

EL FIN DE LA LITERATURA.
UN EJERCICIO DE TEORÍA LITERARIA COMPARADA

MARCELO TOPUZIAN
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
CONICET

Si la literatura comparada, como disciplina, presupone inevitablemente, incluso en su surgimiento histórico efectivo, la constitución previa o contemporánea de las diversas literaturas nacionales y sus filologías respectivas (Topuzian, 2013), ¿qué sentido puede tener explorar las condiciones de posibilidad de una teoría literaria comparada? ¿Sobre qué ‘teorías literarias nacionales’ presupuestas debería radicar su operatividad? La denominada ‘*french theory*’ (Cusset, 2003), en inglés y desde las universidades de los Estados Unidos, ¿es francesa en el mismo sentido en que todavía podría serlo la literatura francesa? ¿O se trata, más bien, de un invento norteamericano, surgido del cruce de la tradición endógena del *new criticism* con la llamada ‘filosofía continental’, *blend* siempre característico de la cultura nacional estadounidense? ¿En qué sentido son teoría literaria los desarrollos, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX, de las filologías de las lenguas nacionales europeas, y también las actualizaciones paralelas de la romanística y el comparatismo? Por supuesto, a estas preguntas subyace la siempre difícil delimitación y caracterización disciplinar e institucional de la teoría literaria, y de sus relaciones con la literatura, las cuales, en el pasado siglo, no pudieron todavía sino ser relaciones con las distintas literaturas nacionales. Si cada tradición literaria nacional europea fue capaz de constituir su cuerpo afín de disciplinas de investigación (bajo

las modalidades de la crítica, la filología, la poética, la retórica, la historia literaria, la romanística, el comparatismo), ¿puede afirmarse sin más que la teoría literaria fue simplemente la forma que el estudio de la literatura tomó en el contexto nacional de los Estados Unidos durante los años setenta y ochenta, tras un sugestivo, y a menudo ambiguo, aporte francés? ¿Resultó por lo tanto la teoría, fuera de todos estos marcos nacionales específicos recién mencionados, es decir, en los países alguna vez llamados ‘del Tercer Mundo’, o ‘periféricos’, o ‘en vías de desarrollo’, según se suele sostener –aunque nunca del todo explícitamente–, un mero injerto o trasplante, nunca demasiado fértil, a menudo meramente formal y generalmente resumible bajo las acusaciones de ‘culto a la moda’, de ‘formalismo’ o de ‘imperialismo intelectual’ (Topuzian, 2011b)?

La propuesta tentativa de una teoría literaria comparada que se desprende del título de este trabajo no apunta al tipo de análisis histórico, geopolítico, sociológico, periodístico o incluso biográfico que habitualmente se usa para mejor denunciar la intromisión extemporánea que la teoría ha tendido a representar, con éxito más bien dispar, para los distintos campos de la investigación literaria nacional y comparada, sino a poner en pie de igualdad y someter a las condiciones de la discusión teórica el tratamiento que, de algunos problemas cruciales para el estudio de la literatura hoy, se ha hecho en Francia, en Estados Unidos, en Argentina y en España. Hay que entender el comparatismo del título de este trabajo como un desafío para establecer la conmensurabilidad de paradigmas, y no como un modo de disculpar (geográfica, nacionalmente) la diferencia en los alcances y los modos del teorizar. Se trata de ampliar las condiciones de las producciones teóricas, y la sensibilidad frente a ellas, para estar a su altura dondequiera que aparezcan, sin demasiado respeto por escuelas, tradiciones, instituciones, nacionalidades, idiomas, medios o formatos, aunque sin perderlos tampoco demasiado de vista –es decir, llevando a cabo una por lo menos lúdica reducción que nos permita quitarlos del centro de la problematización cuando se intenta establecer un diálogo teórico de carácter internacional.

Desafío modesto, sin embargo, y bastante poco heroico, dado que hace tiempo que la teoría ha dejado de estar presente en los debates literarios y culturales internacionales; hace mucho que no es ya un ítem de importancia en la competencia internacional por el capital literario. Esto se ve, sin dudas, reflejado en la dificultad que

tienen hoy los estudios académicos para ocuparse del problema del estatuto de lo literario en su más estricta contemporaneidad. Explican en parte esta defección, por un lado, en efecto, la pérdida de la hegemonía que la teoría literaria gozó hasta fines de los años 80, es decir, lo que hemos denominado el “eclipse de la teoría” (Topuzian, 2010); y, por otro, la (re)aparición de otras perspectivas y enfoques de análisis –como los de la sociología o la antropología cultural, en el marco más abarcador de los estudios culturales– que se sirven para sus propósitos de la literatura como podrían hacerlo de la prensa escrita, del cine o de la televisión y que, sobre todo, al mismo tiempo recuperan para los estudios literarios una vocación de erudición historicista como su principal razón de ser.

