

Introducción

Este libro propone explorar un gesto que recorre la literatura y el arte del siglo xx: el gesto de escribir *mal*. La propuesta es examinar las visiones poéticas y políticas asociadas a este gesto en Latinoamérica, y de ese modo ofrecer una entrada productiva a una cuestión que tiene múltiples ramificaciones en la cultura moderna y contemporánea, y que atraviesa distintas tradiciones y disciplinas. La entrada que aquí se propone se enfoca en una zona específica del campo cultural: el espacio de la literatura y sus movimientos hacia o entre otras prácticas. El análisis del escribir mal implica examinar la práctica literaria a partir de una reconsideración de sus espacios, y en particular a partir de los espacios de abandono de lo literario, toda vez que la lógica del gesto conlleva la dimensión de la errancia: una voluntad de llevar la escritura a sus límites, de recorrer los puntos de tensión por los que ésta se des-sutura y es puesta *fuera de sí*.

Hablamos, entonces, de escrituras *errantes*: escrituras “malas”, en el sentido de lo que denota un *yerro* o una falta, y en el sentido de un errar –en el sentido de lo que es puesto a la deriva o implica el abandono de una determinada lógica de la propiedad–. En el rastreo de una constelación latinoamericana de lo errante se trataría de pensar la agramaticalidad en cuanto modo de activar una ilegibilidad productiva –en cuanto puesta a la deriva de sistemas y espacios de lectura, y en cuanto “movilización” de lo literario–. Las prácticas de mala escritura focalizan la relación entre los discursos, las visiones y las vivencias: postulan el ámbito de lo legible como algo que pone en juego los modos de relación con el mundo y, específicamente, la relación entre la escritura y la visión. Se trata de examinar entonces cómo se da esa relación en la práctica literaria, así como en las zonas de pasaje entre la literatura y otras prácticas, en lo que Graciela Montaldo llama en un ensayo reciente “zonas ciegas” (2010): en los intervalos entre los discursos y las prácticas, allí donde se tensa o deshilacha el trenzado de la escritura y la visión.

En *El destino de las imágenes* Jacques Rancière observa: “el arte está vivo en tanto que está fuera de sí, hace otra cosa que él mismo, en tanto que se desplaza por una escena de visibilidad que es siempre una escena de *desfiguración*” (2003:

101)¹. Las escrituras examinadas en este libro proponen un específico repertorio de discursos y prácticas de “salida de sí”. Se trata de prácticas cuya agramaticalidad a menudo implica una dimensión transdiscursiva e intermedial –lo que en términos del historiador del arte W. J. T. Mitchell describiríamos como un movimiento hacia un “otro semiótico” (2009: 137)–, así como la dimensión ética y política de un movimiento hacia el otro: un movimiento hacia los márgenes, hacia los conflictos y demandas sociales de grupos y subjetividades históricamente juzgados o excluidos del orden hegemónico. En estos discursos y prácticas de errancia me interesa indagar en particular esa decantación política del estilo. De manera esquemática podríamos sintetizar la inflexión política del gesto de escribir mal en la articulación de una *poética del abandono* –una puesta a la deriva de hábitos disciplinarios y convenciones estéticas y discursivas– con una *política del abandono* –una práctica que responde a los abandonos y fallas del cuerpo social–. Para ponerlo en términos de Agamben, la errancia de estas escrituras nos expone a la “nuda vida” del otro y trabaja los límites de “abandono” donde se sutura lo social (2006: 79-83). Se trata de escrituras, en otras palabras, que activan imaginarios culturales disidentes y replantean los términos de lo social, los modos de vivencia y convivencia en las modernidades periféricas de América Latina, desde las demandas emancipatorias que las recorren.

LA TRADICIÓN ESTÉTICA MODERNA

Ahora bien, ¿en qué sentido podemos deslindar una puesta en juego de lo ilegible específica de las prácticas de escritura o en general de las prácticas culturales modernas en Latinoamérica? Un acercamiento a esta cuestión implica considerar la dimensión histórica de la negatividad que pone en juego el gesto de escribir mal. Sería la negatividad del arte moderno que se piensa en la reflexión filosófica desde Hegel a Adorno, y que tiene una manifestación específica en lo que podríamos llamar el gesto de la “reducción estética”: el gesto de hacer productiva una falta, de operar desde lo que se sustrae o se niega². Es un gesto que

¹ Aquí y en lo sucesivo las traducciones de las citas son mías, salvo indicación en caso contrario.

