

De la mente gutenberiana y otras defunciones

«Mientras creamos en la gramática, no podremos deshacernos de Dios», Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, 1889

¿Contraliteratura?

«Contra» y «anti» son dos prefijos opositivos. Pero mientras que el prefijo «anti» supone una oposición directa al término al que se añade, «contra» refiere a una naturaleza similar a la del término base, pero que actúa en un sentido contrario. Dicho esto, aclaro que el título de este libro no remite a una voluntad de renegar de la literatura sino a una focalización en corrientes que, a lo largo de la historia han buscado escapar de las convenciones del campo literario mediante transgresiones y experimentaciones con el lenguaje. Propongo aquí el término «contraliteratura» para referir a formas literarias que confrontan con una literatura disciplinada que cristaliza y reproduce las visiones hegemónicas del mundo y para nombrar formas de resistencia en las que el acto de escritura-lectura privilegia la textura de las palabras y su dimensión signifiante, en las que se busca evidenciar la ideología detrás de la gramática y en las que se concibe la escritura como una actividad que tiene por función pensar el sistema de la lengua y reflexionar sobre las maneras en que éste genera sentidos.

Diversas manifestaciones han oscilado entre el «anti» y el «contra», siendo el límite entre ambos conceptos bastante borroso. La escritura de los poetas malditos, la de las vanguardias históricas, las neovanguardias, la literatura posmoderna, el conceptualismo, la poesía visual o sonora, la digital-experimental, por ejemplo, han roto con parámetros y concepciones dominantes a partir de

la creación de nuevas gramáticas y nuevas significaciones. Más allá de la estrechísima ruptura con la tradición propuesta por las vanguardias históricas —la «antitradición» planteada en el *Manifiesto de síntesis futurista* (1913) o la noción de «antiarte» concebida por el dadaísmo, que llevó a manifestaciones como los *ready-mades*, la factura de pinturas monocromas, el uso del azar en las composiciones, las apropiaciones o incluso, directamente, el abandono de la práctica artística—, el distanciamiento con los cánones escriturarios establecidos se registró, como veremos en este libro, en diferentes contextos. Por lo pronto, planteo aquí tres importantes conceptos que surgen a la hora de abordar estas escrituras no domesticadas: la novela zombi, la defunción del yo lírico y las resistencias textuales.

Novelas muertas y novelas zombis

Desde la narrativa, se ha denominado «antinovela» a una forma que se aleja de los parámetros tradicionales del género —argumento, mimesis, personajes singularizados a partir de sus biografías—. El término fue popularizado por Jean-Paul Sartre, en su prólogo al *Portrait d'un inconnu* (1948), el libro de Nathalie Sarraute. Pero el concepto podría aplicarse igualmente a ejemplos históricos como *Le Berger extravagant* (1633), de Charles Sorel, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne o a *Jacques le fataliste* (1778), de Denis Diderot y, ya en el siglo XX, a obras de autores como James Joyce, Virginia Woolf, Julio Cortázar, Vladimir Nabokov, Alain Robbe-Grillet, el resto de los escritores del Nouveau Roman o de la novela posmoderna. Estas contranovelas utilizan recursos como la alteración del orden cronológico convencional de la narración, la deconstrucción del concepto de los personajes como entidades estables y unitarias, la ausencia de tramas, la experimentación con la sintaxis, el uso de imágenes y de juegos gráficos. Las principales características de este tipo de textos es su antimimesis, su autorreflexión y la puesta en foco de su propia cualidad fictiva.

En el *Manifiesto surrealista* de 1924, André Breton atribuía a Paul Valéry la crítica a la remanida frase «La marquise sortit à cinq heures» (la marquesa salió a las cinco). Esta expresión, que retomarán como concepto los escritores del Nouveau roman en la década del 60, representaba la banalidad y mediocridad de las convenciones narrativas tradicionales del siglo XIX, siglo de oro de la novela realista, instaurada como género hegemónico desde hace hoy más de 200 años. Hacia 1830, en la Francia de Luis Felipe, o en Inglaterra, durante el período de la

Regencia, apareció el prototipo de la novela de trama lineal, causal, coherente, cerrada, con narrador predominantemente omnisciente y narrada en pretérito perfecto. Este modelo respondía, tal como analizaba Roland Barthes, a una sociedad que adhería a la estética de la verosimilitud y que, además, reproducía su moral y sus valores. Su supuesto «mundo real» no era más una construcción ideológica. ⁽¹⁾ Los textos de Stendhal y Balzac, los de Jane Austen y las hermanas Brönte, además del afán representativo mimético, estaban basados en situaciones sociales fácilmente reconocibles y en supuestos «valores universales», que eran, en realidad, valores burgueses: el individualismo, la exaltación del poder y del estatus social. Este tipo de literatura apelaba al lector burgués, a sus costumbres mentales y a sus juicios de valor preestablecidos.

