

Postexperiencia y poética. Notas sobre experiencia y estética ante las escrituras del siglo XXI. Casos de literatura argentina

**Post-Experience and Poetics. Notes Regarding Experience and Aesthetics
in the Light of 21st Century Writing. Cases from Argentine Literature**

**Pós-experiência e poética. Notas sobre experiência e estética perante
as escrituras do século XXI. Casos da literatura argentina**

Tomás Vera Barros

Licenciado y doctorando en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) e investigador y docente de Estética Literaria Moderna y Poesía Argentina del siglo XX y XXI (Conicet-CIECS-UNC). Ha publicado, entre otros, los libros: 2012. *El cenote maya* (Ediciones B, hipernovela, 2010), *El sueño oculto del espacio. Retórica, política y masonería en la obra de Leopoldo Lugones* (Epoké-Lerner, ensayo, 2007), *Poemas helénicos de Martín Goycochea Menéndez* (edición crítica, Ferreyra ed., 2002), *Bangkok, baby* (poesía, Árbol de Jítara, 2008). Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. Correo electrónico: tomasverabarro@gmail.com

Artículo de reflexión:

Las hipótesis de este artículo parten de investigaciones para su tesis doctoral (2008-2012) sobre poéticas de experimentación formal de la poesía argentina del siglo XX (1931-1972), radicada en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (Conicet-UNC) y parte del programa multilateral de investigación y docencia estéticas, dirigido por Susana Romano Sued.

SICI: 0122-8102(201106)15:29<12:PEYPNE>2.0.TX;2-T

Resumen

Este artículo propone que las apremiantes reflexiones sobre la crisis de la narración ante la disolución de la experiencia (Walter Benjamin, Giorgio Agamben) deberían ser puestas en contacto con la reflexión estética de carácter historicista de Hegel y con la propuesta de Arthur Danto de un arte posterior al “fin del arte”. En este marco teórico, se podrían volver a pensar problemas literarios como la crisis y la disolución del sujeto, el objetivismo, las literaturas “postautónomas” (Josefina Ludmer), la metaficción y hasta la posibilidad de una *poesía-viral*.

Palabras clave: estética, fin del arte, experiencia, literatura contemporánea

Palabras descriptor: estética literaria – Argentina – siglo XXI, literatura argentina – siglo XXI, literatura moderna – Argentina

Abstract

This article argues that the compelling speculations on the crisis of storytelling associated with the dissolution of Experience (Walter Benjamin, Giorgio Agamben) should be put into contact with Hegel’s historicist Aesthetics and Arthur Danto’s thesis of “art after the end of art”. This framework would make it possible to rethink literary problems such as the crisis and dissolution of the subject, objectivism, “post-autonomous” literatures (Josefina Ludmer), metafiction, and even the possibility of a viral poetry.

Key words plus: aesthetics, end of art, experience, contemporary literature

Palabras descriptor: literature – aesthetics – Argentina – 21st Century, Argentine literature – 21st Century, literature, modern - Argentine

Resumo

Este artigo argumenta que as reflexões urgentes sobre a crise da narração, perante a dissolução da experiência (Walter Benjamin, Giorgio Agamben) deveriam serem contatadas com a reflexão estética de carácter historicista de Hegel e com a proposta de Arthur Danto de uma arte após o “fim da arte”. Neste quadro teórico, poder-se-iam repensar problemas literários como a crise e a dissolução do sujeito, objetivismo, literaturas “pós-autônomas” (Josefina Ludmer) metaficção, e até mesmo a possibilidade de uma *poesia-viral*.

Palabras-chave descriptor:

Estética, fim da arte, experiência, literatura contemporânea

Palabras descriptor: estética literária - Argentina - Século XXI, Argentina Literatura Século XXI, Literatura Moderna - Argentina

La prosa del mundo amenaza a la odisea, a la
experiencia concreta e irrepitable del individuo.

CLAUDIO MAGRIS

En contra de la suposición general, el déficit de transmisión de lo
contemporáneo tampoco fue compensado por la literatura de la posguerra.

W. G. SEBALD

1. Experiencia

El problema de la experiencia ha sido extensa e intensamente abordado: de los griegos a los contemporáneos, pasando por el idealismo alemán, el pragmatismo norteamericano, la Escuela Crítica de Frankfurt y el postestructuralismo, entre otros. Amplia y compleja cuestión la experiencia. No la abordaremos en este escrito en toda su amplitud, sino que merodearemos este problema en relación con el discurso literario, ya que hay perfiles de este concepto que no se han calibrado aún en el ámbito de la estética.

El concepto de experiencia (vida articulada y sedimentada por una continuidad)¹ puede ser abordado y examinado tanto por un enfoque antropológico como por uno estético. El primero permite establecer un estado de situación general y un contexto, en el que se desarrolla, crece y muta la estética en general y el campo literario en particular (el segundo enfoque). En la disciplina de la estética literaria, la crisis (o ausencia o imposibilidad) de experiencia será un concepto clave para pensar los proyectos de la escritura contemporánea. Si no es posible ya hacer y elaborar experiencias (cf. Benjamin, Adorno, Agamben, etc.), la literatura actual tiene que formar parte de una era de postexperiencia.