² Véase en particular Hegel, *Lecciones de Estética* (1970) [1817-1829] y Adorno, *Teoría estética* (1983: 51), así como la reflexión de Agamben (2006b: 10) sobre el “menos artístico” que Hegel, en su crítica de la era moderna como época del “fin del arte”,

recorre la tradición moderna, desde los capítulos “no escritos” y “discursos sin asunto” de las *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis a los *ready-mades* de Duchamp, la “reducción escópica” de Bresson o el “grado cero de la escritura” de Roland Barthes. Desde el “ideal de lo negro” de Adorno y el “teatro de la pobreza” de Grotowski a la poética de la “inmadurez” de Gombrowicz, el “escribir mal y pobre” de Macedonio Fernández y la “estética del hambre” de Glauber Rocha. Es decir, habría que ver, en primer lugar, cómo las prácticas latinoamericanas de ilegibilidad se relacionan con las estéticas y discursos modernos de la falta.

En cierto modo, la errancia y la falta estarían en la raíz del arte moderno en la medida en que éste implica una caída de lo estético en la temporalidad. Es decir, en la medida en que a diferencia de la atemporalidad y universalidad de lo estético que postula el arte clásico, lo moderno se define por su negatividad en cuanto a un ideal intemporal del valor artístico y por la radical decantación de la práctica artística en el presente³. “Clásico” en ese sentido, designaría no tanto un determinado período del arte o un sistema de rasgos formales —equilibrio, armonía, retórica de la transparencia, etc.—, cuanto la actitud artística basada en la creencia en la validez de lo “bueno” en todo momento y lugar. Desde el momento en que no se propone tanto como práctica “para atravesar el tiempo” sino como práctica *atravesada por el tiempo*, el arte moderno sería por definición *errante* —pues continuamente pondría en movimiento los ideales de lo “bueno” y lo “válido”—. Esa dimensión temporal de lo moderno en cuanto *práctica para el presente* sería un aspecto clave del gesto de escribir mal. “Escribir mal”, en ese sentido, sería otro modo de nombrar el intervalo de apertura por el que lo estético es atravesado por los antagonismos sociales, políticos y culturales del presente. En ese intervalo de apertura y desplazamiento, las prác-

caracterizara como “infinita negatividad absoluta” (1970: 211). Como propone Boris Groys, la historia del arte moderno podría describirse como una “contienda de la devaluación” [*Wettbewerb der Wertlosigkeit*], donde “vence quien más radicalmente despoja a la obra de arte de su aparente importancia y relevancia, confiriéndole así el máximo valor representativo” (2000: 12).

³ En *El pintor de la vida moderna* (1863) Baudelaire definirá lo moderno como lo “transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (1964: 67). En cuanto a lo moderno como “transitoriedad” véase Gumbrecht (1978: 93-96).

ticas de mala escritura ponen en juego lo estético como un modo de hacer visibles los cortes, carencias y fallas de legibilidad del cuerpo social⁴.

Por esta vertiente las prácticas latinoamericanas de escritura errante tienden a adquirir un perfil específico: en dichas prácticas la tradición moderna de hacer productiva la carencia a menudo propone un desplazamiento hacia los márgenes sociales por el que esa tradición entra en diálogo activo con las prácticas e imaginarios de emancipación de los sujetos migrantes, marginales y subalternos⁵. En términos de Michel de Certeau, las prácticas de mala escritura serían “tácticas” para hablar o imaginar desde un margen, desde posiciones de visibilidad incierta (1990: 34-39); tácticas de “redistribución de lo sensible”, diríamos con Rancière; esto es, de movilización de lo estético y re-imaginación de su “puesta en común” a partir de las líneas de fractura y emergencia de los disensos y conflictos sociales⁶. El gesto de hacer productiva la negatividad en esta inflexión “táctica” sería lo que ligaría las operaciones por las que se reposicionan estética y políticamente los déficits y dislocamientos asociados a las hablas urbanas de la migración en las novelas de Roberto Arlt y José María Arguedas examinadas en los capítulos I y III; o bien las falencias y desigualdades ligadas