Si se puede pensar que la teoría fue una radicalización sostenida y extremada del intento transartístico vanguardista de especificar lo literario a partir de su medio más propio, el lenguaje (Kaufmann, 2011), los desarrollos más recientes de los estudios literarios parecen poder pasar más o menos por alto la cuestión de la especificidad de su objeto, antes mucho más presente –por supuesto, bajo modalidades y conceptualidades bien diferentes según los casos– en el orden del día, bajo el arco teórico que va del formalismo ruso a Roland Barthes. Dominique Maingueneau señala que lo que llevó principalmente a la crisis este paradigma teórico fue que la teoría literaria quedó atada a un único modo de entender el lenguaje: el de la lingüística y la semiología estructural. Y particularmente en un momento en que este modo ya resultaba caduco para algunas de las investigaciones en lingüística que se estaban llevando a cabo contemporáneamente, como las que luego terminarían conformando las lingüísticas del texto y del discurso, que no parecieron resultar tan seductoras para la teoría literaria en aquel momento, pero que ahora estarían haciendo valer cada vez más su precedencia científica (Maingueneau, 2006: 41).

También es cierto que la teoría literaria desconfió a menudo de los gestos clasificatorios y de las denominaciones compartimentadoras. La cuestión de la autonomía, según sostiene Miguel Dalmaroni en un artículo al que nos referiremos más adelante en detalle, se habría planteado siempre como problema solo en el marco de perspectivas sociológicas de análisis literario, más preocupadas por el campo literario y la conducta de los escritores que por su constitución material verbal intrínseca y su especificidad, y cuya relación con la teoría literaria fue habitualmente crítica, reactiva

o, al menos, equívoca. La teoría, por el contrario, en sus modalidades más filo-vanguardistas, se habría preocupado tan radicalmente por la especificidad de la experiencia o del fenómeno literario en su carácter absoluto que habría llegado a recusar cualquier denominación para esa especificidad, incluso la de autonomía, que Dalmaroni presenta como un mero invento –hoy incluso pasado de moda, incluso para atacarlo– de los estudios literarios académicos universitarios (Dalmaroni, 2010).

Tal vez sea precisamente el olvido de la teoría que caracteriza muchos de los enfoques socioculturales hoy dominantes en los estudios literarios lo que ha hecho que vuelva a plantearse, desde quienes recuerdan todavía los tiempos de su hegemonía, la cuestión de la autonomía, aunque sea esta vez evidentemente por la negativa, como posautonomía, por ejemplo (Ludmer, 2010: 149-156) –el objeto inicial de contención de Dalmaroni–, pero seguro como un intento de respuesta de los estudios literarios a los reclamos de las perspectivas más contemporáneas, para las que la cuestión de la especificidad literaria, más o menos crucial en su momento para la delimitación disciplinar de aquellos, ocupa sin dudas un segundo plano.

De todos modos, es lícito preguntarse si conviene correr el riesgo de fetichizar una noción de experiencia literaria, por más abierta y variable que sea, como la que defiende Dalmaroni, que además ulteriormente habría que diferenciar (¿según qué criterios?) de las operaciones o herramientas de lectura académicas y universitarias. Si bien el esteticismo no tiene por qué ser considerado ‘mala palabra’ en los estudios literarios –como en la insistencia común de las perspectivas socioculturales hoy hegemónicas para el análisis de la literatura–, también es cierto que la simple reafirmación militante de sus presupuestos, en una época de contestación radical, difícilmente pueda constituirse como alternativa viable para una actualización consciente de las propias prácticas. Tampoco es conveniente reducir el problema de las recientes discusiones sobre el estatuto de lo literario a un conflicto intestino de los estudios académicos. Si bien esto no debe autorizarnos a afirmar, según una lógica cada vez más generalizada, que es simplemente ‘la cosa literaria misma’ en su estado actual quien se resistiría a ser pensada ya según cualquier lógica de especificación, es importante retener que tampoco un análisis sociológico o antropológico de los hábitos, las conductas, los vicios o las virtudes actuales de escritores, editores, críticos literarios y profesores de literatura será capaz de resolver una cuestión en defensa de cuya

objetividad es necesario seguir reflexionando teóricamente, dado que ningún etos profesional del escritor o del crítico agota la significación cultural actual de lo literario, aun en períodos –como el que estaríamos viviendo– de desorientación o decadencia.

1. EL PROBLEMA DE LA AUTONOMÍA REVISITADO DESDE LA INTERMEDIALIDAD

El lingüista Dominique Maingueneau sostiene una posición claramente opuesta tanto a la de los defensores ‘esteticistas’ de la autonomía literaria, como a la de los partidarios de la posautonomía y de la disolución de la noción moderna de literatura. Para él, hoy, finalmente, la literatura se ha liberado de toda obligación extrínseca, dado que ya difícilmente se le podría exigir que preste deber alguno a la moral, a la política y a la sociedad (Maingueneau, 2006: 149). Ella podría pasar perfectamente, por tanto, a referirse solo a ella misma y ser así, en definitiva, plenamente autónoma, en lugar de, como se ha afirmado, posautónoma. El problema de esta constatación tiene que ver con que esa autonomía plena de la literatura coexistiría con su cada vez mayor trivialidad en relación con aquellos asuntos morales, políticos o sociales capaces de movilizar la vida en común. La literatura no mantendría ya ni su vínculo privilegiado con el orden de lo absoluto, según una formulación que podría desprenderse de las elaboraciones críticas y teóricas de quienes inventaron el asunto mismo de la autonomía, es decir, los románticos; ni su capacidad de acceso por vía regia a los límites mismos del lazo y de la experiencia sociales, según algunos de los diversos avatares en que dicho asunto mutó durante el siglo XX. Entonces, según Maingueneau, si hubiera una ‘posliteratura’, ella no sería tanto posautónoma como más bien ultraautónoma: a fuerza de la insistencia en ella por parte de los diversos actores relacionados con lo literario, la autonomía habría dejado de tener incluso los sentidos que atrajo en sus encarnaciones previas, tanto románticas como posrománticas y vanguardistas.