Reconocemos, a modo de bitácora de lectura, que este recorrido parte inicialmente de las reflexiones de Walter Benjamin sobre la problemática de la experiencia y sus efectos sobre la escritura². Sus artículos centrales acerca del particular son: “Sobre algunos temas en Baudelaire” [1930], “Experiencia y po-

1 Optamos por la definición de Adorno, quien conceptualiza como la “Continuidad de la conciencia en la que todo lo no presente sobrevive, en la cual la práctica y la asociación establecen la tradición en el individuo” (192).

2 Benjamin se refiere en su correspondencia a una “teoría de la experiencia” propia (cf. Jay, 366). Hay consenso en que las reflexiones benjaminianas deslindan y establecen las principales líneas de fuerza del problema. “Las reflexiones de Benjamin sobre la crisis de la experiencia trascendieron [el estado de la cuestión]” (Jay, 366).

breza” [1933], “El autor como productor” [1934], “El narrador” [1936] y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [1936]³.

Se hablará alternativamente de “crisis”, “destrucción”, “desaparición” o “pobreza” de la experiencia porque no hay una consideración progresiva, escalonada, de la pérdida en los ensayos de Benjamin (digamos: de la pobreza a la desaparición). Característico de su pensamiento, sus reflexiones sobre estos temas no estaban prolijamente desarrolladas ni ordenadas cuando dio fin a su vida en 1940. Sin embargo, la lectura de los ensayos arriba citados permite articularlas con el fin de esbozar un modelo o un estado de situación. Benjamin había comenzado a escribir sobre la crisis de la experiencia en 1913, y en una carta de 1940, una de las últimas de su vida en el exilio, le comenta a Adorno que la *metódica destrucción de la experiencia* (Jay, 365) es uno de los indicadores del estado de barbarie de la modernidad⁴ (un punto de vista radicalizado, si se tiene en cuenta que en sus escritos hasta el año 1936 se refiere a crisis, empobrecimiento y pérdida).

En sus exploraciones sobre la experiencia abordó cuestiones como la temporalidad, la narrativa, la memoria, la tradición y la cultura de masas. Y su diagnóstico está asentado en el *shock* cultural y antropológico de la Primera Guerra y del surgimiento y ascenso de los fascismos: Benjamin reconoció la dificultad de elaborar una “auténtica experiencia en el mundo moderno. Utilizando palabras como ‘atrofia’ (*Verkümmerung*) y ‘pobreza’ (*Armut*) para describir lo que estaba en peligro de desaparecer por completo, lamentó la degradación de la experiencia que veía en su entorno [...]. Nadie diagnosticó la crisis con tanta agudeza e insistencia como Walter Benjamin”, señala Martin Jay (2009, 378-79). El trabajo de Jay *Cantos de experiencia* (2009, “El lamento por la crisis de la experiencia”) presenta una genealogía de las reflexiones de Walter Benjamin sobre este tema y son de especial interés, y un auxilio certero, sus notas sobre la relación epistolar con Adorno. Theodor W. Adorno, quien le hizo pensar a Benjamin sus reproches sobre el problema de la experiencia, continuó, sin embargo, sus líneas principales de reflexión sobre el tema desde una perspectiva desconsolada, como una clausura o una pérdida sin retorno, sin ambivalencia alguna: la crisis de la experiencia es una situación de catástrofe generada ahora por la Segunda Guerra y por la modernidad tecnificada. Situación que es continuada y sustituida por una era del acontecimiento: “un estado informativo puntual, deslavazado, inter-

3 Haremos, en términos de Beatriz Sarlo (2000), una *lectura partidaria*.

4 No sólo la cronología del proceso de la experiencia es vaga, sino que la evaluación de la pérdida es ambivalente (hacia el año 1940, hay también una suerte de *fe* en las posibilidades de la destrucción de la misma).

cambiable y efímero, al que hay que anotar que quedará borrado en el próximo instante por otras informaciones” (Adorno, 192).

Si la experiencia era, como veremos más abajo, la condición de existencia de los narradores, para Adorno la narración es un imposible, ya que veía a la vida contemporánea en colapso, como *una discontinua sucesión de sacudidas entre las que se abren oquedades e intervalos de parálisis* (“Teoría de la seudocultura”, [1979]), dejando a la experiencia estética a la intemperie, “dañada por los cambios acaecidos fuera del arte: la guerra moderna, el reemplazo de la narrativa por la información, la alienación tecnológica y la industrialización capitalista” (Jay, 401).