⁴ En ese sentido, la tradición moderna de pensamiento filosófico y estético de la negatividad entra en fricción productiva con el horizonte de las “comunidades negativas” del subalterno (Williams 2002: 19-20), es decir, con lo que Georges Bataille (1991) llamara la “comunidad de los que no tienen comunidad”, o lo que en la teoría política contemporánea se piensa como “la parte de los que no tiene parte” (Rancière 1996: 45) o bien como “comunidad inoperante” (Nancy 1991).

⁵ Para la noción de sujeto migrante véase Cornejo Polar (1995 y 1996) y Raúl Bueno (2002). Sobre la noción de subalternidad véase Guha (1983, 1988), Spivak (1988a, 1988b) y Chakrabarty (1993); para su desarrollo en el ámbito de los estudios latinoamericanos, véase el “Founding Statement” del Latin American Subaltern Studies Group (1993), así como Beverley (1998, 1999), Legrás (2000, 2008), Moreiras (2001), Rodríguez (2001), Williams (2002) y Mignolo (2003).

⁶ En cuanto al concepto de “*partage du sensible*”, véase la reflexión de Rancière en el ensayo homónimo (2000) y en *Malaise dans l'esthétique* (2004), donde lo describe así: “Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, este corte y recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y la palabra, constituyen lo que yo llamo el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de una comunidad, introducir sujetos y objetos nuevos, hacer visible lo que no lo era y hacer que sean escuchados como hablantes quienes eran percibidos como poco más que animales ruidosos” (2004: 38-39).

al “subdesarrollo” y a la producción cinematográfica en la periferia, que se rearticulan en la “estética del hambre” de Glauber Rocha, cuestión examinada en detalle en el capítulo IV.

Por la vertiente de la movilización de lo estético que conlleva el arte moderno podemos recortar otro rasgo específico de las prácticas de mala escritura aquí exploradas. Una de las expresiones más elocuentes de la cualidad errante de lo moderno es la que emerge en los albores del romanticismo en la visión de Friedrich Schlegel, en un célebre fragmento publicado en 1798 en la revista *Athenäum*:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su vocación no es únicamente volver a unir todos los géneros literarios y poner la literatura en contacto con la filosofía y la retórica. Quiere y debe asimismo mezclar y fundir poesía y prosa, inspiración y crítica, poesía natural y poesía artificial, hacer viva y sociable la poesía, y poéticas la vida y la sociedad [...]. El modo poético romántico está aún en camino; de hecho ese es su verdadero ser: estar siempre en camino, sin llegar nunca a realizarse por completo. (1982: 38-39)

En la visión schlegeliana de una “poesía universal progresiva” –una visión que hoy llamaríamos “transdisciplinaria” y que implícitamente se recorta contra el modelo neoclásico de fijación de las fronteras entre las artes propugnado por Lessing en su ensayo *Laocoonte, o de los límites de la pintura y la poesía* (1766)– se perfila un proyecto de movilización de lo estético, no sólo entre los géneros y los discursos –entre poesía y prosa, entre discurso literario y discurso filosófico o científico– sino entre la práctica artística y las prácticas de la vida cotidiana. Es una visión que se reactiva de diversos modos en los discursos y prácticas de mala escritura del siglo xx. En la medida en que esa visión de “puesta al límite” de lo estético va ligada a una poética de la hibridez, podemos reconocer en las prácticas de escritura errante que atraviesan el siglo xx un ascendente romántico, pues de hecho éstas se caracterizan no sólo por un trabajo fronterizo por los límites de los discursos y las prácticas, sino también por su inclinación por una textualidad irregular, abierta y heterogénea. No deja de ser significativo que el visionario artífice de la “poesía universal progresiva” sea también el autor de un ensayo *Sobre lo ininteligible* (1800) y que en el prólogo de su novela *Lucinda* (1799) reclame para su escritura el derecho a una forma “caótica” y “turbulenta” –el derecho a cultivar una “provocadora confusión” [*eine reizende Verwirrung*]]– (1962: 9). La ascendencia romántica del gesto de