Una respuesta posible frente a este escenario consiste en encarar desde el principio la investigación literaria a partir no de la concentración de la literatura sobre un medio considerado específicamente propio, sino más bien de sus vínculos o de su apertura intermediales (Macciuci (ed.), 2010), es decir, de sus relaciones con un conjunto más o menos abierto de medios que incluye, además del

lenguaje, lo visual en todas sus variantes, lo sonoro, lo performático, lo digital, etc. En contra de las pretensiones innovadoras de esta operación se suelen esgrimir los antecedentes propiamente vanguardistas de la intermedialidad literaria, y se destaca cómo, ya desde principios del siglo XX, la pintura cubista, el montaje fotográfico, el cine mudo y la *performance* dadaísta influyeron sobre la literatura. Lo pictórico, lo fotográfico, lo cinematográfico, lo performático, entre otros, embarcado más o menos cada uno de ellos, como la literatura, en el camino de especificación formal de las artes a ellos vinculadas (la pintura, la fotografía, el cine, el teatro, la danza), dieron también lugar sin embargo a un fértil campo de elaboración artística y cultural intermedial, que se extendió por lo menos hasta los años 60. ¿Qué puede haber de nuevo, entonces, en una investigación literaria que tome hoy lo intermedial como punto de partida?

Quizás una respuesta a esta pregunta pueda provenir de un necesario suplemento de la tesis que ve en la concentración sobre sus respectivos medios lo más propio de las artes en la modernidad (Adorno, 2003: 55-57), su camino más claro de especificación: ella depende de una instancia en cierta forma excesiva, abarcadora y a la vez trascendente respecto de cada medio artístico particular, que es la forma. Los vínculos intermediales vanguardistas fueron sobre todo formalmente inspiradores: por un lado, apuntaron a sostener como única conmensurabilidad interartística posible un medio formal general, constituido sobre la base de algunas operaciones compartidas básicas –como por ejemplo el montaje, la fragmentación, el distanciamiento, la implicación de la instancia de la recepción– que se deja resumir muy bien bajo la denominación, de amplia circulación pan-artística en el momento y todavía hoy, de ‘procedimiento’; por otro lado, sometieron todo intercambio medial al requisito de la (de-)formación específica, e hicieron de toda incorporación un *tour de force* artístico, del estilo de ‘aun esto puede ser literatura (o pintura, o teatro, o cine –en este caso, más tarde, con la llegada del video primero, de la imagen digital después–, etc.)’.

Dominique Maingueneau sostiene que, hoy en día, los vínculos intermediales están mucho más relacionados con estrategias de difusión, circulación y comercialización de los productos artísticos y culturales, que con la elaboración o constitución efectivas de esos productos en sí mismos, es decir, con su articulación formal entendida como modo de presentación del objeto. Por supuesto, este interés

estratégico no fue ajeno a los movimientos de las vanguardias y, de hecho, marcó varias de sus operaciones –al punto que, hay que decirlo, difícilmente podría sustraerse el modo de presentación de los objetos vanguardistas recién mencionado a sus maneras específicas de recepción y circulación–; pero las espectaculares transformaciones y radicales innovaciones propiciadas en este ámbito por los medios masivos de comunicación y la tecnología de redes informáticas parecen reducir las búsquedas vanguardistas a simples tanteos o intentos más o menos precursores según los casos. Hoy, por ejemplo, sostiene Maingueneau, “la edición de libros no es sino un elemento más de una estrategia multimediática” de comercialización generalizada en la que ella no siempre, y cada vez menos, ocupa un lugar original.

El libro, y con él la literatura, no desaparecen, pero entran en un nuevo sistema. El éxito de la serie de los *Harry Potter* es indisoluble del éxito de las películas y de los juegos de video correspondientes. [...] La Literatura provee de guiones e imágenes a los medios, que pueden reciclarlas en juegos de video, en videoclips, en series televisivas, en películas: recorridos de una Literatura transformada en *monumento*, inmenso reservorio de argumentos para una producción multimediática que suscita ella misma, como ‘producto derivado’, una producción literaria, en una espiral sin fin [Maingueneau, 2006: 161, 163].