2. Experiencia y narración

Las reflexiones de Walter Benjamin entre 1933 y 1936 sobre la crisis de la experiencia y su relación con la producción de *artefactos estéticos* (Mukarovsky) vertidas en “El narrador”, “Experiencia y pobreza” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” proponen que el hombre moderno –un héroe en un mundo sin heroísmo–, víctima del sinsentido y de la banalidad de la modernidad industrial-capitalista, es incapaz ya del proceso de *hacer, atesorar y narrar* experiencia⁵. En sus ensayos, Benjamin plantea dos cronologías: una imprecisa, casi mitológica, y otra histórica, de raíz materialista. Su sistemático trabajo filosófico nos lleva a asociarlas y ordenarlas y a buscar formas de conciliación y coherencia; entonces, hay dos temporalidades en las que es posible la experiencia: primero, de un pasado históricamente indefinido menciona tres figuras arquetípicas (el marino, el artesano y el campesino (1991)); segundo, situándose en la Historia, este proceso de experiencia podía hacerse antes de la Primera Guerra Mundial⁶ (1989a), un hito histórico que se cierne sobre la experiencia y sobre la capacidad de narrar.

El hombre *del pasado* (del pasado arquetípico y del histórico), no el del presente, tenía el poder de elaborar y transmitir la experiencia, y con ella transferir la “sabiduría”, también llamada por Benjamin *épica de la verdad*. Paréntesis: en Benjamin, la recurrencia del término “épico” para referir la narración arcaica (es

5 Hubo otras posiciones contemporáneas: el pragmatismo norteamericano (Dewey) propuso el restañamiento de la crisis de la experiencia en la modernidad. Su propuesta es una mirada conciliadora y esperanzada. Por otra parte, en William James el término *experiencia* revela una “añoranza por algo perdido o suprimido en el mundo moderno, algo obstruido por las maneras convencionales de captar y ordenar la realidad” (cf. Jay, 321). Las advertencias de Benjamin (nudo teórico a partir del cual desovillamos nuestras reflexiones) están ya anunciadas en Emerson y en James, y posteriormente en Adorno, Lyotard, Burger, etc. (vid. Jay, 420 y ss).

6 Adorno, como ya hemos señalado, hará una reflexión análoga sobre el hombre de la Segunda Guerra.

decir, el relato de la era de la experiencia) no se refiere exclusivamente a la (poesía) épica como forma narrativa. Se trata más bien de un término más específico, afín a la estética brechtiana, circa 1930⁷. La teoría del teatro épico propone sintéticamente: el abandono de la ilusión dramática; el uso de la fragmentación, el contraste y la contradicción (de aquí que más tarde haya preferido el término de “teatro dialéctico” en lugar de “épico”), la puesta de escenografías simplificadas, interrupciones y resúmenes de la acción; la distinción explícita entre actor y personaje, y la aclaración y reflexión en escena de las decisiones de los personajes. El teatro épico de Brecht tiene similitudes con el narrador épico premoderno que Benjamin esboza especialmente en “El narrador”. En estos términos la novela, textualidad realista-ilusionista por definición, sería anti épica (verosimilitud y ficción en lugar de verdad, ilusión mimética, narrador asociado a autor y a personaje, etc.).

Retomamos: la experiencia como sabiduría era un bien de la madurez, eso que atesoraban los viejos y se lo transmitían a los jóvenes en proverbios, en historias alegóricas o en largas narraciones; experiencia eran también las palabras de los moribundos. La experiencia –forma de autoridad y sabiduría y bien individual y comunitario– como un valor que se fue evaporando junto con el desarrollo de la modernidad, especialmente al compás de sus efectos diluyentes sobre las comunidades rurales. Esta *pobreza* de experiencia es fruto de una serie de circunstancias que Benjamin desarrolla y explora en distintos ensayos y cartas, que en momentos apocalípticos conduce a una “nueva barbarie”; en otros más sosegados, a una forma crítica de la melancolía⁸. Veamos cuáles son esas circunstancias:

2.1. La generación europea que transitó los frentes de batalla de la Primera Guerra –por la atrocidad inédita de lo vivido, por la carencia de heroísmo de las acciones del hombre en la guerra moderna– volvió pobre en experiencias comunicables. Similares condiciones y efectos encuentra Sebald en la segunda posguerra. En *Sobre la historia natural de la destrucción*, Winfried Georg Sebald interroga un espacio de memoria cultural desatendido: el relato de los sobrevivientes de los bombardeos sobre Alemania en la Segunda Guerra. Las conclusiones a las que llega el escritor alemán son más que interesantes y activan una mirada ética sobre los efectos o rebotes del nazismo: el encarnizamiento Aliado sobre el pueblo alemán, y la posibilidad de relatarlo, de ponerlo en palabras, de hacerlo, en definitiva, parte de la experiencia. “Al parecer, bajo la conmoción de

7 Nos referimos especialmente a las notas publicadas en 1930 junto con *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*: “El teatro moderno es el teatro épico”.

