

# ¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica

✉ ALBERTO GIORDANO / Universidad Nacional de Rosario – CONICET

[albertogiordano59@gmail.com](mailto:albertogiordano59@gmail.com)

## Resumen

A través de la lectura de ciertos gestos críticos de Josefina Ludmer, Reinaldo Laddaga y Florencia Garramuño, se intenta mostrar cómo en algunas intervenciones actuales sobre el fin de la institución literaria (tal como la identificaban los principios del régimen estético de las artes o los del paradigma de la modernidad), se podrían leer los síntomas desplazados de una resistencia teórica a la afirmación romántica de la literatura como proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma. La resistencia a lo que este proceso pone en juego se efectuaría indirectamente en las especulaciones que pretenden llevarlo más allá de sí mismo, y en verdad lo debilitan, cuando parece que lo prolongan en el sentido de su superación. La hipótesis que se busca sostener es que habría una frivolidad denegada en los gestos que sancionan el *fin* de la literatura, porque esos gestos promueven un relajamiento crítico respecto de las tensiones entre búsqueda y reproducción que habitan la *clausura* estructural de lo literario. Un efecto de ese relajamiento sería el regreso a criterios de valoración clásicos, un vuelco de lo artístico a lo ético, en los términos de Jacques Rancière.

**Palabras clave:** resistencia a la teoría • fin de la literatura • lo contemporáneo • literaturas posautónomas

## Abstract

Through the interpretation of some gestures from Josefina Ludmer, Reinaldo Laddaga and Florencia Garramuño's criticism, we try to depict how in some current interventions regarding the end of the literary institution (as identified by the principles of the aesthetic regime of arts or those from the modernity paradigm), we could read the shifted symptoms of a rhetorical resistance to the romantic affirmation of literature as an endless process of interrogation and questioning of itself. Resistance to what this process brings forth would be carried away by the speculations that pretend to take it farther away from itself, weakening it instead, when they seem to extend it towards its improvement. The hypothesis being assumed would be that the gestures sanctioning the *end* of literature are marked by a kind of neglected frivolity, because these gestures foster a critic detachment from the tensions between searching and reproducing that pertain to the structural *closure* of literature. A consequence of that loosening would

be the return to classical valuation criteria, a comeback from the artistic to the ethical, in the words of Jacques Rancière.

**Key words:** resistance to theory • end of literature • the contemporary • post–autonomy literature

De las cosas que más me gustan de la literatura es que no avanza, no progresa, vuelve una y otra vez sobre los mismos temas. (...) Mientras que la tecnología nace siempre vieja (el último *gadget* es en verdad el penúltimo, la próxima versión está ya lista para hacer envejecer a la anterior), la literatura muere siempre joven.

Y la crítica literaria muere también con ella.

DAMIÁN TABAROVSKY, «Críticos y reseñas»

Fecha de recepción:

1/12/2016

Fecha de aceptación:

30/3/2017

El 13 de marzo de 1974, la emisora de radio France-Culture reunió a Maurice Nadeau y Roland Barthes para que dialogaran sobre la actualidad literaria. El título de la conversación —todo hace suponer que lo propuso Nadeau— tenía resonancias blanchotianas: «¿A dónde va la literatura?». Interrogarse por el futuro es, como se sabe, uno de los modos de tomar partido por alguna de las tendencias que coexisten en el presente. Las especulaciones sobre el destino de la literatura hablan, casi siempre, de qué se cree que es, y qué se querría que ella sea, hoy. Nadeau y Barthes acuerdan rápidamente en la necesidad de dejar atrás el culto a la «gran literatura», en romper con la vieja tradición de las *Belles Lettres*, para dar acogida a «lo nuevo». El deseo de lo nuevo, incluso si todavía se desconoce en qué consiste la novedad, es el punto de partida de casi cualquier apuesta crítica; implica, por lo general, la asunción de un punto de vista evolutivo sobre cómo se desenvuelven las tensiones que agitan a la institución literaria en el presente, la creencia en que habrá una resolución superadora —el triunfo de las tendencias progresistas sobre las conservadoras— a cuyo advenimiento se debería contribuir. Barthes lo deja en claro, durante la conversación con Nadeau, aunque reconoce que al hacerlo responde a una intimidación intelectual, al temor de perderse algo importante de las innovaciones actuales: «Hay que tomar partido y defender la modernidad en su conjunto, asumiendo la parte de desechos que conlleva inevitablemente» (Barthes 2003:184). A mediados de los 70, los signos de la modernidad literaria ya no eran los del Nouveau Roman, que había dejado de representar, para el vanguardismo teórico, las ambiciones de una literatura–límite, sino los de ciertas prácticas inestables, ligadas a «una subversión de los géneros» (188). La literatura iba hacia algo indefinido, ni novela, ni poesía, ni ensayo, que ya no parecía conveniente seguir llamando «literatura», en el sentido burgués de la expresión, algo que Barthes denominó «texto», sin advertir que el aura de novedad teórica que rodeaba a este concepto promovía su inmediata declinación en estereotipo. (Si reparamos en lo que ocurrió, durante la última década, con el concepto de «literaturas posautónomas», podríamos suponer que cualquier expresión que se

arroque el poder de nombrar directamente el presente, reduciendo lo contemporáneo a lo actual, está destinada a convertirse de inmediato en estereotipo, en un término de moda).

