

Florencia Garramuño

LA EXPERIENCIA OPACA

Literatura y desencanto

I. Los restos de lo real (fragmento)

These fragments I have
shored against my ruins.

T. S. ELIOT

Una literatura que trabaja con restos de lo real: sería posible referirse de esta manera a una lenta transformación del estatuto de lo literario que se ha venido manifestando en las prácticas de escritura desde los años setenta, y que en las culturas brasileña y argentina puede perseguirse, en senderos variados, a partir de algunas experimentaciones radicales que ocurrieron durante la década de 1970 y, con mayor ímpetu, en la de 1980.

No se trata de trazar una periodización taxativa: esa transformación, si en aquellos años exhibió algunos de sus primeros ensayos, no deja de revelarse y profundizarse en la literatura más contemporánea. Se trata, sí, de preguntarse por las razones y direcciones de estas primeras mutaciones.¹

¹ Numerosos críticos y analistas han trabajado sobre estas transformaciones, dentro y fuera de América Latina. Destaco aquí sólo algunos de los trabajos que más me han inspirado para pensar estos problemas: Josefina Ludmer, "Temporalidades del presente", en *Margens/Márgenes*, núm. 2, diciembre de 2002, y "Literaturas postautónomas", en *Ciberletras*, núm. 17, julio de 2007; Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio*, Buenos Aires, Norma, 2007 (en el caso de ambas autoras, se trata de una teorización sobre literaturas más contemporáneas; aunque en el de Kamenszain, estos problemas se ponen en relación con un autor del mencionado período: Osvaldo Lamborghini); Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City*, Cambridge, Harvard University Press, 2000 [trad. esp.: *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Barcelona, Debate, 2003]; y Raúl Antelo, "La arealidad setentista", en Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar y Luciana di Leone (comps.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007. Jean Franco resume estas transformaciones como una progresiva invasión de las fronteras de la "ciudad letrada", que en algunos casos extremos irá a concretarse en un trabajo con lo real. Dice Franco: "Lo que cuenta como literatura ha cambiado

En uno de sus *Héliotapes* de Nueva York, de 1971, Hélio Oiticica se refiere a la poesía de Waly Salomão -uno de los poetas brasileños más activos de la época- con un titubeo sumamente productivo. Sobre “Um minuto de comercial”, de este poeta, dice:

Es como si al día siguiente, cuando releés lo que escribiste la víspera, buscaras reacondicionar todo agregando una nueva perspectiva. Y cada nueva parte que agregás es el reacondicionamiento de lo que fue hecho antes, es decir, incluso una reformulación de esa otra época. Entonces hay esa posición, como si fueran compartimentos del día a día, como si fueran restos que depositás, no sensaciones o experiencias del día a día. Pero lo que quiero decir, no es vivencias, porque detesto esa palabra; pero sería algo así como si fuera la biblioteca del día a día, no, una *euxistênciateca* de lo real; no, porque es algo que es una creación en sí misma.²

Hélio Oiticica se refería así a la poesía de Waly Salomão que en esos años setenta iniciaba un trabajo poético con materiales tan variados como fragmentos autobiográficos escritos en la cárcel o “itinerarios turísticos” por el Río de Janeiro más marginal. En su poesía, “la narración de experiencias personales -experiencias de una singularidad sintomática, no ensimismada- se incluye como aprovechamiento de *Mi vida daría una novela* o *Diario de Anna Frank*”.³

“Um minuto de comercial” se titulan los últimos fragmentos de *Me segura qu’eu vou dar um troço*, un libro que se inicia con una suerte de diario escrito en 1970 en la cárcel de Carandiru, donde Waly Salomão fue encerrado por haber sido encontrado *portando* marihuana. En ese trabajo con el yo, lo autobiográfico y la experiencia personal vaciados de toda autoridad, el libro de este poeta comparte, con muchas otras formas de la época tanto poéticas como narrativas, una indistinción entre literatura y vida que tiende a desaturar lo literario y sus funciones sublimatorias.⁴

porque ya no se confina a categorías que separan ficción y realidad. Híbridos de ficción y ‘vida real’, de verdad e historia inventada, de viaje y literatura y novela borran esos límites. Hay nuevas posibilidades y nuevas limitaciones” (*op. cit.*, p. 261; la traducción me pertenece). Raúl Antelo parte desde los años setenta para elaborar una teoría inspiradora que permite establecer una conexión con textos y prácticas de otros momentos históricos a partir del concepto de *arealidad* de Jean-Luc Nancy. Según Antelo: “Hay la obstinada pasión de lo real que se depara al fin y al cabo con una máquina ambivalente, de un lado, el *ex-agio*, la superficie de la piel de un cuerpo -*le vide papie*- visto como conjunto de sensores o pantalla proyectiva, pero también, al lado suyo, *ad-agio*, ese poco, *nada, esta espuma*, de realidad material o substantiva, que constituye, en última instancia, lo innombrable de la historia. Lo real *areal*” (*op. cit.*, p. 196).

