

XXXIV Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires – abril de 2022

“Josefina Ludmer: de la especificidad a la postautonomía”

Pablo Bardauil

Facultad de Filosofía y Letras

UBA

Los dos primeros libros de Josefina Ludmer, *Cien años de soledad. Una interpretación* (1972) y *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (1977) se sostienen, más allá de algunas diferencias que dejaremos de lado, sobre una serie de principios comunes. Ambos recortan un objeto con límites más o menos precisos: una novela, en el primer caso; la obra de un autor, en el segundo. Ambos realizan una lectura inmanente de ese objeto en contra de una crítica biográfica y sociológica que lo abordaba desde el exterior. Ambos segmentan el texto para analizarlo y se concentran microscópicamente en algunas de sus partes. Ambos se detienen en aquellos momentos en que el relato se vuelve sobre sí dramatizando sus procesos constructivos o produciendo paradojas muchas veces indecibles de sentido. Ambos llevan adelante un análisis ideológico de los textos bajo el principio de que la ideología trasciende los contenidos manifiestos para articularse en su forma y su construcción. Ambos proponen a partir de la crítica de los textos, proyecciones teóricas más generales porque piensan que ese es el modo en que los países dependientes pueden ejercer la teoría literaria. Ambos encuentran en estas ficciones latinoamericanas que construyen universos autónomos en territorios en parte o enteramente imaginarios la constatación de una serie de principios que cierta tradición de la teoría literaria, aquella que inaugura el formalismo ruso, ha sostenido a lo largo del siglo XX.

A partir de *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988) algunos de estos principios empiezan a resquebrajarse. El objeto de análisis se amplía a un género que ya no es posible definir exclusivamente por sus rasgos internos sino que reclama la consideración

de los factores externos antes excluidos. Es cierto que al abordar los textos Ludmer persiste en muchos de sus “métodos” previos: el estudio de las reglas constitutivas del género, el análisis microscópico de una parte que condensa el conjunto, el interés por el modo en que algunos textos se vuelven sobre la propia tradición parodiándola y produciendo paradojas de sentido. Y que hasta coquetea con la posibilidad de haber hallado la “fórmula” del género y una definición “universal” de lo literario, lo cual parece conectarla con las más antiguas pretensiones formalistas. Sin embargo, las referencias al contexto o a la “coyuntura” (como Ludmer prefiere llamarla), a la biografía y las posiciones políticas de los escritores antes rechazadas ahora “explican” cuestiones claves como las diferencias entre *La ida y La vuelta de Martín Fierro* o entre *Paulino Lucero y Santos Vega*, de Ascasubi. ¿Son estas apelaciones licencias emanadas de un género nacido antes de la autonomización de la literatura? No totalmente. Porque Ludmer también apela a ellas cuando aborda los ecos del género en el siglo XX en un cuento como *El fiord* (1969), de Osvaldo Lamborghini.

En *El cuerpo del delito. Un manual* (1999) el objeto se amplía a un corpus que tiene al delito como “tema” e instrumento crítico y que si bien tiene a la literatura como eje se extiende a la cultura en general. El virus de los estudios culturales que se esparce por Latinoamérica y EEUU ha alcanzado también a su producción en la que se operan nuevas transformaciones. Si hasta entonces el concepto de límite había sido fundamental, ahora Ludmer se propone ir más allá de los libros “entendidos como entidades autónomas” y lee los “cuentos de delito” *entre* la literatura y la cultura, *entre* texto y contexto, *entre* ficción y realidad. Dicha difuminación de límites repercute a su vez en las relaciones sujeto/ objeto. Si el objeto había demarcado la zona en que el crítico podía moverse, ahora es el crítico quien configura su propio territorio engarzando textualidades diversas que pueden incluir desde libros enteros hasta escenas o fragmentos. En tercer lugar, la ausencia de fronteras le permite a Ludmer establecer correlaciones “casi directas” entre texto y contexto inadmisibles dos décadas atrás: así, por ejemplo, entre la aparición de mujeres que matan en literatura y las sucesivas conquistas que estas fueron obteniendo en la sociedad “real”. En cuarto lugar, Ludmer, que ya no se considera una crítica literaria sino una crítica cultural, sustituye sus antiguos “métodos” de análisis por una mirada que privilegia las conexiones - a veces insólitas- entre textos alejados entre sí, especialmente entre los clásicos de la

literatura argentina y otros olvidados o “poco leídos”. En este marco, el análisis ideológico minucioso es reemplazado por una lectura “macro” que busca reideologizar la neutralización a la que los textos suelen ser sometidos cuando se los convierte en “clásicos”.

