

## La experiencia crítica

Javier Gasparri  
(UNR – CONICET)

(Sobre Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2009.)

Lucidez y prolijidad pueden ser dos términos que definan la escritura, las ideas que traza y las preguntas que recorre *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Si entendemos la lucidez asociada al sujeto moderno de conocimiento (además, en contrapunto evidente con la “opacidad” que anuncia el título) y la prolijidad a la sensibilidad estética armónica y aurática, los calificativos pueden parecer contradictorios cuando consideramos que el libro aborda escrituras y prácticas artísticas cuya particularidad es, justamente, la interrogación o directamente la transformación de esos regímenes, atributos, estatutos. Sin embargo, no es en esa dirección tan rigurosa en la que estoy tomando esos términos sino de una manera tal vez más general porque tiene que ver con un efecto: el modo en que Florencia Garramuño nos hace repensar la literatura y el arte de las últimas décadas. Por eso, al tomarme esta libertad, incluso yendo en contra de las ideas más fuertes que el ensayo propone, pretendo subrayar dos valores que para la crítica –literaria, artística, cultural– aún son pertinentes, necesarios, interesantes, vitales. Obviamente, el modo de ejercer, pensar y escribir (de) la crítica está sujeto a transformaciones e inflexiones coyunturales: y ahí sí, *La experiencia opaca* da cuenta de dichas inflexiones.

En los últimos años se ha planteado una serie de investigaciones y reflexiones críticas en torno a la transformación del estatuto de “lo

literario” a partir del surgimiento de nuevas escrituras y prácticas artísticas que cuestionaron el concepto moderno y canónico de literatura y su idea de *obra* autónoma. Dicho surgimiento arrastró además un replanteo en torno a los géneros, una renovada preocupación por el sujeto y una (también renovada) interrogación sobre los límites de “lo real”, entre otras cuestiones. Aunque este surgimiento de nuevas escrituras y prácticas artísticas tiene, sin dudas, alcances mayores (o bien, es una emergencia de un fenómeno mayor, mundial incluso), las intervenciones críticas a las que me refiero estuvieron circunscriptas al ámbito de la literatura argentina y latinoamericana. Entre ellas, pueden mencionarse las de Josefina Ludmer y Tamara Kamenszain (con cuyos trabajos Garramuño se declara en deuda desde la primera página), la de Reynaldo Laddaga (a quien cita), y, para completar un poco más el panorama, agregaría las de Alberto Giordano y Beatriz Sarlo. Junto a estos trabajos, un retorno a la pregunta por el realismo –sus posibilidades, sus inflexiones, su vigencia– dio lugar a una discusión específica (animada sobre todo por Sandra Contreras, Martín Kohan, Graciela Speranza) que creo que –aunque ceñida a un objeto puntual– puede pensarse en sintonía con las otras intervenciones, en tanto también problematiza la literatura del presente. En efecto, Garramuño hace mención a estos trabajos sobre el realismo en la medida en que también guardan relación con su propia propuesta.

Si bien estos son trabajos heterogéneos en muchos sentidos (los corpus en los que piensan, las perspectivas que adoptan, las hipótesis que plantean, incluso las morales literarias a las que adhieren), todos ellos pueden encuadrarse en ese impulso por repensar (más allá de las valoraciones particulares) el modo de escribir y de entender la literatura –sus giros, sus redefiniciones– en los últimos años. La proliferación de los mismos, además, lejos de haber respondido a un debate del momento, creo que está delatando –afirmando– algo de la cultura actual. Es por eso que estos trabajos arman un poco el suelo sobre el que se va a asentar Garramuño, quien, no obstante, en lugar de preguntarse sobre el presente más inmediato –como lo hacen la mayoría de los críticos mencionados– prefiere ir más atrás e interrogarse, elegantemente (una vez más, lúcidamente), “por las razones y direcciones de [estas] primeras mutaciones” (15).