8 Similar melancolía expresa Emerson (1999): “All our days are so unprofitable while they pass, that ‘tis wonderful where or when we ever got anything of this which we call wisdom, poetry, virtue”.

lo vivido, la capacidad de recordar había quedado parcialmente interrumpida o funcionaba en compensación de forma arbitraria. Los escapados de las catástrofes eran testigos poco fiables, afectados por una especie de ceguera [...] los relatos que [se achacan] a los que escaparon con nada más que la vida son en toda regla discontinuos, y tienen una calidad tan errática que resulta incompatible con una instancia narrativa normal... El funcionamiento al parecer incólume del lenguaje normal en la mayoría de los relatos de testigos oculares suscita dudas sobre la autenticidad de la experiencia que guardan. La muerte por el fuego en pocas horas de una ciudad entera, con sus edificios y árboles, sus habitantes, animales domésticos, utensilios y mobiliario de toda clase tuvo que producir forzosamente una sobrecarga y paralización de la capacidad de pensar y sentir de los que consiguieron salvarse. Por ello los relatos de testigos aislados tienen sólo un valor limitado y deben completarse con lo que se deduce de una visión sinóptica y artificial” (Sebald, 33-35). Con argumentos asentados sobre documentos (ficionales y no ficcionales) y testimonios, Sebald llega a la misma conclusión que Benjamin: la narración de la fatalidad y del trauma, del *shock*⁹, es sinuosa, incompleta, pobre.

2.2. El desarrollo de la técnica modificó la relación del narrador con su público. El trabajo moderno profesionalizó y arrancó al hombre de las formas de labor artesanal, vinculadas con la transmisión oral de saberes, es decir, una autoridad basada en el saber-hacer y el saber-enseñar. Por otra parte, los oyentes lúdicos de las narraciones se transformaron en “mercado”, en público consumidor, así como el narrador oral se volvió escritor profesional que cotiza en un mercado, tanto simbólico como real. La crisis de la narración, en definitiva, está emparentada con la transformación de las fuerzas de producción:

- a. el hombre se fue “alejando” del habla: el libro, específicamente la novela, avanzó sobre el imperio del relato oral;
- b. el hombre moderno urbano comenzó a interesarse, a merced de los periódicos, por lo efímero en detrimento de *lo memorable* y *lo experimentado*. La información como producto discursivo es fugaz, vive para el instante, para ser nueva. Por el contrario, a diferencia de *lo nuevo*, la narración no se agota, tiene *capacidad germinativa*;
- c. el trabajo moderno (pensemos en las revoluciones industriales) destruyó en gran parte los trabajos artesanales; con esto se perdió el ritual del artesano de contar (narrar) y escuchar, y la *artesanía del narrar*: cuando la huella del que cuenta (es decir, su experiencia, su sabiduría y su tono y su modo) queda adherida a la narración.

9 Sobre este particular ver “Sobre algunos temas en Baudelaire” (Benjamin, 1999).

2.3. El auge de “lo nuevo” generó también un anhelo por lo deshumanizado, lo vacío, lo desligado de tradición y de herencia; nació el hábitat sin huellas (*el mundo del vidrio*, Benjamin 1991), una pre-forma de los no-lugares.

2.4. La “desaparición” de la muerte: a medida que cambiaba el concepto colectivo de la muerte, cambiaba también la comunicabilidad de la experiencia. El acto de agonizar, algo que fue perdiendo presencia (comenzó a ser ocultado, evitado, institucionalizado), daba autoridad al narrador, no importa quién haya sido en vida. Justamente, la transmisión de la experiencia de un moribundo es lo que lo autoriza como narrador.

Un rasgo de los narradores orales arcaicos es la orientación hacia lo práctico y el valor de la distancia. Distancia en las coordenadas espaciales y temporales: la autoridad de lo lejano y lo antiguo encarnados en la figura del viajero y el marino, por un lado, y en el maestro artesano y el campesino-patriarca, por el otro. Justamente, respecto del fin práctico, toda verdadera narración aporta de por sí, velada o abiertamente, su utilidad a través de la autoridad del que conoce lo lejano y del que conoce el pasado de la comunidad y del oficio. Hoy –decía Benjamin en 1936– el “saber-consejo” nos suena a pasado de moda. Esta apreciación, entendemos, obedece a la menguante comunicabilidad de la experiencia y al efecto de los *shocks* de la modernidad sobre los sujetos. Por su parte, Giorgio Agamben, situado en el cierre del siglo XX, sostiene que ya “no es posible un discurso sobre la experiencia” (25); el hombre padece la incapacidad de tenerla y transmitirla: no vivimos acontecimientos que puedan convertirse o traducirse en experiencia. La palabra y el relato no tienen autoridad alguna y la autoridad no está bendecida por la experiencia (cf. Agamben, 54-58). Es decir que estamos desasistidos de saber-consejo, sobre nosotros mismos y sobre lo/s demás (consejo en sentido amplio: no como *respuesta* a una cuestión particular sino como *propuesta* para un desarrollo).

