

MATERIA DE ESCRITURA. INTRODUCCIÓN CRÍTICA

HENAR RIVIÈRE
ARANTXA ROMERO

La materia de este libro es la escritura, como bien indica su título. Una escritura derramada en muchas escrituras que son aquí materia en cuanto que objeto de estudio, pero también como tinta que corre y empapa su trazo o surco en el papel, su marca en el muro y el cuerpo de quien escribe y se inscribe en el gesto de trazar, surcar o marcar. Esta dimensión material, corporal de la escritura, constituye el eje fundamental del fértil campo de tensiones que atraviesan este volumen. Evidentemente, se trata de una noción que nos sitúa de lleno en el marco de algunas de las ideas sobre la escritura avanzadas por las filosofías «posestructuralistas» y su crítica del signo desde 1950. A su vez, conecta con el potente cauce subterráneo de ese hallazgo ilustrado que es la autonomía del arte, porque incidir en la materialidad de la escritura supone —o supuso para la mayoría de las y los artistas cuya obra se estudia en este volumen— un esfuerzo por emanciparla de su secular subordinación a la palabra, al lenguaje y a la representación.

La noción de «materialidad escritural» acota la tarea de lo que Philippe Sollers comparó con dar «un paso sobre la luna», para describir el cometido del libro *De la gramatología* de su compañero de *Tel Quel*, Jacques Derrida.¹ Porque la escritura padece, en el corpus del platonismo que ha regido el modelo de pensamiento europeo, el eclipse forzado de su «naturaleza» tras

¹ SOLLERS, Philippe. «Introducción: Un paso sobre la luna», en J. Derrida, *De la gramatología*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2019, p. VII.

ese sol que es el habla. Desde la propia definición corriente del término, la escritura está desposeída de materialidad en cuanto que es el vehículo por excelencia: la escritura transporta el habla —y con ella la idea inmutable— alojada en grafías, sean estas letras, glifos o caracteres; signos, en definitiva, que «simplemente» llevan el peso metafísico del significado. En este sentido, la hegemonía que han tenido los estudios semióticos y lingüísticos ha dificultado, en gran medida, la expansión de las potencias de la escritura más allá de la cadena verbal y de la dinámica binomial del signo, entre significado y significante. Así, la filósofa Deborah Goldgaber advierte:

Linguistic and semiotic schemas are inherently limited for thinking plasticity, materiality and corporeality more broadly. These schemas are too formalistic, re-inscribing the traditional metaphysical distinction between form and matter. A materialism worthy of the name must think of morphogenetic processes as «internal» to matter rather than as inscribed or impressed on the body.²

Lo que entendemos comúnmente por escritura es, pues, una versión constreñida de la misma, que no conoce sus posibilidades matéricas y espaciales, ni tampoco su pluralidad: las escrituras ideográficas o alfabéticas se construyen en el espacio, donde las sustancias aire, tinta, margen o tipografía dan tanto sentido como la imagen acústica. Por ello, en este libro no solo atenderemos a la cara «b» del signo que es el significante, sino que mostraremos que la materialidad es el lugar ineludible para hacerse cargo de los poderes de la escritura.

Situarse al margen del imperio del significado y descentrar la noción de escritura más allá de la cadena verbal conlleva el desmarcarse de aquellos enfoques que, aunque consideran su materialidad, la toman como representación de los objetos del mundo, es decir, como icono. Este matiz es especialmente relevante dado que el trabajo de este libro se desarrolla en ese «a través» de las categorías que ordenan las artes en disciplinas. En efecto, el patrón binomial que rige el signo ha gobernado, en buena medida, los estudios relativos no solo a las cualidades materiales de la escritura, sino tam-

² GOLDGRABER, Deborah. «Plasticity, Technicity, Writing», *Parallax*, vol. 25, n.º 2, Leeds, 2019, pp. 137-154: «Los esquemas lingüísticos y semióticos están inherentemente limitados para pensar la plasticidad, materialidad y corporeidad [de la escritura] más ampliamente. Estos esquemas son demasiado formalistas, reinscribiendo la tradicional distinción metafísica entre forma y materia. Un materialismo digno de ese nombre debe pensar en los procesos morfogenéticos como “internos” a la materia, más que como inscritos o impresos en el cuerpo»; las traducciones de esta introducción son de las autoras.