Al comienzo del diálogo, Nadeau recuerda que fue Maurice Blanchot quien se preguntó «¿A dónde va la literatura?», para responder, de modo enigmático, «va hacia sí misma. Hacia su esencia, que es la desaparición». Lo curioso es que el propio Nadeau se desentiende de esta respuesta enigmática, a la que atribuye «connotaciones metafísicas», y considera que la conversación debería orientarse hacia la formulación de respuestas «concretas», algo con lo que Barthes parece acordar. La cita de Blanchot proviene de un ensayo crucial, publicado por primera vez en 1953, y recogido luego en *El libro por venir* (1959), «La desaparición de la literatura». En este ensayo, la dinámica de la institución literaria vuelve a ser pensada como en el primer romanticismo alemán, en términos menos lineales que los de un recambio progresivo de morales de la forma. Lo que retorna en el pensamiento de Blanchot es la conjetura de que existiría, desde el comienzo, una tensión irresoluble entre experiencia e institución literaria, y que esa tensión se manifestaría, disimulada por la dialéctica de lo nuevo que rompe con la tradición, a través de la repetición —el estallido— de una diferencia originaria, la afirmación paradójica de que la literatura sólo es ella misma, si todavía no lo es.

Con la utopía romántica del Absoluto literario, hacia fines del siglo XVIII, se inaugura «el proyecto teórico en literatura» (Lacoue-Labarthe y Nancy:17). En las páginas de la revista *Athenaeum*, los románticos de llamado «círculo de Jena» (los hermanos Schlegel, Novalis, Schelling y algunos más) definieron los postulados que abren —y acaso también clausuran— las posibilidades más rigurosas de pensar lo literario como experiencia en los límites del lenguaje y el mundo. Según uno de esos postulados, el ser de la literatura es un proceso infinito de interrogación y cuestionamiento de sí misma que en su devenir impugna las respuestas que no acogen su ausencia de especificidad, que deniegan la paradoja sobre la que se instituye como proyecto irrealizable. Blanchot reescribe este postulado cuando afirma que «la esencia de la literatura es sustraerse a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o que incluso la realice: la literatura nunca está ahí ya, siempre está por encontrar o reinventar» (2005:237).<sup>1</sup> La esencia de la literatura no sería lo que la identifica como una institución cultural idéntica a sí misma, reconocible por determinados rasgos y funciones específicos, sino la búsqueda obstinada y metódica de las condiciones —a las que sólo se accede a través de una experiencia literaria— en las que lenguaje y vida pudiesen articularse más allá de la representación, y transformarse a partir de ese encuentro. La esencia de la literatura sería, entonces, el poder de impugnarlo todo, comenzando por el lenguaje y las formas del lenguaje literario, para que lo desconocido —lo inarticulado en cada acto de representación— se afirme como inminencia, como posibilidad de vida.<sup>2</sup>

Según el primer Barthes, el autodenominado «socio-semiológico», el proyecto imposible de la literatura moderna se erigió sobre las ruinas de la moral de la

forma que habría dominado casi sin fisuras la llamada época clásica, entre mediados del siglo xvii y comienzos del xix. La utopía moderna de una forma literaria inocente, desprendida de la discursividad social y de los signos y los compromisos de la institución literaria, establece un lazo inextricable entre la devaluación de los valores clásicos (la ecuación «escribir bien» = representar bellamente verdades universales) y el deseo de un encuentro inmediato con el «espesor de la vida» que no lo destruya, ni lo aplaste bajo la imposición de un sentido trascendente (Barthes 1983:45). Aunque fija como horizonte de sus especulaciones historiográficas los rudimentos de la escatología marxista, Barthes consigue enrarecer la creencia en el carácter evolutivo de la historia literaria cuando observa la reaparición inevitable de los valores clásicos —lo ornamental y lo instrumental— en las formas contemporáneas de pensar la eficacia de la literatura. El Barthes doctrinario sostiene que el movimiento de recambio entre las sucesivas escrituras no hace más que anticipar el fin de la Literatura, porque todas las instituciones burguesas desaparecerán cuando la sociedad finalmente se reconcilie consigo misma. Es este Barthes reactivo el que se impone la sobrevaloración de lo actual por su proximidad imaginaria con el porvenir, como si las novedades de un Jean Cayrol fuesen necesariamente más potentes, en términos de desmitologización, que las ironías de Flaubert, por haberlas sucedido, o el acto de silenciamiento que instituyen las morales contemporáneas de «grado cero», más radical que el de Mallarmé, que se efectuó hacia fines del siglo xix, aunque para describir el acto mallarmeano haya que recurrir a una figura límite, la de la «destrucción». Al Barthes activo, el que busca plegarse a los movimientos de interrogación y cuestionamiento que inquietan la institución literaria desde la posición de un lector, más acá del historiador o el sociólogo; a este Barthes lector de Proust y Gide, que aprendió la lección mallarmeana en los ensayos de Blanchot, debemos una precisión fundamental: el carácter «órfico» de la literatura moderna es estructural, aunque sólo pueda manifestarse coyunturalmente. Para poder ser, la literatura siempre tiene que ausentarse y mantenerse a distancia, inaccesible, porque cada vez que se encuentra, o alguien cree encontrarla, se pierde. Lo que funda y clausura al mismo tiempo, cada vez, el modo de existencia verbal que llamamos «literatura» es un acto de invención formal que se efectúa institucionalmente y, al efectuarse, inscribe como ausentes su sentido y su justificación. De un acto de invención a otro, lo que se pone en juego no es tanto una novedad, como una diferencia, por eso la serie que va de Flaubert a Michel Butor (o de Friedrich Schlegel a Borges) se puede leer también, y mejor, de forma reversible, atendiendo al modo diferencial de lo que se repite, es decir, al modo en que las obras contemporáneas, al desdoblarse entre lo que se instituye y lo que se sustrae a la identificación, reescriben el pasado de maneras imprevisibles. Antes que en una parábola evolutiva, se podría pensar entonces, al pensar el devenir literario, en una espiral de mutaciones, sin origen ni fin, en la que la idea de lo «nuevo» remite al hallazgo de formas novedosas de recomenzar una búsqueda esencial e inmanente, y de tensionar los límites de la clausura institucional dentro de la que se realiza la búsqueda. «Las circunstancias