² Hélio Oiticica, “Héliotape”, en Waly Salomão, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, Río de Janeiro, Aeroplano, 2003, pp. 202 y 203 (la traducción me pertenece).

³ Véase Waly Salomão, *Me segura...*, *op. cit.*, p. 172 (la traducción me pertenece).

⁴ En un trabajo pionero, *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind analizó esa “explosión de la subjetividad” en la literatura brasileña de los años setenta y ochenta

Una *euxistênciateca* de lo real, o egoexistenciateca de lo real: el neologismo -y su titubeo- puede servir no sólo para pensar la poesía de Waly Salomão, sino también toda una miríada de prácticas artísticas que surcaron el paisaje cultural de las décadas de 1970 y 1980 en el Brasil y la Argentina y que establecieron una serie de relaciones problemáticas entre la noción de obra y su *afuera* o *exterioridad*. La explosión de la subjetividad, la poesía marginal, el abandono del soporte obra del mismo Hélio Oiticica y de Lygia Clark -entre otros-, la proliferación de “formas híbridas” y de textos anfibios que se sostienen en el límite entre realidad y ficción son todos ejemplos de una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real, suplantada por prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior, y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia.

Textos que desestructuran géneros y subjetividades (todos los textos de Clarice Lispector publicados en los años sesenta y setenta, pero también los *ilegibles* textos de Osvaldo Lamborghini, poéticos y narrativos); narrativas que insisten en una primera persona aunque desestiman toda pulsión biográfica (*El frasquito*, de Luis Gusmán; *La piel de caballo*, de Ricardo Zelarayán; pero también todas las novelas de João Gilberto Noll); composiciones con apelaciones a eventos y ocurrencias contemporáneas a la escritura, plagadas de nombres de personas y de espacios reales (las novelas de Silviano Santiago, *Nadie nada nunca* y *Glosa* de Juan José Saer): todos esos textos que parecen existir como desgarramientos de formas o implosiones dentro del

distinguiendo entre la literatura del yo que cree en la expresión de una subjetividad y otra que, también enunciada en primera persona, juega con esa literatura del yo como una forma de exponer el vacío de la subjetividad y el astillamiento del narrador. Sússekind inauguró en ese libro un análisis de la relación entre literatura y vida que sería fundamental para entender las transformaciones de la literatura brasileña durante los años setenta. Véase Flora Sússekind, *Vidrieras astilladas*, Buenos Aires, Corregidor, 2003, pp. 62-136; este libro compila y traduce al español *Literatura e vida literária* junto a otros textos de Sússekind sobre la literatura de los años ochenta publicados en distintos libros de la autora. Por su parte, Heloisa Buarque de Hollanda hizo hincapié en esta misma relación entre poesía y vida o experiencia personal tanto en el prólogo como en el epílogo de *26 poetas hoje*, la célebre primera antología de nuevos poetas de los años setenta en los que veía “la presencia de un lenguaje informal, a primera vista fácil, leve y gracioso, y que habla de la experiencia vivida” (La traducción me pertenece). Véase Heloisa Buarque de Hollanda, “Introdução”, en *26 poetas hoje*, Río de Janeiro, Aeroplano, 1998, p. 10. De la misma autora, “Depois do poemão”, en Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda y Zuenir Ventura, *70/80. Cultura em trânsito. Da Repressão à Abertura*, Río de Janeiro, Aeroplano, 2000). También Beatriz Sarlo, en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, y Leonor Arfuch, en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, analizan desde otras perspectivas estos problemas.

continente de una obra son ejemplos de estas transformaciones. Se trata de un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidentes los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una “realidad” completa regida por un principio de totalidad estructurante.⁵