La fluidez y la omnidireccionalidad contemporáneas de los vínculos intermediales relativizan la importancia de la especificación medial de lo literario, y sobre todo de su relación, considerada otrora constitutiva, con la lengua, y particularmente con una lengua nacional, aunque fuera para deconstruirla¹. Hay, entonces –a diferencia de lo

¹ Tvtropes.org es una excelente confirmación de esta circulación intermedial actual generalizada de los motivos literarios. Consiste en un repertorio, creado, editado y mantenido por el conjunto de sus usuarios, de los “procedimientos y convenciones que un escritor puede utilizar a sabiendas de que se encuentran presentes en las mentes y las expectativas del público” tanto en la televisión, que constituyó el punto de partida del proyecto, como en el cine, el teatro, la literatura, los videojuegos, las historietas, etc. (<http://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HomePage>, 16/01/13). La profusión de las referencias cruzadas hipertextuales en los artículos creados por los usuarios es un buen testimonio de la circulación intermedial generalizada de esos recursos.

que ocurría en el contexto intermedial vanguardista que revisamos someramente más arriba— correlación sin atención a la especificidad: las trasposiciones genéricas y mediales pueden esquivar este asunto sin problemas, y con muchos beneficios relativos a la circulación como autopromoción conjunta.

En este sentido, el joven teórico español Eloy Fernández Porta, en su libro *Afterpop*, al que nos referiremos en detalle más adelante, explicitará la función ideológica que cumpliría hoy la referencia especificante a una conexión necesaria y suficiente de la literatura con la palabra, la lengua, la escritura y el texto: promoverla como una especie de ‘refugio’ de la cultura frente al avance de otros medios, fundamentalmente de la imagen. Por eso, afirma que toda escritura, se la imagine o no como literaria, participa hoy radicalmente de lo que él llama una “textualidad mediática” (Fernández Porta, 2010: 63). Ya no se trata de que la literatura, a través de la escritura, simplemente pueda hablar de los medios audiovisuales o electrónicos y de la cultura masiva a ellos ligada: ellos ya no pueden considerarse simplemente su objeto o referente porque se han convertido en su medio mismo, en un tejido más general que la lengua escrita o hablada.

2. UN ESTADO DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS ACADÉMICOS COMO PUNTO DE PARTIDA

Frente a esta literatura intermediatizada, los estudios literarios académicos contemporáneos han tenido relativamente poco que decir. En su búsqueda de respetabilidad institucional en un contexto de crisis y recortes crecientes de las humanidades, su estrategia ha sido la adopción de algunos procedimientos metodológicos de las ciencias sociales, siempre en el marco general de un acercamiento historicista al fenómeno literario, puesto que las tareas ligadas con el archivo, la contextualización histórica, la conservación y la fijación textuales, así como el trabajo de documentación y rastreo de fuentes parecen tener hoy mayor prestigio, al menos ante los organismos de financiamiento de la investigación, que la especulación teórica. Recordemos, por otro lado, que la teoría literaria podría considerarse, en su origen, la asimilación sin dudas polémica y conflictiva, por parte de la universidad —sobre todo la estadounidense—, de la labor intelectual de un conjunto de críticos franceses más o menos *free-lance*, es decir, no

directamente vinculados, al menos inicialmente, a las instituciones académicas.

Una de las operaciones básicas de una importante cantidad de las investigaciones literarias académicas en curso parece ser la ‘transformación en historia’. La erudición y la documentación han vuelto a convertirse en marcas distintivas de los estudios literarios contemporáneos, en desmedro de la invención teórica –a menudo más del orden del *impromptu* del artista que de la paciencia del investigador, y por eso más abierta a intervenciones muchas veces escasamente sancionadas institucionalmente. Según afirma Maingueneau, los teóricos literarios siempre se inscribieron ambiguamente en relación con dos figuras más tradicionales, la del profesor erudito académico y la del ensayista conocedor de la cultura. ¿Podría la modalidad ensayístico-interpretativa desaparecer como vía posible para los estudios literarios, para dar lugar a un predominio definitivo de la investigación sistemática?

Hoy los estudios literarios se han volcado masivamente hacia un análisis de la literatura en tanto formación cultural y discursiva. La figura clásica del crítico literario tiende a desaparecer en beneficio de la del investigador: la historia, la antropología y la sociología culturales, al igual que el análisis del discurso, son paradigmas de investigación relativamente bien constituidos más allá de las conclusiones que puedan derivarse de su usufructo actual por parte de los estudios literarios; no cabe por tanto esperar de ellas que interpongan correcciones o reconceptualizaciones metodológicas y teóricas de importancia. Por lo tanto, cada vez más difícilmente se permitirá el investigador literario, dadas las peculiares características de sus objetos de estudio, un trabajo desde el matiz subjetivo o personal, que no será evaluado sino como un devaneo poco académico². Sin embargo, la aparente normalidad de la investigación literaria académica contemporánea –en una época en que, crisis de las humanidades mediante, su existencia misma parece amenazada– depende centralmente de su muy escaso interés por cualquier reflexión teórica o metodológica que permita siquiera atisbar una módica

² El ejemplo habitual, por lo todavía cercano, tiende a ser, entre los investigadores nostálgicos, el de Roland Barthes. ¿Sería valorado un perfil como el suyo, descontada la estatura mítica que todavía posee en el ámbito de los estudios literarios, en las universidades de la actualidad? ¿Sería un buen candidato a una beca o subsidio a la investigación? ¿Podría llegar a ser un investigador de carrera?