bién a su presencia en otras artes y, en definitiva, a los contactos entre ellas. Estos movimientos epistémicos trabajan desde un doble fondo lingüístico-mimético —el concepto— y visual —las imágenes— que sigue sin estar suficientemente trabajado, quizás porque siempre se ha partido desde un enfoque interdisciplinar, sin cuestionar suficientemente la inestabilidad fundadora de las artes y también de las disciplinas. ¿Qué ocurre cuando se considera esa inestabilidad, ese singular plural como fundamento? No podemos atender aquí a los desplazamientos que conlleva este giro,³ pero sí es necesario apuntar que, en este libro, se entiende que los contactos entre la escritura y otras artes rebasan con creces la habitual lectura binaria entre, por ejemplo, pintura y escritura, o el caso paradigmático, tan explotado como malentendido, del tópico *ut pictura poesis*.

Afloran así, en la materia misma de la escritura, las otras dos líneas de fuerza esenciales que recorren el campo de este estudio colectivo, a saber: la que reconecta y funde las artes plásticas y visuales con la escritura y la que plantea una aparente contradicción entre las nociones de arte abstracto y arte *intermedia*. Respecto a la primera cuestión, la riqueza de matices que ofrecen los distintos artículos reunidos en este libro confluye, como se apuntaba más arriba, con los procesos de emancipación del arte en la modernidad, es decir, con el reconocimiento del arte o las artes como formas soberanas de considerar la experiencia y hacer mundo. En el terreno de la pintura, ese proceso culminó a comienzos del siglo xx con la abstracción, entendida como liberación de lo propiamente pictórico —el pigmento, el trazo, el movimiento, el color o la planitud del lienzo— con respecto a su tradicional función mimética y figurativa. Un curso similar se aprecia en varias de las escrituras aquí estudiadas, que activamente dificultan, rompen y/o abren la relación de lo escrito con sus posibles referentes lingüísticos.

Este paralelismo emancipatorio conduce a la línea tendida entre arte abstracto e *intermedia*, que este libro tensiona con la voluntad de operar una disolución del patrón dualista que apuntala la presunta oposición entre sus términos. En el terreno de la teoría del arte, la abstracción estuvo directamente vinculada a una apuesta por la autonomía de las diferentes disciplinas artísticas —música, pintura, poesía, etc.—, que implicaba enfatizar la especificidad diferencial de cada una, consolidando sus muros de demarcación. Frente a tal defensa de la «pureza» disciplinaria de las artes, nítidamente articulada

³ NANCY, Jean Luc. *La partición de las artes*, Valencia, Pre-textos, 2013 y *Las musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

en los años cuarenta por el incluyente crítico de arte Clement Greenberg,⁴ los sesenta vieron florecer las formas híbridas de lo que el teórico y artista Fluxus Dick Higgins mapeó bajo el término *intermedia*.⁵ Ajeno a los experimentos de los *mixed media* como la ópera —y, por tanto, a nociones como la de «obra de arte total»—, el *intermedia* responde a una dinámica continua de solapamientos entre los modos de hacer de unas disciplinas artísticas y otras, que resulta en la configuración de nuevas prácticas como el arte de acción, el conceptual o el sonoro (figura 1). Es en este espacio transfronterizo donde se ubica, en buena medida, el desarrollo de las materias escriturales que aquí nos ocupan y que, a falta de mejores apelativos, han sido clasificadas como «escritura o poesía experimental» de forma genérica, y como «poesía visual» de un modo más pretendidamente específico.⁶ Tomando, por tanto, esta terminología con cautela, valga traer a colación unas líneas de Higgins sobre el *intermedia*, que ejemplifican su conexión con la escritura:

Intermedia differ from mixed media; an opera is a mixed medium, inasmuch as we know what is the music, what is the text, and what is the mise-en-scène. In an intermedium, on the other hand, there is a conceptual fusion. Concrete and some of the other visual poetics are intermedial; they lie between literature and visual art, and there is fusion between these so that we cannot deal with just one of their origins but must deal with the work as both visual and literary art. An art song has a text and music; it is a mixed medium. But sound poetry has music penetrating to the very core of the poem's being, or literature at the marrow of the heard experience; it is an intermedium.⁷

⁴ GREENBERG, Clement. «Towards a Newer Laocoon», en Cl. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1986 [1940], vol. I, pp. 23-38.