históricas —apunta Blanchot—, aunque ejercen su presión sobre dichos movimientos hasta el extremo que parecen dirigirlos (...), no ostentan por sí solas el poder de explicar el sentido de esa búsqueda» (2005:234). Más adelante aludiremos a este deslinde, al considerar la sobrevaloración del papel que cumplirían las crisis históricas, la del «capitalismo industrial» y la de los «Estados nacionales», en algunos discursos que se ocupan de las mutaciones de la literatura actual.

La historia de esa «extraña institución» llamada literatura, en la que la cuestión del origen —su falta de especificidad— se convirtió inmediatamente en la cuestión de su fin —su falta de objeto—, se construye, según Derrida, «como la ruina de un monumento que básicamente jamás ha existido. Es la historia de una ruina» (1992:42). También Jacques Rancière recurre a la imagen de la «ruina», para aludir a la co-presencia de temporalidades heterogéneas en un acontecimiento que excede la linealidad de lo histórico, cuando explica la aparición del «régimen estético de las artes», el que identifica e interpreta, desde fines del siglo XVIII, las prácticas de escritura y las instituciones que reconocemos como literarias. «El régimen estético de las artes es, en primer lugar, la ruina del sistema de la representación» (Rancière 2009:39). Entre la figura del escritor como sujeto de una experiencia singular e inédita de aprehensión sensible (régimen estético) y como orador que interpela a la comunidad según principios de imitación y verosimilitud (régimen de representación), hay menos una ruptura o un salto irreversible, que un desprendimiento siempre en curso, al que la imposición de un ideal regulador continuamente busca interrumpir. La fuerza reductora de ese ideal la ejercen los discursos que intentan justificar culturalmente la existencia de lo literario atribuyéndole una función crítica.

## II

Del psicoanálisis aprendimos que «la resistencia emana de lo que ha de ser revelado» (Lacan:67), que es el propio deseo el que la genera, porque lo que él busca es persistir, no realizarse. En el curso de la experiencia analítica, el fenómeno transferencial de la resistencia —cuya forma discursiva es la de una interrupción que deja al sentido en estado de inminencia— expone la presión de algo que sólo puede entredirse en los términos de una revelación sofocada. Por eso la resistencia es un resorte, antes que un obstáculo para la intervención del analista, que debe aprender a actuar en y con ella. Esta apertura a los problemas de la interpretación propuesta por el descubrimiento freudiano nos permitió ensayar, en otro lugar, una lectura de las hipótesis de Paul de Man sobre la resistencia a la teoría como dimensión «inherente a la empresa teórica» (1990:24).<sup>3</sup> Más acá de los rechazos que pueda sufrir una teoría literaria, por efecto de tal o cual política institucional, la resistencia a su propio cumplimiento, en tanto saber sobre la experiencia, es un factor que incide en cualquier formalización teórica, ya que lo que resiste al trabajo de la conceptualización es el propio medio en el que se cumple el acto teórico: el lenguaje, considerado en su naturaleza tropológica. En la resistencia *de* la teoría, la dimensión retórica vuelve como lo reprimido por las estabilizaciones

de la gramática y la lógica. Hay que aprender a actuar con y en la resistencia, ya que no es un obstáculo, sino un resorte para la investigación: la posibilidad de aproximarse a lo que puede la literatura en tanto impugnación de los poderes del discurso y de ella misma como poder. La teoría querría ser literatura en acto, no sólo reflexión, para experimentarse como saber auténtico, pero desaparecería en caso de cumplir ese propósito: si alcanzase el vacío de la indeterminación, para enunciar la verdad de los tropos, se descompondría el orden lógico de sus razones. Desde su fundación, con los románticos de Jena, el proyecto teórico es otra empresa imposible que se reanima si experimenta su imposibilidad.