Ubicándose en las décadas del setenta y del ochenta brasileñas y

argentinas, la investigadora despliega, a lo largo de seis capítulos, un engranaje conceptual, admirablemente articulado, con las nociones de ‘experiencia’, ‘obra’ y ‘modernismo’, dentro de las cuales desgranará –además de las relaciones entre sí– problemas tales como la obra y su afuera (el vínculo con “lo real”), la relación entre sujeto / obra y sujeto / experiencia, el desencanto de lo moderno, las opciones por la marginalidad, el éxodo de la cultura, las salidas de la autonomía.

La idea de las ‘salidas de la autonomía’, además de constituir un problema teórico y crítico en sí mismo, es tal vez –al afirmarse– el planteo más fuerte del libro, al mismo tiempo que es el que más sintetiza y mejor condensa el mencionado engranaje conceptual, puesto que es su consecuencia más contundente: una literatura que desconoce las fronteras con lo real y con la experiencia, ya que no se postula distanciada o divorciada de lo uno y de lo otro sino más bien suspendiendo esas fronteras (lo cual vuelve estéril la demarcación de las mismas) del mismo modo que tampoco aspira a la representación de ambos: hay allí una indiscernibilidad que se exhibe como fractura, como captación bruta, en vez de escamotearse. Garramuño plantea que ocurre una conspiración “contra la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal. En su lugar, [estos textos] proponen una concepción de escritura como puro devenir, que no sólo desarma la idea de obra, sino que a menudo se dirige incluso explícitamente a cuestionar la posibilidad de enmarcar o de contener dentro de una obra la pura intensidad que la escritura, en tanto escritura de una experiencia, pretende registrar. La escritura aparece más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluido que se expondría, incólume y soberano, ante la mirada de los otros” (23). Podría decirse entonces: ni ‘originalidad’, ni ‘aura’, ni ‘fetiche’.

Estos textos se alejarían de la idea moderna de *obra* autónoma haciendo que esta noción deje de funcionar. Se proponen, en su relación con la experiencia, ellos mismos como una forma de producirla (35) y, simultáneamente, al trabajar con restos de lo real, haciendo de esos “residuos” el material de sus exploraciones, “se desprende[n] violentamente de la pretensión de pintar una “realidad” completa regida por un principio de totalidad estructurante” (19). Trazan, antes bien, una continuidad (desde luego problemática) entre arte y vida, formulando

de este modo lo que Garramuño llama una *obra estriada por el exterior o por el afuera*: “archivo y experiencia, o archivo y vida, no se contradicen o autoaniquilan, sino que se conjugan”, de lo cual resulta que este nuevo concepto de obra “sugiere nuevas operaciones y conceptos para entender la literatura y el arte más contemporáneos” (28). Es por eso que le resulta de gran productividad, por ejemplo, el neologismo acuñado por el artista brasileño Hélio Oiticica: “una *euxistênciateca* (egoexistenciateca) de lo real”: el texto “como archivo de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiñapos” (24).

Entendiendo así la funcionalidad de estos ‘residuos del exterior’, vuelven a entrelazarse en el despliegue conceptual de la investigación las nociones de *experiencia* y de *autonomía*: en esta nueva literatura, su “sentido inacabado” y sus fines “funcionan más como interrupciones que como el final de las antiguas novelas realistas que veían a la experiencia como figura de una verdad luminosa, [acentuando] esa condición efímera e inapresable de la experiencia que estos textos intentan articular” (243). Experiencia efímera e inapresable pero sobre todo (o mejor: a causa de) “una experiencia destituida de sus prerrogativas de certeza objetiva” (243): tal sería, de acuerdo con los argumentos de Garramuño, el nuevo estatuto de la experiencia, en las últimas décadas, que se encuentra en la base de (y da lugar a) la “salida” de la concepción del arte autónomo moderno. Experiencia carente de “certeza objetiva” y ya no una “verdad luminosa”; podría agregarse, para usar el título del libro: *opaca*.

