

COGNICIÓN DISTRIBUIDA Y ESTÉTICA DE LA ACUMULACIÓN FRAGMENTARIA EN *PERMANENTE OBRA NEGRA*, DE VIVIAN ABENSHUSHAN

DISTRIBUTED COGNITION AND AESTHETICS OF FRAGMENTARY ACCUMULATION IN VIVIAN ABENSHUSHAN'S *PERMANENTE OBRA NEGRA*

Vicente Luis MORA
Universidad de Sevilla

Resumen: Una de las particularidades del fragmento narrativo contemporáneo reside en su autoconciencia y su vocación reflexiva sobre su condición inacabada. Esa recurrente peculiaridad será estudiada a partir de *Permanente obra negra*, de la mexicana Vivian Abenshushan, que a su investigación sobre la reticularidad suma el uso de mecanismos textuales y técnicos de conciencia distribuida, que se estudiarán desde un enfoque neurocognitivo. La novela o narrativa de Abenshushan constituye un ejemplo de cuestionamientos de todas las dimensiones de la experiencia literaria y, en cierta manera, una obra que propone una poética narrativa no unitaria para el siglo XXI. .

Palabras clave: Cognición distribuida; Narrativa; Fragmento literario; Reticularidad.

Abstract: One of the particularities of contemporary narrative fragment lays in its self-consciousness and its reflective proclivity about its unfinished condition. This recurrent peculiarity will be analyzed from the novel *Permanente obra negra*, of Mexican author Vivian Abenshushan, which mixes research about fragmentarism and use of textual and technic mechanisms of distributed cognition, mechanisms that will be examined from a neurocognitive approach. Abenshushan's novel (or narrative piece) constitutes an example of questioning all the dimensions of the literary experience and, in some way, a work that proposes a non-unitary narrative poetics to 21th century.

Keywords: Distributed cognition; Narrative; Literary fragment; Fragmentarism.

A ntecedentes

Archivar es el nuevo arte popular
Kenneth Goldsmith

Suele decirse que vivimos un momento de gran difusión del fragmento narrativo, pero no siempre quedan claras en las descripciones teóricas sus diferentes líneas, finalidades y regímenes de funcionamiento. En uno de los modelos que sí han propuesto, con sus aciertos y limitaciones, un acercamiento conceptual más afinado, se planteaban dos direcciones, denominadas con unas rúbricas casi isófonas *fragmentarismo* y *fragmentalismo* (Mora, 2015). En realidad, una vez leído el artículo da la impresión de que podría denominarse *discontinuidad* a lo que allí era fragmentarismo destructivo o atomizante, y *fragmentariedad* a lo que allí se denominaba fragmentalismo, escrito con fe en un todo aglutinador. A este segundo tipo de fragmento se refería Kafka, cuando decía que “Es todo un espectáculo cuando las grandes obras, pese a haber sufrido una fragmentación arbitraria, reviven una y otra vez desde su indivisible esencia, llamando quizá entonces la atención de nuestros turbios ojos en forma muy particular” (Kafka, 2003: 438). El texto fragmentado cree en una unidad que da sentido a todas las piezas, agrupadas gracias a una poética *reticular* (Ilasca, 2018; Fernández Mallo, 2018). En cambio, el texto discontinuo no contempla la unidad, ni cree en ella; por el contrario, se limita a agrietar, craquelar y desintegrar la textualidad, sin requerir después de un sentido “superior” que aglutine simbólicamente la obra: no hay ya ningún Todo a cuyo servicio se pongan las piezas, que crecen por agregación de fragmentos inconexos; no existen leyes interiores del texto que contengan su final, que anticipen la clausura de su logomaquia.

En lo que sigue vamos a centrarnos en una obra hispanoamericana, trascendental para abordar el inacabamiento textual contemporáneo, *Permanente obra negra* (2019), una desafiante obra narrativa de la mexicana Vivian Abenshushan, una de las autoras que con más sentido y rigor está formulándose una pregunta que acaso debieran plantearse todos los escritores actuales: ¿qué significa escribir en el siglo XXI? La respuesta de Abenshushan es interesante, pero, sobre todo, lo es el modo radical de cuestionarse el ejercicio de la escritura, a partir de la grieta discursiva y de la fragmentariedad formal y semántica, que más adelante conectaremos con un modelo perceptivo ligado a una cognición agrietada. *Permanente obra negra* es un tipo de libro que posiblemente no hemos leído nunca, algo que, por desgracia, no puede decirse de la mayoría de los títulos publicados, cuya corta innovación inventiva se refiere apenas a ciertos aspectos argumentales. Auténtico laboratorio procedimental y autorial, donde tanto los procedimientos (Abenshushan, 2019: 141) como los esquemas elocutorios son sometidos a todas las “pruebas de estrés” imaginables, esta obra de Abenshushan —la denominaremos siempre *obra* o *texto* porque su adscripción genérica es deliberadamente problemática— carece de anclajes de sujeción. No hay suelo en ella, no hay raíces identificables, y, quizá por ese motivo, una de las secciones del libro transcurre a bordo de un barco, lugar por naturaleza libre de raigambres, asideros o anclajes y que simboliza una identidad desarraigada, como explicase Slavoj Žižek al comentar la última escena de la película de Alfonso Cuarón *Children of Men* (2006), donde la salvación de la humanidad se representa en la forma de una mujer con su hijo, a la deriva en una pequeña barca. Dentro del mismo *pathos*, el inacabamiento radical de *Permanente obra negra* va dirigido a la eliminación de la Autora —en la cubierta de la edición impresa la firma es “Vivian Abenshushan *et. al.*”—, aunque, como se reconoce en las páginas finales, el objetivo no se consigue del todo; algo natural porque, como explican algunas voces (Burke, 1992; Vilariño Picos y Abuín González, 2006: 15; Mora, 2021:

81), la muerte del autor es más un hermoso motivo teórico que una realidad constatable en una época donde el autor está más presente que nunca, tanto dentro como fuera de los textos.