De Man parte del rechazo que despierta entre los académicos más conservadores el uso de un metalenguaje provisto de términos lingüísticos, en lugar de estéticos o históricos, para mostrar que esa reacción institucional es un síntoma desplazado de la resistencia inherente al propio trabajo de teorización. Según esta misma lógica de la manifestación indirecta, en algunas intervenciones actuales sobre el fin de la institución literaria tal como la identificaban los principios del régimen estético de las artes o los del paradigma de la modernidad, se podrían leer tal vez los síntomas desplazados de una resistencia teórica a la afirmación de la literatura como proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma. La resistencia a lo que este proceso pone en juego se efectuaría indirectamente en las especulaciones que pretenden llevarlo más allá de sí mismo, y en verdad lo debilitan, cuando parece que lo prolongan en el sentido de su superación. La «dinámica euforizante» (Laddaga 2007:19) que mueve a decretar el *fin* del ciclo de la autonomía literaria o del régimen que identificaba a la literatura como una experiencia singular, sería tal vez la señal de un modo ligeramente irresponsable de relacionarse con las tensiones que habitan el presente de su *clausura*.<sup>4</sup> La hipótesis que nos interesa sostener es que habría una frivolidad denegada en los gestos que sancionan el *fin* de la literatura moderna, porque esos gestos promueven un relajamiento crítico respecto de las tensiones entre búsqueda y reproducción que habitan la *clausura* estructural de lo literario; habría acaso, en estos discursos sobre el fin, un desinterés inadvertido frente a las exigencias que plantea la clausura en cuanto a tomar decisiones críticas que actúen sobre la configuración contemporánea de esas tensiones. ¿Cómo podría no desentenderse del deseo de rebasamiento, y de lo que este presupone en términos de un vínculo ético con el presente, el crítico que se sitúa imaginariamente más allá de los límites que ese deseo confronta? Lo que conviene no perder de vista, para no darle a este ejercicio «metacrítico» un sesgo simplemente polémico, es que las resistencias al deseo de rebasamiento que actúan en los discursos sobre el fin de lo literario las genera el propio deseo de impugnar cualquier identificación de la literatura como un objeto o una práctica específicos. La afirmación de una novedad radical, del comienzo de otro régimen u otro paradigma después del fin de los que se instituyeron hace dos siglos, interrumpe la búsqueda esencial de la literatura, pero también la vuelve sensible, como algo inquietante de lo que hay que desprenderse para poder arrogarse certezas sobre un presente en el que se disimula.

El punto de partida de este libro es la certidumbre de que en el presente nos encontramos en una fase de cambio de cultura en las artes comparable, en su extensión y profundidad, a la transición que tenía lugar entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX. Comparable, entonces, a la fase de emergencia de esa configuración cultural (ese conjunto articulado de teorías explícitas y saberes tácticos, instituciones y rituales, formas de objetividad y tipos de práctica) de la modernidad estética... (Laddaga 2006:7)

Es difícil no preguntarse, al leer este íncipit con algo de escepticismo, por la procedencia de las certidumbres de Laddaga sobre el sentido —la orientación y el valor— del arte contemporáneo. La retórica de la constatación parece enmascarar una voluntad de dominio que debilita la «potencia interruptiva» de lo contemporáneo (Thayer:17) y tiende a borrar su carácter intempestivo a favor de una representación homogénea y comunicable de la actualidad. Las certidumbres de Laddaga sobre el fin del régimen estético de las artes, lo mismo que las de Ludmer sobre el fin del ciclo de la autonomía literaria, se derivan, directamente, de las caracterizaciones sociopolíticas que proponen algunas teorías recientes al abordar las nuevas configuraciones del mundo en tiempos de globalización. La crisis del paradigma modernista sería contemporánea de —como quien dice, se explicaría por— la crisis de «las estructuras organizativas del Estado social y del capitalismo de gran industria» (Laddaga 2007:8); entramos a un mundo posliterario, en el que las categorías de autor, obra y estilo se volvieron obsoletas, porque estamos «en otra era en la historia de los imperios» (Ludmer:9). Más que críticos del presente, por el recurso masivo a estas generalidades ruidosas, los teóricos del fin de la literatura parecen más bien publicistas de la actualidad.

