

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

Vol. V, n.º 2 (verano 2017), pp. 455–460, ISSN: 2255–4505

Julio Prieto: *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid–Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, 372 pp.

Este libro ambicioso y original de Julio Prieto se propone examinar las visiones poéticas y políticas asociadas al acto de escribir “mal” en las modernidades periféricas de Latinoamérica. Con este objetivo en mente, el estudioso español de respetada trayectoria, actualmente *Research Fellow* en la Universidad de Potsdam, continúa una línea de investigación en la que lleva muchos años indagando. Ya en *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* (Macedonio Fernández y Felisberto Hernández) (Beatriz Viterbo, 2002), Prieto comienza su proyecto sobre “malas escrituras” centrándose en el Río de la Plata como uno de los focos de más intensa producción y circulación de lo que él llama “prácticas de ilegibilidad”. En este punto, es importante ponerse de acuerdo sobre las definiciones: por “ilegibilidad”, Prieto no entiende en primer lugar un modelo de densidad textual, tal como lo propone el modernismo europeo o angloamericano (“la ilegibilidad por acumulación y multiplicidad combinatoria” presente en el paradigma joyceano, 24), sino una “ilegibilidad por sustracción y rarefacción” (24), que caracteriza sobre todo obras vinculadas a las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo xx, así como textos que pertenecen a la oleada neo-vanguardista que se produjo en la década de los sesenta del mismo siglo. Aquí se trata de escrituras o películas que activan imaginarios culturales disidentes, cuyo gesto principal consiste en hacer productiva la negatividad que llevan dentro.

En *La escritura errante*, Prieto ahonda en la noción de agramaticalidad, al tiempo que la reformula en términos más amplios de *errancia*. Como explica en la introducción, donde presenta los delineamientos teóricos que van a guiar su estudio, considera la escritura errante “lo que denota un *yerro* o una falta”, en el sentido de “un error” (13) –es decir, lo que es “puesto a la deriva o implica el abandono de una determinada lógica de propiedad” porque rechaza la apropiación de la voz del otro. Tal ensanchamiento conceptual le permite al autor reunir en su corpus proyectos de artistas alejados entre sí a primera vista (como José María Arguedas y Néstor Perlongher), pero que, al no dejarse leer según los códigos de la tradición letrada, pertenecen, a pesar de sus divergencias a veces abismales, a una misma constelación alternativa, una constelación que tiene como rasgo distintivo el hecho de poner en escena un déficit de sentido. Dado que el gesto de “escribir mal” o de “devenir iletrado” atraviesa distintas tradiciones y disciplinas, la categoría central de la errancia le lleva al autor a estudiar con gran perspicacia la vertiente intermedial e intersemiótica en la que se inscribe esta producción artística. Las poéticas de la errancia hacen posible explorar las

múltiples zonas de pasaje entre la literatura y otras artes; en primer lugar, los modos en que el registro literario se relaciona con el registro visual. Por otra parte, Prieto subraya una y otra vez que las prácticas latinoamericanas de escritura errante tienden a adquirir una dimensión ética que implica un movimiento hacia un otro sociopolítico, hacia la cultura popular y hacia los márgenes sociales, motivo por el que esa tradición entra en diálogo con imaginarios de emancipación de los sujetos migrantes, marginales y subalternos. En realidad, lo que más le interesa al autor es la exploración de este entre-lugar de la conflictividad tanto estética como política, que en varios casos va acompañado de un escribir entre lenguas basado en una concepción de la traducción como inscripción de una otredad o "traducción errante".

En el primer capítulo, "Una gramática del desarraigo: visiones urbanas y técnicas de salvación en Roberto Arlt", Prieto identifica en la producción narrativa del autor argentino dos tipos de distorsión con respecto al realismo tradicional, tal como ha quedado sintetizado en la metáfora stendhaliana del "espejo a lo largo del camino": por un lado, una distorsión imaginaria y la deriva hacia lo fantástico, a la que tiende la expresión de la experiencia urbana, y por otro una distorsión lingüística que da cuenta de un estado de extranjerización de las lenguas en la metrópoli moderna y que lleva al borde de la ilegibilidad ciertos pasajes de las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Al mismo tiempo, llama la atención en estas obras la articulación de toda una maquinaria de la visión, que apunta a un cruce del discurso literario con otros medios y otros modos de articular lo visual (cine, teatro, fotografía). Aquí ya está en ciernes el proyecto de "salida de sí" de un medio determinado (en el caso de Arlt, el discurso literario) que volveremos a encontrar en los otros autores seleccionados, y, particularmente pero en un gesto contrario de "exteriorización" de lo literario en el cine, en el *cinema novo* del director brasileño Glauber Rocha, analizado en el capítulo iv del libro.