escribir mal nos interesa en la medida en que permite situar la historicidad así como la específica singularidad de estas prácticas. Pues de hecho el proyecto de reconectar poesía y sociedad que articula la “poesía universal progresiva” de Schlegel se reconfigura adquiriendo nuevos perfiles en el programa de “llevar el arte a la vida”, así como en el entrecruzamiento de lo estético y lo político que en el siglo xx ponen en juego distintos proyectos surgidos en la órbita de las vanguardias históricas⁷, en el contexto de los discursos revolucionarios de los años sesenta, y luego en la estela de los movimientos minoritarios de los ochenta: momentos de agitación social e intenso diálogo inter-artístico, que no por casualidad coinciden con una eclosión de discursos y prácticas de escritura errante en Latinoamérica.

LA ESCRITURA ERRANTE POR LA VANGUARDIA

Eine reizende Verwirrung: en cuanto táctica de escribir mal, de hacer “ilegible”, el gesto que propone Schlegel en el prólogo de *Lucinda* –el gesto romántico de provocar o excitar por medio de la “confusión”– está emparentado con una serie de operaciones emblemáticas de las vanguardias históricas –el gesto de *épater le bourgeois*, la estrategia del *shock*, etc.–. El parentesco de esos gestos, señalado por Octavio Paz en un influyente ensayo *–Los hijos del limo (1981)–*, sugiere una continuidad entre la tradición del romanticismo, la tradición de las vanguardias y las prácticas de mala escritura que, sin embargo, dista de darse sin significativos hiatos. Conviene examinar ese parentesco más de cerca. De hecho, más allá de la cualidad de “errancia” que signaría todo lo moderno, las prácticas de mala escritura aquí consideradas están en cierto sentido más próximas a la visión de la “poesía en movimiento” de Schlegel que muchos de los movimientos de vanguardia en cuya órbita emergen y con los que mantienen un conflictivo diálogo. Si bien es cierto que no todas las prácticas de mala escritura están directamente vinculadas a las vanguardias o admiten sin problemas la etiqueta de “vanguardistas”, es constatable que un considerable número de ellas surgen en el contexto de las vanguardias históricas, durante las primeras décadas del siglo xx, y que cuando se produce una segunda oleada de estos dis-

⁷ En cuanto a las conexiones entre el romanticismo de Jena y los movimientos de vanguardia del siglo xx, véase Nancy/Lacoue-Labarthe (2013).

cursos y prácticas en los años sesenta, ello coincide con un resurgir de movimientos y proyectos neovanguardistas. El gesto de escribir (o pintar o filmar) “mal” puede emparentarse, como hemos apuntado, con una serie de gestos y estrategias de las vanguardias históricas –la estrategia del *shock*, el *collage* como forma de cortocircuito semiótico, etc.– y de hecho coexiste o se solapa con ellos en no pocas de sus manifestaciones emblemáticas. Asimismo es notorio que los discursos de la vanguardia latinoamericana dan cabida a un amplio espectro de prácticas que experimentan con la agramaticalidad y lo neolingüístico, desde los gestos programáticos de desdén por lo gramatical en los manifiestos de Oliverio Gironde y Oswald de Andrade a la “ortografía indoamericana” promovida por Fransisqo Chuqiwanka en el *Boletín Titikaka* (1926-1930) o al visionario “neocriollo” de Xul Solar⁸.

Ahora bien, por la vertiente del “abandono” de la forma y el trabajo con lo irregular y heterogéneo, el análisis de las escrituras errantes permite hacer un deslinde significativo en el campo de las vanguardias históricas. De hecho, no pocos movimientos de vanguardia se caracterizan por propuestas formalistas de notoria nitidez y homogeneidad –desde el constructivismo y el ultraísmo a la estética funcionalista de la Bauhaus–. En las vanguardias hay también una vertiente “purista”: una vertiente racionalista que privilegia la síntesis y la depuración formal, que se solapa con ciertas inclinaciones del *modernismo* (en el sentido lato, no específicamente hispánico del término) –con eso que Rancière llama “la téléologie moderniste de la pureté” (2003: 51)–, de la que se alejaría el tipo de apertura a lo heterogéneo que proponen las escrituras aquí consideradas.