El tono entre apocalíptico y eufórico de discursos como los de Laddaga o Ludmer remite a esa «cultura histórica» contra la que Nietzsche dirigió su Cuarta Consideración Intempestiva, un punto de vista evolutivo que, a fuerza de constatar cómo se suceden las épocas (antes, ahora), se priva de experimentar lo que acontece, el retorno de lo originario en el advenimiento de lo desconocido. El elogio nietzscheano de lo inactual retoma, como se sabe, una intuición de Schiller (el artista es hijo de su época, pero debe cuidarse de ser también su discípulo o su favorito) para fijar el *ethos* de lo intempestivo: cuando el presente encierra la experiencia en la clausura de lo contemporáneo, hay que «actuar inactualmente —es decir, contra la época y por lo tanto sobre la época, y es de esperar que a favor de una época venidera» (Nietzsche:28). La versión más actual de esta profesión de fe nihilista, en el sentido del «nihilismo activo», el que construye a partir de la descomposición y la interrupción, la debemos a Giorgio Agamben. Dos citas de su conferencia «¿Qué es lo contemporáneo?»:

Pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los

otros de percibir y aprehender su tiempo.

(...)

La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es «esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo». (Agamben:77)

La contemporaneidad no es un modo de ser, sino una tarea que compromete la toma de decisiones. Se empieza por renunciar a lo obvio (la banalidad de las significaciones actuales, simples o sofisticadas) para aventurarse a través de sombras, siguiendo las señales que emite el oscurecimiento del presente, como si envolvieran mensajes cifrados. Contemporáneo llega a ser el que rubrica el hundimiento de lo convencional en lo ambiguo, el que atestigua la fuerza con que lo indeterminado disgrega y enrarece los emblemas de la época, «Quien recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo» (78) y ya no puede apartar la mirada de esa lejanía. El extrañamiento del presente como condición para la contemporaneidad supone, según Agamben, la experiencia de lo arcaico: la intimidad con el origen como comienzo diferido. Lo contemporáneo de esa extraña institución llamada «literatura» pasaría, entonces, menos por las condiciones actuales de su efectuación, que por la supervivencia, siempre ruinoso, del deseo de realizarse desapareciendo.

En julio de 2007, Josefina Ludmer publicó en Internet la primera versión del panfleto teórico «Literaturas postautónomas», que tuvo enseguida una difusión digital acelerada a través de múltiples replicaciones en weblogs interesados en temas literarios, según las modalidades de lo que en la jerga cibernética se denomina «propagación viral».<sup>5</sup> La identificación inmediata y duradera de muchos críticos latinoamericano con las propuestas de Ludmer, se debió, posiblemente, a una doble condición: son actualizadas, pretenden fijar criterios de actualización teórica que harían visible el mundo literario actual, pero a través de principios que tienen la misma edad que la propia institución Literatura. Afirman la radicalidad de lo nuevo en unos términos que lo vuelven inmediatamente reconocible y aceptable, los que tienen que ver con la idea romántica de que los experimentos literarios necesitan cuestionar sus fundamentos institucionales, ponerlos fuera de sí, para poder realizarse. «Muchas escrituras de los 2000 atraviesan las fronteras de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior» (Ludmer:149–150).

Ludmer reduce a un atributo de la ultimísima literatura —la que ella sí ve en su novedad y los críticos modernistas desconocen— lo que en verdad es el aspecto más interesante de la literatura desde sus comienzos: la capacidad de volverse extraña para sí misma. Si la condición posautónoma de una literatura tiene que ver con el poder de impugnar los criterios de especificidad y autorreferencialidad como aquellos que la identificarían, de neutralizar «el poder de nombrarse y referirse a sí misma» con certeza (153), posautónoma ha sido cualquier literatura,



de Flaubert a Puig, en la que una experiencia desbordó las condiciones institucionales de su efectuación y abrió un espacio de incertidumbre en el interior del concepto de literatura. Para poder darlo por concluido y superado, Ludmer cristaliza el devenir de la literatura moderna en la afirmación del principio de la autonomía, gracias a un modo de lectura que Miguel Dalmaroni (2010) caracterizó como «sociográfico», un modo que puede penetrar las dimensiones sociales y morales de la institución literaria, pero permanece indiferente a las fuerzas que actúan, más acá de cualquier valoración sostenida en criterios institucionales, sobre la subjetividad de quienes son atraídos, como escritores o lectores, por la transformación del lenguaje en un medio de reverberaciones afectivas. Lo que el panfleto de Ludmer desconoce, según la modalidad de la resistencia, es la contradicción inherente al régimen estético de las artes, «que hace del arte una *forma autónoma de vida* y plantea así, al mismo tiempo, la autonomía del arte y su identificación con un momento en un proceso de autoformación de la vida» (Rancière 2009:29). En lo que llamamos la modernidad, la autonomía del arte tendría que ver con la preservación de un espacio ajeno a la lógica de la dominación, en el que se podrían experimentar nuevas formas de vida colectiva.<sup>6</sup> Cuando Ludmer la reduce a un fin en sí mismo, desprendiéndola de las políticas del devenir-arte de la vida, distiende la contradicción y, sin haberla atravesado, fantasea con su improbable resolución en un presente pos de puras certidumbres. Lo que se pierde en esta jugada, para celebrar el advenimiento de otro mundo que la literatura reciente documentaría, es nada menos que la posibilidad de pensar lo literario como una experiencia de lo *otro* de cualquier mundo, incluido el muy actual de la imaginación posautónoma.