Vamos a comenzar ahondando en la original estructura de *Permanente obra negra* y en sus estrategias de inacabamiento, para situar nuestra exposición. El libro está compuesto por seis secciones que se van alternando o sucediendo, y a cada una le corresponde un tipo de letra distinto, además de una ubicación paginal concreta. Las páginas no están pensadas individualmente, como es tradicional, sino como la suma de la página de numeración par de la izquierda más la impar de la derecha. Por ese motivo, por estar estructurado como par paginal, el libro no comienza, como sería lógico, en una impar, sino en la página 8. Esta es la primera de una serie de rupturas de la forma acostumbrada de organizar un libro impreso con las que vamos a encontrarnos, y no es poco significativa: desde el mismo comienzo de la obra se rompe el pacto habitual de lectura, desactivando el esquema tradicionalmente fijado:

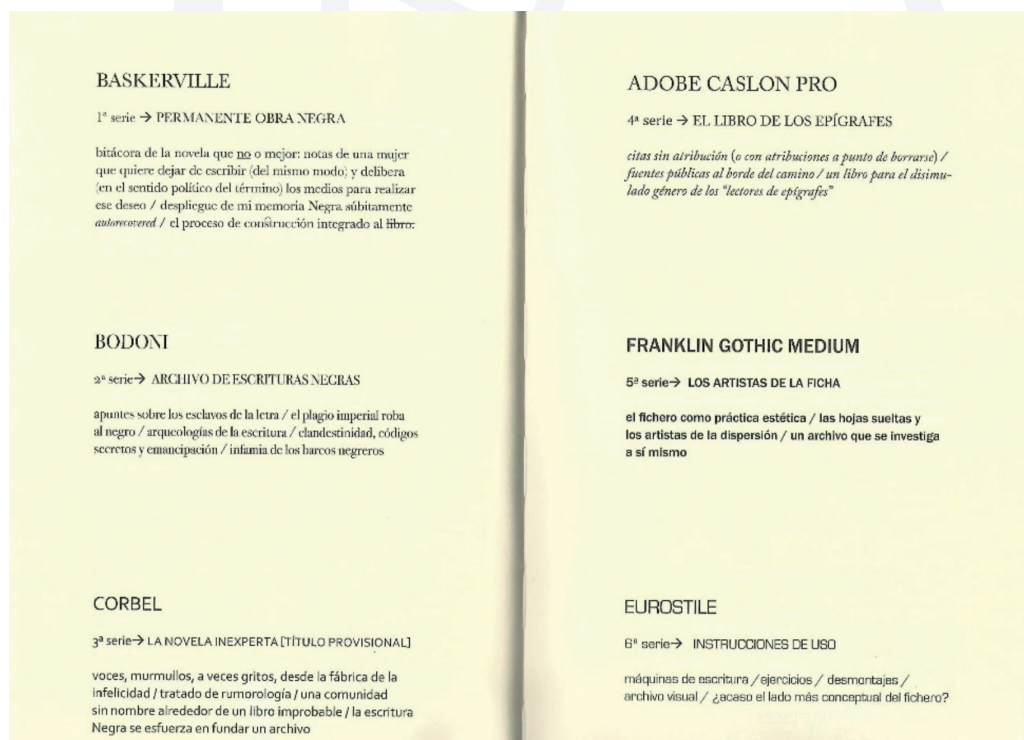


Fig. 1. Abenshushan (2019: 8)

Otra característica estructural es que el libro está escrito a partir de fichas de formato 4 X 6, cuya estructura organiza la cubierta y contracubierta de la cuidada edición de Sexto Piso en 2019. Es decir, el libro no sería tanto un texto como un *fichero*. Su condición de fichero no es sólo estructural, sino también *ontológica*, puesto que las reflexiones sobre los ficheros, las fichas y los archivos catalogados mediante tarjetas son constantes a lo largo del libro, y a ella va dirigida exclusivamente la sección 5, escrita con letra Franklin Gothic Medium, aunque en la sección primera, dedicada a la reflexión metareferencial sobre la escritura del propio libro, también hay numerosas referencias al fichero como estructura libresca y a la ficha como *forma*. Una especie de métrica material, materialista, que en todo momento tiene presente su condición de escritura microtextual, archipelágica y desparramada. De hecho, en México circuló, junto a la edición impresa de Sexto Piso, una edición

limitada de *Permanente obra negra* consistente en una caja con todo el libro transcrito en una versión de las fichas originales¹.

Y justo aquí aparece la primera reflexión que debemos hacer sobre la relación de *Permanente obra negra* con el inacabamiento fragmentario. Porque hay una gran diferencia entre un archivo y un fichero. Un archivo cobra rápidamente las dimensiones de un todo, de forma que quien “escribe un archivo”, o *sobre* un archivo —como han hecho numerosos autores hispanoamericanos—, tiene bien presente la idea de un *todo* cuyas leyes y organización debe desentrañar y leer. En cambio, el fichero no es un modo de organización, sino de *acumulación*, de adición y acarreo de materiales. El fichero no termina nunca, no tiene fin. Es un medio para agregar fichas con textos y más textos que pueden no llegar a ningún final conocido, porque no hay ninguna forma superior, ningún todo, que les marque un límite. El archivo es cerrado y monádico, el fichero es abierto, rizomático y proliferante. El archivo tiende al orden —lastrado por el mal de archivo derrideano— y el fichero a la entropía del desorden acumulativo. Por eso mismo, la decisión basal de Abenshushan de construir su libro como un fichero responde a una cosmovisión acumulativa autocrítica, que por motivos ideológicos no se quiere extractiva, explotadora, acumuladora de capital literario, sino anárquica, libre, como una comuna de citas que acumula cuidados, o días de existencia, sin constituirlos en una riqueza amasable.