Los discursos vanguardistas ponen en juego una peculiar dinámica de transgresión y disciplina. En la articulación sectaria o “partidista” de un procedimiento formal que deviene paradójica *norma* de ruptura, y en el efecto de normalización de lo nuevo que produce la retórica de su despliegue, se abre un flanco de tensión por el que las escrituras errantes proponen líneas de fuga respecto a las propuestas vanguardistas. No se trata meramente de un movimiento

⁸ Si Oliverio Gironde reivindica “la más irreductible disidencia ortográfica” en uno de sus *Membretes* (1996: 137), en su “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) Oswald de Andrade propugnará: “A lingua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição millonária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (1978: 5). En cuanto a los neolenguajes vanguardistas, véase Jorge Schwartz (2002: 55-78) y Unruh (1994: 207-262). Sobre el “neocriollo” de Xul Solar véase Lindstrom (1982); sobre el *Boletín Titikaka*, véase Vich (2000), Zevallos (2002) y Monasterios (2008).

“entre el Orden y la Aventura” (1980: 342) en el sentido de la discordia entre antiguos y modernos a la que famosamente se refiriera Apollinaire en sus *Caligramas* (1913-1916), sino de la interiorización de esa dialéctica en el propio discurso de la vanguardia. En la medida en que el gesto de escribir mal implica un gesto de des-escritura –una puesta a la deriva de lo prescrito y de lo pre-escrito que norman el discurso y la visión–, las prácticas de escritura errante operan en una específica zona de fricción con las vanguardias históricas –un campo de desplazamientos y vectorialidades generadas por las vanguardias, que se dan a la vez por dentro y por fuera de ellas–. Dichas prácticas tienden a proyectarse en un intervalo “post-vanguardista”: en un “post” de las vanguardias que no necesariamente implica un corte epocal, sino que a menudo es simultáneo a su despliegue histórico. Ese “post” no sería el que presupone la lógica interna a las vanguardias por el que cada *ismo* deja atrás al anterior, ni tampoco exactamente el “post” de un “post-modernismo” que empezaría ya con las vanguardias (Doherty 1996: 19), sino más bien un “post” que no deja de ser un “avant” de otra manera: un “post” *ex-céntrico* en el sentido en que lo pensara Roland Barthes, que se desplaza de una lógica de la ruptura a una lógica de la deriva⁹. Es decir, sería un “post” que si bien supone un margen de crítica y distanciamiento, no necesariamente implicaría la superación de una “época” o un “espíritu” de las vanguardias. Si tomamos como cifra de éste no tanto la lógica de lo nuevo y la sucesión de los procedimientos –que de hecho se solapa perturbadoramente con la lógica del mercado capitalista–, sino el proyecto de reintegrar vida y arte, se diría que ese espíritu o ese proyecto se manifestaría menos en el seno de los movimientos militantes de vanguardia que en el margen de distanciamiento y en las líneas de fuga que proponen ciertas prácticas de escritura errante: en el abandono de la retórica vanguardista que propone la crítica de César Vallejo a lo “formulaico” del surrealismo (y de todos los *ismos*)¹⁰, en los desplazamientos

⁹ En *El placer del texto* (1973) Barthes propone una estrategia “excéntrica” de “subversión sutil” como alternativa a los discursos vanguardistas de “destrucción del arte”: “entiendo por *subversión sutil* aquella que no está interesada directamente en la destrucción, esquivo el paradigma y busca otro término: el tercer término, que no sería un término de la síntesis, sino un término excéntrico, inaudito” (1993: II, 1522). Para un análisis de la dialéctica del *post-* y el *avant-* que liga los conceptos de vanguardia y posmodernidad, véase Ette (2008: 257-88).

¹⁰ Véanse sus artículos “Contra el secreto profesional” (1927) y “Autopsia del surrealismo” (1930), recopilados en Müller-Bergh/Mendoça Teles (2005: IV, 158-164).

de Roberto Arlt por los *entre-lugares* de los discursos vanguardistas de Florida y Boedo, o en las derivas del concretismo en la práctica cinematográfica de Glauber Rocha –casos examinados, respectivamente, en los capítulos I, II y IV de este libro–. En otras palabras, las prácticas de mala escritura aquí exploradas se dan en un margen de *errancia* por la vanguardia: en un *post* que sería el “imposible” modo –el modo utópico y anacrónico, diríamos con Didi-Huberman– en que no deja de reactivarse su ideal¹¹.