⁵ Higgins retomó el término del poeta y pensador romántico Samuel Taylor Coleridge y lo puso en circulación con su ensayo «Intermedia», autoeditado en el número inaugural de su *Something Else Newsletter*; vol. 1, n.º 1, 1966, disponible en línea: https://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf [consulta: 21-04-2022].

⁶ Sobre el pleonasma que supone el calificativo de «poesía visual», véase: SALGADO, María. «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual», *Hispanic Issues On Line (HIOL)*, vol. 21, 2018: J. Albarrán Diego y R. Benítez Andrés (eds.), *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, Minnesota, University of Minnesota, 2018, pp. 45-73.

⁷ HIGGINS, Dick. *Horizons*, [s. l.], ubu editions, 2007, p. 19: «El arte intermedia difiere de los medios mixtos; una ópera es un medio mixto, en la medida en que sabemos qué es la música, qué es el texto y qué es la puesta en escena. En el *intermedia*, en cambio, hay una fusión conceptual. La poesía concreta y algunas de las otras poesías visuales son *intermedia*; se encuentran entre la literatura y el arte visual, y hay una fusión entre ellas, de modo que no podemos tratar solo uno de sus orígenes sino que debemos concebir la obra como arte visual

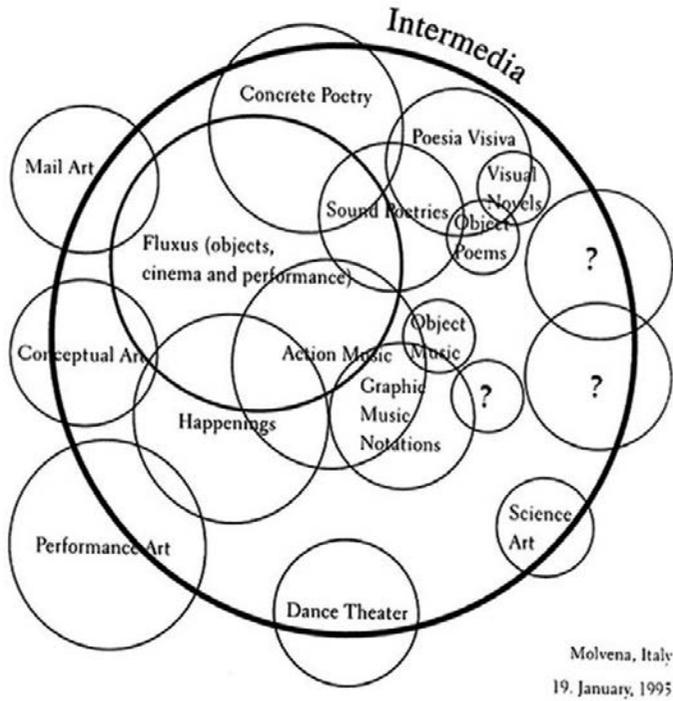


Figura 1. Dick Higgins, *Intermedia chart*, reproducida en: http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html.

Puede así concluirse que, en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, se produjo una tendencia internacional, tan dispersa como ubicua, a experimentar con la escritura desde el anhelo de liberarla de su ancestral sometimiento al habla y desplegar todo su potencial como «pura» escritura; lo cual, en un mismo aliento, implicaba abrazar su esencial impureza y ahondar en esas otras dimensiones —imagen, acto, sonido, huella ...— que laten en su materia, más allá o más acá de la lengua. En este sentido, los desbordamientos de la escritura emancipada que explora este libro invitan a repensar críticamente las polarizaciones teóricas —e ideológicas— que marcaron los debates entre modernidad y posmodernidad.

y literario a la vez. Una canción artística tiene texto y música; es un medio mixto. Pero en la poesía sonora la música penetra hasta el mismo núcleo del ser del poema, o la literatura en la médula de la experiencia sonora; es intermedia».