A su vez, dado que esta nueva noción de experiencia “ya no puede entenderse en relación con el conocimiento o la verdad, tampoco el sujeto que [la] sostiene puede pensarse como el del conocimiento. Se trata, en su lugar, de un sujeto sufriente y gozoso, desbordante de libido y humores” (243). Es por eso que la investigadora va a sostener que en esas nuevas prácticas artísticas y textos ya no estamos ante sujetos portadores de una marca identitaria sino atravesados por múltiples vectores que los descentran y los fragmentan, lo cual explicaría la preocupación y la relevancia dada al cuerpo en tanto sitio de sensaciones e intensidades antes que de seguridades gnoseológicas.

Se articula, así, otra pieza central en el desarrollo de Garramuño: el concepto de *lo moderno* y la idea de su *desencanto*: “Desencanto sugiere

no necesariamente muerte o inacción, sino desconfianza, desilusión, desengaño, y hasta desesperanza o desaliento. No aboga por ningún nuevo paradigma ni celebra la llegada de una utopía eufórica: simplemente constata que, ante la modernización que continúa su ritmo irrefrenable, la cultura parece encontrar en aquélla ya no un motivo de celebración sino una profunda desilusión y desengaño” (56), y esto es, “el proceso por el cual el mismo programa de la modernidad se revela a sí mismo como mito” (59).

Esta idea del desencanto de lo moderno le es sumamente productiva a la autora para pensar, en contexto, el modo en que las culturas argentinas y brasileñas, “enfrentadas a una modernización autoritaria sumamente injusta y violenta” (68) impuesta por sus respectivas dictaduras, apelan a una noción de margen activa, interior y productiva, que a su vez confirma la propuesta del desencanto. A diferencia del modernismo y la vanguardia, la cultura ya no funciona como el sitio autónomo –como un ‘afuera’– desde el cual negar la sociedad y construir el arte, entendiendo a éste como el lugar desde donde criticar o redimir la historia y la sociedad. Es por eso que, si en estas escrituras y prácticas artísticas hay algo que pueda ser pensado como resistencia, ésta ya no se asocia a la transgresión sino a una forma de supervivencia (88). Abandonado el paradigma de la reivindicación que se opone al sistema (84), lo que se elabora ahora es *una salida*: “un éxodo de ese sistema al que se descalifica” (90). De allí que ese nuevo concepto de margen sea “más desmitificador que crítico” (90) y desfetichice así a la autonomía y al arte ya que, al tratarse de una puesta en tensión del límite entre arte y vida (88), “no apela a un afuera [como en el modernismo], sino, por el contrario, a una porosidad y una inestabilidad, a una errancia radical que interrumpe esas oposiciones” (87). Esta redefinición del margen estaría señalando “el estrepitoso derrumbe de la ideología de la modernización en el terreno mismo de la cultura” (68) en Brasil y Argentina, acarreado lo que Garramuño llama un *éxodo de la cultura*: “una cultura que se exilia de su relación con el Estado y con lo social” (68), anunciando así “la cancelación del horizonte de lo moderno en ambas culturas” (90).

De esta manera, la autora diseña el aparato conceptual por medio del cual abordará a los artistas y escritores que son su objeto, al mismo tiempo que éstos les servirán para justificar, en una permanente y pro-