revolución de sus presuposiciones epistemológicas, moneda habitual de cambio en las discusiones a propósito del sentido de su financiamiento. Tras el fracaso del intento, desde el formalismo ruso a los estructuralismos, de otorgarles un estatuto epistemológico o al menos disciplinar equiparable al de las ciencias sociales, a la par y no al servicio de ellas, los estudios literarios afrontan una crisis sorda que afecta sus mismos principios fundantes. Más que nunca es hoy posible preguntarse (y difícil encontrar una respuesta) –crecientemente desestimadas las garantías otrora proporcionadas por los diversos avatares del esteticismo– en qué se diferencia realmente lo que hacen los investigadores en literatura de lo que con ella harían los provenientes de la sociología, de la historia, de la antropología, de la lingüística, del análisis del discurso, de la filosofía, etc. Hay también, sin dudas, zonas de malestar, en los estudios literarios –respecto de la simple utilización de los métodos de estas disciplinas–, que apuntan a una posible reconstitución de la inmanencia aparentemente perdida. ¿Pero cuáles son las condiciones de posibilidad comunes a esta indiferencia y a este malestar recientes? ¿Se dejan reducir efectivamente a un estado determinado del financiamiento estatal de la investigación en humanidades?

Dominique Maingueneau sostiene que no, y que esas condiciones deben rastrearse en el estatuto mismo de los estudios literarios como disciplina, una vez los investigadores se permitan interrogar nuevamente los principios de sus propias prácticas. Respecto de esos estudios, Maingueneau afirma, concretamente, que

solo aquel que pretende beneficiarse gracias a la doble legitimidad del científico y del profeta se ve obligado a sostener un discurso en el límite entre dos pendientes, que en todo momento arriesga bascular hacia el comentario inspirado, liberado de las normas de toda disciplina, o, a la inversa, ser acusado de reduccionismo, por haberse inscrito plenamente en el espacio de las ciencias humanas y sociales. [...] El repliegue de los estudios literarios, después de la etapa gloriosa del estructuralismo, no es solamente consecuencia de alguna temerosidad de espíritu, ella misma ligada a la resistencia creciente de las instituciones a la innovación en un período de penuria: él está inscrito en el principio mismo de estos estudios, condenados a pedir prestados sin cesar a otras disciplinas elementos de conocimiento que al mismo tiempo ellos recusan [Maingueneau, 2006: 131, 142].

Maingueneau, defensor de los derechos de las ciencias sociales –y particularmente del análisis del discurso– al estudio de la literatura, sostiene que la crisis actual de los estudios literarios tiene precisamente que ver con que los restos de la función que alguna vez tuvieron en el despliegue ideológico de la literatura, como excepción constitutiva o absoluta respecto del espacio y el vínculo sociales instaurados por el ascenso de la burguesía, les han impedido asimilar definitivamente un conjunto de innovaciones y propuestas desde el campo de las ciencias sociales que podrían beneficiarlos en sus alcances y efectividad.

El lingüista francés afirma entonces que el doble carácter limítrofe constitutivo de los estudios literarios modernos se ha mantenido recientemente a partir de la apelación o bien a la erudición histórico-filológica, o bien a la filosofía, o bien, como sucede más comúnmente, a una mezcla de ambas, para pagar tributo tanto a las exigencias universitarias institucionales de legitimación, como a las literarias, las cuales tienden a catalogar como reduccionistas los programas de investigación metodológicamente más estables –dado el carácter constituyente, fundante, que se arroga, según Maingueneau, el discurso literario, que los estudios literarios serían capaces de reencontrar en cierta persistencia –probablemente imaginaria– de, al menos, algún tipo de relación privilegiada de la filosofía con los fundamentos.

Volviendo a nuestro punto de partida original, debemos señalar, sin embargo, que una asimilación como la que reclama Maingueneau, la cual, si bien sin dudas no se ha completado aún, sí se viene realizando durante los últimos años con claridad y éxito crecientes, no parece haber hecho los estudios literarios particularmente permeables a la actualidad literaria, a la que en general prestan cada vez menos atención, salvando honrosas excepciones como la de los trabajos del propio Maingueneau. Él aboga por una incorporación más tolerante de las ciencias sociales, especialmente del análisis del discurso, al estudio de la literatura, mostrando cuán sensibles podrían ser, más allá de las acusaciones de reduccionismo, a sus aspectos inmanentes, es decir, a lo que él denomina el carácter constituyente del discurso literario. Dicha incorporación se ha venido mostrando sin embargo bastante más afín al historicismo académico que Maingueneau también denuncia, dada la mayor familiaridad de esas disciplinas con los métodos tradicionales de la historia literaria positivista, que con la

interrogación filosófica de fundamentos. Esto puede quizás explicar que no se observen demasiados intentos por pensar el estatuto más contemporáneo de la literatura provenientes de los estudios literarios mismos. La asimilación de procedimientos, operaciones y métodos de las ciencias sociales reclamada por Maingueneau se está llevando efectivamente a cabo, pero sobre todo bajo una modalidad que busca adecentarlos apelando a la vieja tradición de la historia literaria como garantía a mano. Dicha incorporación no tiende a resolver, como suponía Maingueneau, sino a agravar el cisma entre aproximación histórica y filosófica a lo literario.

