



Florencia Garramuño
La vida impropia. Anonimato y singularidad.
Villa María
EDUVIM
2022
157 páginas

PALABRAS CLAVE: VIDA – ANONIMATO – SINGULARIDAD – COMUNIDAD
KEYWORDS: LIFE – ANONYMITY – UNIQUENESS – COMMUNITY

Sobre *La vida impropia. Anonimato y singularidad* de Florencia Garramuño

Martín Haczek¹

La pregunta por la vida recorre a la filosofía y a la crítica literaria desde hace varias décadas. Pero lejos de una aparición espectral, se trata de un material para la reflexión que las distintas disciplinas han reelaborado en sintonía con los avatares de las sociedades contemporáneas. Si bien, como nos recordó Giorgio Agamben, se trata de un problema que está en los orígenes de la organización política de occidente, desde la década de 1960 y los ataques posestructuralistas a la categoría de sujeto, el tema a ganado una actualidad considerable que se traduce en un numeroso grupo de estudios y publicaciones especializadas. A esa conversación se suma *La vida impropia. Anonimato y singularidad* (2022), el último trabajo crítico de Florencia Garramuño. El texto se propone mapear distintas expresiones y prácticas del arte latinoamericano contemporáneo a partir de la noción que da título el libro: la vida

¹ Profesor en Letras y becario de investigación en la Universidad Nacional de Mar del Plata; docente graduado adscrito en el área de Teoría Literaria, Facultad de Humanidades, UNMDP. Contacto: martin_haczek@yahoo.com.ar

como algo no atribuible a un sujeto individualizado, sostenido por una identidad personal. Para reconstruir dicha categoría, establece como coordenada de partida lo expuesto por Deleuze en “La inmanencia: una vida”. Pero en el recorrido de su ensayo la autora dialoga con un nutrido grupo de teóricos contemporáneos: desde las propuestas que intentan deconstruir la categoría “persona” de Jean-Luc Nancy y Roberto Espósito, hasta las reflexiones sobre la comunidad de Maurice Blanchot, George Didi-Huberman y Judith Butler. Así, *La vida impropia* se suma a un diálogo actual, pero establece una prudente distancia de las perspectivas biopolíticas ancladas en los últimos escritos de Michel Foucault. Lejos de las formas de administración gubernamental de la materia viviente, los objetos estéticos de este libro figuran modos impersonales de la vida, no atribuibles a un sujeto signado por la marca biográfica, para pensar la coexistencia entre cuerpos y la experiencia común. Bajo este programa de lectura, Garramuño vuelve a indagar motivos que ya desarrollados en trabajos anteriores como *La experiencia opaca* (2009) y *Mundos en común* (2015): la hibridación de lenguajes en algunas zonas del arte contemporáneo y el vínculo entre las obras y su afuera.

La primera parte de *La vida impropia*, “Figuras de lo impersonal y anónimo”, se centra en el análisis de obras literarias que permiten discutir, desde diversos géneros y procedimientos constitutivos, la relación entre experiencia e individualidad. Así, Garramuño despliega un grupo heterogéneo de textualidades no a partir de formas en común, sino de los modos de intervención de esas obras sobre el entramado conceptual que constituye su foco de interés. Y es precisamente por esta razón que estas ficciones y poemas van a adquirir formas no tradicionales de la narración, “abiertas, porosas” (25), según las define la autora. Es en esta apertura de los textos hacia su exterior, a partir de la reelaboración y la apropiación de materiales, documentos, fragmentos de realidad, que se codifican formalmente las nociones de anonimato e impersonalidad que darán unidad a la primera parte del libro. De este modo, el título del primer capítulo de esta sección (“Más allá de la novela y el sujeto. Formas narrativas contemporáneas”) se vuelve una suerte de declaración de principios metodológicos: la novela, ya sea en su variante realista o en las distintas mutaciones formales que sufrió a lo largo del siglo XX, sea ya en su impulso mimético o en su trabajo experimental, es inseparable de la categoría de sujeto. Por lo tanto, ese “más allá” no es doble: ir más allá del sujeto, es ir más allá de la novela, y viceversa. Es decir: el ejercicio de figurar, a través de la escritura, una vida anónima, no atribuible a un sujeto, sea ya biográfico o ficticio, implica necesariamente mutaciones en las formas narrativas tradicionales. Desde esa óptica aborda *História Natural da Ditadura* (2006) de Teixeira Coelho, *Delirio de Damasco* (2012) de Verónica Stigger y *Modo Linterna* (2013) de Sergio Chejfec, los textos analizados en este capítulo. En el primero, Garramuño se interesa por las

