

# El texto nómada\*

*Régine Robin\*\**

Régine Robin reúne en este ensayo los trayectos de su vida intelectual, su mundo personal e íntimo y su visión del espacio urbano a escala planetaria, la Megalópolis. Este texto “itinerante” recupera inicialmente las reflexiones de Walter Benjamin y Sigfried Kracauer en torno al lugar que ocupan las imágenes, la fotografía y el cine en la memoria social, en la cultura contemporánea. En esta verdadera cartografía de sus pasiones intelectuales concede un lugar especial a una interrogante que le inquieta profundamente: ¿en qué medida el cambio de un soporte a otro –del impreso al medio radiofónico y de ahí al ciberespacio– introduce modificaciones radicales en la organización discursiva y en el proceso de significación? Este texto de Régine Robin se inscribe, al mismo tiempo, en una estética del fragmento y en una poética de las ciudades: una práctica escrituraria elaborada con la misma textura de lo real propio del mundo humano. Este texto nómada nos lleva, entre otros destinos, a su sitio personal (<http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/>) [nota de los editores].

Régine Robin assembles in this essay the different paths of her intellectual life, his personal and most intimate world and her visions of the urban space to a planetary level, the Megalopolis. This “itinerant” text recovers initially the reflections of Walter Benjamin and Sigfried Kracauer around the place of images, photography and cinema, in the social memory, in the contemporary culture. In this precise cartography of her intellectual passions she grants a special place to a question that deeply concerns her: in what measure does the change from a support to another one –from printing press to radio waves and from there to cyberspace– introduces radical modifications in the discursive organization and in the process of meaning? This Régine Robin’s text it’s inscribed undoubtedly, both in a aesthetics of the fragment and a in a poetics of the cities: A writing practice elaborated with the same texture of that real that is proper to human world. This nomadic text leads us, among other destinations, to her personal site (<http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/>) [note of the editors].

\* Traducción: Ramón Alvarado. Revisión técnica: Sonia Bufi.

\*\* Profesora emérita, Universidad de Quebec en Montreal.

## De un medio al otro

SI EL “MEDIO ES EL MENSAJE”, desde la época de la “reproductibilidad técnica”, como la denomina Walter Benjamin, resulta esencial preguntarse sobre el efecto específico que induce un medio, un soporte. En la década de 1920, al retomar las polémicas iniciadas en el siglo XIX sobre las relaciones entre pintura y fotografía, se abre paso una nueva reflexión sobre la generalización de la fotografía en la vida cotidiana (más tarde corresponderá su turno al cine en este debate) y sobre sus efectos en la cultura y la memoria.

Uno de los primeros que reflexionaron profundamente acerca de las aporías, y de las posibilidades de los nuevos soportes de la cultura de masa en el Berlín de la década de 1920, fue Siegfried Kracauer. En distintas ocasiones escribió sobre la fotografía como medio. En su serie de artículos de la *Franfurter Zeitung*, en 1927 y 1932, primero, y mucho más tarde—durante el Apocalipsis de la Segunda Guerra Mundial que vio desaparecer a sus seres queridos y cuando, ya instalado en Nueva York adonde partió en exilio después de una larga estancia en París— en *Teoría del cine*, en 1960.

En el texto de 1927, Kracauer contrapone la fotografía de una estrella del espectáculo a otra de su abuela. La diva se reconoce de inmediato. Frente al hotel Excelsior en el Lido, ella simboliza nuestro presente, el destello de la modernidad. La foto de la abuela, tomada 64 años antes del momento en que la contemplamos es más enigmática. En la foto aparece como una joven mujer. Por todos es conocida como una anciana. La tradición oral de la familia nos lleva a reconocer el retrato, los secretos de familia, los rumores que sobre ella se relatan. Hace tiempo que murió la abuela. Ya no es más, a partir de su foto, sino una “aparición rodeada de sombra”. Desde que ha cesado la tradición oral, ya no es más una joven mujer como cualquier otra, una joven de 1864. Lo que llama particularmente la atención, son sus vestidos pasados de moda. No es más que una “modelo arqueológica, que resulta de utilidad para mostrar los vestidos de la época”. Con todo, la fotografía nos produce cierto espanto, por la captura de un momento del tiempo pasado.

La fotografía de la abuela difiere fundamentalmente de lo que Kracauer llama “una imagen de la memoria”:

La memoria no engloba ni la totalidad de un fenómeno espacial, ni la totalidad del desarrollo temporal de un hecho. Comparada a la fotografía,

sus notas contienen omisiones. El hecho que la abuela se haya visto implicada en una oscura historia que se refiere constantemente para no hablar de ella, esto no significa nada desde el punto de vista del fotógrafo.<sup>1</sup>

Todo lleva a oponer, según el autor, fotografía e imagen de la memoria. Esta última sólo conserva aquello que tiene sentido para el individuo en las lagunas mentales, las migajas, el fragmento, mientras que la foto ofrece a la vista “una mezcolanza compuesta en parte de desechos”. La imagen de la memoria está ligada a su contenido de verdad. La imagen “última” de un ser humano es su historia real. Esto se asemeja a un monograma, mientras que “bajo la fotografía de un ser humano, su historia se encuentra soterrada como bajo un manto de nieve”.

Kracauer, a lo largo de su ensayo de 1927, opone así la imagen de la memoria a la fotografía. Toma el ejemplo del pintor Trübner, quien se encuentra realizando el retrato de un cliente. Este último expresa su inquietud. Quiere que aparezcan todos los detalles de su rostro. Le pide al pintor que no se olvide de mostrar sus arrugas. Trübner le señala la ventana y le dice: “Enfrente puede usted encontrar un fotógrafo, si usted quiere arrugas y pliegues, llámelo, el pondrá todo estos detalles, yo pinto la historia”.<sup>2</sup> Kracauer no sólo retoma la célebre querrela del siglo XIX en torno a la fotografía, la desarrolla. Atrapado en los modos de reproducción propios del capitalismo, el giro hacia la fotografía es como un *faire banco*<sup>3</sup> de la historia. La foto, una vez que la abuela y los relatos orales ligados a ella desaparecieron, se convierte en un elemento más de un archivo general, un registro del tiempo –diríamos actualmente– de una acumulación de documentos para la historia: “en lugar de conservar ‘la historia’ que la conciencia descifra en la serie temporal de los acontecimientos, registra una serie temporal de acontecimientos cuyo encadenamiento no contiene la transparencia de la historia”.<sup>4</sup> Es precisamente esto el *faire banco* de la historia.

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer, “La photographie”, en *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, textos escogidos y presentados por Philippe Despoix, traducidos del alemán por Sabine Cornille, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>3</sup> Una expresión propia de los juegos de apuestas y que es equivalente a “va mi resto” o “me la juego” [N. del T.].

<sup>4</sup> Siegfried Kracauer, “La photographie”, *op. cit.*, p. 56.

Las imágenes se han desprendido de su disposición original, de su contexto espacial. Las imágenes del conjunto natural, percibido por la conciencia que les asocia se descomponen en elementos libres, aunque provisionales, fantasmagóricos:

Cuando el vestido de la abuela haya perdido toda relación con el presente, ya no será chistoso sino admirable al igual que un pólipo de las aguas marinas. Un día el guiño demoniaco de la estrella del espectáculo se disipará y su peinado *à la garçonne* permanecerá, al lado de los chongos del cabello. Así se desagregan los elementos que no se mantienen ya agrupados. Los archivos fotográficos reúnen bajo forma de copias, los últimos elementos de la naturaleza alienada al querer decir.<sup>5</sup>

Esta memoria de archivo, que se opone a la imagen de la memoria, no es, en el mejor de los casos, más que un “ayuda-memoria”. Es verdad, la fotografía ampliará el campo de la memoria voluntaria, como lo testimonia Baudelaire. La fotografía va a salvar del olvido a los libros, las estampas, a los manuscritos, a todo un conjunto de elementos que el tiempo devora irremediamente, a todo aquello que busca un lugar en los archivos de nuestra memoria. Pero, añade Baudelaire, citado por W. Benjamin, a condición de respetar “el campo de lo impalpable y de lo imaginario”. Sucede que el recuerdo discursivo y voluntario restringe el campo de la imaginación y, en este sentido, se establece una diferencia infranqueable entre una pintura y una fotografía, la primera no podrá nunca dar plena satisfacción a la mirada, mientras que la segunda se asemeja al alimento que apacigua el hambre o apaga la sed.

Esta trayectoria, que opone la fotografía a la memoria, Proust la inscribe en su obra; otra imagen de una “abuela” la retomará Kracauer en 1960 en su libro magistral sobre el cine.<sup>6</sup>

Se trata del momento en el que el narrador de la *Recherche* va al encuentro de su abuela enferma. No le advierte de su visita. La sorprende en la cama leyendo un libro. Ella no se presenta ante su mirada con sus rasgos familiares, sino como en una fotografía:

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> La autora se refiere sin duda al libro *Theory of film (Teoría del cine)* [N. del T.].

Lo que, mecánicamente, se presentó a mis ojos en el momento en que percibí la imagen de mi abuela, fue de hecho una fotografía. Nosotros nunca vemos a nuestros seres queridos sino en un sistema animado, con el movimiento perpetuo de nuestro afecto incesante, el cual, antes de captar las imágenes que nos presenta su cara al llegar hasta nosotros, las toma en su vorágine, les arroja a la idea que desde siempre nosotros nos hacemos de ellos, les hace adherirse a ésta, coincidir con ella [...] Pero en lugar de nuestro ojo se trate de un objetivo puramente material, una película fotográfica, el que haya mirado entonces [...] por primera vez y únicamente, por un instante ya que ella desaparece muy pronto, descubro en el sillón, bajo una lámpara roja, burda y vulgar, a una anciana mujer abrumada, enferma, soñadora, recorriendo las páginas de un libro con ojos un tanto desorbitados, a quien no reconozco.<sup>7</sup>

Esto es lo que opone Proust a la imagen de archivo<sup>8</sup> tal como la ofrece la fotografía, aquella de la memoria involuntaria. De ahí toma Walter Benjamin su idea de memoria de la experiencia, en contra de la memoria-*shock* que se asemeja a la amnesia. Lo que constituye la memoria involuntaria no son los recuerdos tal como se han vivido, registrado, sino tal como son rememorados, el “tejido de sus recuerdos, el trabajo de Penélope del olvido”. La memoria involuntaria de Proust es a su vez trabajo del recuerdo como del olvido. Es como Penélope, que deshace por las noches lo que hemos tejido durante el día; lo mismo sucede con nuestras preocupaciones cotidianas. Tomando el ejemplo del modo en que Proust corregía sus manuscritos provocando una gran inquietud en sus editores –no corregía ninguna errata, sino llenaba los márgenes de las pruebas tipográficas con innumerables notas y añadidos–, Benjamin escribe, justificando la actitud del escritor:

<sup>7</sup> Marcel Proust, *Du côté de Guermantes*, Gallimard, Folio Classique, 1988, p. 132 y ss.