Por esto, de manera solo aparentemente extemporánea, se puede volver a plantear el problema de la relación de los estudios literarios contemporáneos con las vanguardias ‘históricas’, que, aun siéndolo ya, difícilmente toleren incluso hoy un acercamiento que deje de lado sus vínculos constitutivos y apasionados con lo real y con el presente (Badiou, 2005; 167, 170, 172). Si, como indicábamos más arriba, la teoría literaria pudo pensarse como una extensión en el tiempo y por otros medios –los de la investigación y la enseñanza académicas– de algunos de los presupuestos vanguardistas acerca del arte y la literatura; y si el importante influjo de dicha extensión –a menudo de carácter más ideológico, hay que decirlo, que metodológico o procedimental– no termina aún de ser sustituido por una modalidad alternativa realmente convincente para pensar las relaciones concretas de los estudios literarios con sus objetos –puesto que no es difícil notar que tanto el historicismo al uso como los acercamientos filosóficos recientes a lo literario (Ranciere, 1998a, 1998b, 2007) no han logrado conmovir demasiado la aspiración a la novedad que es característica de la investigación literaria, por tratarse ellos, en general, de recapitulaciones de versiones más antiguas aun de la labor los estudios literarios académicos que las propuestas por el vanguardismo teórico–, se entiende, en fin, que las vanguardias se conviertan nuevamente en tema de discusión y en fuente de comparaciones y elaboraciones críticas cuando se plantea la cuestión de las relaciones de los estudios literarios de la actualidad con el presente de lo literario en su realización como tal.

El tema de la reconsideración del vanguardismo se une habitualmente al de la diversificación de los vínculos entre literatura y mercado. La crítica académica, salvo las excepciones de rigor, se acerca con dificultad a este aspecto de lo literario en su

contemporaneidad, y los criterios habituales para hacerlo parecen no variar mucho respecto de la tradicional contraposición entre ‘producto comercial’ y ‘experimentación artística’. Esta resistencia consiste probablemente en un autorresguardo: una crítica que sabe que está tendiendo a perder cada vez más su hegemonía y los derechos que se arrogaba de establecer qué vale en literatura y qué no, qué es literatura y qué no, prefiere seguir pensando que hay productos literarios y culturales que exceden radicalmente, casi por naturaleza, a partir de algún plus estético o humano, las categorías del consumo y lo comercial, y dejar de lado cualquier interrogación sobre su propio lugar en el mercado artístico y cultural en el presente.

Estos movimientos problemáticos recientes, de los que hasta aquí hemos dado cuenta de manera general, guiarán el planteo de las consideraciones centrales de este trabajo, que aquí siguen.

3. LAS DECLARACIONES DEL FIN

Un síntoma de este estado de cosas y un modo de acercarse a estos problemas de los estudios literarios en la actualidad es la declaración del fin, se entiende, de la literatura como la hemos venido conociendo. Se trata, cabe esperar, de una resolución imaginaria de la imposibilidad, por parte de esos estudios, de acercarse a la literatura de su más inmediata contemporaneidad y de la crisis general de los saberes acerca de la literatura como tales. Pero esa resolución, en los modos de imaginarse su fin tanto de la crítica literaria como de la literatura misma, se puede revelar productiva para ambas.

Se suele afirmar que la imaginación trágica del fin de la literatura habría sido consustancial a la literatura moderna. ¿Se puede entonces pensar el fin de la literatura en su contemporaneidad después de la hegemonía del modo modernista de declarar su fin? Quizás nuestra época ya no imagina modernamente el fin de la literatura, de una manera conflictiva, agonística. ¿Cómo se acaban la literatura y la crítica literaria después del fin moderno de la literatura, o de los modos modernos de imaginar su fin? Porque, hay que decirlo, a su vez esos fines modernos de la literatura se dejaban pensar de maneras muy diferentes.

William Marx sostiene en su libro *L'adieu a la littérature* que el anuncio de su fin ha sido más o menos consustancial a la literatura en toda su historia moderna, como resultado de dos reduccionismos

simétricos sostenidos por los actores a ella vinculados, entre ellos los críticos: el que supone que la literatura es consecuencia de una determinación histórico-social completa, y el que la concibe como solamente regida por su propia lógica interna³. El fin de la literatura se convirtió en el tema literario moderno por excelencia, casi en una convención poética más, especialmente en el arco que va de Rimbaud a Beckett. Según Marx, esto no fue sino la consecuencia central del desarrollo, a lo largo del siglo XIX, de la estética de la autonomía, y también de la perspectiva crítica unilateral a la que habría dado lugar. La absolutización de la literatura, aquello que Maingueneau describía a partir de su carácter “constituyente”, dio lugar no solo a su consecuente sobrevaloración, sino también a una vocación característicamente moderna de lo literario por el cuestionamiento de sus propios límites y por su más allá, de la que, según Marx, fueron correlato los intentos de ponerle fin, de dar definitivamente con su silencio constitutivo (Marx, 2005: 22). La articulación ideológica de la alta movilidad progresiva de la literatura moderna es el objeto último de denuncia por parte de Marx: el fin de la literatura ha sido la contraseña para asimilar los cambios formales y del canon que sostuvieron la literatura como institución social moderna a partir de la búsqueda de nuevas formas o escritores, mientras que las verdaderas transformaciones institucionales resultaron a menudo ocultas por la aparente conservación de una tradición literaria que sin embargo pasaba a cumplir en cada caso funciones completamente diferentes. Marx muestra en detalle los procedimientos de reinención de ese imaginario del silencio, que pretende darle su razón de ser, por parte de la literatura moderna; sin embargo, no puede postularse un marco predeterminado para esa reinención, ni formal, ni social, ni histórico,