Un ejemplo: *O cego e a dançarina* (1980), el primer libro de relatos de João Gilberto Noll, comenzaba con el que luego sería considerado uno de los cien mejores cuentos brasileños: “Alguma coisa urgentemente”.⁶ La soledad incomunicable del hijo adolescente que asiste a la lenta agonía de un padre mutilado y silencioso no sólo señalaba en ese cuento una de las primeras apariciones en la narrativa brasileña de lo que inevitablemente se relacionaba con las dramáticas experiencias contemporáneas de la guerrilla, la tortura y la persecución política. Noll desplegaba también una escritura novedosa y arriesgadamente experimental que, para narrar lo inenarrable, parecía encontrar una de las formas más efectivas en la proliferación, la errancia y el nomadismo. Lo inenarrable podía referirse a una situación histórica y política específica, pero el modo en que esta referencia se insinuaba y no definía una relación directa con un referente concreto de la realidad ya anunciaba cuánto la escritura de Noll encontraba en la errancia un dispositivo para señalar el fuerte contenido de negatividad de una literatura que responde al supuesto agotamiento de la ficción con la irradiación de nuevas formas de narrar.

Se trata de un relato en primera persona narrado por un niño que vive solo con su padre, ausente la mayor parte del tiempo, en un departamento de la Zona Sul de Río de Janeiro. Finalmente, el padre vuelve al departamento herido y no deja que el hijo busque ayuda médica. Hasta el final del relato, los lectores compartimos el desconocimiento del niño sobre las causas de las heridas de su padre y

⁵ Para referirse a algunos ejemplos de este tipo de literatura, dentro del contexto de la crítica argentina se ha desarrollado una discusión sobre un cierto retorno a formas de narrar que estarían conectadas, de una manera u otra, al realismo. Sin embargo, todas las intervenciones coinciden en señalar las transformaciones que estos textos manifestarían frente a una estética realista. Mientras que para algunos tales transformaciones bastarían para incluir a estos textos en un “nuevo realismo”, para otros serían suficientes para abandonar toda idea de realismo. Véase Graciela Speranza, “Magias parciales del realismo”, en *milpalabras*, núm. 2, verano de 2001, y “Por un realismo idiota”, en *Boletín/12*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre de 2005; Martín Kohan, “Significación actual del realismo críptico”, en *Boletín/12*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre de 2005; Sandra Contreras, “En torno al realismo”, en *Confines*, núm. 17, diciembre de 2005, y “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, en *Orbis Tertius*, núm. 12, 2006; y Luz Horne, *Hacia un nuevo realismo. Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll*, tesis de doctorado, Yale University, 2005.

⁶ Fue incluido en la exitosa antología realizada por Ítalo Morriconi, *Os cem melhores contos brasileiros do século*, Río de Janeiro, Objetiva, 2000.

su negativa a ser tratado. Esa perspectiva narrativa y una organización de la trama en torno a situaciones que no terminan de describirse o conocerse por completo tiñen la narración, a pesar de su clara ubicación en un lugar y un contexto marcados por sus índices referenciales, de una opresiva atmósfera de fragmentariedad, desconocimiento y extrañamiento. El cuento se inscribe así en una idea de literatura que se distancia del deseo de explicar para convertirse en la pura exploración emocional de los efectos que determinadas circunstancias y acontecimientos -en este caso, manifiestamente históricos- producen sobre las subjetividades presentes en el relato.⁷

Un lenguaje incontenente, la proliferación de una expresión que no parece encontrar límites y se derrama abandonando el hilo de contención de una trama o de una intriga, el vagabundeo oscilante de la narración -figurado no sólo en esa lengua desatada sino también en las figuras de personajes y narradores errabundos, desorientados, en un permanente fluir sin sentido fijo y determinado- hablan de las compuertas rotas de una forma que ya no puede contener una pulsión narrativa *que se salió de madre*.⁸

En un texto crítico muy temprano, Silviano Santiago señalaba que en los textos de Noll la frase “sale a borbotones” [sai aos borbotões], llamando la atención hacia una de las características que la escritura de Noll desarrollaría e intensificaría en sus cuentos y novelas posteriores, en donde hasta los mismos parapetos de contención de la narrativa, los capítulos -a su vez también organizadores de la intriga-, acaban por desaparecer (como sucede en sus dos últimas novelas: *Berkeley em Bellagio* y *Lord*).⁹

En la Argentina, *El frasquito*, de Luis Gusmán, también había irrumpido con una violencia semejante, aunque tal vez con mayor escándalo. Publicado en 1973, fue tal el éxito del relato que se

⁷ Por ejemplo: “No me gustaba constatar cuánto me atormentaban algunas cosas. Hasta que mi padre desapareció de nuevo. Me quedé solo en el departamento de la Avenida Atlántica sin que nadie se diera cuenta. Ya me había acostumbrado al misterio de aquel departamento. Ya no quería saber a quién pertenecía, por qué vivía vacío. El secreto alimentaba mi silencio” (João Gilberto Noll, *O cego e a dançarina*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 14; la traducción me pertenece).