Los presupuestos de *Aquí América Latina* (2010), su último trabajo publicado en vida, son similares. El objeto sigue siendo la cultura, a la que ahora llama “imaginación pública”, si bien la literatura nunca deja de ser el discurso privilegiado. El corpus está conformado por un conjunto de escrituras argentinas y latinoamericanas del presente a las que lee según la hipótesis siguiente: con la globalización, la transnacionalización del mercado editorial y la conversión del libro en “una mercancía como cualquier otra” (108), la literatura está experimentando transformaciones fundamentales que afectan tanto su distribución y circulación como su producción y su consumo. Dichos cambios estarían precipitando la crisis o incluso el fin del régimen de la autonomía literaria iniciado a fines del siglo XVIII tal como fuera teorizado por Kant y el romanticismo alemán según el cual la literatura ostentaba el “poder de definirse y ser regida por sus propias leyes, con instituciones propias” (173).

En las escrituras del presente Ludmer detecta dos grandes vertientes. Por un lado, una literatura que persiste e incluso subraya su amenazada autonomía construyendo ficciones en las que priman las referencias y autorreferencias a la literatura, los personajes escritores y lectores o las parodias de los géneros en que se inscriben. Por el otro, un conjunto de escrituras que “dramatizarían” los cambios mencionados de diversas maneras. O bien en relatos utópicos que hablan del fin de la literatura tal como la entendemos hasta ahora (*El juego de los mundos*, de César Aira, *El árbol de Saussure*, de Héctor Libertella y *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec). O bien en ficciones antinacionales que se sitúan *después* de las ilusiones que las literaturas nacionales se habían hecho sobre su propia capacidad subversiva y liberadora (*La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejos, *Contra el Brasil*, de Diogo Mainardi). O bien en lo que Ludmer llama “literaturas postautónomas”: “escrituras actuales de la realidad cotidiana” (171), que se sitúan más allá de la diferencia entre ficción y realidad al punto que a veces no es posible distinguir una de la otra; escrituras que están a la vez adentro y afuera de la literatura y operan sobre ella “una

drástica operación de vaciamiento” (172) dejándola sin especificidad, “sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad” (172), es decir, sin aquellos atributos que han permitido hasta ahora reconocerla y definirla como tal (*La villa*, de César Aira, *Monserrat*, de Daniel Link, *Ocio* de Fabián Casas, *Desubicados* de María Sonia Cristoff, etc.). Estas escrituras no pueden ser leídas con las herramientas que la crítica pergeñó cuando el régimen de la autonomía estaba vigente. Es preciso inventar nuevos instrumentos críticos, “[o]tras palabras y categorías” (160) que den cuenta de la nueva situación.

No es difícil advertir que en su caracterización de las escrituras postautónomas Ludmer tiende a proyectar muchas de las cualidades que en *El cuerpo del delito* había adjudicado a su propio modo de leer. Si allí apostaba a una mirada que trascendiera el pensamiento de los límites y los binarismos propios de la tradición formalista-estructuralista, estas nuevas escrituras, que se constituyen en la dilución de esas fronteras, constituyen un espejo en el cual aquel modo de leer viene a convalidarse.

Pero lo que resulta más llamativo es que Ludmer encuentra en el concepto de postautonomía (sobre el que insistirá hasta el final de su producción) un instrumento crítico con el que cuestionará la vigencia de un conjunto de nociones centrales en la teoría literaria del siglo XX tales como autonomía, especificidad, autorreferencialidad, indecidibilidad del sentido en el momento en que dichas nociones se encontraban si no cuestionadas, al menos soslayadas o relegadas por una crítica cada vez más seducida por los estudios culturales devenidos dominantes. En efecto, uno de los puntos de partida de los *cultural studies* fue el cuestionamiento de un axioma angular del formalismo: la distinción de la literatura de los restantes discursos y prácticas sociales. Raymond Williams: “no podemos *separar* la literatura y el arte de otras formas de la práctica social, al extremo de volverlas tema de leyes *especiales y diferenciadas*” (citado por Hall 2010: 34). Ludmer pareciera encontrar en la indiferenciación de las escrituras postautónomas un argumento para subirse al tren de los estudios culturales y tomar distancia de una tradición que se advierte como desgastada y envejecida.

Las postulaciones de Ludmer dieron lugar a un debate que pone en duda esta última presunción. Dejemos de lado a quienes comparten sus planteos y detengámonos en quienes desconfían no solo de que la globalización haya producido cambios fundamentales en la

institución literaria sino de la inutilidad de las herramientas que dispone la crítica para pensarla. Me referiré brevemente a los planteos de Martín Kohan y Alberto Giordano.

En “Sobre la postautonomía” (2013) Kohan cuestiona las postulaciones de Ludmer en términos que evocan los usados por Adorno a propósito de “La obra de arte en la época de su reproducción técnica” (1936). En aquel artículo Benjamin se preguntaba de qué manera los nuevos modos reproductivos surgidos con la industrialización estaban modificando no solo la técnica sino la noción misma del arte. Y al tiempo que juzgaba tales cambios como inevitables encontraba en ellos posibilidades revolucionarias. Adorno reaccionó contra aquel optimismo de Benjamin que escondía un soterrado menosprecio por el arte autónomo al cual, con el concepto de aura, volvía sospechoso de cumplir funciones encantatorias y alienadoras. La música de Schönberg –afirmaba Adorno- no es aurática y las cosas se vuelven aún más complicadas “si en su lugar se pone a Mickey Mouse” (1995: 143).