³ Dominique Maingueneau ya destacaba también la necesidad de desprenderse del paradigma que opone interior y exterior de la obra, y que a partir de esto distingue dos modalidades básicas de acercamiento a la literatura, que se pueden resumir bajo las figuras disciplinares de la estilística y de la historia literaria. Según él, la gestación de este paradigma dual tendría que ver directamente con las condiciones tecnológicas de la producción literaria: no sería casual que el desarrollo de las perspectivas intrínsecas de análisis haya coincidido con la generalización y ampliación de la literatura impresa en la forma del objeto-libro. Esto, por supuesto, llevará a que Maingueneau se pregunte qué sucederá con las nuevas tecnologías vinculadas con la producción y la difusión de lo escrito que se están desarrollando hoy, y qué influencia tendrán en las maneras en que se piensa la literatura (Maingueneau, 2006: 169-171), tema sobre el que regresaremos más adelante.

ni institucional, aunque ella se dé siempre de manera situada, contextual y coyuntural. De aquí el vaciamiento último de lo literario que se ha supuesto que está detrás de este proceso moderno de reinención sostenida; así concibe Marx las vanguardias, como la realización final de un gesto vacío de todo contenido por parte de una literatura pensada en su autonomía absoluta como mero silencio, a pesar de las pretensiones vanguardistas de transformar la sociedad a través de sus consignas (Marx, 2005: 80). Así, ellas serían, más que su realización, el límite último del proyecto moderno para la literatura, y el comienzo de lo que se percibe como su decadencia actual.

Enfrentado a un diagnóstico de decadencia similar, Tzvetan Todorov, un verdadero arrepentido de la gran aventura teórica estructuralista –Todorov ve hoy su participación en ella como una simple reacción personal, y poco duradera, a la omnipresencia de la ideología del partido comunista en los estudios literarios en los que se formó en su Bulgaria natal durante los años 50–, también culpa, como Marx, a las vanguardias, a las que también une el pensamiento de Nietzsche. En *La littérature en péril*, Todorov describe la teoría literaria como el último avatar del autotelismo surgido de la estética de la autonomía y juzga su hegemonía como testimonio del agotamiento de la literatura, obligada a referirse exclusivamente al mismo cuerpo metodológico que se ha construido para estudiarla (Todorov, 2007: 31). Frente a esto, sostiene que la literatura solo puede alcanzar su propósito y su sentido a partir de algún tipo de relación con el mundo. Una reconexión, en su especificidad, con el contexto revitalizaría la literatura y la sacaría del “peligro” en el que se encontraría hoy (Todorov, 2007: 72-73). Se trataría, entonces, de estudiar la literatura como un tipo de sensibilidad específica para entender el mundo de una manera particular, en tanto experiencia cualitativa concreta.

¿Puede haber, entonces, algo más allá del silencio moderno de la literatura? ¿O solo puede restar de ella una imagen desvalorizada, sobre todo frente a los poderes de difusión y el alcance de otros medios? William Marx busca extraer de esto una lección moral de humildad, dado que considera la sensación de decadencia una simple consecuencia de lo que él considera la inflación del valor de la literatura en la modernidad a través de la estética de la autonomía. Marx propone que la literatura, como arte del lenguaje, recupere su modestia y deje de pretender un alcance o un valor absolutos frente a otros discursos, artes o fenómenos sociales y culturales (Marx, 2005:

180). Una consecuencia inmediata de esto sería, según él, precisamente aquello que reclamaba Todorov: una recuperación de la transitividad de la literatura, de su conexión con las vidas personal, cultura, social e histórica concretas. Sin embargo, de manera soberbia, según estos autores, mucho de la literatura y la crítica actuales viviría ficticiamente de la creencia de que sigue ocupando ese lugar absoluto que se le concedió previamente en algunos momentos de su historia, más o menos desde el romanticismo hasta las vanguardias. La teoría literaria, puntualmente, no habría sido más que una muestra –quizás la más flagrante– de esta desorientación o ilusión más o menos voluntaria.

Se trataría entonces, en cambio, de “restringir la literatura a sus usos fundamentales”, que para Marx tendrían que ver con una intervención en lo social, de la naturaleza que sea, en lugar de “salir de la crisis por lo alto, es decir, a través de la persecución por todas partes de soluciones estéticas radicales, pero de resultado incierto” (Marx, 2005: 180). La cuestión se plantea de forma todavía más acuciante desde el lado de la educación literaria: ¿es pertinente sostener cueste lo que cueste una didáctica específica de la literatura, aun sabiendo que como tal ha tendido a perder valor ante el cuerpo social, o bien convendría integrarla en una perspectiva pedagógica más abarcadora que tomara a la cultura como objeto y donde lo que subsistiera de la literatura, aunque fuera poco, saldría ganando al cobrar de nuevo sentido, al representar de nuevo alguna cosa (Marx, 2005: 170)?