⁸ Según Sandro Ornellas, “la escritura de João Gilberto Noll engendra una narración deseante, una máquina de producción de sentidos múltiples que explotan en párrafos elípticos y sin puntos, encadenando formas significantes suspendidas temporariamente por comas, o luego se insinúa en saltos espacio-temporales de lo narrado, saltos localizados en los signos impresos en la página del libro, *transformando el, hasta entonces, ‘fuera del texto’ en ‘dentro’*” (la traducción y el énfasis me pertenecen). Véase Sandro Ornellas, “A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll”, en *Revista Verbo*, núm. 21, Salvador de Bahía, enero de 2000.

⁹ Véase Silviano Santiago, “O Evangelho segundo João”, en *Nas Malhas da Letra*, Río de Janeiro, Rocco, 2002, pp. 72-78. Según Santiago, se trataría de una opción no racional por el cuerpo en furia y el deseo que habría sido practicada por autores como Clarice Lispector, Ferreira Gullar, José Agrippino de Paula o Raduam Nassar.

publicaron tres ediciones en un mismo año. Si se leen los suplementos culturales y las revistas de la época, el texto ocupa sin dudas un lugar central en las discusiones del momento. En ese relato en primera persona que se construye como una autobiografía fragmentaria, repetitiva y obscena, la figuración descarnada del sexo se hace eco de la revolución sexual operada en la cultura occidental de esos años con una fuerte carga de revulsividad. La novela, según Flavia Costa, demuestra “una escritura singular hecha de restos, de fragmentos, de mitos y recuerdos de la infancia. Una escritura en permanente mutación donde la biografía -ese fatal malentendido- es la materia indócil de un estilo, de una voz”.¹⁰

Ese estallido de la noción de novela y una desestabilización muy fuerte de categorías narrativas que se repetirá en varios textos de la época encuentran en este relato uno de sus momentos más intensos. Desde la noción de personaje a la de intriga, todo aquí parece disuelto en la narración de intensidades entrecortadas y jadeantes. Ya no se trata de episodios que se van conectando entre sí en una historia con un sentido claro, sino más bien de episodios sueltos, a veces repetitivos, que evidencian la ausencia de un principio estructurante de obra o de novela. La propia indefinición con respecto al género al que pertenecería este texto también se relaciona con esa gran desestabilización de una idea de obra y su reemplazo por la escritura de experiencias.¹¹

En *La rueda de Virgilio*, Gusmán recorre las diferentes experiencias autobiográficas que incorporó en su relato, en especial la enfermedad de su padre:

La publicación de mi primer libro, *El frasquito*, coincidió con su agonía y su muerte. Recuerdo que, en relación con el escándalo que produjo la aparición del libro, me llamó por teléfono para decirme con la voz enronquecida por el cáncer: “¡Cómo nos hiciste quedar!”. Sólo pude responderle, atenuando mi insolencia, producto de la

¹⁰ Flavia Costa, “El paraíso de los amores perdidos”, en *Clarín*, domingo 4 de julio de 1999.

¹¹ En la contratapa de la segunda edición, se reproduce un fragmento de la reseña de la primera edición publicada en *Primera Plana*: “Testimonio, nada verista, de un mundo marginal en el cual se depuran hasta la insolencia las contradicciones y lacras de un sistema social, el libro se levanta asumiendo, despiadadamente, los elementos que ese universo otorga: represión, necesidades insatisfechas, violencias cotidianas, el sadismo de los juegos infantiles y los juegos sádicos del mundo adulto”. Véase Luis Gusmán, *El frasquito*, Buenos Aires, Noé, 1973, contratapa. En un reportaje realizado por Silvia Hopenhayn, Gusmán señala que en este texto sintió más exposición que en *La rueda de Virgilio*, su autobiografía. Véase Silvia Hopenhayn, “La ética de los personajes. Luis Gusmán y el triunfo de la historia”, en *La Nación*, 19 de octubre de 1997; también disponible en línea: <<http://www.literatura.org/Gusman/repo-gusman.html>>.