3. Narración y literatura

Nos acercamos un poco más a la literatura. Si la figura del narrador se ha extinguido, y el epos de la verdad (la sabiduría) se ha ido oscureciendo junto con el sentido de la experiencia, para la crítica y la historiografía literarias esto nos presenta una serie de problemas al menos interesantes: cuál es el momento impreciso de la historia en que *la narración* (con los valores y funciones que hemos venido comentando) se transforma en *literatura*, en artificio lúdico –y más específicamente, en novela– y cómo y en qué condiciones se desarrolla este proceso. Nuestra primera hipótesis es que la novela y el cuento *profesionales* (utilizamos este adjetivo para diferenciarlo del cuento popular u oral de los narradores de la

experiencia) son formas residuales que han sobrevivido en la Era de la post-experiencia (período histórico cuyo origen puede marcarse en la primera [cf. Benjamin] o en la Segunda Guerra Mundial [cf. Adorno]). Son reverberaciones de la narración de la ya extinta Era de la experiencia. Para Hegel, justamente, el tipo discursivo de la novela pertenece al ciclo del arte romántico –en el que se manifiestan los espíritus individuales, en el que ya no se *revela* la Verdad (cf. 381-419). Por su parte, Giorgio Agamben nos invita a concluir que la disolución de la experiencia del hombre contemporáneo –de etiología múltiple, sistemática e inevitable– desemboca en la inviabilidad de su puesta en discurso (cf. 7). Es decir que la experiencia, en el camino de su desmantelamiento y ante la pérdida de sus certezas, se ha vuelto incomunicable.

Es entonces cuando, segunda hipótesis, quedamos ante acontecimientos sin trascendencia; ante experiencia que no puede ser comunicada; ante narración sin experiencia que la genere, respalde, contenga, enriquezca; y ante una literatura sin Verdad en términos hegelianos.

Ralph Waldo Emerson, pensador y poeta norteamericano del siglo XIX, también se interesó por este problema, especialmente por la dimensión ética de la escritura y la lectura: “The history of literature [...] is a sum of very few ideas and of very few original tales; all the rest being variation of these [...] but it would leave me as it found me –neither better nor worse” (1999). El pensamiento de Emerson puede haber estado incubando una forma de pensar la diferencia entre experiencia y acontecimiento o vivencia, en sí mismos y también en términos de germinación, sustento y efecto del relato literario: “So is it with this calamity: it does not touch me; something which I fancied was a part of me, which could not be torn away without tearing me nor enlarged without enriching me, falls off from me and leaves no scar. It was caducous” (1999).

4. Estética Post

Quando todo es estético... el mismo arte desaparece.

JEAN BAUDRILLARD

Aunque Benjamin desconfiaba del sistema hegeliano por su racionalidad y su afán totalizador (cf. Jay 2009), los vínculos que estableceremos con Hegel obedecen a la búsqueda del armado de un modelo para estudiar la literatura que integre lo planteado por Arthur Danto para las bellas artes en *Después del fin del arte* (2003). No obstante, en la cancelación filosófica a la que es conducido el problema de la experiencia por Benjamin, Adorno y Agamben, puede lograrse una apertura si son reubicados en un circuito teórico diferente. Por un lado, en el marco de la *evolución histórica cumplida* de la teoría estética hegeliana, que

postula un fin/al en el ciclo del Arte Romántico, y en la que no hay que entender “fin” como “extinción”. Y, por otro lado, está la propuesta de Arthur Danto, que postula los fundamentos de un arte posterior a la tríada hegeliana simbólico-clásico-romántico, es decir, un arte *después del fin del arte*, que bien puede entenderse como un nuevo ciclo histórico.

La historia del *arte histórico* de Occidente tiene dos momentos diferenciables (cf. Danto, 2003): uno centrado en la representación, del siglo XV al XIX, y otro centrado en la identidad del arte, de las Vanguardias al Pop (siglo XX). Ambos son progresivos, es decir, entienden que el arte *se desarrolla*. Y la sucesión de ambos ciclos encuentra su fin cuando se establece que una obra de arte *no tenía que ser de ninguna manera especial* (Danto, 149); que lo nuevo (el Pop) no era *un período*, sino la fase posterior al relato legitimador del arte moderno; que no se trataba de un estilo más, sino de un modo de uso, un modo de *apropiarse* de estilos. El arte *post-histórico*, entonces, responde a otras preguntas, otras reflexiones, otro paradigma.

En *Después del fin del arte* (2003), el modelo de Danto se presentó como matriz de la concepción evolutiva de la pintura (de la técnica, de la mimesis, etc.), hasta que el Arte Pop (circa 1965) determinó el cierre, la cancelación del relato de la “historia progresiva” del arte, que había jugado su última carta con el expresionismo abstracto (viz. el *dripping* de Jackson Pollock) y con la pintura monocromática (viz. las series de pinturas blancas de Robert Ryman). Esta culminación es lo que lo llevó a postular la existencia de un arte después de este *fin del arte*, llamado “arte contemporáneo” o “post-histórico”.

Repasemos brevemente los fundamentos de este modelo y sus aplicaciones para la filosofía del arte y para la estética literaria. En las *Lecciones sobre la estética*, Hegel nos dice que desde la modernidad temprana el arte ha sido objeto de reflexión y juicio; no ya de revelación/manifestación de la Verdad del Espíritu a la manera del arte clásico: “la manifestación excelsa del espíritu”, la “afirmación suprema de la verdad” (2007). Con las Vanguardias históricas, las *condiciones de la representación* se volvieron centrales, *de aquí que el arte, en cierto sentido, se [volvió] su propio tema* (Danto, 29). La pintura se desvió de la representación mimética de la realidad a la pregunta por los medios de representación.