<sup>8</sup> Esta memoria de archivo fue esbozada en la década de 1920 por el fotógrafo August Sander (1876-1964). Hacia 1925 tuvo la idea de fotografiar hombres “típicos”, de hacer el retrato de la República de Weimar a partir del conjunto de profesiones que se desempeñaban en ese momento, retratos que reproducirían su modelo en una fidelidad absoluta y permitirían obtener, así, un recorte, un espejo de la época [...] El conjunto de portafolios fotográficos se llamaría *Hombres del siglo XX*. En 1929, una primera publicación de este proyecto: *Antlitz der Zeit* (Rostros de una época), una recopilación de 60 tomas obtuvo un gran éxito. En sus series fragmentadas, ordenadas, Sander buscaba tomar a su época en su socio-psicología profunda y fiel a la verdad, a partir del “tipo”. Véase August Sander, *Hommes du XXe siècle. Analyse de l'œuvre*, La Martinière, 2001.

De ese modo se ejerce la ley del recuerdo hasta en el volumen de la obra. Si bien un acontecimiento vivido está acabado, se encuentra al menos confinado en la única esfera del acontecimiento vivido, mientras que un acontecimiento rememorado no tiene límites, porque no es sino una clave ante todo lo que le ha precedido y todo lo que le ha seguido. Aún más, en otro sentido, es aquí el recuerdo lo que prescribe rigurosamente el modo del entramado. Porque la unidad del texto, no es sino el acto de rememoración, el motivo en el anverso de un gobelino.<sup>9</sup>

En los fragmentos reunidos bajo el título *Calles de Berlín y de otras partes*,<sup>10</sup> Kracauer habla del *Kürfürstendamm* como de una “calle sin memoria”, tomando en cuenta el gran vértigo del cambio. Un café ha tomado el lugar de un salón de té que el autor frecuentó. Más tarde, el café mismo es demolido. Fragilidad del tiempo a pesar o a causa de su aceleración: “el cambio constante borra el recuerdo”. Todo se vuelve obsoleto antes que las imágenes de la memoria puedan recuperar cualquier cosa.

Los carteles aún se superponen en las bardas. Pero ya son inútiles y, en lugar de dar un soplo de vida a la casa, sólo dan prueba de su precoz declinación. No se puede poner un punto final a esto, porque la casa no encuentra ningún asidero de lo que ha sido. Nadie le echa una mirada, el tiempo se lleva todo en su carrera desenfadada.<sup>11</sup>

Kracauer y Benjamin harán la crítica (no tomo aquí en cuenta las diferencias de acento, de sensibilidad, o de cronología entre los textos de uno y otro) de ciertas manifestaciones de la modernidad y de la emergencia de una cultura de masas en este Berlín de la década de 1920, del cual son a la vez observadores, cronistas o bien los memorialistas.

Kracauer, en “Monde de calicot”, señaló anticipadamente la importancia de los estudios de cine de la Universum Film AG (UFA) y del simulacro generalizado. Una vez más, en ese lugar, la naturaleza en su realidad viva es

<sup>9</sup> Walter Benjamin, “L’image proustienne”, en *Œuvres complètes*, Gallimard, París, Folio essais, t. 2, 2000, pp. 136-137.

<sup>10</sup> Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d’ailleurs*, Éditions Gallimard, Colección Le promeneur, 1995.

<sup>11</sup> Siegfried Kracauer, “Une rue sans mémoire”, en *Rues de Berlin...*, *op. cit.* p. 28.

“puesta en suspenso”. En los decorados de Grunewald, el mundo natural parece estar de retorno “pero las cosas que ahí se encuentran no pertenecen a la realidad”. Son copias y muecas que se les ha arrancado al tiempo, y se mezclan arbitrariamente. “Inmóviles, esperan, por delante, plenas de significación, por detrás, pura ausencia de sentido. Una pesadilla sobre los objetos, que ha sido llevada a entrar en el mundo material”.<sup>12</sup>

Sin embargo, no sería apropiado pensar que Benjamin y Kracauer se instalan en una mera crítica unilateral de las industrias culturales, tal como fue formulada por Adorno y la escuela de Francfort. Sus abordajes son mucho más ambivalentes y están marcados por diferentes acentos, hasta 1940 para Benjamin, hasta 1966 para Kracauer. Entre la década de 1920 y la catástrofe que se cierne sobre ambos y que verá la desaparición de Walter Benjamin, y más allá en Kracauer refugiado en Nueva York, los une un deseo por comprender los nuevos medios de comunicación, de entender sus riesgos para la conciencia y la historicidad, y también la infinitud de sus posibilidades.

En un primer momento, al reflexionar sobre la fotografía, el cine y los nuevos medios de comunicación colectiva de su tiempo, en una primera versión de “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, Benjamin tomó partido por el fin del aura, y sobre las potencialidades de la estética de la distracción:

Lo que pierde vigencia en la obra de arte, en la época de su reproductibilidad técnica, es justamente su aura. Proceso sintomático cuya significación supera con mucho el campo del arte. La técnica de reproducción –tal podría ser la fórmula general– desprende la cosa producida del campo de la tradición. Al multiplicar su reproducción, pone en lugar de su existencia única, su existencia en serie, y al permitir que la reproducción se ofrezca al espectador en cualquier situación o al escucha, ésta actualiza la cosa reproducida. Estos dos procesos conducen a una poderosa alteración de la cosa transmitida, alteración con respecto a la tradición que no es sino el reverso de la crisis y de la renovación actual de la humanidad. Estos dos procesos están en estrecha relación con los movimientos de masa contemporáneos. Su agente más poderoso es el film. Su significación social, aún considerada en su función más positiva, no se concibe

<sup>12</sup> Siegfried Kracauer, “Monde de calicot”, en *Le voyage et la danse... op. cit.*, p. 34.

en esta función destructiva, catártica: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural.<sup>13</sup>

No se trata de simples técnicas de copiado. En lugar de la unicidad en la singularidad de una apariencia única, la cosa producida es actualizable en distintos lugares. Y esta revolución técnica es inseparable de las masas, de su recepción, de su tiempo libre y de una “estética de la distracción” que les es propia, inducida por el soporte y por las transformaciones del modo de vida y de las formas artísticas de la época. Escribe enseguida:

La recepción en la distracción, que deviene más y más claramente sensible en casi todos los campos del arte, es el síntoma de un cambio de función decisivo del aparato de apercepción humano, el cual se ve confrontado a tareas que no pueden resolverse sino de manera colectiva. Al mismo tiempo, ésta es un síntoma de la creciente importancia de la apercepción táctil que, partiendo de la arquitectura, su campo de origen, se desborda sobre las demás artes. Tal es el caso, de manera sorprendente para la música, en el que un elemento esencial de su evolución muy reciente, es decir el jazz, ha encontrado su agente más eficaz en la música de danza. Esta tendencia aparece de manera menos evidente, pero no menos profunda en el film: el efecto de *shock* de la sucesión de las imágenes transfiriendo un elemento táctil en la época misma.<sup>14</sup>

Todo lo cual tiende a ser desvalorizado: la pérdida del aura, de la autenticidad de la obra de arte, la distracción, se pone de revés como un guante. Benjamin entiende las posibilidades de los nuevos medios. Muy pronto, sin embargo, y la marcha trágica de los acontecimientos no es ciertamente ajena a estos cambios, va a matizar sus apreciaciones, esto es a invertirlos. En 1936 y 1937 aparece un pensamiento más pesimista. En “El narrador”<sup>15</sup> y en “Sobre algunos temas en

<sup>13</sup> Walter Benjamin, “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, 1936, en *Écrits français*, Gallimard, 1991, pp. 142-143. En todo lo que se refiere a este desarrollo sobre Benjamin y los nuevos medios, en relación con sus límites o sus potencialidades, estoy en deuda con la rica reflexión de Isabelle Rieusset-Lémarie, en particular con su libro *La société des clones à l’ère de la reproduction multimédia*, Actes Sud, 1999.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>15</sup> Walter Benjamin, “Le conteur” (“El narrador”), 1936, en *Œuvres*, t. III, Folio Gallimard, 2000, pp. 114-151.

Baudelaire<sup>16</sup> la tonalidad cambia. A la estética del *shock* y de la destrucción, Benjamin va a oponer aquella de la experiencia. Apoyándose en Baudelaire, Proust y también en Dilthey y Bergson, va a privilegiar la memoria involuntaria, la única que es capaz de resistir a la instrumentalización. La experiencia (*Erfahrung*) no es del orden de la inmediatez, “ésta se constituye menos de datos aislados, rigurosamente fijados por la memoria, que de datos acumulados, a menudo inconscientes, que se reúnen en ella”.<sup>17</sup> El hombre de las multitudes vive en el *shock* y la instantaneidad, en el anonimato. No se puede confiar en la estética del *shock* y de la distracción. Porque ante el *shock*, ya no es posible la narración, relatar. Ya no hay relato. Citando a Valéry, escribe:

El hombre imitaba hace tiempo esta paciencia. Miniaturas de los manuscritos medievales, marfiles tallados a fondo; piedras duras perfectamente pulidas y grabadas, lacas y pinturas obtenidas mediante una superposición [...] El hombre de nuestros días sólo cultiva aquello que pueda abreviarse, de hecho llegó a abreviar el relato. Hemos visto nacer la *short store*, que se desprendió de la historia oral y no permite ya esta lenta superposición de capas delgadas y traslúcidas, en las que se puede ver una imagen muy exacta del modo en que el relato perfecto nace de la acumulación de sus versiones sucesivas.<sup>18</sup>

Únicamente, como lo señaló Proust, la memoria involuntaria puede dar cuenta de la experiencia del pasado, puede llegar incluso a restituir estas capas sucesivas. Es esta memoria, ofrecida sutilmente por la literatura que ningún otro soporte externo, ni el film, ni la fotografía puede imitar. Memoria involuntaria entonces, que se opone a las formas de la reproducción técnica, así como a la lógica lineal de aquellos que escriben la historia.

Lo que es decisivo en este caso, es el trabajo de interpolación de la imaginación que no conoce sino partes, fragmentos. La copia por medio de la fotografía viene a limitar este trabajo de interpolación. Pero no se puede interpolar sino mediante un trabajo de palimpsesto, ahí donde hay falta y

<sup>16</sup> Walter Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens” (“Sobre algunos temas en Baudelaire”), en *Œuvre*, t. III, Gallimard, 2000, pp. 329-390.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>18</sup> Walter Benjamin, “Le conteur” (“El narrador”), 1936, en *Œuvres*, t. III, Folio Gallimard, 2000, pp. 128-129.

olvido, transformación, huella y recorrido. Un registro fiel de los datos llevaría a bloquear el trabajo de esta memoria viva, sustituyéndola por una memoria artificial incapaz de suplir estas faltas.