El elemento ideológico es central en este libro, que no puede entenderse sin él, por cuanto la autora lo plantea como una liberación de materiales encerrados, capitalizados en otros lugares, como se deduce de la declaración de copyright parcialmente abierto del libro, que ofrece a la libre recreación, la apropiación o el tachado buena parte de los contenidos del mismo, aunque siempre con un límite final: la autorización de Abenshushan, que siempre está ahí, como hemos dicho antes. Si hay autorización, es porque hay autor. Y si hay Autora, aludida de esta suerte varias veces a lo largo del texto, es porque hay autoría, aunque buena parte de las reflexiones de *Permanente obra negra* vayan dirigidas a destruirla. De hecho, gran parte de la carga semántica de la palabra “negra” del título se refiere a las *escrituras negras*, que en su libro se exploran en dos dimensiones: primero, la negritud desde la visión occidental procedente del colonialismo, cuya terrorífica historia nutre la segunda sección, “Archivo de escrituras negras”, confeccionada con letra Bodoni y redactada como agavillado de citas y anotaciones propias sobre la historia de la esclavitud de personas de raza negra, especialmente en el continente americano. La segunda dimensión, que afecta a la autoría, es el concepto de “negro literario”, o persona que escribe libros bajo el nombre de otra, lo que se conoce en inglés como *ghost writer*, pero que en español y en francés toma ese feo adjetivo de raigambre evidentemente colonial y esclavista.

Este elemento de la escritura bajo otro nombre es esencial en *Permanente obra negra*, pues la propia autora arranca la obra contando una temprana experiencia como negra o escritora fantasma, que acabaría con el tiempo en convertirla en escritora por oposición (Abenshushan, 2019: 48). En la tercera serie del libro, “La novela inexperta (título provisional)”, fijada en letra Corbel, Abenshushan desarrolla la sección más ficcional del libro —decimos *más* ficcional porque en las otras secciones, incluso en las más ensayísticas, hay en ocasiones cierto grado de imaginación hipotética—, y esa ficción es la de un barco a bordo del cual trabajan cientos de negros literarios, contada por uno de

1 “Este libro es muchos libros, nunca el mismo. Por eso tiene (¡además!) otras formas materiales: un fichero con tarjetas intercambiables y un libro suajado. Circulan en ejemplares numerados. Buscarlos.” (Abenshushan, 2019: 39).

ellos y por la propia autora, de forma fragmentaria y delirante. Las reflexiones de ese narrador aluden precisamente a una de las ideas centrales de *Permanente obra negra*: la autoría como mito (Abenshushan, 2019: 48 y 96), que le lleva a precisar que en el libro hay un porcentaje de “48.5% de odiosa originalidad” (2019: 438) respecto al total. Esto hace que la obra pueda leerse en parte como un ejercicio de “lectoría” (Mora, 2017) o lectura cuestionadora de la propiedad intelectual. Y también podría conectarse esta lectura sobre la negritud esclavista de Abenshushan con las *necroescrituras* de Cristina Rivera Garza (2013), al menos en sus dimensiones de compromiso social y de presencia de lo colectivo en lo literario individual. A ello también invitan las estéticas del tachado y de la página en negro (Abenshushan, 2019: 123-139) que abundan a lo largo de *Permanente obra negra* —cada vez que aparece una referencia del libro a sí mismo, implica el inmediato tachado de la palabra “libro”—, manifestaciones de *oscurecimiento* textual y paginal que parecen redundar en la negritud de la obra, tendente siempre a la desaparición elocutoria: “lo que explora este ~~libro~~ es la lenta transformación de un yo que está aprendiendo el anonimato” (2019: 382). Se conecta, por tanto, el borrado social de los esclavos con el borrado individual de los negros literarios y con el borrado personal de la autora, que escribe con una mentalidad colectivista del siglo XXI, yendo más allá de la mera disolución elocutoria patrocinada por Mallarmé, Eliot y otras figuras de la alta Modernidad (Mora, 2021: 28).

Así pues, la obra de Abenshushan trabaja desde una estética de fragmentos acumulados, de auténticas piezas de convicción —empleando la expresión en su sentido jurídico—, dirigidas a la persuasión del lector, una persuasión textualmente atomizada en centenares de pequeños impactos que se han ido documentando a lo largo de los años. Y aquí tenemos la primera conexión con la contemporaneidad cultural e incluso estética de nuestros días: la estructura de fichero de *Permanente obra negra* es el trasunto de un temperamento contemporáneo, que describe Boris Groys:

La práctica de la autodocumentación se ha vuelto hoy una práctica masiva e incluso una obsesión masiva. Los medios de comunicación y las redes contemporáneas como Facebook, YouTube, Second Life y Twitter le [*sic*] dan a las poblaciones globales la posibilidad de presentar sus fotos, videos y textos y textos de un modo que no puede distinguirse de cualquier obra de arte post-conceptual, incluyendo las obras del *time-based-art*. Esto significa que el arte contemporáneo se ha vuelto una práctica de la cultura de masas (2014: 97).

Esa condición abierta e interminable de *Permanente obra negra*, que no se acaba, sino que se *cierra* —véase la descripción del desencanto sentido al finalizar el libro en Abenshushan 452-459— lleva a la autora, con bastante naturalidad, a dialogar con otras obras similares: el Libro mallarmeano, pensado durante décadas, esbozado, planificado, y jamás escrito; los *Pasajes* de Walter Benjamin, también inacabados, dejados a medias por la terrible decisión vital de su autor; el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, un conjunto de prólogos y más prólogos a una novela que jamás llega a existir, o que sólo existe como suma de sus prefacios; la obra poética de Emily Dickinson, tan limitada por los estrechos soportes materiales (sobres, papeles de pequeño formato) en los que decidía escribir, y nunca publicada en vida; el *Zettel* de Héctor Libertella, un libro de microscopías discontinua(da)s; y un largo etcétera de obras con las que dialoga *Permanente obra negra*, y a las que a veces acoge en su seno gracias a la cita. Otra obra afín, que ha motivado una edición experimental de *Permanente obra negra*, es la obra de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961), que gracias al troquel o suaje del papel permite la lectura de partes de distintas páginas, de forma que las posibilidades de lectura se vuelven casi incontables. Pueden rastrearse en los perfiles en redes sociales de Abenshushan imágenes de otra edición limitada de su libro muy similar a la de Queneau,

que se distribuyó en México en algunas ferias del libro y presentaciones de la obra, donde las seis secciones pueden combinar indefinidamente sus elementos, multiplicando los itinerarios elegibles. Una proliferación de posibilidades a su vez dentro de una proliferación de formas editoriales, puesto que, como veremos, el libro ha sido publicado de cuatro formas distintas. Sin embargo, en alguna entrevista la autora ha relacionado más su obra con el trabajo experimental del narrador estadounidense David Markson, que también trabajó con fichas como soporte de la escritura, y a quien le une otra vinculación, el trabajo de escribir *mediante* la cita, a través de la cita literal y también de la reescritura de textos ajenos, trabajo al que dedicó Markson sus tres novelas agrupadas en el volumen *This is not a Novel and other Novels* (2001).