En esta *fase post-histórica* existen innumerables caminos para la producción artística y ninguno es más privilegiado que el resto. El Arte –como relato utópico, como libertad– ha desaparecido. Como ha perdido sus leyes y sus códigos, el valor y el juicio, es indiferenciable de la cultura como proliferación de signos (cf. Baudrillard, 20). La independencia y pureza de los medios y estilos fue olvidada cuando se clausuró la meta del *desarrollo* de los medios de representa-

ción. Ya estableció Hegel que el arte, respecto de su destino supremo –es decir, la representación del Absoluto–, pertenece al mundo del pasado.

El Pop tiene una función filosófica central porque marca el fin del Relato (Lyotard) del arte moderno de Occidente, reclamando una discusión nueva: qué diferencia a los artefactos de arte de los artefactos de la realidad (pregunta que estaba sembrada ya en Duchamp); *¿qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales?* (Danto, 149). Traslademos esta pregunta a la literatura: ¿qué diferencia a una obra literaria de algo escrito que no lo es... si parecen exactamente iguales?

5. Literatura de la post-experiencia

Este modelo teórico interesa como fundamento para la generación de hipótesis que se ocupen de los espacios de lucha y las líneas de fuerza que cruzan y conforman los campos literarios contemporáneos, especialmente el argentino. Algunos de los problemas que ocupan (y ocuparán) a la crítica literaria son generados por artefactos que reclaman una nueva serie de instrumentos críticos y que están generando un cambio de orden en la estética literaria contemporánea. Son textos alojados en la “Era de la post-experiencia”, textos que exhiben sus rasgos y van marcando sus territorios: las *literaturas de la post-experiencia* (o bien, las “literaturas después del fin de la literatura”).

Algunos de los problemas que ocuparán a la crítica literaria por venir son manifestaciones artísticas emergentes que conformarán –tarde o temprano– las tradiciones literarias del siglo XXI. Comentaremos ahora tres casos de la literatura argentina de la post-experiencia.

5.1. Primer caso: Las literaturas post-autónomas

El arte posthistórico, como ya dijimos, se pregunta por el límite entre el arte y la realidad. Las obras de la literatura post-autónoma (concepto de Josefina Ludmer) no saben o no se interesan por la distinción entre realidad y ficción; vacían el concepto de literatura; no se dejan leer por las categorías críticas tradicionales; son *fábricas de presente* que se obstinan en contar lo cotidiano; son obras en el *fin del ciclo de la autonomía literaria*. Son escrituras sin metáfora, es decir, son crudamente literales “no quieren decir otra cosa que la que dicen” (Ludmer, 2007); y dramatizan el proceso de cierre de la literatura autónoma, o sea, dramatizan el fin de la especificidad del discurso literario y de su autorreferencialidad.

Tomemos tres ejemplos clave: 1. *Bolivia construcciones*, de Sergio Di Nucci, ganadora del premio La Nación-Sudamericana 2006-2007– y publicada con el seu-

dónimo Bruno Morales. Este relato es una “crónica” cotidiana de un universo local y cerrado –la vida de inmigrantes bolivianos en Buenos Aires– con un estilo des-retorizado (valga el oxímoron) o neutro (o más bien *neutralizado*). Las acciones parecen no tener ninguna lógica más que la simple sucesión (de los días, de las semanas) y la trama conversacional presenta una contenida y austera dialectalización. El plan de la obra es ordenar una sucesión de hechos menores, banales, desprovistos de sentido novelesco; hay una voluntad de no construir relato, sino de testimoniar un presente. Una escritura des-dramatizada.

La abuela se había ido a terminar la sopa que Estefi le había preparado a Mariano, que solo había bebido unos sorbos. Hacía ruido con su boca de pocos dientes. [...] Sylvia me sacó al niño, y lo puso en el regazo de la abuela. No le importó que empezara a llorar. [...] La sopa parecía menos que tibia, y bastante pegajosa. Sylvia comía rápido, y hacía ruido cada vez que la cuchara chocaba el metal del cuenco; el niño se despertó con el estruendo y lloraba. Sylvia no terminó la sopa, ni el pan. (Di Nucci, 179)

Sin embargo, lo mismo que en *Montserrat* de Daniel Link, hay un punto del argumento en el que irrumpe lo novelesco: un hecho enigmático, una pregunta por el sentido de un acontecimiento, una referencia libresca y una metáfora de la identidad clausuran o interrumpen su condición post-autonómica. Se pierde la radicalidad, el proyecto estético queda incumplido.

