

**Florencia Garramuño, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*
Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, 280 páginas.**

La experiencia de la modernidad se caracterizó por una disolución cada vez más dramática del sujeto que, junto a la violencia histórica en el contexto de regímenes autoritarios, lo arrancaron de sí mismo, desestabilizando toda identidad posible. En este sentido, ¿qué sucede con la literatura en tanto experiencia de un sujeto despersonalizado? ¿De qué manera las prácticas culturales se separan de la esfera política? ¿Cuál es la noción de “obra” que comienza a delinearse en estos contextos? ¿Qué sucede con la autonomía literaria? Estos interrogantes organizan *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, un novedoso análisis acerca de las transformaciones que se producen en el estatuto de lo literario a partir de las décadas del setenta y del ochenta, en las culturas de Brasil y Argentina, en el contexto de los gobiernos dictatoriales que frenaron las utopías liberadoras.

La tesis principal de Florencia Garramuño es que ese desencanto respecto del programa moderno provocó, en escritores e intelectuales, nuevas formas de experiencia, nuevas búsquedas y alternativas como formas de resistencia. Esta perspectiva de análisis resulta novedosa porque se aparta de propuestas agotadas (como la del *boom latinoamericano*), inscribiéndose en el debate de lo que se conoce como “literaturas postautónomas”.

Para pensar este nuevo estatuto de lo literario, la autora retoma el concepto de “campo expandido” de la artista plástica norteamericana Rosalind Krauss (*Pasajes de escultura moderna*, 2002). Esta noción, sin dudas pertinente y eficaz para su análisis, hace hincapié en la desautonomización de la obra de arte y en la idea del borramiento de los límites entre escritura y experiencia, evidente en la poética de los autores de este período.

De esta manera, Garramuño observa que las prácticas artísticas que comienzan a manifestarse en ambos países coinciden en una tendencia común hacia la impugnación del soporte “obra” como forma autónoma y distanciada de lo real. Ello se hace evidente a partir de una serie de dispositivos y manifestaciones: la explosión de la subjetividad, el fenómeno de la poesía marginal, la proliferación de formas híbridas sustentadas en el límite entre realidad y ficción. Así comienzan a emerger prácticas artísticas que se reconocen como abiertas y permeadas por el exterior, lo que la autora llama obras “estriadas”, atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia.

También resulta novedoso el modo de abordar el (original y abundante) corpus seleccionado. En ese sentido, no pretende sistematizar la comparación entre ambos contextos; más bien los textos y prácticas artísticas escogidas se proponen como objeto de experimentación teórica. De esta manera, la referencia y los análisis de obras de autores brasileños (como Waly Salomão, Hélio Oiticica, João Gilberto Noll, Clarice Lispector, Ana Cristina César, Silviano Santiago, Lygia Clark) y de Argentina (Néstor Perlongher, Ricardo Zelarayán, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Juan José Saer y César Aira) enriquecen en gran medida el ensayo.

El primer capítulo, titulado “Los restos de lo real”, explicita de qué forma las nuevas prácticas culturales, que emergen a partir de la década del setenta, comienzan a relacionarse con *lo real*. La autora sostiene que la experiencia de desencanto moderno se caracteriza por la conciencia de lo fragmentario, lo que denomina *restos de lo real*, que serán los nuevos materiales de exploración en la obra artística. Este análisis sigue la línea iniciada por los trabajos de, entre otros, Josefina Ludmer (“Temporalidades del presente”, 2002 y “Literaturas postautónomas”, 2007), Tamara Kamenszain (*La boca del testimonio*, 2007), Jean Franco (*Decadencia y caída de la ciudad letrada*, 2003) y Raúl Antelo (“La realidad setentista”, 2007) quienes motivaron a la ensayista a repensar estos problemas.

De esta manera, Garramuño destaca que estas nuevas prácticas, interrumpen el efecto de aura artística que se identifica por proponer un funcionamiento diferenciado del arte, orientado a la desfeticización del objeto; en ese sentido, el arte ya no se propone como serie de procedimientos, cerrado y distante de lo real, sino como soporte de experiencias. Ante la fragmentación cada vez más violenta del sujeto, las obras responden intensificando los estados emocionales y las subjetividades paradójales que esa fragmentación engendra. La escritura de lo real despedazado posibilita pensar una forma de experiencia diferente: un tipo de presencia que estaría más asociada al *tacto* y a la cercanía que al conocimiento racional o al saber letrado.

Otro aspecto que cabe destacar es la constante relación que se establece en el libro entre la literatura y otras manifestaciones artísticas. Al respecto, la autora observa una tendencia hacia el abandono radical del concepto de “obra” como objeto ofrecido a la contemplación de un espectador/lector solitario. Por ejemplo, en los itinerarios de los artistas plásticos brasileños Hélio Oiticica (con el arte

ambiental de sus *Parangolés* —capas de colores de tela de algodón o nylon con poemas pintados, que los espectadores podían manipular, o sus *Cosmococas*— fotografías decoradas con líneas de cocaína proyectadas sobre paredes de una habitación que el espectador podía observar acostado en colchones, hamacas, jugando con figuras geométricas, limas de uñas o globos: mezcla de relax y confort con imágenes violentas e irreverentes) y Lygia Clark (con sus esculturas denominadas *Bichos* —que permiten multiplicidad de sentidos) hay una evidente incitación a la experimentación: se propone el arte como “una suerte de soporte para producir experiencia en un sujeto activo que participa de ella y la produce en su consumición” (p. 45).