La cita es otro elemento capital en este libro de Abenshushan, porque es uno de los modos de trabajar el fragmento. Como ha visto Antoine Compagnon en su monumental tratado sobre la cita literaria, titulado *La segunda mano*, la cita, sea apropiacionista o no, siempre funciona como fragmento textual:

Cuando cito, extirpo, mutilo, extraigo. Hay un objeto inicial que tengo delante, un texto que he leído o que estoy leyendo, y el curso de mi lectura se interrumpe en una frase. Vuelvo atrás: releo. [...] La relectura la desliga de lo que la precede y de lo que sigue. El fragmento elegido se convierte él mismo en un texto: ya no un fragmento de texto, una parte de la frase o del discurso, sino un fragmento escogido, un miembro amputado [...]. Porque mi lectura [...] hace explotar el texto, lo desmonta, lo dispersa (2020: 22-23).

Y a la cita está dedicada por completo la cuarta sección del libro, que emplea la letra Adobe Caslon Pro y que se presenta al lector como una colección de epígrafes, muchos de los cuales reflexionan sobre la condición anfibia de esas citas al comienzo de los libros, que implican por un lado un diálogo con sus textos de origen —a veces irónico, como sucede con los inacabables epígrafes de las novelas de Rodrigo Fresán—, y por otro arrojan alguna luz sobre los textos a los que llegan como citas extirpadas. No pocos de los epígrafes incluidos por Abenshushan ahondan, precisamente, en su estatuto vacilante, algo natural, por cuanto el fragmento siempre invita, como explica Laurence Dreyfus (2007: 88), a “romper las reglas del juego” que lo contiene.

Pero las dimensiones inacabadas de la *Permanente obra negra* no terminan, valga la redundancia, con su publicación en papel. Porque esta es sólo una versión en la que podemos acceder a la obra. La autora ha querido desarrollar otra traslación todavía más revolucionaria y desafiante de lectura, también dirigida a la despersonalización, a la disolución parcial de su autoría. Nos referimos a su versión digital. En la cuidada página web <http://www.permanenteobranegra.cc/>, existe una interfaz que permite intensificar la variabilidad del libro y sus combinaciones de lectura. En pantalla aparecen unos hermosos y complejos mecanismos que imitan a una máquina antigua. Si el internauta acciona la palanca que aparece a la izquierda, clicando sobre ella y bajándola, el programa comienza a imprimir seis fichas, correspondientes a cada una de las secciones y tipos de letra del libro. Y esas seis fichas son distintas cada vez que se acciona la palanca, con lo cual las posibles permutaciones de la lectura del libro van proliferando (figura 2).

No en vano tanto las versiones impresas como la digital recuerdan el “Carmen XXV” de Porfirio, “que podía experimentar múltiples metamorfosis a partir de sus palabras permutables” (Abenshushan, 2019: 73). La web, en especial, es un ejemplo de literatura digital recombinante, asociada al proyecto del libro impreso en diferentes formatos, con lo cual podemos hablar perfectamente de ejercicio transmedia, de expansión transmedial de las proliferaciones y combinaciones ya presentes

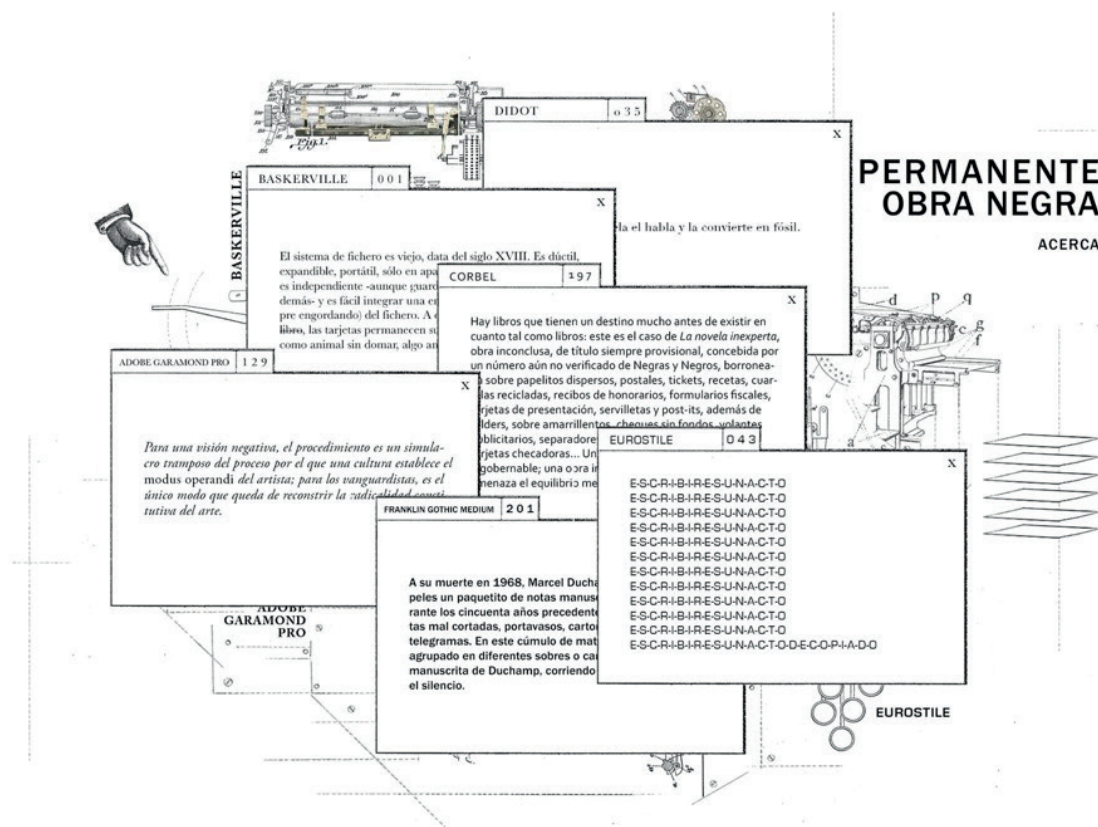


Fig. 2. Captura de la web <http://www.permanenteobranegra.cc/>.

en el interior del texto. La experiencia de *Permanente obra negra* va más allá del libro, tanto en lo autorial, como en lo político, como en lo discursivo, tomando varias realidades y canales y actuando en ellos según sus propias características y posibilidades, en una posición de clara literatura expandida.