juventud y de un éxito efímero, amparándome en la interrogación: “¿Acaso no fue eso lo que pasó?”.¹²

Tanto en narrativas como en poesías de la época, son varios los dispositivos que conspiran contra la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal. En su lugar, 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.¹³

El neologismo de Hélio Oiticica resulta atractivo porque no sólo señala esa relación entre el texto y su exterior, sino porque además concibe al texto como biblioteca, como archivo de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiñapos, en tanto restos de lo real. Rescaldos de una existencia inabarcable y esquiva, tanto en la escritura como en su propia vivencia, la literatura como *resto de lo real* ya no se distinguiría de lo real porque en ambos espacios reina una indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario que no busca ser escamoteada.¹⁴ Se trata de restos o residuos; *lixos* -dice Hélio Oiticica-: basura, que, en su condición misérrima y abyecta, ya cuestiona varios mitos esteticistas sobre el poder redentor de una “obra” en la que restallarían los fulgores de un sujeto todopoderoso.

Según Osvaldo Lamborghini:

El archivo que no cesa.
Porque este escribir ya no tiene nada que ver
con la estética

¹² Luis Guzmán, *La rueda de Virgilio*, Buenos Aires, Conjetural, 1988, p. 13.

¹³ Silviano Santiago señala: “Para escritores como João Gilberto, una frase no se construye. Ella supura. Gilberto-Evangelista se sitúa en las antípodas de un proyecto constructivista de arte. La frase sale a borbotones, pues ella es el ser del hombre que habla. La frase surge de las instancias del deseo y de la afirmación individual con vistas a lo colectivo. Es comunión con el otro y celebración de lo divino sobre la tierra. Articula lo real en su esencialidad” (“O Evangelho...”, *op. cit.*, p. 77; la traducción me pertenece).

¹⁴ Según Gilles Deleuze, “la indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario, o de lo presente y de lo pasado, de lo actual y de lo virtual, no se produce entonces solamente en la cabeza o en el espíritu, sino que es el carácter objetivo de algunas imágenes existentes, dobles por naturaleza” (la traducción me pertenece). Véase Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, París, Minuit, 1985, p. 94 [trad. esp.: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2007]. Sobre ese “régimen cristalino”, véase también Octavi Comeron, *Arte y postfordismo. Notas desde la fábrica transparente*, Madrid, Trama, 2007.

(llamemos estética a cualquier amor), entonces:
el archivo. Caso es decir cerrado, que no cesa.
La conciencia y la pulsión, en fin,
se estrellan
contra la celda microscópica del fue
del yo sé que ahora.¹⁵

Si bien esa impugnación a la estética se da de una forma tan extrema en la escritura de Osvaldo Lamborghini que hace difícil pensar en otros ejemplos comparables en esa violencia, la desaturación de lo literario de ese gesto fue compartida también por algunos otros casos de la literatura argentina de la época. Para Sergio Chejfec, que incluye dentro de esta problemática a Rodolfo Walsh, Copi y Manuel Puig, se trata de un momento de la literatura argentina en el que se cuestionaron fuertemente las convenciones de la estética hasta decretarse una rotunda “suspensión de la estética”.¹⁶

También Reinaldo Laddaga ve en Lamborghini al testigo lúcido de las marcas de una *obsolescencia de la literatura* que en su escritura de los años ochenta se manifestará en la resistencia al impulso de la novela, la utilización de “un mismo Yo” del escritor

que toma el territorio del relato como si fuera la superficie de un diario, que ensaya volverlo sensible a los impactos del presente en que se despliegan las acciones del que escribe como quien organiza sus materiales. Este “mismo Yo” se resiste a la elevación y, más bien, recurre a la hora de componer sus declaraciones y parlamentos a ciertas formas bajas: el insulto, el chiste, el discurso de una sentimentalidad que se aferra, como a objetos preciados, a ciertas frases (porque este Lamborghini es un sujeto de lo que Barthes, en *La preparación de la novela*, llama un “fetichismo de la frase”) que más bien se *montan*, que se integran en los textos en que aparecen, como si estos fueran vitrinas, soportes, relicarios.¹⁷

En esa mezcla y esa combinación como procedimientos para una construcción proliferante, la escritura presiona los límites entre los géneros y produce textos fuertemente híbridos.¹⁸ Pero se trata de una

¹⁵ Osvaldo Lamborghini, *Poemas 1969-1985*, ed. de César Aira, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, p. 144.

