como lo hace una pianola; todavía más, la imposibilidad de leer el resultado se vuelve un ejercicio de ficción ante la muy alta improbabilidad de conseguir una pianola para que interprete la pieza.

Otro elemento a considerar en el uso de una pianola para el ejercicio es la referencia velada a las máquinas musicales utilizadas en algunas obras de vanguardia a principios de siglo XX. Especialmente en la pieza *Ballet Mécanique* (1926) de George Antheil en la que se utilizan, además de la pianola, hélices y sirenas antiaéreas. La sonoridad y el ritmo asociados con la mecanización de la producción artística es un gesto propio de las experiencias modernistas que Andreas Broeckmann denomina “formalismo cinético” (2016: 72-82), a propósito de la obra de Antheil, el cine de Fernand Léger, el ensayo “Machine Art” de Ezra Pound y el arte de Jean Tinguely. Este formalismo rechazaba el genio y la invención como principios rectores del arte, pero también la confianza en la aparente precisión de las máquinas, que ponía en duda mediante las acciones de las máquinas en movimiento. Es posible identificar este *ethos* modernista convertido en poscartesiano en el ejercicio del *Taller de taquimecanografía*. En el ejercicio el retorno al azar contingente de la obra no existe tanto en la máquina como en la transición hacia el cuerpo de quien bailarían la pieza. Al localizar la dimensión crítica del movimiento en el cuerpo desautomatizado por el contacto con la máquina, la obra desterritorializa la máquina en el cuerpo y el signo en la acción.

Si en los ejercicios de “CC.” se desmontaban las polaridades binarias mediante la multiplicación de elementos y participantes del circuito comunicativo, en los ejercicios de “Pruebas cronometradas” la disposición poscartesiana de la obra desmonta las polaridades entre copia, original, signo, máquina y cuerpo. Al seguir los puntos para trazar letras con las que se escriban frases, las hojas de “Los puntos sobre las íes” son el hipotexto ilegible de un texto fragmentado que no se lee, sino que se ejecuta performativamente.

El performance resultante sucedería como consecuencia de acciones sobre la materialidad del libro. Se rompe la polaridad entre acción corporal y pensamiento intelectual al mismo tiempo que se multiplican las relaciones entre texto, imagen y sonido. La escritura de las instrucciones desterritorializa la visualidad de los puntos

en visualidad de la escritura alfabética y en especialidad de la partitura para piano; después las reúne en acciones físicas, performativas y lúdicas. Es un acuerdo de la escritura en un procedimiento que no la interpreta, sino que la mediatiza por diferentes estados hasta el ensamblaje máquina musical-cuerpo danzante-cuerpo hablante.

Es importante no olvidar que la pieza final no es sólo resultado de la interpretación y ejecución de las instrucciones y los puntos sino también de las interacciones entre las autoras para producirlas. El cuerpo de quienes lean y ejecuten las acciones aparece como consecuencia de un texto que fue hecho por cuatro autoras. La presencia del cuerpo en relación con la autoría, incómoda y muchas veces obliterada, como sostienen Pérez Fontdevila y Torras Francès (2015), se resuelve en el ejercicio con una proliferación de cuerpos y de corpus textuales. Los cuerpos son convocados en las interacciones entre las instrucciones, las hojas, la escritura, la música y la voz. Finalmente, en la instrucción opcional se vinculan ejercicios de distintas series y al hacerlo constituyen al libro como la unidad fundamental de la obra.

5. CONCLUSIÓN

Al analizar *Taller de taquimecanografía* mediante la doble acepción del ensamblaje fue posible identificar no solamente los diversos medios y códigos que lo forman, sino la historicidad de la forma que el libro produce y a la que responde. El libro es más que un conjunto de ejercicios creativos en colectivo, es una obra realizada con un *ethos* poscartesiano que disuelve las oposiciones binarias del trabajo intelectual. La autoría colectiva es el elemento central que permite articular el libro como una operación de subjetivación.

Al leer el libro como una red de relaciones que adquieren consistencia en el movimiento entre materialidad y proceso ha sido posible identificarlo como una obra simultáneamente procesual y objetual en la que la materialidad del texto se desplaza del texto hacia la práctica interpretativa en un sentido performativo. Quien lee no interpreta para entender el texto verbal sino para ejercerlo en el espacio y el tiempo, como un cuerpo.