Mucho se ha escrito —Mijail Bajtin, Georg Luckacs, Lucien Goldman, Ian Watt, Roland Barthes, Michel Butor, entre muchos otros— sobre el género de la novela. Barthes, por ejemplo, señalaba cómo la estructura realista construía universos autárquicos que fabricaban sus propias dimensiones y sus límites, ordenaban su tiempo, su espacio, su colección de objetos y su mitología a fin de responder a determinada cosmovisión. La novela, como género, instauraba marcos mentales, justificaba, legitimaba y modelaba la vida socialmente dominante, imponiendo sistemas de valores.

Ya incluso después de Gustave Flaubert, muchos escritores buscaron escapar del modelo realista decimonónico —heredero, a su vez del concepto de mimesis aristotélico— intentando descondicionar al lector del esencialismo burgués que éste representaba. Desde finales del siglo XIX, la novela fue perdiendo su ingenuidad. Después de los planteos del simbolismo, de la filosofía de Nietzsche y de la fenomenología, la literatura no podía seguir adhiriendo ingenuamente a los códigos realistas. Así, en las primeras décadas del siglo XX, fueron apareciendo escritores modernistas como Kafka, Proust, Joyce, Virginia Woolf fuertemente influenciados por estas corrientes de pensamiento. Pasada la mitad del siglo, el campo literario recibiría también los aportes de la semiótica y las teorías de la comunicación, disciplinas con las que se fueron formando muchos escritores que buscaban hacer otra cosa con el género.

La muerte de la novela se viene anunciando desde hace décadas. A pesar de los reiterados anuncios, la novela no ha muerto, pero ha quedado como una especie de género momificado. En 2014, el escritor británico Will Self decía, en una conferencia dictada en Oxford, que la novela, que debía haberse enterrado con la aparición del Finnegans Wake, había sobrevivido tres cuartos de siglo más. A pesar de haber sobrevivido, lo había hecho, según él, en forma de zombi. «Muchas buenas novelas se han escrito desde entonces, pero diría que

éstas fueron, a largo plazo, novelas de zombis, instancias de una forma de arte fantasma que no termina de morir», sostenía. Self incluso llegaba a asociar la muerte de la novela directamente con la muerte del libro, en relación con la transición de la era de la imprenta a la era digital. Es más, el advenimiento de los medios digitales no sólo cuestionaba, para él, el formato del libro sino la misma mentalidad asociada a la lógica de la imprenta, «the Gutenberg mind», decía Serf, citando a su vez a McLuhan. ⁽²⁾ Esta reflexión de Serf da lugar a importantes cuestionamientos: ¿se puede hoy escribir, leer, publicar textos ignorando los cambios introducidos por las nuevas herramientas digitales de escritura? ¿Por cuánto tiempo más?

La defunción del yo lírico

La contrapoesía, por su parte, busca romper con las formas de la poesía tradicional y con la idea de sujeto lírico. El término «antipoesía» fue apropiado en la década del 60 por poetas como Bernar Venet, Nicanor Parra o Eliás Petropoulos pero, al menos desde el simbolismo del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, encontraremos numerosos ejemplos de anti y contrapoesía, especialmente, en el contexto de las vanguardias históricas y de las neovanguardias y registrándose, desde la segunda mitad del siglo hasta hoy, una eclosión de propuestas, desde el concretismo hasta la videopoesía; desde las textualidades de Fluxus hasta la poesía performática o la poesía en los metaversos.

Uno de los principales objetivos a abatir por parte de las contraliteraturas, como hemos visto, es el realismo mimético. Otro de sus grandes blancos será el yo lírico —entendiendo al lirismo como tendencia poética que privilegia la expresión de la subjetividad—, en correspondencia con la despersonalización de un sujeto moderno que deja de ser irreductible y homogéneo para convertirse en múltiple y fragmentario.

La profunda ruptura con la tradición lírica que se registra en las primeras décadas del siglo XX tiene su antecedente directo en la renovación del lenguaje poético propuesta, desde mediados del siglo anterior, a partir de recursos como la incorporación de la prosa por Baudelaire, la rebeldía extrema y el verso libre de Rimbaud, la libertad en la sintaxis y la importancia concedida al significante en Mallarmé. A partir de entonces, serán las palabras las que hablen y ya no los sujetos.

El simbolismo surge, a mediados del siglo XIX, como una reacción literaria tanto contra el realismo como contra el romanticismo y sus modelos de expres-

sión del yo lírico. Los poetas asociados a este movimiento propiciaban la ruptura con las fórmulas clásicas y rechazaban, en tanto poetas malditos, la moral burguesa. El manifiesto simbolista, publicado por Jean Moréas en 1886, definía al movimiento como «enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva». Rechazando las tradiciones literarias y los valores estéticos de sus predecesores, los simbolistas tomaban posición frente a un lenguaje al que entendían trillado y caduco. Su escritura cuestionaba lo que hasta el momento se había entendido por yo lírico, en una época en la que la noción de sujeto —a partir del pensamiento de Marx, Nietzsche o Freud— entraba en crisis y donde se confrontaban los valores de racionalidad y verdad modernas. Este cambio de actitud quedaba evidenciado, por ejemplo, en la frase de Arthur Rimbaud, «Je est une autre», de sus «Cartas del vidente». ⁽³⁾ Ya no era el ser humano el que hablaba sino las propias palabras las que hablaban a través suyo. La poética simbolista rompía igualmente con el arte imitativo del realismo proponiendo nuevas formas de dar cuenta de lo real, privilegiando lo sensorio.