Pese a la ruptura con el régimen de transparencia realista que se plasma en una experimentación discursiva con lo bajo, emergen en los textos arltianos asimismo ecos místicos. Según Prieto, estos ecos ponen en juego "un realismo mesiánico", que opera como un vector de ascensión que coexiste con lo que llama un vector de abandono. Esta encrucijada de lo real y de lo fantástico produce una constante fricción que expresa la sensación de desarraigo, de falta de fundamento, de erosión de la capacidad de dar sentido que se vivió en aquella época de aguda modernización. En el universo de Arlt, la pregunta por lo real —"¿cómo es posible que este mundo sea así?"— alterna con otra igualmente insistente, de índole mesiánica: "¿y si fuera posible?, es decir, ¿y si otro mundo fuera posible?" (81). De este modo, se lleva el discurso literario hacia un límite de fricción que, en última instancia, implica el abandono de las operaciones estéticas para inscribirse en un horizonte de intervención política: un salto a la acción radical. Arlt oscila entre dos "técnicas de salvación" frente al desarraigo: la apuesta por el poder de redención de la ficción y la superación estética versus el abandono de la literatura por la acción histórica de la política.

Lo que está muy bien, y es una constante que aparece también en los otros capítulos, es que Prieto relaciona su interpretación de la obra de Arlt con elementos textuales muy específicos, más en concreto con dos invenciones (es sabido que el autor también era inventor): por un lado, la invención de la media irrompible, de la que se puede derivar una poética textual (“una media a través de la cual *se podría leer*” [54]); por otro lado, la potencialidad destructiva de la fábrica de fosgeno, que apela a la inmediatez de la acción política. Entre estos dos extremos irreconciliables se desarrolla esta obra rebelde.

El segundo autor al que Prieto revisita es el peruano César Vallejo. En el capítulo “Ascender a la pobreza: temporalidad y utopía en la poesía de César Vallejo”, argumenta que, leída desde el prisma de lo errante y la agramaticalidad, la singularidad de un poemario como *Trilce* radica menos en la expresión de un “espíritu indígena”, tal como sostuvo Mariátegui, que en su tendencia al despojamiento retórico y a la tachadura como modos de plasmar las disonancias de lo real que atraviesan el mundo andino: un real caracterizado por la desigualdad, la explotación y la miseria que el orden letrado, importado por los colonizadores, solo contribuyó a perpetuar. Según Prieto, esa manifestación de lo bajo tendría en Vallejo dos vertientes dignas de explorar: la inscripción existencial de la temporalidad y el cuerpo que se anuda en torno a la noción de caída, y la emergencia de una “voz de la pobreza” (94), que refleja un principio de fractura lingüística y de perspectivismo discursivo por el que resuena la dimensión de la falla social. Los dos movimientos confluyen en “una trayectoria de transfiguración de la caída en el canto y un movimiento de apertura de la poesía al otro” (94). Contrariamente a otras interpretaciones, la de Prieto no obliga, pues, a considerar el realismo de la poesía de Vallejo como algo circunscrito a su etapa tardía. Si los poemas póstumos se orientan hacia un discurso de la acción revolucionaria, no hacen sino intensificar una vertiente anti-letrada que ya recorría *Trilce*.

Por su parte, la tercera sección del libro, “De las lenguas peregrinas: la escritura de la falta en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, se enlaza con la poesía de Vallejo al centrarse en el último experimento narrativo muy peculiar de otro escritor peruano, a saber: José María Arguedas. Este texto cobró una pregnancia especial porque su redacción se vio interrumpida por el suicidio del autor. Es un lugar común de la crítica existente leer esta novela a partir del fracaso del proyecto literario y antropológico de Arguedas. Prieto prefiere, en cambio, invertir la lógica; a su modo de ver, el suicidio de Arguedas estaría íntimamente ligado a lo logrado de la escritura, si bien cabe tomar “logrado” en un sentido paradójico: como un modo de hacer productivo un cierto “fracaso” de lo literario (175).