Kracauer, desde sus comienzos, forjó la noción de “distracciones” o de “dispersión”, en alemán, *Zersteuerung*. En el Berlín de la década de 1920, en el que todo sentido implica un sobreentendido, destacan las grandes salas de cine, las más modernas de Europa: El Palacio de la UFA en Zoo, el Capitolio construido por Poelzing, el *Babilón*, el Palacio Gloria, La Casa de mármol, la *Haus Vaterland*, que es como un Las Vegas de la época. Es el reino de la *superficie*, otro concepto forjado y profundizado por Kracauer, pero no necesariamente negativo, por el contrario, es el “esplendor de la superficie” lo que les caracteriza.<sup>19</sup> Todo es grandioso, los vestíbulos de la entrada hasta la sala y la pantalla. Hay un destello del colorido, un resplandor de las luces, de la música. Se trata de un caleidoscopio a la vez visual y sonoro. “Representaciones como éstas constituyen en Berlín actualmente, junto al auténtico teatro de revista, la atracción decisiva. Con ellas, la distracción alcanza su adecuado nivel cultural. Se destinan a las masas”.<sup>20</sup>

Este público está formado de todas las clases sociales, constituido como “público homogéneo de la cosmópolis, del director de banco al empleado de comercio, de la celebridad a la secretaria, todos comparten el mismo espíritu”. Los lamentos plañideros respecto de este giro hacia el gusto de las masas han sido superados. Porque los bienes culturales que las masas se negaban a recibir ya no son sino una posesión histórica, “porque la realidad económica y social de las que dependían ha cambiado”.<sup>21</sup> Lo esencial de esta masa la constituyen los empleados. Kracauer les consagra uno de los primeros análisis sociológicos.<sup>22</sup> Descubre un constante aumento de este sector social mientras que el de los obreros se estanca. Están muy mal pagados, se encuentran a menudo en una condición de precariedad, pero se consideran a menudo por encima de los obreros; buscan una identidad social y cultural, ellos serán los grandes

<sup>19</sup> Véase el bello estudio de Janet Ward, *Weimar Surfaces. Urban visual Culture in 1920s Germany*, Berkeley, University of California Press, 2001.

<sup>20</sup> Siegfried Kracauer, “Culture de la distraction” (Cultura de la distracción), en *Le voyage et la danse, op. cit.*, p. 58.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>22</sup> Siegfried Kracauer, “Les employés” (Los empleados), Avinus, París, 2000.

consumidores de los nuevos entretenimientos de masas, el cine en particular. Serán también, penosamente, los primeros en sucumbir ante los mitos y los relatos “encantados” del nazismo. Esta distracción exige la exterioridad pura. Diluvio de luces. Toma su lugar en las calles, en las vitrinas iluminadas, en una nueva fantasmagoría urbana. El público responde con entusiasmo: “Aquí, en esta exterioridad pura, se encuentra él mismo, la sucesión estallada en pedazos de las espléndidas impresiones sensoriales, se pone al día en su propia realidad. Si ésta le fuera ocultada, no podría aprehenderla y modificarla; que ella se manifiesta a través de la diversión eso tiene una significación moral”.<sup>23</sup> Pero muy pronto esta cultura se convierte en culto, mito y bloquea todo pensamiento crítico mientras que sus potencialidades eran enormes, en particular aquella de poder “hacer reventar todo”. De este modo se afirman únicamente la pompa, el idealismo, un reordenamiento del orden, mientras que la distracción no se justificaba sino como reflejo de un desorden que no se controla ya, como representación de la decadencia. Se “reintegran los fragmentos”.

Kracauer se convirtió en el cronista de esta cultura de la superficie, de lo fugitivo, de lo efímero, del nuevo *tempo* de la ciudad, de su ritmo. Recorre Berlín como un *flâneur*, registra las metamorfosis de la fisionomía urbana, ve todas las películas que se presentan, como articulista de la *Frankfurter Zeitung*, penetra los secretos de un nuevo consumo cultural, de las nuevas formas estéticas, analiza la cultura de la distracción, los espacios culturales del público anónimo.

Mucho más tarde, Kracauer rescatará la fotografía y el cine poniendo el acento en la especificidad del medio. En la década de 1920 se muestra preocupado, en medio de una gran ambivalencia, por el devenir de la memoria social que ha caído en las redes de la nueva cultura de la distracción. Entre el potencial utópico del soporte “Cine” y su recuperación inmediata por el consumo y el culto, la experiencia explosiva del presente se presentaba como una gran aventura.

He retomado ampliamente estos ejemplos para demostrar hasta qué punto el pasaje de un soporte a otro puede plantear algunos problemas. Me he confrontado directamente con estas cuestiones.

<sup>23</sup> Siegfried Kracauer, “Culture de la distraction (Cultura de la distracción), *op. cit.*, p. 61.

Los *Cuadernos de cibermigrancia* fueron al principio una página web que se presenta de este modo:

*Home page. Papiers perdus*

Ustedes me ven al fondo de mi estudio, casi oculta en medio de mis libros. Sí, es mi estudio y se encuentra ahí todo lo que deben saber. Les invito a entrar. En el primer plano está mi mesa, en la que ya no hay un centímetro de espacio libre. Un cuaderno abierto con un bolígrafo, es casi el único lugar en el que se puede escribir. Aquí y allá expedientes apilados, y mi diario, ese gran cuaderno azul que ustedes no ven y en el cual registro todos los días el tiempo que pasa, mis escritos, mis proyectos, mis bosquejos de libretos, mis pesares o mis alegrías. Acompasa el tiempo, el estancamiento de algunos proyectos, la realización de artículos o de libros, también mis viajes. Son numerosos. Pero siempre vuelvo a encerrarme en este estudio. Ustedes pueden ver la emergencia de mis agendas. Son muy importantes las agendas. Fotocopio sus páginas semanales o cotidianas y mi vida se anima. Como aquella del lunes 8 y el martes 9 de noviembre de 1993, me parece recordar. Me encuentro en París, es evidente. Debo llamar por teléfono a la responsable de prensa de las Imprentas Universitarias de Vincennes para revisar las pruebas finas de mi libro. Tengo cita también con dos escritores, Henry Raczymow y Jérôme Charyn, a quienes debo entrevistar en torno a su identidad judía. Descubro que debo encontrarme con mi hija, con amigos, con mi psicoanalista, mi distribuidor de libros y que tengo un lugar reservado para ver un espectáculo de canciones yiddish en un cabaret de la *rive gauche*. Todo esto en dos días. ¡No está nada mal!

A la izquierda de la imagen, perpendicular a la mesa del primer plano, se encuentra otra que sirve de apoyo a una computadora del tipo IBM. No estoy muy actualizada. Se trata de una 486, con un módem pequeñito y un CD-Rom que no funciona. Pero, con todo, no podría prescindir de ella. A la izquierda de la computadora está el teléfono y la contestadora, y más alejada, sobre un mueble pequeño, la impresora. A lo largo de los estantes del librero, en un gran desorden, algunos objetos a veces insignificantes, otras veces no tanto. Pueden apreciar una máscara veneciana, una muñeca mexicana, pero no pueden adivinar un trozo del muro de Berlín, etcétera,

etcétera. A la derecha, la foto no permite ver el conjunto de libros dedicados a los autores de Europa central: Kafka, todo Kafka, W. Benjamin, S. Freud, P. Celan y todo lo relativo a la identidad judía y a la autobiografía. Miro por la ventana, justo enfrente. Da directo a la callecita de Outremont y a grandes árboles. El verano, el otoño son divinos. Mi estudio es mi habitáculo, mi repliegue, mi refugio, el lugar en el que me restablezco, en el que recupero mi integridad cuando los golpes han sido muy fuertes, cuando la soledad se vuelve insoportable, cuando tengo necesidad de abrigarme o de reflexionar, cuando redacto, leo, tomo notas, es decir, cuando me entrego a lo más luminoso de mi existencia, una vida entre los libros, en la escritura, en la indagación y en el imaginario. Pero no se preocupen, tengo un compañero, mi esposo desde hace casi veinte años y una hija de 33 años que vive en París y que acaba de traer al mundo una pequeña Rebeca. Con todo, tengo encuentros regulares con la gente, doy regularmente mis cursos en la Universidad de Québec, en Montreal, y viajo mucho por razones de trabajo o por el puro gusto de hacerlo. Tengo también una pasión por los periódicos y las revistas. Voy casi todos los días a la librería de Outremont para buscar *Le Monde* y *Libération*, algunas veces el *Observateur* y otras revistas sobre la computación e internet: *Branchez-vous*, *Wired*, *Planet-Internet*, etcétera. Voy a menudo a leerlas en los *bistrot*s del barrio, ya sean cafés o restaurantes. Paso mucho tiempo enviando a los amigos y conocidos las cartas postales que traje de mis viajes en tierras lejanas y que no pude mandar por falta de tiempo, o la dificultad de encontrar los lugares dónde comprar los timbres, o por el simple olvido de mi agenda de direcciones. Me gusta también pasar el tiempo en internet, por ejemplo en el sitio de Martine Gingras.

Como pueden apreciar en este desorden que sólo yo puedo manejar, con cierta dificultad, es muy difícil orientarse. Este sitio les permitirá quizá visitar la cueva de Alí-Babá, de orientarlos en el laberinto de mis obras completas, de mis libretos, es decir de mis diarios y de mis biografemas.

Esta página se divide en dos ramas. Una de ellas, Régine Robin, les permitirá acceder a la información de mi CV como profesora universitaria, de mis líneas de investigación, del conjunto de mis publicaciones e incluso, en ocasiones, del texto de algunos de mis artículos o de capítulos de mis libros.

También se dispondrá de una crónica mensual consagrada a los asuntos del momento, a la vida política, de aquí y de otras partes, a mis lecturas.

La segunda rama, Rivka A, les dará acceso a una experimentación autobiográfica desenfadada en la web. Se encontrarán ante cinco secciones. Cada una de ellas estará constituida por 52 fragmentos, ligados todos a la materia autobiográfica, a lo social, instantáneas, escenas que tienen que ver con mis dos lugares de elección: París y Montreal; salvo aquella asociada a los autobuses que no contendrá sino 30 elementos. Cuando se haya constituido el sitio, se encontrarán frente a 52 ocurrencias de 4 categorías o sea 208 fragmentos, más 30 estaciones de autobús, lo que da en total 238 fragmentos (52 porque sigo la estructura de la agenda, o sea un fragmento por semana para cada categoría). Estos 238 elementos se combinarán en forma de *collage* o de narración.

La primera sección les lleva a una construcción autobiográfica mediante fragmentos: fragmentos de recuerdos, recorridos y peregrinaciones a lo largo del mundo, meditaciones sobre el origen, el cortar raíces. Es mi doble quien se encuentra en el teclado, esta Rivka que debo aprender a conocer más ampliamente.

La segunda sección remite a los *bistrot*s. Se trata de un texto sometido a ciertas reglas. He imaginado para mis *bistrot*s parisinos el siguiente dispositivo: habrá 52 *bistrot*s. Cuando la técnica lo permita, las entradas autobiográficas estarán acompañadas por fotografías de las planas de mi agenda. Las he transformado en “obras de arte”, en arte correo. Tomarán su lugar en esta sección. Cada *bistrot* será mencionado por una frase en forma infinitiva que por otra parte incluirá elementos autobiográficos y fragmentos de canciones de Bob Dylan.

La tercera sección se refiere a citas de mis autores favoritos, pasajes de libros o de poemas recogidos al paso del tiempo; textos de cartas postales recibidas o enviadas a lo largo de mis viajes o de los de mis amigos más cercanos, o bien los textos de escritos desconocidos en el reverso de cartas postales que he comprado en distintos mercados de pulgas del planeta. Se trata también de envíos postales reales o imaginarios o de meta textos sobre las citas, los envíos, las cartas postales. Habrá 52 envíos.