combinaciones entre distintos registros, narrativos, críticos o ensayísticos. Según destaca, en las cinco partes en que se divide la novela de Coelho, “la historia del narrador va apareciendo en fragmentos, constituyéndose como una suerte de testigo que conecta todas las historias diversas que se entrelazan en el relato” (33). Es a partir de ese descentramiento narrativo que el texto ensaya modos no individuales de la memoria: donde la historia biográfica se diluye en el discurso de otras vidas que han atravesado el mismo proceso histórico, al mismo tiempo que ellas provocan ecos en la voz narrativa de la novela, abriendo un camino que hace equilibrio entre la impersonalidad y la pertenencia a una experiencia compartida. Sobre el texto de Stigger, Garramuño resalta su estructura fragmentaria elaborada a partir de enunciados escuchados y compilados, en un ejercicio de mixtura entre la creación literaria y la investigación etnográfica o lingüística (39) que discute la función autoral y la filiación del texto a un individuo, al mismo tiempo que constituyen una trama, heterogénea pero unificada, que permite pensar desde nuevas perspectivas la vida en común (44). Por último, del libro de relatos de Sergio Chejfec, la crítica se interesa por su trabajo con las imágenes, tanto por su inclusión en la edición de la obra como por su importancia en los distintos relatos que contiene. Se trata de textos narrativos independientes que, entre el ensayo, la ficción breve y la crítica, participan, en palabras de Garramuño, de una “condición fotográfica de la escritura” (51), en la que la voz narrativa abandona la mirada personal y totalizante para incluir en un mismo plano elementos heterogéneos en pie de igualdad. Así, a partir de dicha “pulsión documental” (47) (categoría que es retomada en la segunda parte del estudio), el libro de Chejfec se organiza a partir de una mirada anónima que evita clausurar la experiencia en su instancia individual para proyectarse como una instancia más de una realidad que la atraviesa y constituye.

En el segundo capítulo, “La vida anónima. Diálogos e interferencias”, Garramuño hace foco en algunas expresiones de la poesía latinoamericana contemporánea. A partir del análisis de las obras del argentino Edgardo Dobry, la brasileña Marília García y el chileno Carlos Cociña, la crítica explora los modos en que se construyen las voces poéticas, vaciando a los sujetos de enunciación de individualidad y figurando experiencias impersonales que trasvasan los límites del yo. Más allá de las diferencias de las tres propuestas estéticas, la lectura que propone Garramuño anuda a los textos en un movimiento compartido: el ingreso de distintas materialidades en poemas de los autores trabajados no sólo cuestiona la especificidad del lenguaje poético, sino que implica una radical despersonalización de la experiencia. Así, el yo deja de ser el centro del texto para dar ingreso a otras voces: citas y traducciones de otros poetas, diálogos cotidianos sin comillas, escenas familiares narradas en una lengua cotidiana. En este desplazamiento, el sujeto no

funciona como el punto de partida de la enunciación, sino como una caja de resonancia de ecos de otros lenguajes, seres, cosas y objetos.

En el último capítulo de la primera parte, la crítica analiza *Mano de obra* (2002) de la escritora chilena Diamela Eltit, novela que narra, de modo fragmentario, la vida cotidiana de distintos trabajadores de supermercados chilenos. Pero lejos de organizarse en torno a los procedimientos característicos del periodismo, la novela “rechaza en todo momento constituirse como la narrativa de una comunidad homogénea, insistiendo en cambio en una despersonalización radical de narrador y personajes” (75). Este collage narrativo, que desestima la tercera persona, pero tampoco identifica a la primera con una subjetividad estable, funciona, según sostiene la crítica, como un mapeo de ciertas intensidades, afectos y modos de vida del régimen económico chileno impuesto por la dictadura pinochetista. Pero, a la vez, operan en la lectura del texto dos movimientos anacrónicos: por un lado, los títulos de la primera parte de la novela recuperan fragmentos de periódicos de la prensa obrera del siglo XX; por otro, el texto se constituye como un registro sensible de los modos de subjetivación que estallaron en las revueltas del 2019, diecisiete años después de su publicación. Esto constituye, según postula Garramuño, no sólo una anticipación de la literatura a los tiempos de la historia, sino también una restitución de la historicidad en los modos de organización social y sus formas de subjetivación para pensar la experiencia colectiva en toda su complejidad.

En “Coexistencia, colectividades”, la segunda parte de *La vida impropia*, los objetos de análisis se desplazan de la literatura al cine y la fotografía. A su vez, si bien el hilo conductor del trabajo sigue siendo la noción de impersonalidad y el vaciamiento de las categorías de sujeto y persona, Garramuño pone el foco en la copresencialidad de los cuerpos y en diversas figuraciones visuales y audiovisuales de las comunidades. El primer capítulo trabaja sobre dos films del realizador brasileño Jonathas de Andrade: *O levante* (2012) y *O peixe* (2016). Ambas películas combinan la imaginación crítica con el registro documental para poner en escena las relaciones entre cuerpos humanos, cuerpos animales y sus agenciamientos en territorios específicos que se constituyen como “naturaleza viva” (95). Ya sea a través de la filmación de una carrera de carros a caballo en la ciudad de Recife o de las prácticas de los pescadores de Alagoas, las imágenes registradas por de Andrade trabajan con comunidades de sujetos no individualizados —es decir, despejados de una identidad biográfica particular— y sus articulaciones con cuerpos animales; así, según sostiene Garramuño, la vida impersonal (o *una* vida, siguiendo la formulación deleuzeana) emerge entre los cuerpos y sus devenires.