Otros planteos igualmente iconoclastas surgirían a comienzos del siglo XX con vanguardias como el futurismo o el dadaísmo, que se alejaban de lo subjetivo y lo expresivo y proponían una ruptura radical a través de la experimentación lingüística, la fragmentación del lenguaje, el *collage*, las estéticas maquínicas, la composición basada en asociaciones libres, la ruptura con la lógica, el absurdo. Las vanguardias de la segunda mitad del siglo continuaron con las experimentaciones extremas, combatiendo el concepto mismo de poesía con movimientos como el letrismo, el situacionismo, el concretismo, el conceptualismo, la poesía visual, la poesía sonora, el poema proceso. El énfasis en la materialidad del poema y en su proceso creativo, el destacar la opacidad del lenguaje, la «militancia» contra el significado trascendental se convertirían en tendencias dominantes a partir de los años 60 y hasta hoy.

Resistencias textuales: el grado cero, las máquinas, el silencio

En 1953, Roland Barthes publicó su libro *El grado cero de la escritura*. En él señalaba cómo, desde Flaubert hasta su época, la literatura se había transformado en una problemática del lenguaje, buscando liberarse de las convenciones literarias imperantes. El grado cero se instituía como una tendencia antinarrativa, como un rechazo a la voluntad de controlar el orden de la realidad, como un afán de crear escrituras que partieran de la ausencia del sujeto, donde la bio-

grafía, la psicología, las estructuras sociales o la historia dejaban paso al mismo lenguaje.

Desde entonces, la segunda mitad del siglo pasado ha registrado una serie de formas como escrituras de grado cero, escrituras *collage*, escrituras maquínicas, escrituras realizadas a partir de *contraintes* —por ejemplo, desde el marco del Oulipo—, escrituras hipergráficas, metaescrituras. Una postura especialmente radical fue la de William Burroughs quien, mediante su método de *cut up*, proponía una «resistencia textual» capaz de «sacudir los fundamentos de nuestro sistema totalitario de pensamiento». ⁽⁴⁾ Para romper con el sistema de control, decía Burroughs, había que cortar y recomponer esa lógica tiránica implícita en el lenguaje narrativo. Así como la narrativa de la novela realista respondía a la sociedad burguesa, reflejando sus creencias acerca de la subjetividad, la identidad, la moral, el orden sociopolítico, la contranarrativa propuesta por Burroughs problematizaba, cuando no directamente subvertía dichos conceptos, llevando el lenguaje más allá de los límites de la representación.

Setenta años después de la publicación de *El grado cero de la escritura*, muchas cosas han cambiado. Evidentemente, Barthes no podría haber anticipado la llegada de los medios digitales de escritura de hoy, ni la inteligencia artificial, ni los inmensos cambios que estas tecnologías han producido en los conceptos de libro, lector, escritor, literatura. Pero, aunque él no podía haber previsto todo esto, mucho de sus planteos se presentan igualmente válidos. Entonces, al igual que hoy, la lucha de los escritores pasa —a partir del reconocimiento del rol que la palabra juega en la reproducción del orden social y las subjetividades dadas—, por salirse del lenguaje hegemónico y evidenciar sus maniobras discurtivas.

Este libro señala algunas de las estrategias literarias rupturistas más importantes que se registran desde las últimas décadas del siglo XIX hasta hoy. Las manifestaciones que abordaré en él confrontan la demanda social hegemónica de una literatura de representación, desafiando el tradicional uso de las palabras, de la historia, de la lógica, de la gramática, del sujeto lírico, desmontando el concepto de obra original, la función de autor y abordando tópicos clave como la materialidad y los espacios de la escritura. Aquí presentaré una serie de escrituras limítrofes, escrituras fuera de la historia, escrituras del cuerpo, escrituras efímeras, ilegibles, automáticas, no originales, imposibles, tautológicas, neutras, vacías, escrituras que desafían la lógica y la gramática, escrituras fuera de las páginas y de los libros, escrituras heterotópicas, escritas por máquinas, escritas por nadie.

¹ Barthes, Roland (1968), «L'effet de réel», revista *Communications*, número 11

² Will Self, «The Novel Is Dead (This Time It's For Real)», *The Guardian Online*, 2 de mayo de 2014, <https://www.theguardian.com/books/2014/may/02/will-self-novel-dead-literary-fiction> (consultado: 15/8/2022)

³ Paul Ricoeur se refería, en su libro *Le Conflit des interprétations*, a tres pensadores del siglo XIX, Marx, Nietzsche y Freud. Cada uno de ellos, desde diferentes perspectivas, había cuestionado la noción de sujeto, base de la filosofía moderna. El sujeto no se constituía a sí mismo, sino que era el resultado de condicionamientos históricos, sociales, económicos y psíquicos.

⁴ William Burroughs (1963), «The Cut Up Method», Leroi Jones (ed.), *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*, Nueva York, Corinth Books.