ductiva ida y vuelta, entrada y salida, ese mismo engranaje conceptual. La referencia a las producciones de Hélio Oiticica, Waly Salomão, João Gilberto Noll, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Walsh, Ricardo Zelarayán, Oscar Bony, del mismo modo que los análisis más pormenorizados de Clarice Lispector, Ana Cristina César, Néstor Perlongher, Juan José Saer, Silviano Santiago, se traman prolija e inteligentemente con el respaldo bibliográfico que Florencia Garramuño demuestra. Ese soporte teórico es elaborado apelando a trabajos de Benjamin, Agamben, Huysen, Derrida, Deleuze, Adorno, Bersani, Foster, Foucault, Virno, entre otros, más las críticas específicas sobre los autores y el trabajo con las fuentes, entre las cuales el archivo de Ana Cristina César es para destacar. La ilación de todo este material se realiza a través de una escritura precisa y contundente, que pese a la solidez que despliega no cae en formulaciones que, a fuerza de síntesis y condensación, se tornen taxativas o esquemáticas, sino que, por el contrario, se pregunta y repregunta cada vez, poniendo en relación términos variables, de lo cual resulta una escritura que formula y (se) reformula los conceptos y las ideas propuestas. Se trata, en suma, de una escritura dinámica, que piensa, dando cuenta de su propia movilidad y fluidez.

Lo que llamaríamos convencionalmente un ‘corpus’ se presenta, como puede verse en la enumeración precedente, si no de un modo renovado, por lo menos llamativo. Porque si bien las investigaciones académicas se inclinan cada vez más a la construcción de artefactos críticos regulados por el eclecticismo —por eso no me atrevo a decir “renovado”—, *La experiencia opaca*, al mismo tiempo que se ampara en esta transformación más general, le da una vuelta: incluye no sólo escritores y textos que a simple vista parecerían inconciliables (“¿Juan José Saer y Ana Cristina César?”, por poner un ejemplo) sino también una apertura a prácticas y producciones artísticas visuales (eso que, “antes”, incluyendo las vanguardias históricas, se llamaba “Bellas Artes” y su destino fue el museo), performances, o, para citar un caso concreto, los *parangolés* de Hélio Oiticica; de allí que entre los nombres mencionados más arriba no se incluyan *solamente* escritores. De acuerdo con sus propios planteos, la autora necesita *salirse* de la literatura para dar cuenta del modo en que ésta *se sale* de la idea de autonomía y, por lo tanto, también de sí misma. Siguiendo a Rosalind Krauss, Garramuño

hablará de “una literatura en un campo expandido”: no sólo porque las dicotomías queden desarmadas (de las cuales “adentro / afuera” tal vez sea una de las principales, y entonces es preciso no confundir esa “salida” con un mero “afuera”) sino también por “el desborde de funciones y de efectos que emanan de estos textos e intervenciones sobre otros campos y disciplinas” (249).

Garramuño reconoce los riesgos de la heterogeneidad que plantean estas producciones literarias, artísticas y, en un sentido más amplio, culturales (básicamente en su opción por la marginalidad) al afirmar que, “probablemente, todos estos fenómenos no tengan nada en común desde el punto de vista formal” (84). Pero tanto esta constatación como, correlativamente, la dificultad para aprehenderlos como un conjunto (ya que, de hecho, no se constituyen como tal) “no implica que no estén delatando algo de la cultura de la época”; en efecto, se trata de una “persistencia”, de una “presencia histórica” contundente —dice la autora a propósito de la nueva noción de margen que emerge, culturalmente hablando, y que creo que podría extenderse al nuevo estatuto de las artes y la literatura (85)—. Y es, también, “una de las pruebas de la caída de[l] paradigma de la modernización” y la inexistencia de uno nuevo para reemplazarlo (67). Es por eso, entonces, que esa heterogeneidad que en principio podría parecer un riesgo metodológico es, por el contrario, una necesidad o incluso una condición de posibilidad para la investigación misma, cifrada luego, a la vuelta de sus resultados, en la idea de la *salida* y la *expansión*.

De esta manera, *La experiencia opaca* (además de contar con una valiosa claridad expositiva en el sondeo y recorrido de sus problemas y un gran rigor argumentativo) guarda una impecable coherencia metodológica que se manifiesta, también, en la conciencia que tiene la autora de las implicaciones de lo que está proponiendo. Un ejemplo es el cuidado puesto en las valoraciones: “Que haya que celebrarlo o no [la cancelación del horizonte moderno que implica el éxodo de la cultura] es difícil de decirlo, y tal vez esos mismos fenómenos, con su radical desencanto, hagan estéril la pregunta por la celebración o el rechazo” (89).