El capítulo siguiente se centra nuevamente en dos filmes latinoamericanos: *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, y *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. Ambos, según postula la crítica, “abandonan la preocupación por

la historia subjetiva o individual para construirse a partir de arremolinados relatos en los que las historias de sus personajes no terminan de construir, para ninguno de ellos, un acabado retrato personal” (106). Al analizar el montaje entre escenas personales, fragmentos de narrativas y memorias y distintos materiales de archivo, la autora se centra en los modos en que la “pulsión documental” de estas películas activa nuevos significados que restituyen los vínculos entre lo personal y la historia, lo individual y lo colectivo, el pasado y el presente, los territorios y sus comunidades. Esta superposición de perspectivas, materiales y temporalidades permite, desde su punto de vista, ampliar los límites de la imaginación histórica como matriz interpretativa de la violencia que atravesó y atraviesa a las sociedades latinoamericanas contemporáneas.

“La singularidad expuesta”, último capítulo del libro, analiza la obra de dos fotógrafos suizos: Claudia Andujar y Gian Paolo Minelli. En ambos casos, a partir de las reflexiones de Didi-Huberman, Garramuño se interesa particularmente por las nociones de pueblo y comunidad y por los límites del carácter estrictamente mimético de la fotografía documental: los modos en que las imágenes exceden la mostración de lo real para articular nuevos discursos en torno al ser en común (119). La obra de Andujar toma forma a partir de una mixtura entre retratos de integrantes del pueblo Yanomami —que la misma autora tomó en numerosas instancias de convivencia con las comunidades en el estado de Roraima al norte de Brasil— y distintos procedimientos como intervenciones sobre las imágenes originales, el uso de técnicas de revelado, la curaduría en instalaciones junto con objetos y textos, documentos del Estado Brasileño sobre los miembros de la comunidad, el uso de distintos registros sonoros (desde grabaciones del propio pueblo Yanomami hasta música contemporánea minimalista), entre otros. La crítica piensa esa combinación entre la pulsión documental, característica de la práctica fotográfica asociada a la antropología de fines del siglo XIX y principios del XX, y la *performance* contemporánea como un entramado sensible complejo que privilegia “la multiplicidad y la contaminación por sobre la identidad y la discriminación” (135), en una intervención crítica contra la idea unívoca y homogénea de “pueblo”. En el mismo sentido, la obra de Gian Paolo Minelli comprende fotografías de espacios urbanos y sus habitantes a lo largo del mundo, aunque Garramuño analiza específicamente aquellas exhibidas en 2007 en el Centro Cultural de Recolecta, Buenos Aires. Ellas se corresponden con un proyecto realizado por Minelli en la zona sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: específicamente en el barrio de Piedrabuena, en Villa Lugano. A partir del análisis de los encuadres y la curaduría que combina primeros planos, imágenes de grupos familiares y de su entorno, la crítica lee a esta muestra a partir de la tensión entre la singularidad de las personas retratadas y su relación de coexistencia con los otros a partir del espacio compartido:

es decir que la obra del fotógrafo particulariza a los cuerpos al mismo tiempo que reintroduce los lazos sociales mediante un territorio común (140).

Hay un detalle llamativo en el modo en que Garramuño da forma a su ensayo crítico. A diferencia de los tradicionales estudios académicos, el libro no cuenta con un cierre claro que fije sus conclusiones. Pero esto, lejos de un déficit, exhibe uno de los puntos más destacados de *La vida impropia*: el hilo común que reúne obras y expresiones estéticas tan diversas es lo suficientemente sólido como para que las relaciones entre ellas se vayan estableciendo a lo largo de las páginas, sin la necesidad de recapitular. Los diálogos entre los distintos objetos que analiza Garramuño están presentes desde el primer momento a partir de una mirada bien fundamentada que da coherencia y unidad a un corpus de trabajo heterogéneo, compuesto por una cantidad considerable de lenguajes (cine, fotografía, literatura, ficción, documental e instancias de combinación e hibridez).

El estudio de Garramuño mapea escenas del arte latinoamericano contemporáneo y sus preguntas, pero sin dar un cierre que cristalice el significado en una respuesta unívoca. Si el hilo conductor de *La vida impropia* es qué están pensando las prácticas estéticas sobre la vida (hoy, aquí, en América Latina), la tarea crítica parecería ser menos explicar los contenidos de esos pensamientos que establecer un intercambio con ellos: jugar con las preguntas que nos proponen, ponerlas a conversar con interrogantes de otras obras, usarlas para examinar a lo real. Como dijimos, los textos analizados exhiben constantemente su conexión con el afuera —en la insistencia en el archivo, en el uso de documentos, en los trabajos con materiales no ficticios—; y algo del libro de Garramuño parecería reduplicar ese gesto. La pregunta por la vida, por su definición, por su alcance y, ante todo, por su valor está abierta; haciendo uso de la frase hecha y el juego de palabras: está viva. En esa apertura y en esos intersticios el arte propone algunas hipótesis; *La vida impropia* se suma como una voz más dentro de un diálogo múltiple y colectivo que no parece estar cerca de morir.