De esta forma, la literatura como “resto de lo real” ya no se distinguiría de lo real porque en ambos espacios reina una indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario, que pretende ser explícitamente puesta en evidencia.

En “Un contexto: el desencanto de lo moderno”, el segundo capítulo, la autora analiza las transformaciones que se producen en la esfera cultural en relación al modo en el que la historia de la hegemonía cultural de la izquierda, en ambos países, muestra su descontento respecto de la relación entre cultura y política. Durante los gobiernos dictatoriales tanto en Brasil como en Argentina, de acuerdo al criterio de la ensayista, se evidencia un crecimiento económico muy fuerte, pero si “la modernización se cumple a costa de la pérdida de ciertos derechos inalienables, y no trae, además, la utopías que se pensaba que acarrearía, resulta claro que el paradigma de la modernización entra en crisis” (p. 63). Pero esta desilusión —enfatisa Garramuño— no deriva en el silencio o la apatía en el ámbito cultural, sino en diversos tipos de búsqueda de una cultura alternativa cuya función crítica se sustentará en otras formas de resistencia: la actividad política de artistas e intelectuales, la revalorización del cuerpo y de la sexualidad, lo cotidiano y la experiencia. Todas ellas señalan una voluntad por politizar otros espacios, transformando a su vez una relación entre cultura y política (que hasta entonces había sido sostenida con relativa confianza e ilusión). Así, los escritores y artistas de este momento trabajan con ciertas huellas del pensamiento autoritario de manera oblicua y muy mediada, hablando de lo político y social, sin hablar directamente de ello.

El tercer capítulo “La cultura como margen”, resulta un valioso análisis respecto del trastocamiento del “margen”: al hacer de este concepto una entidad activa y productiva, muchas de estas prácticas lograron producir una conmoción importante en el estatuto de lo cultural. Así, esta nueva noción no apela a un afuera, a lo periférico, exterior, estático y delimitado, como la vanguardia había constituido, sino a una porosidad, una inestabilidad, una errancia radical que interrumpe esas oposiciones. También señala que este tipo de experiencias reposiciona a los sujetos “marginales” (las figuras del marginal y de la marginalidad), que dejan de ser objetos de representación o materiales utilizados con un sentido estético, para convertirse en sujetos activos de participación y actuación.

Otra manifestación cultural relacionada con esta categoría es el fenómeno de la poesía marginal que surge en Río de Janeiro en la década del setenta. Lo marginal en esta poesía, sostiene Garramuño, apunta a una alternativa de producción y distribución, y a una anulación de las formas de consagración, como así también a un lenguaje cargado de subjetividad en tanto registro de la experiencia colectiva que borra la idea de un único sujeto autor. Estos elementos, asociados a la modernidad, se ven de manera sumamente crítica.

En el cuarto capítulo, “La narración de la experiencia”, la autora problematiza la línea de teorización del modernismo en tanto “historia realista” que postula una evolución del arte como camino lineal y simplificador. Aquí el arte se definiría por su absoluto distanciamiento respecto de la experiencia y de la emoción subjetiva. Este relato excluyente, según Garramuño, deja fuera experiencias artísticas contrapuestas.

De esta manera, la ensayista ve que el fin de la experiencia no es el fin de la literatura. Hay otro arte y otra literatura que sobreviven, y es allí donde se puede encontrar un modo de redefinición de la experiencia que reconstruye una relación problemática y crítica entre ellas. Entre estas narrativas la autora propone dos escritores cuyos trabajos tomaron un sendero alternativo a ese divorcio tajante: Juan José Saer (*El entenado*, *Glosa*, *Nadie nada nunca*) y Silviano Santiago (*En libertad*, *El falso mentiroso*).

En el caso de Saer, Garramuño observa que lo problemático se manifiesta no sólo en que la literatura no pueda o no quiera representar lo real, sino en que lo real *es* irrepresentable: la imposibilidad de representar la experiencia *es* el argumento mismo de la trama. Es la experiencia la que resulta inconmensurable e inaccesible; ya no simplemente su comunicación o transmisión. La vuelta al sujeto y a la experiencia que la narrativa saereana escenifica, hace de la literatura y de su abordaje una manera de exponer lo real como problema, acercándose a él de manera insidiosa y desconfiada; elaborando así una poética de lo real que trata de dar cuenta de que éste es, en su acaecer, de contornos poco nítidos y esquivos.