El fragmento y la cognición agrietada

Vamos a alejarnos levemente para poder acercarnos con más intensidad. Como ha expuesto José Manuel Trabado (2005: 174) al reflexionar sobre el fragmento literario, “la imposibilidad de establecer nuevos sistemas totalizantes y la quiebra de fronteras entre lo artístico y lo crítico son un buen caldo de cultivo para fusionar escrituras que parecían paralelas”. En cuanto la idea de totalidad salta por la ventana, la hibridación genérica entra por la puerta. La *summa* de técnicas y géneros empleada por Abenshushan es consecuencia de su decisión de abordar varios temas que a su vez aluden a diversas dimensiones de lo humano —el trabajo, la creación, la esclavitud, la lectura—, con una cosmovisión contemporánea. Es aquí donde entramos, como es natural, en las consecuencias cognitivas que tiene la singular *interfaz* discursiva que la autora ha preparado para el lector.

Desde mediados del siglo pasado se viene hablando de *cognición distribuida* (Varela, Thompson y Rosch, 1991) para aludir a la capacidad de nuestra mente para actuar de modo descentralizado, dotándose “a sí misma de la capacidad de ser transferida de una materia a otra”, según el filósofo Yuk Hui (2020: 165). Esta distribución cognitiva puede producirse tanto a través de la compartimentación y trabajo paralelo de los sistemas cerebrales, como mediante las neuronas repartidas por otras partes del sistema nervioso central, llevando incluso, en los desarrollos más extremos de la teoría (Clark y

Chalmers, 1998; Bartra, 2007), el trabajo cognitivo fuera de nuestro cuerpo, por ejemplo a las herramientas y aplicaciones con las que trabajamos. De hecho, la modularidad (Gazzaniga, 2019) del funcionamiento cerebral, entendida en el sentido de la delegación por parte del cerebro de algunos módulos cognitivos, podría ser una forma de trabajar en la optimización de las funciones mentales sin que se resienta su robustez (Gazzaniga, 2019: 172), necesaria para mantener el control y la viabilidad del sistema nervioso. Kant, contradiciendo al Platón del *Fedro*, ya había apuntado en sus textos antropológicos una de las formas más habituales en que la mente trabaja de forma expandida, la escritura: “el arte de escribir será siempre un arte magnífico, porque aunque no se usase para comunicar el propio saber a los demás, ocupa el lugar de la memoria más extensa y más fiel, cuya falta puede suplir” (Kant, 2015: 119).

Otro ejemplo claro para comprender este concepto de un modo intuitivo suele utilizarlo en sus charlas el experto argentino en computación Javier Blanco: si nos exigen realizar una multiplicación matemática de dos números largos, seremos incapaces de hacerlo *de memoria*, sin salir de nuestra mente. En cambio, si ponen a nuestra disposición un simple papel y un lápiz, cualquier persona podrá realizarla en menos de un minuto. El proceso computacional aprendido en el colegio y las herramientas físicas permiten expandir nuestras posibilidades cognitivas. Como dice Ismael Apud, “la cuestión de la distribución de las funciones cognitivas sobre los artefactos implica indagar en torno a las actividades y aprendizajes concretos de los usuarios de determinadas tecnologías” (2014: 138). Es decir, tenemos dos dimensiones en las que el pensamiento se distribuye: por un lado, *dentro de sí mismo*, si nos permiten la imagen casi oximorónica, en cuanto dispersión más o menos controlada dentro del propio cuerpo. En segundo lugar, se distribuye de forma exógena, en el exterior del cerebro, lejos de las neuronas, formando la exoconciencia (Mora, 2019), y que encuentra diversos parangones en la propia naturaleza —“La mayoría de las inteligencias no son centrales, sino distribuidas”, escribe Jorge Carrión (2021: 155) sobre las conciencias vegetales—. Endógenas y exógenas, pues, la(s) conciencia(s). Y *Permanente obra negra* trabaja en esas dimensiones, y en las dos se dispersa gracias a su forma fragmentaria, como vamos a ver ahora.

En primer lugar, la obra de Abenshushan presenta una interesantísima idea de la cognición como una capacidad humana esencialmente desorganizada, fragmentaria y anárquica. Tras citar en la parte de la página correspondiente a la sección quinta, la de los ficheros, la anécdota según la cual el supuesto desorden de *Pedro Páramo* sería consecuencia de un barajado azaroso de las páginas tras un tropiezo, en la sección sexta de esa página se lee, en letra mayúscula (2019: 55):

AQUÍ ENTRA USTED

AQUÍ ES DONDE VA A APLICAR SU CEREBRO

(DES)ORGANIZADO

En ese momento se genera un efecto especular entre el texto y el lector, por el cual este último resulta apelado a confrontar el desorden más o menos aparente del libro con el suyo propio, cognitivo. En alguna entrevista Abenshushan ha ligado su búsqueda de una nueva textualidad a un nuevo tipo de lector, el “lector salteado” al que se refiriese hace más de un siglo el argentino Macedonio Fernández:

[...] el lector puede convertirse en eso que Macedonio Fernández llamaba ‘el lector salteado’, que es un poco el lector que somos ahora con internet y con las nuevas tecnologías digitales, que damos saltos de un texto a otro, de una página a otra, de un discurso a otro” (Abenshushan en Gallo, 2019).