Algunas coincidencias entre los planteos de Benjamin y Ludmer son llamativas. En “Lo que viene después” (2012) Ludmer atribuye a las nuevas tecnologías el papel más importante: “El cambio central, que parece producir los otros, es el cambio *en la tecnología de la escritura* [...]. Las tabletas y libros electrónicos implican otros modos de distribución y circulación de la literatura. Y otra tecnología y soportes de la escritura cambian no solo la producción del libro y la lectura *sino la cultura misma*” (3). Y al igual que Benjamin, tampoco oculta su entusiasmo por las nuevas escrituras: “A mí me gustan y no me importa si son buenas o malas en tanto literatura” (2007: 5), escribe en un párrafo de la segunda versión digital del artículo.

Al igual que Adorno, Kohan pierde la paciencia cuando Ludmer sugiere la posibilidad de incluir entre las escrituras postautónomas “a algunos best sellers” (2006: 1). ¿Cuál sería la ventaja de celebrar una literatura que renuncia a su propia lógica específica para acomodarse mejor a las demandas de este mercado globalizado? ¿No implica ello complicidad con un estado de cosas del cual no parece que haya nada que celebrar? La renuncia del arte a su propia ley, sostiene Kohan recordando a Valéry, solo lleva a que los artistas resulten “cada vez peores” y los lectores hagan “de la falta de exigencia la única de sus exigencias” (2013: 314).

En “¿A dónde va la literatura?” (2017) Giordano se suma a las críticas invocando a Blanchot quien, siguiendo a los románticos alemanes (esto es, a quienes junto con Kant, inauguran la reflexión sobre la autonomía), postulaba que la literatura es un proceso de interrogación y cuestionamiento constante de sí misma. Los factores externos –sostiene Blanchot- tienen poca incidencia en el cambio literario que tiende a seguir su propia lógica y se produce por lo general a partir de una reformulación de elementos del pasado. Un rasgo presuntamente característico de las escrituras postautónomas como su extensión hacia territorios no literarios no tiene, para Giordano, nada de novedoso sino que se trata, de Flaubert a Puig, de un movimiento habitual en la dinámica literaria.

Los cuestionamientos de Kohan y Giordano confluyen casi sin matices en un punto: la suspensión que Ludmer promueve, al referirse a las nuevas escrituras, de su valoración literaria. Como se sabe, de Mukařovský en adelante, la cuestión del valor constituye una discusión central en la teoría del siglo XX. ¿Debe la crítica juzgar los objetos que analiza o debe acogerlos en una suerte de neutralidad científica o, más modernamente, con la mirada amplia y relativizadora del crítico cultural? Para Kohan la renuncia a adjudicar valor equivale a equiparar la “buena” literatura con los *best sellers* de Bucay o Rolón y, por ende, complicidad con estos últimos. Para Giordano el abandono de los criterios estéticos en la valoración del arte suele dar lugar a otros de orden ético, moral o político que no solo le son ajenos sino que implican un retroceso a épocas previas a su autonomía.

Si las postulaciones de Ludmer no lograron convencer a todos sus críticos parecen en cambio haber hecho resurgir la discusión sobre la vigencia de un conjunto de conceptos centrales de la teoría literaria en el momento en que estaban siendo mirados de soslayo o simplemente descartados. No es poco mérito para una crítica que parece haber dejado atrás la época de las guerras literarias para acomodarse a la más confortable “pax” de este mundo globalizado.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid, Cátedra.

Benjamin, Walter (1994) [1936]. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Planeta Agostini, 15-60.

Giordano, Alberto (2017). “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”. En *El taco en la brea*, año 4, nº 5, 133-146.

Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Kohan, Martín (2013). “Sobre la postautonomía”. En *Revista Landa*, Vol. 1, nº 2, 309-319.

----- (2021). “Lo que habría venido: Notas sobre *Lo que vendrá*”. En <https://revistaprause.blogspot.com/2021/07/lo-que-habria-venido-notas-sobre-lo-que.html>

Ludmer, Josefina (1985) [1972]. *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

----- (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.

----- (2009) [1977]. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

----- (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil.

----- (2006) “Literaturas postautónomas”. En http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html

----- (2009 [2007]). “Literaturas postautónomas 2.0”. En *Propuesta educativa* nº 32. Buenos Aires, Facultad Latinoamericana de Ciencias sociales, 41-45.

----- (2012) “Lo que viene después”. Intervención en el seminario-encuentro *Literatura y después. Reflexiones sobre la literatura después del libro*. Disponible en: <https://docplayer.es/75458859-Josefina-ludmer-lo-que-viene-despues.html>

----- (2020) [2010]. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

----- (2020). *Lo que vendrá: una antología (1963-2013)*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Mukařovský, Jan (1977) [1936]. “Función, norma y valor estético como hechos sociales”. En *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona, Gustavo Gilli.