La cuarta sección es un dispositivo muy original. La experimentación se basa en las siguientes reglas: se trata de tomar la línea 91 del autobús que va de la estación de Montparnasse a la Bastille. Bajaré en cada una de las estaciones. Al descender, tomaré una foto con mi Kodak APS, no necesariamente en posición de vista panorámica. Paralelamente redacto un texto breve (de unas

cuantas líneas a una página), no necesariamente un comentario a la foto, aunque bien puede ser el caso. Registro la hora de la foto y la del texto. Tomo el siguiente autobús. Repito la misma operación. Debo redactar mi texto antes de la llegada del siguiente autobús. El 91 pasa con frecuencia, lo que complica el ejercicio. Al final del recorrido dispongo del mismo número de fotografías que corresponden a cada estación, incluyendo la última y la misma cantidad de textos breves. El conjunto reunido debe esbozar el perfil parisino de la línea. Vuelvo a hacer la misma operación en verano y en invierno, para comprobar si tomo las mismas fotografías (no recordaré, a algunos meses de distancia, aquellas que tomé anteriormente), y sobre todo si redacto el mismo tipo de textos. Esto será un indicador de mis hartazgos, mis obsesiones, mis palabritas fetiche. Hay quince estaciones en la línea 91. Repetir el mismo esquema en invierno y en verano, da un total de 30 tomas y textos breves.

Se habrá reconocido la semejanza de estas operaciones y otras iniciativas divergentes. La primera es aquella de J. Jouet en “La guirnalda de Paul”, en “Biblioteca oulipiana” No. 79 (p. 12, citada por Bernard Magné en George Pérec, *Poésie ininterrompue*, André Dimanche, editor, pp. 60-61).

De vez en cuando escribo poemas en el metro. Este poema es uno de ellos.  
 ¿Quiere usted saber qué es un poema de metro?  
 Supongamos que la respuesta es sí. He aquí lo que es un poema de metro.  
 Un poema de metro es un poema compuesto en el metro, durante el tiempo de un recorrido.  
 Un poema de metro contiene tantos versos como estaciones en su trayecto menos una.  
 El primer verso lo compone en su cabeza entre las dos primeras estaciones de su viaje (contando la estación de partida).  
 Se transcribe al papel cuando la línea se detiene en la estación dos.  
 El segundo verso se compone en su cabeza entre las estaciones dos y tres de su viaje.  
 Se transcribe al papel cuando la línea se detiene en la estación tres y así sucesivamente.  
 No hay que transcribir cuando el convoy está en marcha.  
 No hay que componer cuando el convoy está detenido.  
 El último verso del poema se transcribe en el andén de su última estación.  
 Si su viaje le impone uno o dos cambios de línea, el poema contiene dos o más estrofas.

Si desafortunadamente el convoy se detiene entre dos estaciones, es siempre un momento delicado en la escritura de un poema de metro.

Hay que señalar que descubrí el trabajo de Jacques Jouet mucho después de que inicié mis experiencias de escritura en los autobuses.

El segundo ejemplo es aquel del proyecto abandonado por G. Pérec, *Lieux* (*Lugares*). En una carta a Maurice Nadeau del 7 de julio de 1969, Pérec explica su proyecto. Ha escogido, en París, doce lugares, importantes, lugares ligados a recuerdos, a acontecimientos significativos en su vida. Cada mes va a describir dos de estos lugares. En la primera ocasión, en el sitio elegido, describe lo que ve de la manera más neutra posible, la más denotada. Describe las tiendas, los micro-acontecimientos, lo que sucede. En la segunda ocasión escribe los recuerdos que lo asaltan en el lugar en cuestión. Una vez que se ha concluido cada texto, se coloca en un sobre. Los envíos son lacrados. Contienen las siguientes menciones: el lugar, la fecha “real”, las descripciones, “recuerdos”, la segunda categoría. La experiencia debía durar doce años, de 1969 a 1980.

He comenzado en enero de 1969; ¡para concluir en diciembre de 1980! Abriré entonces los 299 sobres lacrados, los volveré a leer cuidadosamente, los transcribiré, y estableceré los índices necesarios. No tengo una idea muy clara del resultado final, pero pienso que uno podrá apreciar a la vez el envejecimiento de los lugares, el envejecimiento de mi escritura, el envejecimiento de mis recuerdos: el tiempo reencontrado se confunde con el tiempo perdido; el tiempo se aferra a este proyecto, constituye a la vez la regla y la estructura; el libro no es más la restitución de un tiempo pasado, sino medida del tiempo que pasa; el tiempo de la escritura, que era hasta ahora un tiempo muerto, que fingíamos ignorar o que no se restituía sino arbitrariamente (el uso del tiempo), que siempre quedaba a un lado del libro (aún en Proust), se convertirá aquí en el eje principal” [Carta a Maurice Nadeau, en George Pérec, *Je suis né*, Le Seuil, 1990:59-60].

Mi proyecto no es aquél de Jacques Jouet, ni el de George Pérec, sino se inscribe en esta familia de textos sometidos a reglas preestablecidas ligados a la vida urbana, a esta “poética de los transportes urbanos” que evoca Bernard Magné. Por ahora no es posible presentar las fotos, sería un tanto pesado subir a la página (esto llegará con el tiempo). Pero sin duda haré con ellas una instalación en alguna galería.

La última sección está consagrada a las calles, las insignias de las calles, partículas de imaginarios micro-urbanos, a los recorridos, a la poética de la ciudad. Ésta se inspira ampliamente en las reglas que adoptó la asociación Vinaire.<sup>24</sup> En el marco de esta sección se llevará a cabo una experimentación colectiva que tomará como tema la ciudad de Montreal.

Se podrán leer de modo continuo todas las cajas de vida, una tras otra, todos los *bistrots*, todas las paradas de autobús de la línea 91 y, por lo tanto, todas las líneas que parten de Montparnasse, todas las calles, todas las entradas léxicas “Montréal”, pero también se podrá pasar de la caja de vida No. 1 al 3er *Bistrot*, a la 5ª cita etcétera, ustedes mismos harán el recorrido-montaje. Cuando usted haya escogido una combinación, invente una liga narrativa al disponer todos los elementos en un eje sintagmático. Indíqueme el tipo de combinación que ha encontrado. Se podrán inventar así casi “cien mil millones” de libretos y de relatos.

No es necesario pertenecer al grupo *Oulipo* para tener el gusto de elaborar textos bajo ciertas condiciones. Se formula una regla de escritura y uno intenta sujetarse a ella. Se pueden encontrar textos escritos bajo ciertas reglas en la mayor parte de estas cinco categorías de fragmentos, tanto en los textos sobre los *bistrots* como en los dispositivos que presiden al apartado Autobús. Pero sobre todas las cosas, el secreto de estas páginas es el amor de las ciudades, el largo peregrinar y deambular en el corazón de las ciudades, la noche, el día, en la pesadumbre, el silencio pero también en el ensordecimiento benéfico de algunos ecos fraternales.

### *Les pido que sean mis cómplices*

Mi página web no ha sido abandonada, pero me ha ganado el deseo de experimentar el paso de un medio al otro. Quería poner a prueba esta frase bien conocida de Nietzsche: “Nuestros instrumentos de escritura influyen en nuestras ideas”. ¿Qué es lo que se ponía en juego en este pasaje? En un

<sup>24</sup> Esta asociación se propuso animar una obra colectiva con base en escritos que obedecen a ciertas reglas básicas, como evitar el uso del pronombre “Yo”. Se trata de describir escenas de la vida cotidiana en lugares públicos (las calles, los cafés, las estaciones de metro, las salas de cine) para registrar los acontecimientos de los que no dan cuenta los medios de comunicación.

segundo momento, el *Home page* se convirtió en la materia prima de una serie de emisiones de radio producida y organizada en el marco del programa “Paisajes literarios”, bajo la dirección de Stéphane Lepine. Los recursos de la radio han transformado el texto mediante efectos especiales, silencios, los ecos de la gran ciudad, en particular del metro de Berlín, o a través de las canciones de Marlène Dietrich, o de Guinzbourg, mediante tonadas de tango, o de la música clásica que acompasaba a los diversos segmentos. Nuevo trabajo de creación, el texto sonoro integraba al texto escrito, lo enriquecía, lo transformaba, le daba una novedosa profundidad. La voz de los actores leyendo los textos de W. Benjamin, de S. Kracauer o de Georges Pérec, integrados a mi texto bajo forma de citas o de *collages*, superpuestos a mi voz y al sonido de la música, conferían al conjunto un nuevo espacio de experimentación. El pasaje de este conjunto concebido inicialmente para la pantalla de internet, en la radio se había cambiado radicalmente mi texto. El pasaje de este dispositivo a un libro planteaba problemas inéditos.

La web está adaptada específicamente para un conjunto fragmentario. En la web, tenemos que ver únicamente con fragmentos y a través de los vínculos se asegura una coherencia entre los diversos elementos. En el caso de mi página web, que se convirtió en una serie de emisiones de radio, que se transforma ahora en un libro, el internauta estaba invitado a crear por sí mismo estos vínculos mediante ciertos eslabonamientos elegidos libremente. Se iba de un fragmento al otro y la técnica del *click* estaba directamente involucrada por el soporte. Aún más, las pestañas contextuales podían ayudar al internauta a comprender y enriquecer su gama de elecciones.

El pasaje a la radio exigía ya otra forma de lógica, otro espacio-tiempo. Cada emisión tenía una duración de 52 minutos, había que trabajar con reordenamientos del texto. Los elementos, los fragmentos no podían ya mantenerse autónomos como electrones libres. Debimos integrarlos en una temática: aquella de los nuevos *flâneurs*, las deambulaciones, los conjuntos urbanos como Berlín o París, el aspecto biográfico en el marco de los cuadros de vida, o del ciberespacio.

Transformar este conjunto en libro exige aún un nuevo recorte. El libro, por oposición al hipertexto, es un conjunto ligado. El hipertexto se inscribe en una época donde la complejidad, la multiplicidad, lo heterogéneo, lo aleatorio, la inestabilidad y la fragmentación reinan en nuestra vida cotidiana, lo que conlleva la redefinición de nuestro entorno y de nuestras identidades.

El libro reintegra al conjunto cohesiones parciales, “coherencias fugitivas”. Mientras que el libro es un artefacto material que se sostiene en mano, que se puede manipular, un objeto que se puede desplazar, el hipertexto que tiene su soporte en la pantalla, es totalmente inmaterial. Para entender este asunto concreto, se debe imprimir esta versión que tenemos ante los ojos. Es lo que explica el fracaso de los *e-books*.

Mientras que el libro constituye una totalidad finita, el hipertexto, objeto virtual, es infinito. Nunca controlo más de una versión del recorrido que he efectuado entre las páginas pantalla, los nudos y las asociaciones que he establecido entre estas páginas pantalla, mediante vínculos que consistieron en *clickear* palabras que se encuentren resaltadas o no. Me he abierto así un camino a partir de una potencialidad abierta en la obra, ya sea que este trayecto haya sido programado por el autor o que yo misma lo haya construido, si el programa me lo permite.