Pero lo que tal vez sea más interesante aún es el modo mismo en que presenta la investigación, al manifestar que no persigue “un cierre periodizador ni una limitación a las literaturas brasileña y argentina”

sino que propone a éstas “más que como objeto de estudio, como un campo de experimentación teórica” (47). Obviamente, aunque para llegar de la voluntad de “experimentar” a la experiencia efectiva haya que dar un salto (además de redefinir, una vez más, qué entendemos por la noción de experiencia), es imposible evitar la analogía a partir de esa afirmación: experimentar teóricamente en un estudio atravesado por la noción de experiencia. Al leer *La experiencia opaca*, comprobamos que la noción de experiencia se ha transformado, como así también le ha ocurrido a su relación con las producciones artísticas y literarias y, correlativamente, al estatuto de estas últimas. Por eso, un estudio sobre estas transformaciones no puede menos que transformarse él mismo para poder dar cuenta de ellas; deberá, también, proponerse como una aventura que, para la crítica, supone tal vez una experiencia. La autora lo ve claramente al plantear que quizás sea posible “identificar una forma de entender la cultura que a su vez pueda abandonar el paradigma de la modernización que todavía está presente en los estudios que buscan el cierre de la modernidad, su racionalidad, y dejan ir, por los intersticios de esos sistemas demasiado duros, la heterogeneidad de la vida cultural, aquello que se escapa a toda racionalización, y que por eso fragmenta el pensamiento separando autores, estilos, manifestaciones e, incluso, formas de escritura y de supervivencia” (67-68). Impulsada en esta dirección, Garramuño logra evitar limitaciones que serían impertinentes o improductivas para lo que está estudiando, sorteando así el peligro del anacronismo, y arribando, finalmente, a la mirada renovada que requiere un fenómeno nuevo. Desde esta perspectiva, *la experiencia crítica* supone un rodeo crítico en torno al concepto de experiencia –un recorrido, una interrogación– y, al mismo tiempo, la crítica como experimentación en sus soportes teóricos y metodológicos como así también en sus presuntas especificidades.

De allí las vueltas que le da a los problemas, la interrogación permanente a la que los somete, la multiplicidad de planos con los que los enfoca. Un abordaje que, en sus múltiples articulaciones, logra una integridad cuya regulación merece ser subrayada: sin reducirse a una crítica formal o textual, ni tampoco a una eminentemente cultural, ni a una exclusivamente estética, el resultado es el de una mirada que no se evade, ni se excede, ni se limita, sino que logra hacer convivir esos



planos: no de un modo armónico (Garramuño, lejos de domesticarlos, exhibe sus tensiones) sino estratégico. Es por eso que, si es posible escindirlos operativamente por un momento, se ve de inmediato cómo la autora extrae de cada uno de ellos lo que más y mejor le rinde para la demostración de sus ideas. Constatado esto, sería redundante señalar la lucidez con la que los maneja y la productividad que logra: pienso, además de las conclusiones conceptuales a las que llega, en la revitalización que efectúa de la lectura de ciertos autores, por ejemplo, Saer y Perlongher. Del mismo modo, si pensamos en la ‘integración territorial’, la relación entre Brasil y Argentina, tan postergada, resulta sumamente innovadora y, en términos proyectivos, estimulante para las investigaciones que vendrán.

Finalmente, aunque no quiero homologar de una manera mecánica la experiencia a ‘lo vivido’, no puedo dejar de destacar que el umbral del libro sea el relato del día y la noche en que a Florencia Garramuño, según nos confiesa, probablemente le surgieron las primeras preguntas a las que este libro intenta responder. Fue un día y una noche de los años setenta: supongo que su impacto va parejo con la contundencia del libro.