Ser artista, dice Blanchot, es no saber que ya hay un arte, ni tampoco que ya hay un mundo. Un escritor puede saber en qué consiste lo literario, conocer el valor y la eficacia de los libros que firma, pero su obra, si es tal, todavía ignora el sentido de la palabra «literatura», si remite a algo real o posible. La vida de una obra depende de la preservación de esa ignorancia como principio activo. «Por eso, finalmente, lo que cada libro persigue como la esencia de lo que ama y querría apasionadamente descubrir es la no literatura» (Blanchot:237). Florencia Garramuño (2015) sintoniza con esta idea de una búsqueda que necesita poner en crisis el valor de las nociones de «pertenencia», «especificidad» y «autonomía», para poder realizarse, pero, lo mismo que Ludmer, la inmoviliza al identificarla como un atributo de la literatura reciente, de lo que considera lo más interesante —transgresor, experimental— de la literatura latinoamericana a partir de los 60. La resistencia al poder de impugnación se ejercería esta vez mediante la identificación de una de sus manifestaciones, la «no pertenencia» a un dominio definido, como un signo de pertenencia literaria a la actualidad del arte contemporáneo. Garramuño deriva la novedad de los proyectos que expanden los límites de la literatura, que exploran las «porosidad» de las fronteras entre distintos campos y disciplinas, de las transformaciones que habrían producido el arte conceptual y las instalaciones sobre los modos de organización de las experiencias sensibles.

El concepto de «texto instalación» (Garramuño:31) da cuenta de lo ambicioso de esta apuesta crítica. Cuando se lo usa para argumentar lo nuevo, en términos de ampliación del concepto de «literatura», a propósito de *Desarticulaciones*, de Silvia Molloy, o de *Ellos eran muchos caballos*, de Luiz Ruffato, lo que aparece, paradójicamente, son los compromisos del punto de vista que exalta la actualidad de la «no pertenencia» y lo «inespecífico» con valores de la tradición moderna o, incluso, de una moral de la forma clásica.

El esfumado de las fronteras entre realidad y ficción, lo mismo que la ruptura de la continuidad novelesca por obra de la escritura fragmentaria, son para Garramuño signos de una contemporaneidad transgresora, pero lo son, hay que repetirlo, desde el comienzo mismo de la institución literaria (¿o no fueron los románticos de Jena los primeros teóricos del fragmento como consumación del Absoluto literario?). En las narraciones de Molloy y Ruffato se repiten —atenuadas, si consideramos antecedentes como los de Beckett o Felisberto Hernández— algunas de las tensiones entre continuidad e interrupción que constituyen a la literatura como discurso desdoblado por la fuerza de un acto que suspende el sentido. Lo curioso es que la reducción de ese acontecimiento —originario y por venir— a un estado de cosas actual propicia una especie de regresión conservadora a los dominios de la representación. Los experimentos narrativos de Ruffato (borrar los límites genéricos, descentrar la perspectiva, fragmentar y desarticular la historia), inspirados en una instalación artística que el autor habría visto en San Pablo, perseguirían un propósito clásico, en el que lo estético se legitima moralmente desde un punto de vista ideológico: «representar el punto de vista de la clase media baja, del trabajador urbano» (citado por Garramuño:30). En los discursos sobre el fin de la literatura moderna, la resistencia a lo que se da por superado la ejercen las tentativas de regular moralmente el poder de impugnación, atribuyéndole a los experimentos narrativos una función crítica o testimonial, fundada en la capacidad de representar con criterios progresistas.

Reinaldo Laddaga es quien llevó más lejos —a fuerza de ambición conceptual y coherencia argumentativa, también de arbitrariedad heurística— la idea de que en el presente asistimos a la consolidación de otros modos de identificar y valorar como artísticos determinados experimentos verbales, modos radicalmente distintos a los previstos por el régimen estético de las artes, que acusan el impacto renovador del conceptualismo y la práctica de la performance. Toda la literatura actual, escribe Laddaga parafraseando a Walter Pater, «aspira a la condición del arte contemporáneo» (2007:14), a la producción, ya no de libros, sino de «espectáculos de realidad» (10) o de «ecologías culturales» (Laddaga 2006:9). Para quienes serían capaces de apreciarlo —la actualización rigurosa y un cosmopolitismo exacerbado parecen ser las condiciones—, habría, en el presente global, una inquietante proliferación de proyectos estéticos interdisciplinarios orientados hacia la «exploración de modos experimentales de coexistencia de personas y espacios, de imágenes y tiempos» (44). Laddaga comenta, con entusiasmo curatorial, el proyecto de una artista norteamericana y finlandesa, en la ciudad de