El hipertexto es por definición no lineal. No se puede leer en continuidad, página tras página, las cuales se encuentran numeradas en un libro. Puedo prescindir de los vínculos propuestos, regresar, encontrar otros recorridos, otros senderos, los cuales tomarían un sentido pero en otro tipo de narrativa. Decididamente rizomático, el hipertexto rompe con nuestros hábitos de lectura. Mientras que un libro tiene un principio (el *incipit*) y un fin, el hipertexto, aun si tiene un comienzo aparente, puede ser abordado en cualquier etapa de sus potencialidades y abandonado cuando se quiera. Evade nuestros hábitos de lectura de novelas a través de cierta circularidad, cierta indeterminación, una apertura infinita. Lejos de ubicarse en la estética de la representación, se asemeja a los textos modernistas, cuya narrativa ha sido justamente destruir la lógica, los lazos hipotácicos de la novela realista.

No linealidad, apertura infinita, versión siempre diferente, inmaterialidad todo ello conlleva una nueva actividad en el lector. Sabemos actualmente que el lector no ha sido nunca una figura pasiva, pero es verdad que el hipertexto requiere por su parte una nueva actividad. No es que el hipertexto sea verdaderamente interactivo (no es el lector el que escribe el texto), sino el lector crea su propio recorrido en la obra, escoge los vínculos que lo llevan a pasar de una página-pantalla a otra, construye recorridos alternativos, aunque es cierto que G. Landow ha propuesto una nueva figura, aquella del *Wlector*, para demostrar la cooperación del autor y del lector, el nuevo lugar del colector o del co-autor.

La “puesta en literatura” se ha transformado, al borrar las fronteras entre los géneros, al provocar una “indefinición” en la perpetua metamorfosis. Pero entonces, ¿por qué si las potencialidades del hipertexto son de tal dimensión hay un deseo de “regresión”?, ¿por qué la necesidad de “restituir la linealidad”, aquello que se presentaba como una conquista en la desestructuración de los modos tradicionales de vinculación?, ¿por qué transformar en libro una página web? Sin duda para recrear un sentido en el estallamiento mismo, para restablecer vínculos a partir de los desligamientos, para efectuar reagrupaciones parciales, coherencias fugitivas que sólo el libro, el *codees* permite.

Y con mayor razón si consideramos que numerosos poetas y novelistas intentaron adoptarlo sin saber lo que llegaría a ser el hipertexto.

Todo el movimiento modernista de la literatura, y después el posmoderno y experimental, se ha orientado a la dislocación de las formas tradicionales, hacia la discontinuidad, la fragmentación, la ruina del sentido, la des-linealidad. Fue al encuentro de las prácticas de la novela popular, a las del periodismo y del cine, así como de la estética del montaje y el *collage*. El movimiento de la hipermodernidad y de la posmodernidad nos es familiar. Las posibilidades de la máquina han llevado a cuestionar este movimiento en el conjunto de posibilidades literarias que se han vuelto habituales.

De Borges a Cortázar, de Queneau a Saporta, de J. Roubaud a Michel Butor, etcétera, toda una hipermodernidad ha indicado la ruta a seguir.

Mi deseo del libro no implicaba en nada un retorno hacia atrás. Deseaba disponer de mis fragmentos más o menos largos, de mis secciones, aún distribuidas de otra forma, y de una estética que rompiera con la linealidad del relato. Si cada uno de los soportes tiene una especificidad, debía encontrar el modo de incorporar en el libro mismo, la complejidad y las posibilidades fragmentarias del hipertexto, sin perder sin embargo la materialidad del libro su presencia sensual, su existencia visible, sensible, su “estar ahí”, por el momento, algo indispensable a mi sosiego.

## **Fragmentos**

### *Escribir a la sombra de la guerra*

Pertenezco a una generación que vivió la Segunda Guerra Mundial. En mi caso, no se trata de una memoria transmitida, sino de recuerdos. Es verdad,

estos recuerdos son discontinuos, fragmentados, vagos, caleidoscópicos, y en el caso de algunos de ellos, es difícil saber verdaderamente si se trata de verdaderos recuerdos o de recuerdos relatados; pero hay otros que son verdaderos recuerdos, vivos, como las jornadas de liberación de París, los alemanes muertos en el arroyo de la calle de Belleville. Pero también, recuerdos más antiguos, los hombres en “uniforme” en casa de mi nodriza, como llamaba a Julieta, quien me escondió. Se me hacía curioso entender la lengua de estos hombres que hablaban en una lengua emparentada a mi lengua materna. Sin embargo, ya sabía que había que desconfiar de ellos.

El hecho de haber sido víctima, perseguida, paria, destinada a morir no ofrece ningún privilegio, lo sé muy bien. No garantiza nada, el convertirse en victimario a su vez, ni saber qué decir, ni cómo decirlo, ni el seguro de tener algo que decir. No garantiza lo atinado de nuestros juicios. No es evidente dar forma al terror, al espanto, no es algo evidente escribir su propia sobrevivencia. Después de 1945, yo sé que nosotros somos sobrevivientes. Mi madre hablaba del año I de la sobrevivencia, y organizaba un extraño calendario parecido al calendario revolucionario. Actualmente estoy en el año 55 de la sobrevivencia. Es tiempo de formular la pregunta: ¿qué has hecho de tu sobrevivencia?, ¿qué he hecho de ella en la escritura?

Inicialmente, he intentado involucrarla en otra cosa distinta al relato, un objeto quizá demasiado expuesto, muy inmediato. La he consagrado en el discurso en el terreno más estable, la historia, la sociología. Muy pronto, sin embargo, sentí la necesidad de algo distinto, la necesidad de escribir de otra manera. Me aguardaba un pasado a la espera de un texto académico.

He comprendido mucho más tarde que para mí todo salía de la guerra, ya fuese que la guerra estuviera inscrita como tema o no en mi obra. De hecho, salvo excepción, yo no escribo sobre la guerra, sino con la guerra a cuestas.

Siempre está presente, aún de manera mediata, desde el *Caballo blanco de Lenin* a *La chiffonière* de la rue Rosa-Luxemburgo, que cierra mi libro sobre Berlín. Para mí, se trata de un problema formal, de un despliegue de formas.

Yo sé bien que me es imposible dar cuenta de esta vivencia, o bien de intentar siquiera aproximarme a ella. Hay algo que es a la vez imposible decir y se manifiesta sin embargo en toda su absoluta necesidad.

La imposibilidad de la totalización como en la novela, tal como se podía escribir en el siglo XIX. Me es imposible contar una historia que tenga un comienzo, un medio y un fin. Este realismo, tan apreciado por G. Luckacs,

significa que lo real tiene una consistencia, que puede ser aprehendido científicamente, artísticamente figurado o *figuralizado*. Para mí, no cuenta sino la ruptura, la fisura, el anhelo que no puede ser colmado.

Prefiero, en consecuencia, las formas cortas en lugar de las largas; el fragmento, la novela corta, el relato, el aforismo, la nota, la crónica, de tal modo que quede un testimonio de la imposibilidad de vincular.

Echo mano de las formas del *collage*, el montaje, la yuxtaposición, de todo lo que puede dejar una huella de los tiempos desvinculados que hemos vivido, de todo lo que produzca un crujido en las temporalidades. Escribo respecto de un pasado en espera de significación, sin que esta significación pueda tener lugar. La historia ha perdido su sombra en alguna parte y ya no puede significar nada más.

Mi escritura reitera y balbucea. Se inscribe en la recurrencia, el traumatismo, la obsesión; gira en torno a significantes errantes. Guerra, judío, Auschwitz, significados-maestros que gobiernan un destino. Mi escritura busca también los lugares de anclaje en lugar de esos no-lugares de la memoria que son Polonia, Europa central y oriental, no lugares en los que ya no hay nada. En 1945, para nosotros, no había nada. ¿Cómo escribir la nada?

Por el contrario, intento encontrar un suelo en otros lugares como son las formas que he señalado.

En primer lugar está mi pertenencia a lo francés; Francia, la escuela republicana, París, su imaginario. De ahí, los itinerarios obsesivos de Belleville a Montparnasse, esta poética de los *bistrot*s y de las calles, estos perpetuos desplazamientos, el deambular que sólo están ahí para ocultar los blancos de una identidad herida desde un comienzo. Ya no me atraparán. Ya no habrá una estrella que pegarse en la piel. Más francesa que yo... ¡qué te pasa!

Enseguida se encuentra Montreal,<sup>25</sup> un verdadero recomienzo, el enigma del Nuevo mundo, la puerta de América, *the american dream* en francés, un territorio que no conoció la guerra, la ocupación, la persecución. Es difícil decir qué representa Montreal para mí: un sentirse al abrigo, totalmente al abrigo, el refugio. Y es aquí que interfiere el nacionalismo. Viene a arrojar una sombra sobre esta imagen del refugio, echa a andar una maquinaria paranoica

<sup>25</sup> Hay que señalar que *La Québécoite*, Québec Amérique, 1983, en libro de bolsillo, XYZ, 1993, es enteramente un libro sobre mi arraigo en Montreal.

al despertar un imaginario de la persecución que fue de hecho muy real en la época de mi infancia.

Y en fin, todos estos registros, estos menudos objetos marcadores del tiempo, la agenda, la caja de vida, todo lo que deja una huella de la realidad del tiempo que pasa, de la realidad de la existencia en su banalidad misma. Creo que debo insistir en este punto. Para nosotros, disfrutar la vida como todo mundo: ir a la escuela, tomar vacaciones, estudiar, coquetear, casarse, tener hijos, tener una profesión, ir al cine, todo esto es una conquista. El acceso a la banalidad fue una enorme felicidad.

En suma, mi escritura se inscribe en el marco de una identidad marrana de la *destinerrancia* para emplear algunas nociones de J. Derrida.

El escritor sería “marrano” en la disonancia, la no coincidencia de lo que se espera de él. No sería ya más el escritor del exilio, ni de la errancia, sino, para retomar otro término de Derrida, escritor de la *destinerrancia*. En esta palabra compuesta, se escucha a la vez, la errancia y el destino o la destinación. Derrida retoma su principio “postal”, en el que las cartas pueden encontrar dificultades, no llegar nunca a su destinatario, o bien llegar anticipadamente. De hecho siempre me dirijo a alguien, y mi carta muy bien puede regresar con la nota: “ya no vive en esta dirección”, o “se devuelve al remitente”. Los escritores de la migración aquí en Quebec, o en otro lado, escritores a los que pertenezco, son entonces los nuevos nómadas de nuestro mundo fragmentado y despedazado, dotados de un imaginario de la multiplicidad: muchas lenguas, muchos pasaportes, idas y vueltas, diásporas, exilios más o menos temporales, voluntarios o involuntarios, fijaciones efímeras, recorridos, itinerarios; imaginario de la metamorfosis a nivel de los géneros, de la lengua, escritores de la era del teléfono celular, del internet, cibernómadas, de una nueva cibernigración.

En todo caso se trata de una escritura del desajuste de los tiempos presentes, de una internacional de “viajeros que aceptan hacer la experiencia de un tiempo y de un espacio desquebrajados y de abrirse así a una recarga de tal desajuste: la doble posibilidad de la catástrofe y la sorpresa”.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Jacques Derrida, *La Contre Allée*, 1999, p. 100.