Finalmente, es importante insistir en que el análisis intermedial de las obras híbridas que desafían las nociones de literatura asociadas exclusivamente con la textualidad es un enfoque productivo cuando se le utiliza para historizar las obras, es decir, como parte de sus condiciones de posibilidad. En un contexto en el que este tipo de obras son cada vez más frecuentes y demandantes, el análisis mediante categorías y conceptos viajeros es una invitación a comprender las obras en su especificidad crítica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abenshushan, V. (2018). Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad. En G. Jauregui (Ed.), *Tsunami* (pp. 13-24). Sexto Piso.
- Acha, J. (2011). Teoría y práctica no objetualistas en América Latina. En A. Sierra Maya, V. M. Manrique, A. del Valle, y Fondo editorial Museo de Antioquia (Eds.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*. (pp. 89-100). Museo de Antioquia Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Aguilar, Y. (2012, abril 10). Taller de taquimecanografía: Una creación colectiva a ocho manos. *El Universal*.
- Cruz Arzabal, Roberto (2018). *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. Universidad Nacional Autónoma de México
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (Y. Hernández Velázquez, trad.). CENDEAC.
- Broeckmann, A. (2016). *Machine Art in the Twentieth Century*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262035064.001.0001>
- Buchloh, B. H. D. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, 88, 117-145. <https://doi.org/10.2307/779227>
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Pérez Vázquez & U. Larraceleta, trads.; 10ª ed.). Pre-Textos.
- Fonseca Yerena, E. (2005). *La descentralización cultural en México. Revisión y perspectivas*. Repositorio UDG Virtual.
- Gache, B. (2006). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Ediciones Trea.
- Galloway, A. R. (2014). Love of the Middle. En A. R. Galloway, E. Thacker, & M. Wark, *Excommunication* (pp. 25-76). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226925233.001.0001>
- Harbach, C. (Ed.). (2014). *MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction*. Farrar, Straus and Giroux.
- Higashi, A. (2015). *PM/XXI/360º. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa-Tirant Humanidades.
- Holmes, B. (2007). El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas (M. Expósito, Trad.). *Brumaria*, 7 (*Arte, máquinas, trabajo inmaterial*), 144-167.
- Jáuregui, G. (2011, marzo). No-Grupo desestabiliza el mundo del arte primitivo. *Frieze*, 137. Disponible en <https://www.frieze.com/article/no-grupo>
- Jiménez, T. (1995). Los talleres literarios en México. *Anales de literatura Hispanoamericana*, 24, 251-258.
- Josten, J., Marcin, M. (Eds.). (2011). *Artecorreo*. Museo de la Ciudad de México-RM Verlag.
- Maingueneau, D. (2007). El ethos y la voz de lo escrito (R. Alvarado, trad.). *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 6, 79-92.
- Marchán-Fiz, S. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Mariniello, S. (2009). Cambiar la tabla de operación. El médium intermedial. *Acta Poética*, 30(2), 59-85. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2009.2.325>
- McGurl, M. (2011). *Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Harvard University Press.

- Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (2015). La autoría a debate: Textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica). *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 1-16. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138
- PremioAuraEstrada (s. f.). PremioAuraEstrada. Recuperado el 19 de noviembre de 2020. <https://www.auraestrada.com>
- Richard, F. (2005). Artists on Artists: Frances Richard on Laureana Toledo. *BOMB*, 94, 66-67.
- Rippl, G. (2015). Introduction. En G. Rippl (Ed.), *Handbook of intermediality: Literature—Image—Sound—Music* (pp. 15-44). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110311075>
- Rivera Garza, C. (10 julio 2004). Escrituras colindantes. *No hay tal lugar. U-Tópicos contemporáneos*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. Tusquets.
- [@criveragarza]. (2020, julio 13). *Al final de los textos que solían dictarse en las oficinas se colocaban, en mayúsculas, las iniciales del autor y, en minúsculas, las iniciales de la mecanógrafa. Aprendí eso en mi taller de taquimecanografía, y desde entonces termino mis escritos con crg*. [Tweet].
- Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. Verso.
- (2010). Art After Deskilling. *Historical Materialism*, 18(2), 77-96. <https://doi.org/10.1163/156920610X512444>
- Sánchez Prado, I. M. (2018). The Public Economy of Prestige. Mexican Literature and the Paradox of State-Funded Symbolic Capital. En I. M. Sánchez Prado (Ed.), *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture* (pp. 187-221). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-71809-5_8
- Toledo, L. (2016). Mi acta de nacimiento dice Laureana Camila. En E. Álvarez Romero (Ed.), *Espacio de experimentación sonora + Arte en vivo, 2015 | Sound Experimentation Space + Live Art, 2015* (pp. 118-123). MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wasser, A. (2016). *The work of difference: Modernism, Romanticism, and the Production of Literary Form*. Fordham University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt19rmgrk>

FUENTES DOCUMENTALES

- Estrada, A., Jáuregui, G., Toledo, L., y Torre, M. de la. (2011). *Taller de taquimecanografía*. Tumbona. Universidad del Claustro de Sor Juana.