¹⁶ Véase Sergio Chejfec, “Fábula política y renovación estética”, en *El punto vacilante*, Buenos Aires, Norma, 2005.

¹⁷ Reinaldo Laddaga, “La estética del paroxismo”, en *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 102 y 103. También publicado en *Las ranas*, núm. 2, abril de 2006.

¹⁸ La característica de hibridez es señalada por numerosos estudios críticos que analizan de modo individual algunos de estos textos, como los artículos de Silviano Santiago sobre Clarice Lispector, de Flora Süssekind sobre Ana Cristina Cesar o de Reinaldo Laddaga sobre Osvaldo Lamborghini. María Ester Maciel estudia con particular minuciosidad esa hibridez en la poesía brasileña de los años setenta y ochenta. Véase María Ester Maciel, “Escritas híbridas na poesia brasileira dos anos 70 e 80”, en Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar y Luciana di Leone (comps.), *op. cit.* En un trabajo notable de reconstrucción de la “opaca” década del setenta, Luis

hibridez que no se manifiesta sólo en la mezcla de diferentes modalidades discursivas, sino que incluso llega a presionar -de forma muy intensa en algunos casos- los límites de la literatura para ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre literatura y vida, personajes y sujetos, narradores y yo es parece resultar irrelevante.¹⁹

Porque estas literaturas apuntan a una idea de obra para la cual el propio concepto de obra sería inapropiado; una suerte de archivo de lo real despedazado parece emerger de estas prácticas que cabría nombrar, con Hélio Oiticica, como *euxistênciatecas* de lo real. Y el neologismo de Oiticica resulta interesante, además, precisamente porque baraja de una forma novedosa una relación entre archivo y experiencia que siempre ha sido problemática. El archivo, al archivar -como el museo-, convierte la experiencia en cadáver; el archivamiento, por lo tanto, sitúa la experiencia bajo el signo de la muerte, de la finitud.²⁰ La existencia de uno supone la muerte o inexistencia de la otra; la cancelación de la condición de existencia pura de esa experiencia archivada. Cuando se trata de arte, no hay afuera, no hay exterior, o no hay experiencia; sino sólo -en todo caso- el residuo opaco, ya elaborado y, por lo tanto, *otra cosa* que ese otro exterior. Esa distinción, a menudo más rígida en algunas de sus teorizaciones que en estas prácticas de escritura, tiene varias consecuencias no siempre claramente entrevistas: la superioridad que se le otorga al arte en desmedro de una experiencia o vivencia que se desprecia es apenas una de las más evidentes; la confrontación entre una noción ingenua de

Chitarroni se refiere a varios de estos mismos textos como “relatos de los límites” porque ellos pasarían por alto “los modelos y antinomias vigentes en el tiempo de su tiempo”. Véase Luis Chitarroni, “Continuidad de las partes o relatos de los límites”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11: “La narración gana la partida”, dir. por Elsa Drucaroff, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 172.

¹⁹ Refiriéndose a la literatura de Silviano Santiago, Wander Melo Miranda señala: “Una cosa quedó clara: la división de los géneros, el desprecio por los llamados ‘géneros menores’, ya no tiene sentido; y esto va más allá de la idea evidente de mezcla posible de géneros literarios. Es el concepto mismo de literatura como arte de la imaginación lo que pasa a ser revisado, tal vez junto con la revisión también de la idea de una posible separación entre ciudad real y ciudad imaginada” (la traducción me pertenece). Véase Wander Melo Miranda, “Memórias: modos de urisar”, en Eneida Leal Cunha (org.), *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*, Salvador, Perseu Abramo; Belo Horizonte, UFMG, 2008.

²⁰ Véase Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, París, Galilée, 1995, pp. 26 y 27 [trad. esp.: *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1996]: “Si no hay archivo sin consignación en algún *lugar exterior* que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la reimpresión, entonces recordemos también que la repetición misma, la lógica de la repetición, en efecto la compulsión de repetición, permanece, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Y por lo tanto de la destrucción. Consecuencia: exactamente en aquello que permite y condiciona el archivamiento, no encontraremos nunca otra cosa que lo que se expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo a priori el olvido y la arquiviolítica en el corazón del monumento” (la traducción me pertenece).

experiencia como pura presencia y su opuesta y no menos ingenua -y mecánica- noción de experiencia siempre mediada por el lenguaje, otra quizás no tan evidente pero de igual modo influyente.