Vyborg, al oeste de Rusia, en el que convergen la restauración de una biblioteca pública, un taller de escritura para adolescentes y la producción de videos testimoniales. La experiencia quedó archivada en una película. También a través de los archivos —se exhibieron en la célebre *documenta*, y en otras exposiciones de arte contemporáneo— reconstruye la alianza entre artistas, arquitectos y vecinos, en un barrio de Hamburgo, para protestar contra la privatización de espacios públicos. El efecto globalizador se refuerza con la incorporación al análisis de un caso argentino, el proyecto de trueque *Venus*, liderado por Roberto Jacoby, en el que se buscaba procesar, a través de la práctica colaborativa entre artistas e intelectuales, un saber crítico sobre la monetarización. Como en Ludmer, la totalización en términos de época (¿qué otra cosa sería la actualidad?) se persigue proyectando sobre el conjunto de un campo las conclusiones del análisis de unos pocos casos de discutible representatividad. Tan convencido está Laddaga de que finalizó lo que Rancière llama régimen estético, que arriesga un nombre para designar el nuevo paradigma que ya habría entrado en vigencia, desde hace algunas décadas: lo llama «régimen práctico» (261 y ss.), porque no identificaría un universo centrado en la noción de obra, sino otro, de signo constructivista, en el que se despliegan prácticas artísticas comunitarias, interesadas, menos en el cumplimiento de una experiencia singular, que en investigar las condiciones de la vida social en el presente.

No estamos en condiciones de discutir si los experimentos de artistas plásticos que comenta Laddaga promovieron efectivamente un cambio de régimen, una transformación de las condiciones institucionales para identificar y valorar prácticas que ya no serían estéticas. La manipulación de casos literarios se orienta en el sentido de lo que Rancière describe como «un vuelco de lo artístico en lo ético» (2014:189), una regresión a la que siempre está inclinado el régimen estético, dada su constitución contradictoria, que se actualiza cuando, por una recaída humanista, volvemos a pensar la obra de arte como una forma de intervención social. Para poder identificar lo que harían algunos escritores actuales con lo que hace un performer, «construir dispositivos de exhibición de fragmentos del mundo» (Laddaga 2007:14), Laddaga lee *Las noche de Flores* en clave representativa, como si la novela fuese el catálogo de una exposición de arte contemporáneo, y no una experiencia imaginaria que desenvuelve posibilidades inauditas de ese mundo, en sí mismo tan convencional como cualquier otro. La ocurrencia de que Aira compone «piezas» en serie, en lugar de libros (¿no hicieron lo mismo Simenon y Balzac, sus modelos?), podría remitirnos al impulso deconstructivo que recorre la literatura moderna desde Mallarme. Laddaga la usa como estímulo para alucinar un rasgo actual improbable: la existencia de «cierto debilitamiento de la ansiedad autoral» (16) entre los jóvenes escritores (los herederos de Aira, Mario Bellatin y João Gilberto Noll: el canon posautonomista), a quienes les interesaría más participar en eventos en los que la palabra se articula con imágenes y música, que publicar libros. En este caso, no sólo se proyectan sobre la totalidad del campo las particularidades de algunas experiencias circunstanciales, sino que se fuerza la

interpretación de esas experiencias, atribuyéndoles un alcance ético inverificable. Consideremos la interacción de un escritor, que improvisa en público, con un DJ y un artista plástico que acompañan e ilustran su performance, las llamadas jam de escritura (no se nos ocurre otro ejemplo de arte relacional que involucre a la literatura):<sup>7</sup> son menos un espacio de experimentación, que de sociabilidad, una ocasión para que el invitado perfile una imagen de autor —la más tradicional de las funciones letradas— en sintonía con el aire de los tiempos. Nos cuesta pensar en un escritor que haya interrogado las condiciones de su oficio y se haya sentido impulsado a transformarlas, después de tomar parte en uno de esos espectáculos de realidad. Más bien lo imaginamos publicando en un libro el resultado de las improvisaciones, como otros encuadernan sus entradas de blog o sus post de Facebook. Cuando tiene que justificar la aseveración de que el régimen estético habría finalizado porque es incapaz de apreciar la fuerza de experimentos como este, Laddaga repite el gesto de afirmarse en valores todavía más tradicionales que los de la modernidad, los que corresponden a lo que Rancière llama «régimen ético»: la interacción de un escritor, un DJ y un artista plástico, en un bar nocturno, serviría para «incrementar la formas de solidaridad en espacios locales» (Laddaga 2007:17). La actualidad más actual al servicio de la función más conservadora: hacer arte para hacer el bien.