Lector y escritor como espejos de un marco cognitivo caracterizado por un *totum revolutum*, por un imaginario esquirlado, compuesto a partir de lo que Carlos S. Scolari en su *Cultura Snack* (2020: 17) ha denominado recientemente las *formas microtextuales*, que rigen la “sociedad espectacular” de Jonathan Crary, quien afirma: “el que nuestras vidas estén compuestas de retazos de estados inconexos no es una condición ‘natural’, sino el resultado de la densa y profunda remodelación de la subjetividad humana”, experimentada en Occidente “durante los últimos ciento cincuenta años” (Crary, 2008: 11). Un imaginario social conectado, por supuesto, con la multiplicación de las formas expresivas, literarias o no, articuladas fragmentariamente como respuesta cognitivo-artística.

Y conforme avanzan las páginas de la obra de Abenshushan, sobre todo en la sección primera, la parte “autoconsciente” de *Permanente obra negra*, vamos viendo cómo la autopercepción de sí misma de la Autora —y de su libro— está continuamente sometida a vacilaciones y dudas; y asistimos a confesiones sobre la precariedad económica en que la obra fue concebida, así como a descripciones de la confusión producida por el insomnio durante el que se solía trabajar, que movía a detener o aplazar la escritura del libro, a veces durante meses o años. Hay un lugar donde la autora recuerda que su hijo era niño cuando ella comenzó a escribir, pero “ahora”, en el presente del texto ya escrito, es un adolescente. El libro de Abenshushan se vuelve así una escritura-vida, viva, vivida, vívida, de registro vital, en la que el tiempo deja sus cicatrices y sus huellas, así como sus vacíos perceptivos y sus ausencias de memoria. “Quizá este fichero sólo sea una versión material de lo que el lector contemporáneo ya hace de manera cotidiana, acostumbrado a los cortes, la dispersión, las conexiones entre contenidos”, escribe Abenshushan, antes de añadir: “El lector es quien nos tiene ahora pensando, a quienes escribíamos libros, cómo se ha trastocado nuestra vieja interfaz” (2019: 444). Y esa es la clave, que *Permanente obra negra* es nueva y original porque es el fruto deliberado y autoconsciente de una interfaz distinta y contemporánea, hecha de reciclaje y transformación, en la línea de las escrituras no creativas de Kenneth Goldsmith y Craig Dworkin —no en vano citados varias veces a lo largo del libro—, pero sin las limitaciones creativas de las propuestas estéticas de estos autores. *Permanente obra negra*, que es el resultado fragmentario de una dispersión cognitiva, no es frustrante como obra de arte, como resultado literario, sino todo lo contrario. Su inacabamiento, la insatisfacción que le genera a su autora, es inversamente proporcional a la sacudida de placer cognitivo que nos produce como lectores, porque es un libro que *nos entiende*, que nos lee, que comprende cómo somos y cómo pensamos las personas que habitamos la tercera década del siglo XXI.

Surge entonces un vínculo entre la imposibilidad del conocimiento —y del autoconocimiento— y la representación formal esquirlada. La forma inacabada y fragmentaria se muestra como un trasunto de la discontinuidad perceptiva y cognitiva, que representa nuestras limitaciones y las de nuestra escritura. Como dice el filósofo Carlos Thiebaut, “somos tan fragmentarios como nuestros relatos y no hay secuencia de redención textual alguna” (1990: 195-196). La condición anárquica que mueve algunas de las piezas de la logomaquia de Abenshushan encuentra un eco en esa entropía de fragmentación inacabable que sólo se cierra por *fatum*, por fatalidad, y no por haber llegado a una conclusión. Y el fragmento se convierte en la forma “natural” en que la contemporaneidad narrativa expresa la disonancia cognitiva.

La cognición expandida

En un segundo lugar, también provechoso, el libro de Abenshushan se topa con la cognición expandida cuando aborda abiertamente la estrecha relación entre nuestros modos de pensar, nuestros modos de escribir, los procedimientos con los que lo hacemos, los soportes y herramientas con que escribimos, y la importancia de la técnica en los procesos de lectura y escritura, a lo largo de todo el libro. Como ha explicado Amelia Gamoneda, “el sistema cognitivo no se construye a partir de los símbolos y sus reglas, sino de componentes simples que entran en relación entre sí con gran densidad de conexiones constituyendo una red cooperativa” (2020: 71). Por ese motivo, *Permanente obra negra* es, entre otras cosas, un largo ensayo aplicado sobre las consecuencias en la escritura de un determinado modo de organizar y ejecutar la experiencia literaria. Fijémonos en uno de sus textos sobre Emily Dickinson en la sección quinta, antes de reproducir en la sexta uno de los sobres donde escribía la poeta de Amherst:

Ha sido gracias a la era digital que la obra de Dickinson ha alcanzado una nueva dimensión material: sus manuscritos y cartas han sido digitalizados, existen archivos de las envolturas de chocolate que reutilizó para escribir sus poemas y es posible ver en internet reproducciones de su caligrafía experimentando las relaciones del texto con las posibilidades espaciales y técnicas de su medio: los papelitos y sobres de cartas, repositorios de una nueva forma de arte, donde leemos y vemos al mismo tiempo (Abenshushan, 2019: 343).

Obviamente, también *Permanente obra negra* es un libro creado para ser visto y leído al mismo tiempo, pues es textovisual por naturaleza. Pero, además de esa dimensión matérica y visual del texto, vemos que es explícito en esa anotación el hilo conductor que la autora teje entre los soportes materiales de la escritura, las herramientas y los resultados cognitivos, algo que vuelve a hacer en la página 293, cuando recuerda el conocido pasaje de Friedrich Nietzsche sobre el cambio cognitivo y creador producido tras la utilización de la máquina de escribir (Mora, 2021: 223). Y en muchos otros apartados y fragmentos del libro es visible esa tensión entre el modo de escribir, archivar o editar una obra, y las consecuencias cognitivas derivadas de tales elecciones, con varios ejemplos históricos —Lichtemberg, Mallarmé, Aby Warburg, Benjamin, los *Zettel* de Wittgenstein, etcétera—. Hay en *Permanente obra negra*, pues, una deliberada tarea de *pensar sobre el pensar* y de escribir sobre el hecho de escribir. Y eso supone una postura sobre la conciencia. A juicio de Andy Clark (1999: 262),

[...] gran parte del pensamiento real incluye bucles y circuitos que salen de la cabeza y pasan por el entorno local. Los argumentos y las tesis intelectuales de gran amplitud casi siempre son producto de cerebros que actúan en concierto con múltiples recursos externos. Estos recursos nos permiten llevar a cabo manipulaciones y yuxtaposiciones de ideas y datos que pronto desconcertarían a un cerebro no potenciado. En todos estos casos, el entorno físico real de los símbolos y las palabras impresas nos permite buscar, almacenar, ordenar y reorganizar datos de maneras ajenas al repertorio incluido en el cerebro biológico.