2. *Montserrat*, de Daniel Link: se trata de una serie de textos de un *web-log* (bitácora on-line) del autor/narrador. En esta ¿novela, diario íntimo publicado, *blog* impreso? se consignan una serie de acontecimientos fechados al minuto de una banalidad exasperante: se comenta una licitación para la refacción de la Facultad de Ciencias Sociales, se transcriben emails de amigos, se comentan los cotilleos de un consorcio, se reproduce sin razón aparente un artículo de la revista *Todo es historia...* es decir, el texto pide ser leído como un diario¹⁰. Hasta que, como en *Bolivia construcciones*, aparece un conflicto novelesco: “[...] han sucedido graves acontecimientos que hay que registrar porque, en definitiva, comprometen el curso de la historia” (Link, 41). Paréntesis: en estos dos casos, sorprende la presencia de erratas y errores de normativa, tal vez se elude o se evita la especificidad de la edición literaria, como un movimiento más hacia lo post-literario. Estos textos coquetean con un exilio de la literatura, pero sufren una “recaída”: terminan incorporando (forzando) un “nudo” novelesco (una situación de aventuras, con clímax, núcleos narrativos y hasta con clásico desenlace),

10 El más intransigente de los críticos de este diario personal vive en casa (Link, 68).

aunque no llegan a las últimas consecuencias, ambos se enfrentan con la máxima pop de que *cualquier cosa puede ser arte*.

5.2. Segundo caso: La metaficción

Las hernias, novela de Damián Tabarovsky, es un buen ejemplo del novelista-teórico literario que muestra los dobleces de la ficción, que sabotea las tramas y la ilusión novelesca con teorías y técnicas que a su vez son comentadas, son parte de la diégesis. En este tipo de obra, la técnica de contar una historia es la historia misma, y va desnudando –al comentarlos– los mecanismos que dan a la literatura su especificidad. Paradójicamente, en la metaficción se construyen los textos pulverizando las tramas narrativas y exhibiendo un discurso que se enrosca sobre sí mismo, que reflexiona sobre sí, sobre las peripecias no de la trama narrativa sino de la escritura misma como proceso, como actividad. En otras palabras, la escritura como escenario.

Experimentaban los profesores de español la alegría de ver las palabras convertidas en realidad, la abstracción del plan transformado en la figuración de los resultados. Si tuvieran que contar su historia habrían alcanzado el punto ideal: narrar las cosas a través de las cosas. Al fin y al cabo, la concreción de un plan reside en eso: en la transformación de las cosas. [...] Experimentaban la transformación en su dimensión ética [...] (Tabarovsky, 79-80)

3. *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa*, de Luis Chitarroni: un libro de apuntes, una no-novela y/o un borrador inundado de guiños, anagramas, seudónimos, fragmentos y líneas narrativas que se interrumpen y se retoman de manera imprecisa o desinteresada..., todo un tratado por el ejemplo de la incompletud y el desinterés por la escritura novelística clásica. La figura del narrador está puesta en entredicho, ya que esta categoría está suplantada por una suerte de escriba o apuntador que registra, transcribe, ordena o colecciona ideas, anécdotas, situaciones, reflexiones... Podría desactivarse esta descripción y este ejemplo si se considerara esta obra como un simple cuaderno de apuntes publicado (¿cómo se define hoy una novela?). Pero hay un pacto de lectura y un contrato de recepción establecidos, que forzada o cómodamente ubican a este objeto en novelística. La decisión del editor de publicar en una colección determinada, la comercialización y exhibición, y la recepción de la crítica señalan una instrucción de lectura: *esto es una novela, esto es literatura*.

NO a “La ocupación” después de Lodge y Toibin. Castigos de tardar tanto. No al título, después de que tantas personas me disuadieran. Creen que los juegos de palabras son exclusividad de los titulares de Página/12. No me

gusta dar ni recibir órdenes, pero no soy un cultor responsable del sentido común, de modo que acato. Buscar nuevo título entonces. [...] Convertir “El solterón” en “El aludido”. Suprimir prólogo y epistolario. Tratar de contar la historia contextual –la historia de [la revista] *Ágrafa* de otro modo. ¿*Ágrafa* o *Alusiva*? (Chitarroni, 164)

Ha dicho Beatriz Sarlo de esta obra: “La ‘peripezia del no’ es la resistencia última de un escritor a la desaparición de lo que considera literatura [...] Escribe una no novela, compuesta con restos que podrían haberse completado, pero ya no es su tiempo. Sin desesperación, con cortesía melancólica y afecto erudito, escribe tocando el límite extremo, exterior, extemporáneo, de la ficción”. (2008)

5.3. Tercer caso: La poesía-carroña

Tras casi medio siglo de experimentación sin concesiones, la poesía de Leónidas Lamborghini alcanzó un límite en el año 2001: ante el ofrecimiento de publicar sus obras completas, en sintonía y extrema coherencia con su poética, publicó una serie de detritos lingüísticos que destruyeron y re-versionaron su propia obra, que ya constituía un paradigma de la variación y la apropiación. *Carroña última forma* –éste es el título del libro en cuestión– demolió la identidad de la poesía: no hay verso, no hay ritmo, no hay rima, no hay estrofa, no se puede recitar (cf. Anexo). Lamborghini consideró que el corpus del pasado (su Obra) era ya un cadáver, y que de la putrefacción debía surgir una forma de representación. En términos de Baudrillard (21), Lamborghini rompió el código genético de su estética y acaso de la poesía toda.