Respecto de la obra y pensamiento de Silviano Santiago, la autora enfatiza su centralidad en el contexto cultural brasileño para una revisión de las formas de leer y escribir dominadas por una ferviente hegemonía del modernismo literario hispanoamericano. En ese sentido, el efecto devastador de la represión es vivido y pensado por muchos intelectuales como un “vacío cultural”. Sin embargo, para Garramuño, de ese vacío emergen manifestaciones de resistencia radical. En este paisaje, los textos de Santiago pueden leerse como una intervención cultural con un sentido muy claro: horadar esa hegemonía, abriendo grietas a través de las cuales poder leer toda una producción cultural contemporánea que, desde paradigmas modernistas, aparecía como invisible. Por ejemplo, *En libertad* propone una operación de deconstrucción del género (novela, diario, ensayo) y del sujeto (autor, narrador, personaje) la cual constituye, a la vez, una crítica al modernismo y un abandono de éste.

En “Poesía, vida e historia”, título del quinto capítulo, la autora se concentra en los procedimientos, recursos y rupturas que observa en la poesía de Néstor Perlongher (*Austria-Hungría, Alambres, Poesía completa*) y de la brasileña Ana Cristina César (*Escenas de abril, Correspondencia completa, Guantes de cabritilla, A tus pies, Inéditos y dispersos*), corpus que implica una nueva noción de “obra” permeada por el exterior.

Al estudiar el archivo de Ana Cristina, la ensayista percibe el carácter de obra en proceso, de escritura infinita: constantes correcciones, reagrupamiento de manuscritos, escritura en sí misma dispersiva y móvil, que desbarata toda clasificación y orden estable “asumiendo hasta las últimas consecuencias la dimensión efímera de la experiencia” (p. 156).

El abordaje de la poesía de esta autora brasileña, a quien Garramuño inscribe dentro de la “poesía marginal”, es el más logrado del libro, resultando de una profundidad y rigor excepcionales producto, en parte, de la reelaboración del libro *Álbum de retazos* (2007), antología bilingüe de la poeta que la ensayista editó en colaboración con Luciana di Leone y Carolina Puente. En este capítulo, los temas, materiales, su concepción de literatura y escritura, la interrelación entre los poemas, entre los diferentes poemarios e inclusive con *Porthmouth. Caderno de desenhos* (libro de dibujos, poemas, traducciones y fragmentos de escritura) del que se agregan imágenes, permiten una buena ejemplificación de los procesos que propone *La experiencia opaca*.

Respecto de la poética de Perlongher, Garramuño observa que la centralidad y atención que el autor le brinda a la materialidad del lenguaje es uno de los caminos que va a recorrer para acercarse a lo “exterior”: entre la suspensión y la proliferación, entre la ausencia y la presencia, una suerte de emergencia del exterior parece introducirse en la propia materialidad del poema. Poesía antimimética, claramente política, en tanto impugnación de la lógica referencial y del carácter informacional o comunicativo del texto. Su poesía de lenguaje relacionado con el tacto, situada en el sombrío paisaje cultural argentino de la época, se encuentra también atravesada por lo que Garramuño denomina “astillas de historia”: “Restos de una historia fragmentada aparecen en el continuum del poema interrumpiendo su gramática y el devenir de un significado lineal, dando lugar a una construcción del texto pautada a partir del trabajo sobre esos restos” (pp. 214-215).

En el sexto y último capítulo, “Salidas de la autonomía”, la autora analiza el cuestionamiento de la autonomía artística y la noción de originalidad que promueven las obras de este momento. Al respecto señala, por un lado, que “la noción de autonomía, entendida como autorreferencialidad y centramiento exclusivo en el lenguaje que se sostiene sobre una fuerte antinarratividad, deja de funcionar para estos textos. Ante la pérdida del valor trascendente de lo literario y del arte, estas prácticas desplazan la noción de valor estético y enfatizan aquello que, en esas obras, afecta al lector o espectador” (p. 41). Por otra parte, advierte que es posible leer en ellas una respuesta a la noción de originalidad como valor de innovación formal o distinción artística. Las obras exhiben la valoración de lo impuro, la mezcla, lo indeterminado y lo desbordante como uno de los pilares de esta percepción de la forma en tanto construcción maleable, blanda y porosa al exterior. La puesta en cuestión de la noción de originalidad aparece así ligada a una renovada percepción de las diferencias y la valoración del pensamiento de lo impuro. Así, observa Garramuño, la literatura “ya no se define por su relación con lo real o su divorcio de la experiencia, ni tampoco por su representación o reconstrucción de ambos. Se trata de un desconocimiento y una desautorización de esos espacios en tanto esferas diferenciadas, de un desconocimiento de las fronteras entre esos espacios” (pp. 245-246).

Aunque excedería el análisis del ensayo, sería interesante considerar los procedimientos formales analizados en este libro a la luz de la experimentación de las vanguardias de los años veinte, tanto en Argentina como en Brasil; analizar qué continuidades y rupturas se podrían establecer entre estas prácticas.

Lo singular y acertado del libro es repensar los autores aquí considerados que, enfrentados a una modernidad autoritaria, injusta y violenta, proclamaron el estrepitoso derrumbe de esta ideología en el

terreno mismo de la cultura, buscando una expresión alternativa respecto de la “mímesis” del arte moderno.

Roxana Calvo