Garramuño y Laddaga citan un fragmento de *La preparación de la novela* en el que creen advertir un guiño barthesiano a los discursos que anuncian el fin de la literatura para celebrar el advenimiento de otras formas del arte verbal, de prácticas que reformularían, en términos más hospitalarios, las relaciones éticas con el otro y con el mundo. En la notas para la sesión del 16 de febrero de 1980, Barthes identifica algunos «signos de obsolescencia» que remiten al «sentimiento» de que la literatura, como «Fuerza Activa» o «Mito Vivo», no estaría en crisis, sino muriendo (2005:351). Una precisión contextual resulta indispensable: el Barthes de los cursos en el Collège de France ya no es el de la militancia crítica a favor de lo nuevo, sino el que se atrevió a confesar, en las páginas de su diario, el escepticismo que siempre le despertaron los experimentos modernos. Es el lector de Chateaubriand, no el de Sollers, el que busca responder en la escritura del ensayo a la presión silenciosa de los afectos, no a las intimidaciones de la actualidad. El lector de Proust y de Gide, de obras que cortejan la felicidad de los ideales clásicos, pero que también están dispuestas a arruinarse para alcanzar lo inaccesible. Un Barthes dichosamente anacrónico, que identifica «signos de obsolescencia», no para anunciar el fin de lo que ama, sino para exaltarse con la supervivencia de un deseo agónico. Así se lee en otro apunte para la misma sesión:

Agregar lo siguiente: este deseo de literatura puede ser más agudo, más vivo, más presente, cuando puedo precisamente sentir la literatura en tren de perecer, de abolirse: en ese caso, la quiero con un amor penetrante, conmovedor incluso, como se ama y se rodea con los brazos a algo que va a morir. (351)

## Notas

<sup>1</sup> El recurso al epíteto «esencial», que tanta incomodidad provoca en los espíritus progresistas, no señala la identificación de Blanchot con el pensamiento metafísico, sino su voluntad de deconstruirlo, de aflojar desde el interior sus articulaciones a fuerza de ironía y paradoja.

<sup>2</sup> Sobre el poder de impugnación, como poder de transgredir los límites que el propio acto literario contribuye a fijar, ver Blanchot 1976.

<sup>3</sup> Ver Giordano.

<sup>4</sup> La diferencia entre *clausura* y *fin*, la identificación de una matriz onto–teleológica en los discursos sobre el fin de las instituciones o los géneros culturales, remiten al primer Derrida (2008:19 y ss.).

<sup>5</sup> Un estudio detallado de este proceso, que el autor denomina «efecto post–Ludmer», se puede leer en Zó 2013. Más allá de la reproducción viral a través de Inter-

net, a partir de las tesis sobre las literaturas posautónomas se organizaron en los últimos años diversos eventos académicos y la edición de varios dossiers en revistas especializadas. La publicación, en 2008 y 2010, de otras dos versiones del manifiesto contribuyó activamente a la multiplicación de los efectos seductores y/o polémicos de la primera intervención. Bajo el título general «Identidades territoriales y fabricación del presente», «Literaturas postautónomas» se publicó finalmente en el último libro de Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación* (2010), de donde lo citamos.

<sup>6</sup> Para un análisis de la coexistencia de dos políticas contradictorias en el régimen estético de las artes, ver Galende:85–95.

<sup>7</sup> Sobre las jam de escritura, ver la información reunida en <http://jamdeescritura.org/>

## Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2010). «¿Qué es lo contemporáneo?». *Otra parte* 20, 77–80. Traducción de Cristina Sardoy.
- BARTHES, ROLAND (1983). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa.
- (2003). «¿A dónde va la literatura?». *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós, 175–194. Selección y traducción de Enrique Folch González.
- BLANCHOT, MAURICE (1976). «Los grandes reductores». *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 59–68. Traducción de Javier A. Doval Liz.
- (2005). «La desaparición de la literatura». *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 231–238. Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco.
- DALMARONI, MIGUEL (2010). «A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)». *Bazar Americano*. Consultado el 17 de noviembre de 2016 en <http://bazaramericano.com/columnas.php?cod=19&.pdf=si>
- DERRIDA, JACQUES (1992). «This strange institution called literature. An Interview with Jacques Derrida», en Derek Attridge, editor. *Acts of literature*. New York: Routledge, 33–75.
- (2008). *De la gramatología*. México: Siglo XXI. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- GALENDE, FEDERICO (2010). *Rancière. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata/Biblioteca Nacional.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIORDANO, ALBERTO (2015). «La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges». *Variaciones Borges* 40, 99–113.

- LACAN, JACQUES (1981). *Los escritos técnicos de Freud 1952–1954. El Seminario, Libro 1*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Barcelona: Paidós. Traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual.
- LACOUÉ-LABARTHE, PHILIPPE Y JEAN-LUC NANCY (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Traducción Cecilia González y Laura Carugati.
- LADDAGA, REINALDO (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LUDMER, JOSEFINA (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1998). *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*. Córdoba: Alción. Traducción, introducción y notas de Oscar Caeiro.
- RANCIÈRE, JACQUES (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom. Traducción de Cristóbal Durán y otros.
- (2014). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducción de Pablo Betesh.
- THAYER, WILLY (2011). «Para un concepto heterocrónico de lo contemporáneo», en Miguel Valderrama, editor. ¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías. Santiago: Universidad Finis Terrae, 13–24.
- ZÓ, RAMIRO ESTEBAN (2013). «El efecto post-Ludmer: presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura». *Landa* 2 (1), 349–371. Consultado el 9 de abril de 2016 en <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/eda/RAMIRO%20ZO.pdf>