Por otra parte, desde la perspectiva de la articulación de imaginarios y prácticas culturales subalternas, las prácticas de escritura errante se distinguen de la tradición de las vanguardias europeas de apropiación estética de la cultura popular y masiva (o bien de las culturas “primitivas” no occidentales) –es decir, de lo que Thomas Crow llama “the continuing involvement between modernist art and the materials of low or mass culture” (1996: 3)–. Si bien no es descartable que la productividad estética de lo “primitivo”, lo “bajo” o lo “masivo-popular”, opere en estas prácticas en el sentido del extrañamiento de las inercias de la tradición literaria o de la serie artística que Crow reconoce en el *modernism* (o en lo que para ser más exactos en el ámbito latinoamericano llamaríamos la tradición de las vanguardias), en los textos aquí analizados esa productividad estética va ligada a una específica productividad política. En ellos, lo “estético” de las prácticas bajas y deslegitimadas, no se articula sin atraer consigo proyectos orientados a intervenir en el horizonte sociocultural en que se producen –el horizonte de conflictos y antagonismos, prácticas y demandas de emancipación de grupos y sujetos marginalizados y subalternos.

Como se ha señalado a menudo, las vanguardias latinoamericanas, más allá del proyecto de abandono de la autonomía de lo estético que Peter Bürger postulara en su *Teoría de la vanguardia* (1984), se caracterizaron frecuentemente por una inflexión identitaria ligada a la rearticulación de los imaginarios nacionales, así como por un fuerte entronque con las tradiciones culturales locales¹². Las prácticas de escritura errante tienden a operar en una órbita concordante con la segunda de esas proposiciones, si bien no dejan de distanciarse de la primera. De hecho, la específica articulación de lo bajo y lo popular que proponen estas prácticas –una articulación marcada por la demanda de fidelidad a los ima-

¹¹ Para una seminal reflexión sobre el anacronismo en la historia del arte, véase Didi-Huberman (2000).

¹² Véase Sarlo (1988), Rincón (1991), Yúdice (1999) y Bosshard (2013).

ginarios disidentes y subalternos, a la vez que por el diálogo con la tradición culta– dista de ser una constante en el ámbito de las vanguardias latinoamericanas. Fuera de casos aislados que podrían señalarse en el ámbito del “indigenismo vanguardista” de *Amauta* y del *Boletín Titikaka*, a partir de figuras como José Carlos Mariátegui y Gamaliel Churata, el campo vanguardista tiende a polarizarse entre movimientos elitistas (como el ultraísmo y el creacionismo) y movimientos populistas, que cortan con la tradición del arte moderno o bien tienden a sublimar lo popular en las operaciones identitarias de un discurso nacionalista (como es el caso, respectivamente, del grupo porteño de Boedo y del muralismo mexicano). Más afines a la órbita de lo errante aquí explorada podrían considerarse algunas manifestaciones del *modernismo* brasileño –en particular la “rapsodia popular” *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade–. Las operaciones de síntesis cultural del movimiento antropófago suponen un momento notable de mediación de lo culto y lo popular en Brasil, aunque en ellas tiende a disiparse la dimensión del antagonismo social¹³, como no deja de señalar el propio Oswald de Andrade en el prólogo a su novela experimental *Serafim Ponte Grande* (1933), donde la crítica al proyecto del *modernismo* en esos términos es el argumento que justifica el paso a un teatro revolucionario. En el paso de la novela vanguardista al teatro comprometido, Oswald de Andrade promueve una disociación de las vertientes estética y política de la vanguardia, que no volverán a confluir en un proyecto de fidelidad a las demandas de emancipación populares y subalternas sino en los años sesenta con la emergencia del *cinema novo*, y específicamente en la práctica cinematográfica de Glauber Rocha, cuyo intenso diálogo con la tradición culta y popular brasileña, así como con la tradición moderna europea, se explora en detalle en el capítulo IV.