Por ese motivo, tiene sentido que el libro esté escrito y organizado como un fichero. Porque es su forma de fichero la que permite cambiar el repertorio cerebral, la que permite salirse de la tradición literaria occidental para crear un tipo de obra del siglo XXI, gracias a una operación tomada de las artes audiovisuales: el montaje: “El montaje hace algo distinto —y algo más— de lo que yo, en mi insuficiencia, podría hacer” (Abenshushan, 2019: 428). Un fichero montado, organizado por una curiosa mezcla de orden y entropía, que funciona maquinalmente, sobre todo en la versión cibernética,

que ejecuta ese montaje en tiempo real, siguiendo una programación combinatoria, más dirigida por el lectoespectador que por la autora, quien delega así parte de su autoría y abandona su responsabilidad sobre las fichas leídas por el internauta, en un giro receptivo que haría las delicias de Schleiermacher o Umberto Eco. El lector y un programa informático completan la experiencia de lectura e interpretación del libro. De la misma manera que Ramon Llull fabrica una máquina de pensar en el siglo XIII, o que Swift imagina en 1726 una máquina de escribir libros dentro de *Los viajes de Gulliver* (citada por Abenshushan, 2019: 207), o que Raymond Roussel concibiera una máquina para leer *Nuevas impresiones de África* (también citada en 2019: 231), Abenshushan construye una máquina del siglo XXI para explicar la conciencia distribuida, desorganizada y expandida de nuestro tiempo: la máquina textual de *Permanente obra negra*, que tiene cuatro formas, tres impresas (un libro, una caja de fichas, un libro troquelado) y una digital. Esta última, como decíamos antes, es contemporánea en el sentido más exacto del término, pues técnicamente hubiera sido imposible hacerla en las mismas condiciones de inmediatez, mecánica de funcionamiento, acceso general y generación continua de combinaciones de fichas antes del año 2000. La versión digital de la obra de Abenshushan es hija de nuestro siglo y no hubiera podido serlo de otro, al menos de la misma manera y con la misma contundencia (auto)expresiva.

El régimen estético más allá de la autonomía literaria

Permanente obra negra, por tanto, entra de lleno en el debate sobre la expansión de la literatura contemporánea y la superación de la autonomía de la literatura como categoría dominante, idea de cuño corriente a partir del Romanticismo (Schaeffer, 1999). La de Abenshushan es literatura expandida por varios motivos, pero, sobre todo, porque sus justificaciones y materiales de construcción no proceden sólo de la literatura, que es una contradicción habitual cuando se investiga en estas cuestiones, como viera Alberto Giordano en un inteligente trabajo sobre Alan Pauls. Mientras que Pauls vindicaba en su ensayo “El arte de vivir en arte” (2012) una expansión del concepto de lo literario, Giordano (2019) señaló con acierto que

[...] esa imagen de cuño postautonomista aparece entre los pliegues de un pensamiento sobre la literatura que extrae todas sus fuerzas conceptuales de los principios que individualiza el “régimen estético de las artes” (Jacques Rancière), es decir, del horizonte que la supuesta “expansión” literaria vendría a desbordar o superar.

Sin embargo, hay que hacer una precisión; Adolfo Rodríguez Posada (2020: 83) ha explicado que, en rigor, las prácticas expandidas implican en nuestros días “un arte verbal que trasciende el concepto *belletrístico* de lo literario según lo hemos entendido en los últimos doscientos años”, proponiendo una poética contemporánea donde el literario es el más importante, pero no el único de los elementos en juego. Un juego que se ventila en otra parte, en un espacio en buena parte ajeno al campo literario. De ahí que la contradicción apuntada por Giordano no se produzca en Abenshushan porque su apertura va más allá de la práctica que dialoga con el arte para impugnar su autonomía—algo que, como recuerda Giordano, hace la literatura desde las vanguardias de principios del XX—; en el caso de *Permanente obra negra* su condición de literatura expandida la sustentan sus líneas de

deconstrucción de la autoría², su activismo social, sus bases de trabajo sobre el esclavismo y los regímenes de los derechos de autor de los negros literarios, su documentalismo textovisual y, sobre todo, su condición de transmedia, que no sólo reformula en el espacio digital sus posibilidades —lo que la conecta con las prácticas descritas por Borsuk en *El libro expandido* (2020)—, sino que les brinda otras que no existen en la versión en papel, en directa conexión con las posibilidades expresivas de su tiempo. Abenshushan, mediante su práctica expansiva, que le lleva también a organizar numerosos talleres de creación y activismo entre lo social, lo artístico y lo literario, no sólo se cuestiona qué es escribir en el siglo XXI, sino también qué significa *ser escritora*, mediante el análisis estructural de la figura literaria y autorial de nuestro tiempo.

Esta visión entronca con alguna de las direcciones actuales de la narrativa en castellano que están redimensionando las prácticas prosísticas. El escritor peruano Iván Thays ya apuntó tempranamente la idea de una nueva comprensión de la novela “total”, confrontándola a la dinámica novelesca de una conocida promoción de narradores latinoamericanos: “Quizá ésa sea la gran diferencia, además, entre las Novelas Totales que se planteaba el *boom* y las que nos planteamos ahora”, pues, mientras que a juicio de Thays los novelistas hispanoamericanos de la segunda mitad del XX veían la ambición artística en acercarse al “mismo tema por diversas aristas, hasta completar el prisma”, en la actualidad, por el contrario, “la totalidad radica en el desorden que nos hace entender que todas las líneas, aun las más absurdas o arbitrarias, pertenecen a la misma línea oscilante y derivativa” (2004: 193). Sólo en este sentido abierto y expandido podríamos hablar de *Permanente obra negra* como novela, y desde luego en un registro experimental y autocuestionador.