Para Prieto, los *Zorros* se originan ante todo en una “crisis de traducción”. De acuerdo con esta hipótesis, Arguedas habría abandonado al final de su vida una de las dos líneas de traducción visibles en su narrativa anterior: la línea “armónica” (134), a través de la cual aspiraba a transmitir la plenitud y la musicalidad del quechua como expresión de una relación de armonía entre lengua, cultura y naturaleza. Solo quedaría en pie el segundo *modus operandi* de la traducción, el heteroglósico, con el que antes había coexistido –siempre en un juego de tensiones– el primero. Esa otra línea heteroglósica confronta al lector con la

otredad lingüística y la heterogeneidad sociocultural de la comunidad quechua-hablante. Pero el contexto de la modernización, que obligaba a tantos andinos a migrar a las ciudades de la costa, puso en marcha un proceso de homogeneización de las diferencias que dio al traste con ese proyecto de mediación cultural, volviendo superflua y anacrónica la figura del "transculturador" que siempre había deseado ser Arguedas. Los *Zorros* escenificarían, por tanto, otro proyecto de escritura, un proyecto radicalmente descolonizador, en el que Arguedas explora la productividad estética y política de un "devenir iletrado" y de una traducción fallida o "errante". Con este fin, el nuevo discurso de Arguedas reconfigura la dualidad de lo alto (la sierra) y lo bajo (la costa), en la medida en que ahora se desmitifica la creencia mágica andina. Esta queda en parte desplazada por la introducción de un principio de elevación en las "hablas bajas" de la migración, que hace posible el surgimiento de un imaginario revolucionario a contracorriente del discurso marxista. Prieto concluye que lo que se hace patente ante todo en los *Zorros* es la dimensión del sacrificio de un estilo, la autodegradación que Arguedas se impuso a sí mismo en su abandono deliberado de lo literario.

En el cuarto capítulo, "Disparar al sol: intervalo y trance de la visión en Glauber Rocha", Prieto postula que el cine moderno ha actuado como punto de eclosión y superación de la tradición literaria. Más que examinar cómo la literatura se apropió de los códigos de lo visual, le interesa ver cómo la escritura es llevada al cine y deviene visual. Para poner a prueba su tesis, analiza la obra del brasileño Glauber Rocha, un cineasta que accedió a la creación fílmica desde una práctica de escritura crítica afiliada al movimiento literario del concretismo. Partiendo de este ejemplo, Prieto se propone explorar "la dimensión de intermedialidad y las relaciones iconotextuales que determinan crecientemente las prácticas culturales en el capitalismo tardío" (185).

A través de su propuesta de una "estética del hambre", plasmada en películas suyas de los sesenta tales como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* o *Terra em Transe*, Rocha combina un despojamiento técnico –para él conocer mejor lo real significa abandonar el rodaje en estudio y sacar el cine a la calle– con un gesto de reivindicación de la experimentación como dimensión integral de una práctica revolucionaria. Elabora su versión particular de la "mala" escritura y de la "mala" traducción para descolonizar la mirada instrumental hacia el otro y reinstaurar una relación de reciprocidad, reescribiendo en clave visionaria la tradición de representaciones literarias del interior brasileño de tal manera que se puede conectar con autores como Euclides da Cunha o Guimarães Rosa. Hace visible la escritura y procede a una sobreexposición de la palabra considerada impropia en las concepciones dominantes del cine narrativo. Por la lógica de lo que se tensa en el intervalo entre la palabra y la visión, donde lo que se ve tiende a contradecir la visión que propone el discurso, su filmografía produce un entre-mundo, una apertura a lo que normalmente quedaría semiótica y políticamente fuera de campo.