*El horodatier*

Entre las formas que he escogido, los fragmentos de una extensión desigual, todo lo que llega a opacar la planicie y el continuo del desarrollo, de la capa de textos que se despliega y se extiende; una parte ya no de un todo, ni totalmente autónomo en sí mismo, sino un elemento abierto al infinito de las interpretaciones, una fuga, una mirada inseparable del horizonte a construir; es así que entre las formas fragmentarias elegidas, los bocetos de un libreto dictado por la insignificancia de la vida cotidiana, de los inicios de novelas cortas, de micro-relatos, de contextualizaciones, una escritura de lo ordinario, de la banalidad, iluminaciones, flujos de imágenes, recuerdos, fulgores o epifanías tan pronto entran en la oleada de la nada de lo ordinario de la vida, de lo repetible por oposición a lo memorable. Las formas fragmentarias se adecuaban perfectamente a los mini-relatos, las anécdotas y menudos accidentes de lo cotidiano, a los recorridos de la gran ciudad, a los trayectos del metro, autobús, tranvía, a las idas y venidas, a las deambulaciones diurnas o nocturnas, a los mil desplazamientos que hacía en una jornada.

Entre estas formas, aquella del diario, de la agenda, dividida en unidades cotidianas, una por día, una por semana, 365 días, 52 semanas, ritmando... la facticidad de la existencia. Pero más que un diario, muy pronto me di cuenta que llevaba un *horodatier*. Inventé esta palabra con base en *horodateur* (estos medidores de los estacionamientos de paga por hora), porque remite a las horas y no a una jornada como unidad. Mi frenesí de escritura es tal que se aproxima a un acto de *performance*, la instantaneidad. No podría agotarse en un ejercicio de recapitulación durante la noche, cuando uno se toma verdaderamente el tiempo de escribir su diario y cuando uno se pregunta qué hicimos durante la jornada. Esta actividad de recapitulación es importante, pero requiere de una disciplina (escribir todos los días en la misma franja de tiempo de preferencia en la noche o a la mañana siguiente), e implica una separación clara entre los momentos de vida y los momentos de escritura. No hay nada parecido en mi experiencia. Mi diario no me abandona y paso parte de mi tiempo en suspenso, en los entre, en momentos de espera: el andén del metro o de la estación de ferrocarril, travesía de la ciudad en autobús, espera en el aeropuerto, donde se nos obliga a llegar con tres horas de anticipación, espera en los *bistrots* antes de una función de cine, o de una sesión de psicoanálisis o la cita con el amigo que no acude, en resumen, largas esperas diversas y cotidianas que me toman

tiempos prolongados. En estas circunstancias tomo mi diario y escribo lo que experimento en el instante mismo en que espero, lo que pienso hacer, el tiempo que me queda, las ideas tal como me vienen con respecto al libro que escribo o aquel que planeo escribir; o las simples escenas que me inspiran los pasantes, los recuerdos o mis lecturas. Esta mini-actividad de recapitulación o anticipación siempre es errática. En el momento siguiente nunca hago lo que planeaba hacer. De ahí vienen esas entradas que, invariablemente, comienzan por “finalmente, no fui al cine, empezó a llover. Me quedé en casa y llamé a X, continué la lectura de Y, pero en un rato, iré a hacer mis compras en la calle Daguerre”. Este “en un rato” será a su vez desmentido: “me da pereza salir. Esta noche no voy a cenar. Me he instalado frente a la tele con lo que me queda de queso y chocolate. Ya veremos qué sucede mañana”.

Esta escritura corre detrás de los menudos incidentes cotidianos sin poder alcanzarlos jamás. Siempre está retrasada con respecto a la vida. Terminaría por devorar la vida si alcanzara sus propósitos. Felizmente, no es así. El lector encontrará, en numerosas cajas de vida, las huellas reelaboradas de este palpitar autobiográfico, de esta meta-reflexión cotidiana sobre la escritura del diario. Pero lo autobiográfico en este menudo desmembramiento oculta ciertas trampas. Se trata de la autoficción. Recordarán que Serge Doubrovsky inventó la noción: “la autoficción, es la ficción que he decidido, en tanto escritor, elaborar sobre mí mismo, incorporando, al sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo en la temática sino en la producción del texto”.<sup>27</sup>

Sobre la cuarta de forros de *Fils*, Serge Doubrovsky añade:

¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a la gente importante de este mundo, en el crepúsculo de sus vidas y en un estilo cultivado. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere autoficción al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de toda sapiencia y toda sintaxis de la novela, tradicional o nueva.<sup>28</sup>

Para Serge Doubrovsky, la autoficción es ficción de ser, “ser de lenguaje”, lo que hace que el sujeto narrado sea un sujeto ficticio ya que es narrado, es

<sup>27</sup> S. Doubrovsky, “Autobiographie\vérité\psychanalyse” (Autobiografía\verdad\psicoanálisis), en *L'esprit createur*, Automne, vol. xx, núm. 3, 1980, p. 96.

<sup>28</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, 1977.

dicho en las palabras de la lengua materna o tomada como tal. Al “yo ya sabía que era ficticio” de E. Ajar, responde el engendramiento ficticio de la biografía de Philippe Sollers, *Fiction*, porque no hay nunca una adecuación entre el autor, el narrador y el personaje, entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, entre un sujeto presumiblemente íntegro y el sujeto dividido, disperso, diseminado de la escritura. El problema es más bien procurarse un lugar de sujeto más que el lugar del sujeto. Este efecto-sujeto no es del orden de la mentira, en una problemática simplista entre lo que pertenecería al orden de la sinceridad, como en la versión roussauniana de las Confesiones, y una mentira deliberada, pero del orden de una recreación de sí mismo, de una puesta en escena fantasmal. No hay que olvidar que en la cuarta de forros de la obra *Roland Barthes por Roland Barthes*,<sup>29</sup> se lee: “todo esto debe considerarse como dicho por un personaje de novela”, frase manuscrita de la propia mano del autor. Así se nos advierte en relación con la autobiografía. Al principio se trataba de un juego que podía resultar peligroso en el plano estético, porque muy pronto podía convertirse en un recurso sistemático, cuando Barthes justamente pretendía despedazar ese espíritu de sistema.

Al inicio del proyecto de este libro pensaba que iba a repetirme a mí mismo haciendo la crítica literaria de alguien que casualmente habría sido yo.<sup>30</sup>

¿Personaje de novela o sea ficticio? Que no coincide consigo mismo, con su imagen, atrapado en un imaginario del cual busca ponerse a distancia al ponerlo en escena, poniendo una trampa al tiempo que se deja atrapar? Barthes se explica él mismo al afirmar que su texto es una novela y no una autobiografía, que él se puso en escena como un personaje de novela, un personaje al cual no le ocurriría nada de novelesco.

El texto está precedido de fotos de las cuales un buen número remiten a la familia, a la infancia, a la adolescencia. Están anotadas o bien acompañadas de un comentario añadido más tarde. Algunas remiten al adulto, al profesor. Dos fotografías, una de 1942, otra de 1970, en la que se encuentra sentado en su estudio, fumando un cigarro, contienen, al respecto, el siguiente texto:

<sup>29</sup> R. Barthes, París, Le Seuil, 1975.

<sup>30</sup> R. Barthes, “Vingt mots-clés pour Roland Barthes” (1975), *Obras completas*, t. 3, p. 319.

¿Pero nunca me he parecido a esto! ¿Cómo lo sabe? ¿Qué es este “usted” al cual usted se parecería o no? ¿Por dónde tomarlo? ¿Con respecto a qué patrón morfológico o expresivo? ¿En dónde se encuentra de verdad su cuerpo? Usted es el único que sólo se ve en imagen, nunca contempla sus ojos sino cuando, un tanto alelados, echan una mirada al espejo o al objetivo que lo reflejan: además de verdad y sobre todo con respecto a su cuerpo, está usted condenado al imaginario.<sup>31</sup>

El sujeto no es su imagen, no se le asemeja. Busca atraparse en el espejo o en una fotografía? No lo consigue. No recibe a cambio sino una imagen fija, aquello que ha sido cristalizado, lo petrificado de la identidad. ¿Busca aprehenderse en la redacción de un diario íntimo, día tras día? Este no le regresa sino un espejismo frustrante, a menos que lo esencial no venga a cobijarse en los espacios en blanco, en lo que no se dice. Se acordarán que en *Tel Quel*, en 1979, Barthes confió que había decidido emprender una verdadera “reforma de vida”, sin duda escribir al fin una novela. Una noche acude a la apertura de una aburrida exposición, lo confiesa en notas que tienen el aspecto de una entrada de diario:

París, 25 de abril de 1975. Para terminar, me calenté un poco en el café de Flore, tomé unos huevos y una copa de Bordeaux, aunque fue un día muy malo: público insípido y arrogante; ningún rostro que llamara la atención o sobre el cual fantasear, o al menos fabular. El fracaso lamentable de la noche me ha llevado a intentar aplicar la reforma de vida que tengo en mente desde hace mucho tiempo. De lo que esta nota es una huella (Relectura: este fragmento me producía un verdadero placer, ya que revivía las sensaciones de esta noche; pero, cosa curiosa, al releerlo, lo que mejor recreaba, era lo que no había escrito, los intersticios de los apuntes; por ejemplo, lo gris de la calle Rivoli, mientras esperaba el autobús; por lo demás es inútil intentar describirlo ahora, porque lo perdería una vez más en provecho de otra sensación callada, y así sucesivamente, como si la resurrección se verificara siempre a un lado de la cosa dicha: el lugar del fantasma, de la Sombra).<sup>32</sup>

<sup>31</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 40.

<sup>32</sup> R. Barthes, “Délibération” (1979), *Obras completas*, t. 3, pp. 1011-1012.

El sujeto huye de la pérdida mediante un dispositivo de muñecas encajadas, convirtiéndose así en un doble, en fantasma, en sombra, en alguien que no es él, en una sensación ausente cuya presencia sólo se sostiene mediante las palabras. Es porque el sujeto se encuentra siempre al lado de sí-mismo, como una ausencia. A la pregunta ¿Quién soy? Que se formula Barthes, más adelante en el mismo texto, habría que sustituirla con ¿Soy? A este sujeto desprovisto de existencia, Barthes lo pone en escena a través del álbum de fotografías, mediante una serie de fragmentos cuyos títulos constituyen un metatexto fragmentario relativo a la puesta en escena del imaginario. Lo hace mediante un uso multiforme de pronombres personales.

La puesta en escena se produce por otra parte a través del fragmento, el texto breve, la nota, todas las formas que Barthes aprecia particularmente. Estas formas breves, en efecto, vienen a romper la capa del discurso, a dislocar lo liso de la continuidad, impiden estabilizar un sentido lineal, obligan a su dispersión, a su diseminación en la pulverización de las frases, a la constitución de un campo de divergencias asociado a la heterogeneidad de los lugares del sujeto, su imposible coincidencia consigo mismo. Es por ello que “lo biográfico” produce un texto. Sabemos que este problema obsesionaba a Barthes desde mucho tiempo antes. No la identidad, sino aquello que la excede.

Personaje de novela sin nombre propio, nos encontramos aquí en los límites de la autobiografía en su disolución misma, digamos, en una autoficción.