Su poética así se asume como *sumamente contemporánea*: su “poesía” es una reflexión ilustrada (un signo-imagen) sobre la desaparición del Arte; “una simulación que duplica y busca distraernos ante la inevitable desaparición del Arte” (cf. Baudrillard, 23). “Toda la insignificancia del mundo se ha visto convertida en estética” (22) dice Baudrillard. Esta afirmación es la versión virulenta de Danto sobre el Pop: todo puede ser Arte. En la obra de Lamborghini, con su actitud paródica y corrosiva hacia la poesía, con su búsqueda de escribir no-poesía, hay una suerte de gran apertura para recibir lo más marginal (“Las patas en las fuentes”), lo más banal (*Encontrados en la basura*), incluso lo obsceno (*Personaje en penhouse*) hacia los adentros de la lírica. ¿Cómo hacer poesía con *esto*?, parece que fuera la pregunta que ordena su poética¹¹.

11 De allí también la factura de una poesía asentada sobre recursos *menores* como el anacoluto, el solecismo, la epífora, etc.

6. Conclusiones: hacia un nuevo modelo

La crisis de la experiencia como problema de indagación de la estética no tiene que ser una cancelación (Benjamin, Adorno¹², Agamben, Lyotard¹³), sino una invitación a fundar nuevas tradiciones o, en términos generales, un nuevo modelo. Nuestra hipótesis (la conformación de una *literatura de la post-experiencia*) busca constituirse en marco teórico para ordenar y comprender, al menos, las tres problemáticas de la literatura argentina contemporánea citadas arriba.

En definitiva y a manera de cierre: hay un paradigma de narraciones de la *era de la experiencia*, cuya crisis está marcada por la *metódica destrucción de la experiencia* (Benjamin) y la consecuente incapacidad de narrar (Benjamin), comunicar (Agamben), escribir (Adorno). Esta crisis marca una interrupción y un cambio de ciclo, el del arte post-histórico (Danto). Y otro paradigma lo sucede, el de la literatura de la *post-experiencia* (metaficción, literatura post-autónoma y poesía carroña).

Obras citadas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. "Teoría de la seudocultura"
[1959]. *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1979, 175-99.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Baudrillard Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire". En: *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Barcelona: Taurus, 1999, 121-87.
- "El narrador". En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991, 111-34.
- "Experiencia y pobreza". En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989a, 165-74.
- "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989b, 15-60.
- Chitarroni, Luis. *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa*. Buenos Aires: Interzona, 2007.

12 Considérese también su pregunta por la función de la poesía después de Auschwitz.

13 Lyotard: "[...] la experiencia en cualquiera de sus formas se halla en una crisis terminal, debilitada" por una serie de factores. "El arte posmoderno, pese a ser experimental se encuentra en las antípodas de la experiencia". El vocablo "Auschwitz" se refiere a una "para-experiencia". Representa la atrofia definitiva de la experiencia en la vida moderna" (vid. Jay, 420 y ss.).

- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Di Nucci, Sergio. *Bolivia construcciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- Emerson, Ralph Waldo. *Experience*. USA: Alexandria, 1999.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 2007.
- Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Lamborghini, Leónidas. *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Link, Daniel. *Montserrat*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Revista Propuesta Educativa* 32.17 (Buenos Aires: Flacso, 2007).
- Sarlo, Beatriz. "El jardín en ruinas". *La Nación*. Web. (Buenos Aires, marzo 29, 2008) <<http://www.lanacion.com.ar/998535-el-jardin-en-ruinas>>
- *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Sebald, Winfried Georg. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Tabarovsky, Damián. *Las hernias*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

Anexo

-Co
 mo
 el
 que
 va
 hab
 lan
 do
 so
 lo
 por
 la
 ca
 lle
 trat
 ando
 de
 en ten
 der
 se.
 -Co
 mo
 el
 que
 des
 de
 una
 es
 qui
 na
 a
 la
 o
 tra
 va
 ha
 bl
 ando
 con
 él
 mis
 mo.

-de
 do.
 te
 cla.
 m
 ent
 e.
 -¿qu
 é
 h
 ac
 er?...
 (pág. 28)

...na-
 -di-
 -e-
 -sa
 -le-
 -de-
 -la-
 -vi-
 -da-
 -vi-
 -vo-

LEÓNIDAS LAMBORGHINI,
carroña última forma, 2001

:
 -hu
 y
 en
 do
 po
 r
 deb
 ajo
 de
 la
 s
 mes
 as
 rev
 i
 sad
 oras
 de
 s
 cri
 bo
 in
 ver
 os
 ími
 l
 e
 s
 c
 ur
 v
 as
 ec
 o
 n
 ó
 m
 i
 ca
 s
 mit
 ad

(pág. 57)