En el quinto y último capítulo, "Cercanía del escarpe, o de la bajura en Perlongher", se analiza otro ejemplo de desterritorialización de lo literario: la poesía de los 80 del argentino Néstor Perlongher, escrita en la época del terror estatal

ejercido por la Junta militar, y que intenta pensar las interrelaciones entre sexualidad y poder que se entretajan en ese terror. Perlongher des–escribe los hábitos discursivos, socio–sexuales y literarios y, al rechazar cualquier política identitaria de la homosexualidad, explora la abyección fronteriza, el “devenir otro” que abre el intervalo transexual vinculable a un imaginario *queer*. El *neobarroso* de Perlongher puede entenderse mejor si se lee como un neobarroco degradado, adelgazado, o sea, “mal escrito”, en el que el español se bastardea y confunde con otras lenguas para así permitir explorar las extranjerías que se abren en su seno. Más que una caída, Prieto percibe en la poesía de Perlongher un declive abrupto, que pone en crisis el principio barroco de la proliferación. Sentimos en ella la “cercanía del escarpe”, ese es, “el principio por el que se tocan una dicción alta, cultista y barroca y un habla baja, rastrera, barrial” (265). La otra operación nuclear que Prieto detecta en la obra de Perlongher es el “rayado”: el *neobarroso* se escribe “rayando”, es decir, “arañando, tachando, derrapando, enloqueciendo, en el sentido de un devenir ‘loca’, un devenir *camp*” (286). En última instancia, cabe calificar la poética *neobarrosa* como un proyecto de reimaginación radical de las prácticas culturales y políticas dominantes en la América Latina de finales del siglo xx.

En las conclusiones de su trabajo, “El *post* del escribir mal”, que Prieto prefiere ver como un nuevo comienzo, recapitula sobre los resultados que ha arrojado la investigación y se demuestra de manera convincente la productividad de su hipótesis central. En la encrucijada de ilegibilidad, transemiotividad y productividad política se abre su línea más interesante. El rastreo de estos conceptos nos hace ver bajo una nueva luz una serie de fenómenos artísticos definitorios de la literatura y el cine latinoamericanos del siglo xx. Desemboca en un proyecto de historia cultural y literaria de América Latina entre la década de los años veinte y los ochenta en América Latina.

Tanto el movimiento de lo literario hacia un otro sociopolítico como su movimiento hacia el otro semiótico (particularmente hacia el ámbito de la visualidad de masas) tienen en común el despliegue de estrategias de “salida de sí” de las prácticas disciplinarias y de los discursos de la razón instrumental y colonial. El análisis de Prieto ha hecho surgir las nociones adyacentes de la “traducción errante” y del “realismo mesiánico”. Además, el autor explica cómo su estudio sobre las poéticas del siglo xx, emparentadas con los movimientos vanguardistas y neo–vanguardistas, se suma a investigaciones y propuestas críticas recientes sobre intermedialidad y cultura visual, así como a discusiones teóricas sobre modernidad, postmodernidad y globalización en el capitalismo tardío. En efecto, es llamativo el renovado interés que suscita últimamente la presencia de las vanguardias del siglo xx en la producción literaria y crítica actual –como se desprende de publicaciones recientes de Florencia Garramuño (*Mundos en común*) y Julio Premat (*Érase esta vez*) entre otras. Prieto mira por último también al futuro y se pregunta por el modo en que su estudio podrá contribuir a una nueva investigación sobre modalidades contemporáneas del escribir mal, que ve emerger por todas partes.

Esta reseña no puede hacer justicia a la categoría enorme de este libro. Así, no se ha podido hacer mención de las interconexiones que se establecen entre los capítulos ni de la creatividad con que el autor –también poeta– las formula. Prieto es, sin duda, una de las voces más lúcidas de los estudios latinoamericanos actuales. En su metodología, consigue vincular con maestría una erudición y un conocimiento de los ámbitos tratados con un rigor de conceptualización y meticolosas operaciones de *close reading*. Pero quizá sí que haya una observación crítica. Presentada primero como tesis de capacitación para acceder a una cátedra de la universidad, la conversión en libro de *La escritura errante* exhibe a veces de manera demasiado visible las huellas del formato académico, lo que se refleja sobre todo en un exceso de notas a pie de página. Aunque, pensándolo mejor, este aspecto podría interpretarse como un procedimiento de obstaculización de un tipo de lectura lineal, a tono con la apertura a lo heterogéneo propuesta como idea central del libro.

ILSE LOGIE
Universiteit Gent
Ilse.Logie@UGent.be