Encontramos en Barthes un trabajo sobre la identidad narrativa que es algo más que una simple tensión entre los dos polos de la identidad. Un rechazo de lo diegético que no es un rechazo de lo narrativo. Se trata de una narrativa fragmentada, constelada cuya linealidad cronológica es imposible y que sólo adquiere un sentido en la polifonía o la estereofonía. En una reflexión reciente, Serge Dubrovsky se pregunta por qué la autoficción ha tenido tanto éxito, por qué hemos visto tal expansión. Escribe:

Influencia del psicoanálisis, cuestionando radicalmente la “sinceridad” y la “lucidez” ilusoria de la autobiografía clásica. Imposibilidad de una captura totalizante de sí, lógica y cronológica, como en los grandes textos fundadores (Rousseau, Chateaubriand, Goethe). Deconstrucción del sujeto tradicional, pluralidad de relatos fragmentarios, episódicos. Identidad que no puede alcanzarse sino en esta “línea de ficción” de la que hablaba Jacques Lacan, pero también sin duda, muerte de las ideologías colectivas que ofrecían una

seguridad, lo que deja al escritor frente a una situación incierta con respecto a ésta. Escribir (y leer) para intentar elaborar algún sentido de sí. Narciso contra su propia imagen, Narciso tuerto, histórico, podríamos decirlo así. La autobiografía nace en el siglo XVIII con el surgimiento del individualismo en Rousseau. La autoficción es su avatar y la aventura del siglo XX. Con los cambios de la historia, es posible que este género, legítimo e incuestionable, se desgaste a su vez.<sup>33</sup>

Mis fragmentos van más allá de la autoficción, quizá anuncian a su manera, la “horografía” del siglo XXI. No conforman en nada una autobiografía novelada, o una inscripción biográfica en la ficción, lo que es tan viejo como la literatura en general. Tampoco son simplemente puestas en escena de uno mismo que permitan dar un sentido al caleidoscopio de lo vivido, de las impresiones, de las imágenes, de los recuerdos, de los encuentros, lecturas películas, de los menudos acontecimientos que atraviesan una vida. Son en cambio una línea en movimiento, liminal y flotante, una línea intersticial donde lo autobiográfico puesto en palabras, en lógica, en cronología, en causalidad, ya ficcionalizada por el dispositivo mismo, no es sino una de las posibilidades del destino, una posibilidad efectuada, pero sobre una línea de bifurcaciones múltiples. La Rivka que va a atravesar las páginas de las cajas de vida y de los “*mail* de sí”, la Régine que les responde, la voz que dice “Yo” en los tranvías de Berlín o en el autobús de París, es a la vez yo y no yo, mi doble y otra voz, multiplicada. Lo que acontece con estos personajes que se llaman “Yo”, o Régine, o “Rivka”, o “tú” o “ella” me ha ocurrido en otro contexto, lo pude soñar o imaginar, inventarlo más o menos, reajustarlo, darle otra consistencia, aquella que el relato aún fragmentario le va a imprimir, ahí, donde me conducirá el relato.

Es cierto que en todos los fragmentos en los que abordo el internet, los personajes surgen y desaparecen en el ciberespacio. La ciber-adicción no es una réplica de mi estilo de vida, como tampoco el cibercafé corresponde a una experiencia real, en la que cada quien podría reconocer sus propias inclinaciones. No se trata de disimular las peculiaridades en este contexto,

<sup>33</sup> Serge Doubrovsky, “Pourquoi l’autofiction?” (¿Por qué la autoficción?), *Le Monde*, 29 de abril de 2003, p. 16.

sino al contrario, ejercer las prácticas de una nueva cotidianeidad. Aquellos “me acuerdo” colectivos de nuestra vida urbana conectada y enlazada.

### *Poéticas de la ciudad y deambulaciones*

Para comprender esta iniciativa, conviene quizá tomar en consideración la manera de proceder de Walter Benjamin en su gran proyecto de los *Pasajes*. En 1950, diez años después de la desaparición física de Benjamin, al intentar explicar su método, Adorno escribió:

De éste, se conservan miles de páginas de documentos preparatorios que fueron escondidos en París durante la Ocupación. No es posible reconstituir el conjunto. La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación y de no hacer surgir las significaciones que mediante el *shock* provocado por el montaje de los documentos. La filosofía no sólo debía seguir al surrealismo sino hacerse ella misma surrealista. Tomaba en sentido literal la frase de *Sentido único* según la cual las citas en los trabajos son como los bandidos de las carreteras que surgen súbitamente a fin de despojar al lector de sus convicciones. Como un coronamiento de su anti-subjetivismo, su obra principal sólo debía componerse de citas. Son escasas las interpretaciones que se encuentran en el Baudelaire o aún en las “Tesis sobre la Historia”, y ninguna regla indica de qué manera se podría realizar el atrevido proyecto de una filosofía liberada de toda argumentación o tan siquiera el modo en que habría que reunir las citas para hacerlas así inteligibles. La filosofía del fragmento se ha quedado así en un estado fragmentario, víctima quizá de un método del cual no es seguro que pueda aplicarse al pensamiento.<sup>34</sup>

Montaje, *collage*, todo lo que la gran ciudad ofrece en su caleidoscopio ininterrumpido. Al final de su vida, al tiempo que trabajaba en su manuscrito

<sup>34</sup> Théodor W. Adorno, “Portrait de Walter Benjamin” (Retrato de Walter Benjamin) (1950), *Sur Walter Benjamin*, Gallimard, Folio Essais, 2001, p. 26 y ss. Benjamin dejó algunas notas en las cuales exponía su método: “El montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo tengo que mostrar. No voy a sustraer algo valioso, ni voy a apropiarme de las fórmulas espirituales. Me quedo con los harapos, los restos: no voy a hacer un inventario, sólo permitiré que se les haga justicia del único modo posible: al utilizarlos” (*ibid.*).

de las “53 horas”, Georges Pérec había iniciado un nuevo proyecto que intituló *L’Herbier des villes*, proyecto que apenas inició pero cuya lógica se asemeja a aquella de mi indagación urbana. En un gran cuaderno de formato comercial, itinerarios de autobús, anuncios recolectados con ligeras variantes reunidas al azar, al menos en apariencia.

ALTO

a las corrientes de aire y al frío gracias

a las juntas metálicas aislantes

NO MÁS

manchas en las paredes! Gracias a nuestra

gama de cubre-radiadores

ANIQUILADO

el flagelo de moscas y mosquitos

en el panel mosquitero

BASTA

de ruidos! Mañana mismo mando

a colocar vidrios dobles.<sup>35</sup>

¿Pretendía hacer un *Je me souviens* (*Me acuerdo*) del espacio y no del tiempo, una especie de memoria anónima y anodina de la gran ciudad, una nueva poética de lo prosaico? Leo Malet propuso llamar *décollages* lo que apreciamos en los muros de una ciudad cuando parte de un cartel ha sido arrancado y deja ver la capa precedente, un pedazo de cartel que fue pegado anteriormente. Se obtiene así un resultado curioso, desconcertante, otra imagen de la ciudad.

Leo Malet cuenta que un día miraba un cartel que representaba la cabeza de una mujer y encima de ella una rosa roja enorme daba la impresión que se había añadido después. La mañana siguiente el cartel había sufrido una transformación enorme. Alguien había cortado con una navaja el ojo izquierdo y a través de la desgarradura, se podían apreciar las rayas verticales rojas y blancas de la imagen pegada atrás. Leo Malet escribe al respecto:

Pronto el *collage* se hará sin tijeras, sin navaja, sin pegamento etcétera, en suma, sin ninguno de los utensilios hasta ahora necesarios. Abandonando

<sup>35</sup> Georges Pérec, *L’herbier des villes* (inédito), Archivos G. Pérec, cuaderno 53.

la mesa y los cartones del artista, tomará su lugar en los muros de la gran ciudad, campo ilimitado de realizaciones poéticas. Nunca hasta ahora, la imagen popular que solicita al poeta comer ladrillos no ha jugado el sentido concreto que le da el conocimiento del litofagismo de la poesía. Ya no es posible creer que el solo y único propósito de los terribles Saintes-Nitouche de carteles, transformables y sigilosos, es la exaltación de las virtudes de tal o cual producto comercial.<sup>36</sup>

Cada calle podría conocer así sus propios *décollages*, su poesía de la ruina, de los muros que se levantan y se deshacen, de lo que aparece y desaparece subrepticamente, de lo que reflota.

Berlín se presta particularmente bien a estos repliegues del tiempo. Un pedazo de cartel llamando a una manifestación cuya fecha se ha borrado, y donde la publicidad de una marca de cerveza ha tomado el lugar del anuncio de la manifestación, quizá seis meses más tarde. Cerca de la puerta de Brandenburgo, el célebre Keine Kohlonie medio borrado ha dejado su lugar en parte a Wir Verbinden (nosotros lo conectamos).

Superposición de mensajes, de tiempos, de lugares, en la indiferencia de los pasantes o en una instantánea registrada por un poeta, un fotógrafo o simplemente, un pasante que deja su mirada reposar en el muro gris.

Esta nueva escritura de la ciudad, ha sido promovida por una casa editorial inglesa en sus *Topographics*.

Me gustaría detenerme en un caso singular referido por Van Alphen, aquel del artista y escritor Armando, nacido en 1929 en Holanda, quien siendo niño y adolescente vivió durante la guerra cerca del campo de Amersfoort y quedó marcado por la experiencia. No era judío, registró lo que veía alrededor del campo, las extrañas llegadas de gentes que desaparecían un día, destinadas a los convoyes de la muerte, de los que nada sabía en ese entonces. Obsesionado por la guerra, hizo de esta experiencia su razón de vivir y de escribir.

Perfeccionó, en su obra pictórica y escrita, estrategias de escritura que bloquean toda narración. No hay relato, no hay principio, no hay punto medio, ni fin, tampoco hay lugares precisos sino vagos personajes, sin identidad, sin anecdotario. Una escritura oblicua. Esto da como por ejemplo "From Berlin" (escrito en holandés pero traducido en inglés) de 1982, un

<sup>36</sup> Leo Malet, en Robert Laffont, t. 1, p. 1058.

conjunto de textos cortos, reportajes, crónicas, fragmentos de alguien que vive lejos de su lugar de residencia. El autor escogió, en efecto, vivir en Berlín, en exilio, en la capital de los responsables del Holocausto. Busca a través de sus fragmentos, la significación de este exilio voluntario. Intercala conversaciones o fragmentos de conversaciones, voces de los habitantes de Berlín, fragmentos reagrupados en un número de cuatro o cinco, llamados: “jirones” o “restos”, “pedazos” o “migajas”. Son hombres, mujeres que hablan, cuentan la guerra. De lo que resultan diversas impresiones: que los alemanes no se enteraron, o que ellos también sufrieron, y sobre todo, el sentimiento que la guerra no ha terminado y se disimula en estos “pedazos” flotantes. El autor se pregunta qué hace en Berlín, pero sabe que aún cuando ya no quedan huellas, algo sucede aquí, se oculta aquí y su búsqueda exige una particular forma de escritura. No hay nada que encontrar en Berlín, pero lo esencial, es su manera de ser un extranjero en esta ciudad extranjera, en busca de algo que se disimula, en su posición de exilio, la indagación de los secretos de la gente, secretos que flotan en el ambiente brumoso de la ciudad. Le encantaría entrar en las casas berlinesas y preguntarle a la gente que ahí habita cómo eran estas casas en 1912, 1926, 1934, 1941, quiénes las habitaban, cómo vivían, pero sabe muy bien que no obtendría respuesta y que a nadie le importa. En este deambular por la ciudad reencuentra recuerdos de infancia, como si el hecho encontrarse en el extranjero, pero en una ciudad en que habla la guerra, le permitiese una aproximación autobiográfica fragmentaria original.<sup>37</sup>

Por otra parte, en la actualidad se desarrollan escrituras al margen de los géneros para dar cuenta del acontecimiento. Géneros híbridos, inacabados, que no son ni ficcionales, ni históricos, ni relatos, ni explicaciones.