En esas *euxistênciatecas* de lo real, muy por el contrario, archivo y experiencia, o archivo y vida, no se contradicen o autoaniquilan, sino que se conjugan en la formulación de un concepto de obra estriado por el exterior que sugiere nuevas operaciones y conceptos para entender la literatura y el arte más contemporáneos.

La idea de una obra *estriada por el exterior o por el afuera* tiene la ventaja de hacer evidente el problema que estos textos plantean sin escamotearle el cuerpo al debate que estas discusiones y estos términos, cargados de sustancialismo, contienen. No hay forma, dice Judith Butler, de contrarrestar una gramática si no habitándola y haciéndole decir a ella -a través de las disonancias y torsiones que se le imprimen- lo que ella misma no puede decir. Lo estriado es heterogéneo, y por eso retiene ese brillo de claudicación del poder soberano del arte y del sujeto al que también apunta la noción de heteronomía artística.

Además de haber sido uno de los artistas más prolíficos en ese nuevo tipo de producción, Hélio Oiticica fue también uno de sus teóricos más eficaces.²¹ Pero un impulso semejante a esa expansión de los

²¹ La bibliografía sobre las obras y experiencias de Hélio Oiticica es extensa y rica. En general se ha tendido a poner en relación esa producción del autor con sus textos teóricos y programas; en muchos sentidos, estos escritos deberían pensarse incluso como indistinguibles de sus “obras” o “experiencias”, no sólo por la fuerte interdependencia entre unos y otras, sino por el impacto de reflexión y la conmoción de la estética semejantes que ambos producen. La relación entre esa producción de Hélio Oiticica con otros ejemplos de manifestaciones culturales de la época y su estudio como práctica que evidencia una transformación estética en curso durante esos años es algo que todavía está por hacerse. Silviano Santiago inició ese estudio al reconstruir la cantidad de literatos, músicos, artistas y cineastas que se agolparon en torno a este autor en sus *babylonests* en Nueva York: “En el ambiente creado para el loft, había algo que cuestionaba la imagen clásica del taller de artista plástico. Favorecía un tipo de espacio ideal para el trabajo artístico colectivo, en el cual celebridades como los poetas Augusto y Haroldo de Campos se cruzaban con desconocidos, como el modelo Romero, bello joven, o el hermano menor de Waly Salomão, que, para ganar dinero, trabajaba de lustrador de botas en la calle 42. Hermanados por el nido común debían interactuar como en una usina de arte [...]. El departamento suplantaba el taller clásico con un salón de encuentros donde se realizaban las más osadas experiencias con palabras y otras armas. Se trataba de un legítimo laboratorio artístico contemporáneo, ya que lo humano y la cultura eran puestos a prueba gracias a los principios de una estética de la aventura y del riesgo” (la traducción me pertenece). Véase Silviano Santiago, “Hélio Oiticica, a gramática da anarquia”, en *Piauí*, septiembre de 2007, p. 36. Las “Proposições” -propuestas abiertas de trabajo que funcionaban como anotaciones para ser ejecutadas por otros artistas elegidos por el propio Hélio- son la más clara cristalización de este trabajo de inspiración y concreción colaborativa. Véase Hélio Oiticica, “Vigília”, presentación y transcripción de Federico Oliveira Coelho, en *Margens/Márgenes*, núm. 8, enero-junio

límites de la obra de arte que conlleva una suspensión o transformación de la estética puede leerse en una serie de prácticas literarias que comienzan a emerger en las culturas brasileña y argentina. Esas prácticas que enfatizan la relación con el exterior a través de un concepto renovado de experiencia muestran una transformación del funcionamiento de la cultura en el que la autonomía artística, que sostuvo tanto un determinado tipo de politización como el esteticismo, comienza a ser seriamente erosionada.

de 2006, pp. 86 y 87. Véase también Gonzalo Aguilar, "Hélio Oiticica: la invención del espacio", en *Punto de Vista*, núm. 84, abril de 2006, y Nicolau Sevcenko, "Configurando os anos setenta: a imaginação no poder e a arte nas ruas", en Antonio Risério y otros, *Anos 70: trajetórias*, San Pablo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.