Los nueve ensayos inéditos reunidos en este volumen ofrecen análisis pormenorizados que dejan hablar a las obras y a los artistas estudiados desde sus propios bagajes teóricos y vitales. Se trata, dicho de otro modo, de investigaciones que surgen de la escucha directa de voces, a muchas de las cuales apenas se había prestado aún atención por razones que, de un modo u otro, nos hablan de la diferencia: el género o la marginalidad socioeconómica de sus autores, la adopción de genealogías bastardas, la persecución de fines improbables, la apuesta por escrituras difíciles, íntimas o intersubjetivas y, en definitiva, el trazado de caminos singulares que, a pesar de enlazar con fenómenos y colectivos artísticos hoy canonizados, se salen de los renglones que enderezan los discursos hegemónicos sobre el arte del período estudiado. Surrealismo, CoBrA, Zaj, Fluxus o poetas Language, pintura informal, neodadaísmo, minimalismo o arte conceptual son categorías que se cruzan, sin imponerse, en las hojas de este libro. A esta multiplicidad de clasificaciones se le suma la adscripción geográfica de los artistas y contextos estudiados —que van de España a Estados Unidos, pasando por Lituania, Egipto y Francia— y las disciplinas que se funden en sus prácticas artísticas —escritura, *graffiti*, pintura o *performance*—. Con todo ello, resulta evidente que la propuesta de este libro es radicalmente transversal y desafía la supuesta claridad y el estatismo de compartimentos categoriales que se quisieran estancos.

Una apuesta indisciplinada como esta no sería posible sin la hibridación de los perfiles de los autores que contribuyen a ella, un grupo de especialistas nacionales e internacionales procedentes de diversas áreas de investigación: historia del arte, estética, literatura, filología y lingüística. Desde esta variedad de enfoques, el corpus de textos reunidos presenta una fuerte coherencia metodológica y teórica que establece una rica trama de correspondencias y divergencias entre las prácticas y contextos propuestos, dentro del marco cronológico de las décadas de 1950 a 1980, en las que la intermedialidad, la abstracción y el signo atravesaron el panorama artístico. Entre los nueve ensayos se entrelazan numerosas sinergias, por lo que la ordenación que proponemos a continuación no responde sino a una de las múltiples lecturas que pueden hacerse, a través de ellos, para ahondar en la materialidad de la escritura. Estas lecturas atraviesan problemas fundamentales como la corporalidad del libro, el peso estructural de la letra como epítome del sistema alfabético, el fin de la autoría frente a la diseminación de la escritura/lectura, la inscripción como marca del subconsciente, la represión del sistema referencial para una experiencia de la lengua, la suspensión de la

comunicación para abrir una política poética o la gestualidad performativa de la mano-ojo que escribe.

La lectura comienza con tres propuestas que tensan el polo materialidad-abstracción pictórica: «Intimidad e imágenes de la escritura. Lo no dicho en el decir de José Luis Castillejo», «Joyce Mansour, *Le grand jamais*: del libro a dos, al libro a tres» y «*Read in red* / Jasper Johns y el libro como objeto». En ellas, las investigadoras Henar Rivière, Jeanne Bacharach y Sandra Santana Pérez estudian propuestas estéticas que, desde diferentes ópticas, motivaciones y medios, giran en torno a ese poderoso dispositivo cultural que es el libro. Epítome por excelencia de la cultura alfabética e *imago mundi*, el libro es una superficie obliterada por el peso metafísico de la voz que, gracias a estos artistas, encuentra distintas vías de subversión y emancipación. Mediante una puesta en valor de su materialidad como soporte narrativo y temporal, pero también pictórico y visual, o recurriendo a la exploración de la doble página, los márgenes y la porosidad del papel, entre otros recursos, Jasper Johns, José Luis Castillejo y Joyce Mansour abren un amplio abanico de posibilidades oscilantes entre el ver y el leer. Así, la opacidad del libro pintado de Johns se presta, de forma solo aparentemente paradójica, a una infinitud interpretativa; la letra escrita por José Luis Castillejo en *The book of i's* se convierte en una imagen de la escritura donde se juega el mundo y el sujeto se realiza como individualidad autónoma, lo cual, a su vez, posibilita una poética erótica liberada, como en el caso de Joyce Mansour y su libro-trío.

Las implicaciones políticas de este cuestionamiento de la autoría se radicalizan en la materialidad de la propia lengua a través de la obra de los artistas que ocupan los dos siguientes ensayos. El primero de ellos, titulado «Materialidad, abstracción y gesto: algunas tensiones en la escritura de José-Miguel Ullán», conecta con la abstracción pictórica subyacente a las obras estudiadas en los artículos del bloque anterior. En él, Rosa Benítez Andrés explora la abstracción del gesto lingüístico en la obra del poeta español José Miguel Ullán y sus torsiones de los sintagmas, las letras y las estructuras gramaticales. Estas escrituras se deshacen para mostrar los procesos, nudos políticos y materiales gráficos de una poesía que quiere hacerse cargo del mundo en su propio decirse. Por su parte, «La referencia es una distracción. El lenguaje como centro de experiencia en *Story*, de Bernadette Mayer, y *My Life*, de Lyn Hejinian», de Erea Fernández Folgueiras, conecta con el pensamiento de Ullán en la medida en que evidencia que la unidireccionalidad y la transparencia comunicativas de la lengua son posibles solo