Para concluir, regresando a los aspectos de la redefinición de la práctica literaria, apuntamos que en la página 77, Abenshushan cita a la crítica Marjorie Perloff, que explica la mutación perseguida a la perfección: “El escritor contemporáneo se parece cada vez más a un programador que a un genio torturado, alguien que concibe, construye, ejecuta y mantiene una máquina de escritura” sustentada por una cognición agrietada. Desde luego, así es en el caso de Vivian Abenshushan. Su máquina es un fichero polifónico, multiorgánico, puesto a funcionar infinitamente, cuyo proceso decide cerrar en un momento dado, para evitar la proliferación incesante, el inacabamiento absoluto, que hubiera coincidido con el gesto de Mallarmé: pensar el Libro total, pero no escribirlo.

(Siempre quise escribir un libro improbable, un libro que nunca terminara de escribirse, un libro siempre por venir, rehaciéndose infinitamente. ¿Será esta permanente obra negra [título mejor] la obra inconclusa y al mismo tiempo imposible de concluir?) (2019: 232).

Por fortuna, Abenshushan sí ha decidido escribirlo, esto es, cerrarlo, concluirlo, limitando el inacabamiento a su forzosa forma fragmentaria. Y lo ha hecho creando, a nuestro juicio, uno de los primeros grandes libros del siglo XXI.

2 Sus prácticas de dilución de lo que se denomina el mito autorial (2019: 48) van desde la apropiación de textos e imágenes hasta su borrado a través de la citación obsesiva y de la desactivación de sus elecciones en la versión digital de la obra. En la “Tercera serie: la novela inexperta”, encontramos este apunte en la página 96: “La Autoría es una ficción, una representación, una separación, pero ante todo: una amputación, donde Negro y Negrero, el Autor visible y los escritores en la sombra [...] se encuentran divididos, enfrentados, arrancados de su coautoría”.

Referencias bibliográficas

- ABENSHUSHAN, Vivian (2019). *Permanente obra negra*. México D. F.: Sexto Piso.
- APUD, Ismael (2014). “¿La mente se extiende a través de los artefactos? Algunas cuestiones sobre el concepto de cognición distribuida aplicado a la interacción mente-tecnología”, *Revista de Filosofía*, 39 (1), 137-161.
- BARTRA, Roger (2007). *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. México D. F / Valencia: Fondo de Cultura Económica / Pre-Textos.
- BORSUK, Amaranth (2020). *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Buenos Aires: Ampersand.
- BURKE, Seán (1992). *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CARRIÓN, Jorge (2021). *Membrana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CLARK, Andy (1999). *Estar ahí. Cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva*, trad. Genís Sánchez Barberán. Paidós: Barcelona.
- CLARK, Andy y Chalmers, David (1998). “The Extended Mind”, *Analysis*, 58(1), 7-19.
- COMPAGNON, Antoine (2020). *La segunda mano o el trabajo de la cita*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado.
- CRARY, Jonathan (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- DREYFUS, Laurence (2007). “Art at stake or the diversion of Time”. En René Audet (et. al.), *Narrativity: How Visual Arts, Cinema and Literature are telling the World today*. París: Dis Voir, 75-91.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GALLO, Irma (2019). “*Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan, un libro infinito”, *Leviatán*, 18/07/2019, <https://leviatan.mx/2019/07/18/permanente-obra-negra-de-vivian-abenshushan-un-libro-infinito/>.
- GAMONEDA, Amelia (2020). *Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición*. Madrid: Abada.
- GAZZANIGA, Michael S. (2019). *El instinto de la conciencia. Cómo el cerebro crea la mente*. Barcelona: Paidós.
- GIORDANO, Alberto (2019). “Alan Pauls y la ‘literatura expandida’”. *Orbis Tertius*, 24(29).
- GROYS, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- HUI, Yuk (2020). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ILASCA, Roxana (2018). “La poética reticular de Jorge Carrión Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora: del fragmento al proyecto mutante”, en Mihai JACOB y Adolfo RODRÍGUEZ POSADA (eds.), *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi / Universidad de Bucarest, 61-74.
- KAFKA, Franz (2003). *Escritos póstumos*, en *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- KANT, Immanuel (2015). *Antropología*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza.

- MORA, Vicente Luis (2015). “Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 783, 91-103.
- (2017). “Autoría y lectoría: de los lectores que comparten, reutilizan y reescriben a los artistas de la renunciación”. En José Antonio PÉREZ BOWIE y Antonio Jesús GIL GONZÁLEZ (eds.), *Ficciones nómadas: procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*. Madrid: Pigmalión Edypro, 393-412.
- (2019). “La máquina como exoconciencia literaria en algunas obras de César Aira, Ricardo Piglia y Mario Levrero”, *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, 6, 57-93.
- (2021). *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y de la lectura en la cultura digital*. León: Universidad de León, col. Interlecturas.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Barcelona: Tusquets.
- RODRÍGUEZ POSADA, Adolfo (2020). “La literatura después de la literatura: teoría y crítica del arte verbal postliterario en el siglo XXI”, *Revista Letral*, 24, 76-99.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). “Romanticismo y lenguaje poético”. En Fernando CABO ASEGUINOLAZA (ed.), *Teorías de la Lírica*. Madrid: Arco Libros, 57-85.
- SCHLEGEL, Friedrich (2021). *Cuadernos literarios*. Trad. y ed. Germán Garrido Miñambres. Madrid: Akal.
- SCOLARI, Carlos A. (2020). *Cultura Snack*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- THAYS, Iván (2004). “Andreas no duerme”. En VV. AA., *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 180-205.
- THIEBAUT, Carlos (1990). *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Madrid: Visor Distribuciones.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2005). *La escritura nómada: los límites genéricos en el cuento contemporáneo*. León: Universidad de León.
- VARELA, Francisco J.; Thompson, Evan y Rosch, Eleanor (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Massachusetts: The MIT Press.
- VILARIÑO PICOS, María Teresa y ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2006). “Historias multiformes en el ciberespacio. Literatura e Hipertextualidad”. En M.^a T. VILARIÑO PICOS y A. ABUÍN GONZÁLEZ (eds.), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco Libros, 13-33.