### Escritura híbrida y nuevos *flâneurs*

Esta escritura fragmentaria basada en mini-relatos que buscan una reinención de lo autobiográfico, no se adapta a los límites prescritos por las tradiciones de los campos literarios. Ya se trate de la escritura teórica, memoria, disertación,

<sup>37</sup> Concederemos al autor de *Berlin Chantiers*, mostrarse sensible a la estética fragmentaria de alguien que decidió establecerse en Berlín. Se registran ahí extraños encuentros de una sensibilidad compartida.

hilo argumentativo, capas discursivas demostrativas o novela, novela corta o aun autobiografía. No responde a las categorías, catálogos de biblioteca o secciones fijas de los estantes de una librería. Hoy en día, lo sabemos, la escritura es ampliamente metaficcional. A menudo es justamente al interior de la obra que la explicitación, la auto-teorización se acomodan. A mí me gusta mezclar los géneros, pasar de la ficción a la metaficción, de la cita a la teoría, volver a la autobiografía que será motivo de un análisis dos líneas después. No concibo sino textos híbridos, mestizos, donde los géneros se superponen, se entretajan. ¿Qué es un texto híbrido? Se pregunta Sherry Simon:

Se trata de un texto que interroga los imaginarios de la pertenencia, acudiendo a las disonancias y las interferencias de todo tipo. Se puede decir que en ciertos casos estos efectos de disonancia son el resultado de un proceso de traducción inacabada, una relación de transferencia o de pasaje que no alcanza la condición de un producto finalizado, aculturado, pero que deja huellas del primer texto en el nuevo. El texto híbrido es entonces un texto que manifiesta “efectos de traducción” mediante un vocabulario disperso, una sintaxis desacostumbrada, un desenlace con efectos de desterritorialización, interferencias lingüísticas o culturales, cierta apertura o debilidad en el plano de la destreza lingüística o del tejido de referencias. Estos efectos estéticos son el resultado de la situación de frontera que vive el escritor, que mediante una toma de conciencia de la multiplicidad que adopta para crear un texto *créolisé*, según la expresión de Edouard Glissant, es decir un texto donde la confrontación de los elementos dispares produce algo nuevo, imprevisible.<sup>38</sup>

Escrituras transnacionales y transculturales operan el pasaje del trance al paradigma del *trans*, de la identidad asignada a aquella de la travesía. Ponen en escena identidades de trayectos, de itinerarios, no fijados sin encontrarse totalmente en el estallamiento.

Son escrituras de un entre-dos, de la apertura, del intersticio, o según la bella expresión de Jean-Claude Charles, de la *raigamberrancia* [*enracinerrance*].

<sup>38</sup> Sherry Simon, “Hybridités culturelles, hybridités textuelles” (Hibridaciones culturales, hibridaciones textuales), en *Récit et connaissance*, textos publicados por François Laplantine *et al.*, Presses de l’Université de Lyon, 1998, pp. 233-234.

Escrituras del desplazamiento, del pasaje, escrituras que están llamadas a generalizarse en la actualidad.<sup>39</sup>

Escritura del desplazamiento, como se verá en una parte de la obra, escritura de la migración de las identidades y de los sujetos mediante la multiplicación de las instancias enunciativas, las máscaras y los dobles, del nomadismo de la identidad que piensa haber encontrado en el ciberespacio el lugar de la recomposición parcial de las identidades, de estas coherencias fugitivas a las que aludía anteriormente. Migración de los lugares, de los lugares por la recomposición de espacio y del tiempo. Si el ciberespacio desvanece los husos horarios y los kilómetros, si un mensaje enviado en plena noche en Montreal llega a Tokio casi instantáneamente, si nada más de la facticidad del espacio y el tiempo no tienen ya “realidad”, es una realidad de otro orden que se recompone, otra experiencia de sí y de su relación con los otros, otra experiencia del vínculo social, un lugar nómada recreado porque se encuentra reestructurado, perpetuamente móvil, es el lazo de las identidades del flujo, des-territorializadas.

Reencontrar así el gesto ambivalente de pensadores y escritores como Benjamin, Kracauer y Hessel, en el Berlín frenético de la década de 1920. Si bien denunciaron los peligros de los nuevos medios de su época, descubrían también en ellos sus enormes posibilidades.

El *flâneur*, lo sabemos, es una figura del siglo XIX. Figura baudeleriana como pocas. Benjamin hace de ella un ícono del París del siglo XIX, a contracorriente como acostumbra. El deambular por la ciudad, la *flânerie*, se efectúa sobre todo en los famosos “Pasajes” convertidos en el refugio de los *flâneurs*, porque, antes de Haussemann, París tiene pocas banquetas y no son muy grandes. Baudelaire se confronta al “hombre de las multitudes” del relato de Edgar A. Poe. El personaje de Poe se oculta literalmente en la multitud, es la figura anónima de las nuevas sociedades de la soledad. El *flâneur* de Baudelaire, dice una vez más Walter Benjamin: “va despreocupado como un hombre provisto de una personalidad; protesta contra la división del trabajo que convierte a la gente en especialistas. Protesta asimismo contra su actividad industriosa. Hacia 1840, era de buen gusto pasearse con tortugas en los pasajes. El *flâneur*

<sup>39</sup> Se alude aquí al título de uno de los relatos de Emile Ollivier, escritor hatiano, establecido por mucho tiempo en Quebec y desaparecido prematuramente: *Passages, L'hexagone*, 1991.

se complacía en seguir el ritmo de su marcha”.<sup>40</sup> El hombre de la multitud es “un cliente” que no puede escapar al fetichismo de la mercancía, el *flâneur*, al contrario, busca el placer de la desocupación. El *flâneur* se encuentra ante la ciudad como frente a los “panoramas” que despliegan imágenes. Simboliza un tiempo que rechaza la aceleración.

Los *flâneurs* de la década de 1920, como Hessel, tienen también un “tempo” que no compagina con el ritmo de la multitud, son “sospechosos”.

Caminar lentamente por las calles animadas ofrece un placer particular. Uno está desbordado por las prisas de los demás, es como un baño en la resaca. Pero por más hábil que uno sea para cederles el paso, mis queridos conciudadanos berlineses no facilitan las cosas. Me encuentro siempre con miradas de desprecio cuando intento *flâner* entre estas gentes apresuradas. Tengo la impresión de que me toman por un carterista.<sup>41</sup>

Así comienzan *Los paseos en Berlín*, de Franz Hessel. Todos lo miran de reojo. Pretende entrar en los patios interiores que son uno de los encantos de Berlín. Lo hace por la mañana, a la hora de los cantantes de organillo.

Pero también quisiera participar por las noches en estos lugares, vivir los últimos juegos de los niños a los que llaman sin cesar desde lo alto de las ventanas, y ver a las chicas entrar ya dispuestas a salir de nuevo; sólo, no encuentro el valor ni el pretexto para forzar mi entrada, mi calidad de intruso es muy visible.<sup>42</sup>

Walter Benjamin ha celebrado, a propósito de Hessel, “el retorno del *flâneur*” como con Kracauer aquel del pepenador, otra figura baudelairiana.

Sobre el asfalto en que camina, sus pasos producen una peculiar resonancia. La lámpara de gas que ilumina el empedrado arroja una luz equívoca sobre este doble fondo. La ciudad, auxiliar mnemotécnico del paseante solitario, apela más que a su infancia y su niñez; evoca algo más que su historia misma.

<sup>40</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, París, Payot, 1979, p. 83.

<sup>41</sup> Franz Hessel, “Le suspect”, en *Promenades dans Berlin*, Presses Universitaires de Grenoble, 1989, p. 31.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 33.

La apertura que propone, es la inmensa escena de la *flânerie* que creíamos que había desaparecido para siempre. Y he ahí que revive ahora aquí, en Berlín, donde nunca se había extendido tanto!<sup>43</sup>

No se trata sin embargo de subjetividades flotantes, sino de una *flânerie* que propicia el *shock* y pretende recrear su experiencia. Es así que las “expediciones” de un Kracauer en la ciudad, sus *flâneries* son experiencias sociológicas que exigen una nueva forma de escritura que será la “crónica seriada” del periódico o la viñeta, la miniatura urbana:

Resistir es justamente la intención de un género literario cuyas obras diversas son asimismo, en el sentido figurado, relatos de viaje. En el sentido en que los viajes a los cuales están dedicados se llevan a cabo en sentido inverso. Estas expediciones no parten hacia África o hacia Asia, exploran el territorio que habitamos; no vuelven la espalda pero se proponen esclarecer el ser social que condiciona nuestros actos y pensamientos. En suma, se trata de una literatura sociológica que parece labrarse su lugar progresivamente.<sup>44</sup>

El nuevo *flâneur* sería aquel que se “arrastra”, que resiste a la funcionalidad de los lugares, a su amnesia, a su ritmo. Walter Benjamin observa, con mucha agudeza, hasta qué punto, la percepción y por lo tanto la capacidad de memorizar varía en función del ritmo con el cual abordamos la realidad. En *Sentido único*, escribe:

La fuerza del campo es otra, según se recorra a pie o se sobrevuele en aeroplano. La fuerza de un texto es también otra, según se lea o se copie. Quien vuela ve únicamente cómo la carretera avanza a través del paisaje: se despliega ante sus ojos según las mismas leyes que el campo que lo rodea. Pero para aquel que va sobre esta carretera percibe algo de su dominio, y sabe cómo, de este espacio que no es para el aviador sino una planicie desplegada, hace aparecer, a cada uno de sus virajes, horizontes, puntos de vista, zonas despejadas, perspectivas.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Walter Benjamin, “Le retour du flâneur”, en Franz Hessel, *op. cit.*, p. 255.

<sup>44</sup> S. Kracauer, “Reisen, nüchtern”, citado por G. Rault: “Socio-mythologie de la ville”, en *Culture de masse et modernité*, dirección editorial de Nia Perivolaropoulou y Philippe Despoix, Éditions de la maison des sciences de l’homme, 2001, p. 156.

<sup>45</sup> Walter Benjamin, *Sens unique* (Sentido único), París, Maurice Nadeau, 1978, pp. 156-157.

Andar a pie, contemplar los virajes de la carretera cuando todo mundo se encuentra en coche o en avión, alterar las costumbres, los lugares y su funcionalidad, cambiar de ritmo, trasgredir.

Los nuevos *flâneurs*, ¿se encuentran en Internet? A la vez como una nueva experiencia de sí y como un nuevo deambular de la ciudad, como un desvío de lo que se espera de Internet. Concebido para una comunicación rápida, informe, podría convertirse en fuente de creación, de una nueva escritura de ficción, de nuevas formas autobiográficas, de nuevas descripciones de los recorridos urbanos.

Invito al lector a seguirme en mis exploraciones urbanas, mis derivas identitarias, mis recorridos, mis hallazgos curiosos en la red, en fin a seguirme en mis trayectos y pensamientos nómadas.