bajo la falsa premisa de que la realidad es un conjunto de hechos inmutables, ajenos a la producción de lenguaje. Frente a esta idea de normalidad lingüística, de cuya diseminación la escritura es forma e impronta, Fernández estudia sendos libros de dos de las poetisas más destacadas del grupo Language estadounidense, que desde la literalidad, la perfectibilidad y el constructivismo lingüístico fuerzan en la estética de la lengua un acontecimiento político.

Por último, el tercer bloque de textos se ocupa específicamente de las tensiones corporales del gesto de inscripción como activación de las dimensiones social y sensorial, tomando la autografía como el costado más desatendido de la escritura. En primer lugar, Iñaki Estella Noriega analiza, en «Escribir el movimiento: los gestos, el trabajo», los planteamientos (anti) estéticos de Ben Vautier y, especialmente, de George Maciunas como intensificadores del gesto de inscripción productivo y burocratizado. Acciones cotidianas y sencillas, como transferir el peso de pie a pie, manuscibir el nombre propio o escribir sobre una cuadrícula, son tomadas aquí como medios para espesar la eficiencia de la comunicación unívoca y el gesto dirigido del trabajador. A continuación, María Isabel Carrasco Castro, Serge Linarès y Arantxa Romero investigan cómo la autografía es un gesto que tensa la afirmación/disolución de la autoridad y problematiza, desde sus posibilidades gráficas, el alcance epistémico del cuerpo. En «El juego entre la escritura y la imagen en el movimiento del Graffiti americano (1960-1970)», Carrasco Castro trabaja sobre la juventud grafitera estadounidense y sus tensiones entre ritual identitario, juego gráfico y firma como gesto paradójico contra la finitud. Por su parte, con «Escritores del gesto: Christian Dotremont y Julien Blaine», Linarès estudia la potencia de la poesía manuscrita a través de las *performances* y artefactos de estos dos poetas y su confluencia con la caligrafía sinojaponesa. Finalmente, «Precipitada la inscripción. El laboratorio mescalínico de Henri Michaux, entre hiperestesia y corporalidad gráfica», de Romero, demuestra cómo la emancipación escritural necesariamente tiene que pasar por el cuerpo, verdadero laboratorio —contaminado en este caso por la mescalina— con el que el artista belga, nacionalizado francés, desafía el trazo automatizado desde el pensamiento de que, si el cuerpo no funciona, la escritura no opera.

Esta colección de ensayos abre, en definitiva, un territorio, sino nuevo, sí desde luego escasamente sondeado aún, donde tanto la pluralidad de enfoques de sus autoras y autores, como la rica variedad de apuestas estéticas que abordan, ponen en evidencia una coherencia de fondo que invita a re-

pensar ciertas categorías y teorías artísticas establecidas, para abrir nuevas posibilidades de contextualización e interpretación del hacer artístico de una época fundamental para entender nuestra actualidad.

Bibliografía

- GOLDGRABER, Deborah. «Plasticity, Technicity, Writing», *Parallax*, vol. 25, n.º 2, Leeds, 2019, pp. 137-154.
- GREENBERG, Clement. «Towards a Newer Laocoon», en Cl. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1986 [1940], vol. I, pp. 23-38.
- HIGGINS, Dick. «Intermedia», *Something Else Newsletter*, vol. 1, n.º 1, 1966, disponible en línea: https://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf [consulta: 21-04-2022].
- *Horizons*, s. l., ubu editions, 2007, disponible en línea: http://www.ubu.com/ubu/pdf/higgins_horizons.pdf [consulta: 21-04-2022].
- NANCY, Jean Luc. *Las musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- *La partición de las artes*, Valencia, Pre-textos, 2013.
- SALGADO, María. «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual», *Hispanic Issues On Line (HIOL)*, vol. 21, 2018: J. Albarrán Diego y R. Benítez Andrés (eds.), *Ensayo/Error: Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, Minnesota, University of Minnesota, 2018, pp. 45-73.
- SOLLERS, Philippe. «Introducción: Un paso sobre la luna», en J. Derrida, *De la gramatología*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2019 [1967], pp. VII-XIX.