Todorov comparte sin dudas la propuesta de Marx, aunque parece menos contestatario respecto de la tradición de la estética idealista, a la que le interesa recuperar a partir de su puesta en relación con la contemporaneidad, mostrando que sus supuestas exageraciones no eran en realidad tales. Esa reconexión tendría que ver con una reivindicación de la lectura más allá de la investigación académica. En definitiva, afirma,

el lector ordinario, que sigue buscando en las obras que lee algo con que dar sentido a su vida, tiene razón contra los profesores, críticos y escritores que le dicen que la literatura no habla sino de sí misma, o que ella no enseña sino la desesperanza. Si no tuviera razón, la lectura estaría condenada a desaparecer en breve plazo (Todorov, 2007: 72).

De todos modos, cabe preguntarse qué queda de la literatura una vez abandonadas esas infladas pretensiones de absoluto, de resoluciones universales y radicales, de soberbia autonomista. La respuesta puede ser bastante simple: probablemente aquello que reclaman tanto Todorov como Marx sea simplemente lo que ya ocurre hoy con la literatura, que, aunque mercadotécnica y publicitariamente se presenta como más exagerada e inflada que nunca, intelectualmente no puede mostrarse más modesta en cuanto a sus pretensiones y alcances, como los de volver, tímidamente, a representar la realidad cotidiana o a expresar a un sujeto en su intimidad.

En este sentido se orientan precisamente, con bastante más sofisticación, las propuestas de Dominique Maingueneau, quien llama a considerar el modo en que se constituye la enunciación literaria para volver a pensar la literatura entre los diversos discursos del intercambio comunicativo social, pero teniendo centralmente en cuenta que la sociedad no es solo aquello que la literatura podría o no representar, sino el medio básico en el que ella se encuentra desde el principio. Pero siempre que se mencionan condiciones de enunciación está en juego una cuestión de derecho, de legitimación. Maingueneau sugiere que, antes de discutir la viabilidad del análisis intrínseco de los textos literarios y de cualquier intento de revinculación de la literatura con la sociedad, hay que tener en cuenta esta cuestión institucional. Entre las instituciones sociales occidentales, la literatura fue, junto con la filosofía y la religión, lo que Maingueneau denomina un “discurso constituyente”, es decir, aquel a través del cual “se dicen las palabras últimas de una colectividad” (Maingueneau, 2006: 60), donde ‘últimas’ debe entenderse bajo el sentido de ‘definitivas’: más allá de ellas solo estaría lo indecible en cada sociedad determinada. Por esto, la legitimación de estos discursos es un asunto complicado, dado que, si bien recurren habitualmente a alguna autoridad presupuesta, sean Dios, la Razón o la Belleza, por ejemplo, al mismo tiempo se ven enfrentados obligatoriamente a la necesidad de fundarse solo sobre sí mismos, sobre su simple y propio proferimiento. Así, “hacer obra es, en un solo movimiento, producir una obra y construir a partir de ello las condiciones que permiten producirla” (Maingueneau, 2006: 71).

¿Cómo analizar entonces las condiciones discursivas e institucionales de estos discursos que se pretenden incondicionados, y frente a los cuales cualquier referencia a su condicionamiento se expone a una acusación, en cierto sentido fundada, de reduccionismo?

A partir de una doble estrategia que, por un lado, no supone otra cosa que considerar legítimamente literario simplemente lo que en cada caso se interpreta como literario, y, por otro, borra o difumina esa discrecionalidad y arbitrariedad de la interpretación, que podría tirar abajo todo el edificio de fundación de la enunciación, a partir de estrategias específicas de elaboración retórica. Este doblez o esta duplicidad del discurso literario en tanto constituyente lo desvía o tuerce desde un punto de vista comunicativo y enunciativo: se puede cometer infracciones comunicativas (por ejemplo, en el plano de la enunciación, la de que el autor no se haga cargo de lo que el texto literario dice en primera persona bajo la figura del narrador), pero ellas pasan a ser consideradas meramente superficiales, dada la expectativa institucional –y no necesariamente el hecho efectivo– de que alguna operación o marco interpretativo sea capaz de reapropiar o normalizar el contenido comunicativo del texto en algún otro nivel –superior o profundo, pero igualmente hipotético o imaginario (Maingueneau, 2006: 62-63). Lo literario en tanto constituyente se jugaría entonces en ese particular anuncio, atisbo o inminencia de la comunicación, algo que también, aunque desde una perspectiva bastante diferente, ha sostenido Nestor García Canclini a propósito de lo contemporáneo del arte (García Canclini, 2010: 62).

De esto se sigue que el discurso literario esté fuera y a la vez dentro de una localización social determinada: se trata, evidentemente, de un discurso social e históricamente situado, dotado de contextos y circunstancias específicos, pero que no puede cerrarse completamente sobre sí ni definirse como un discurso social más a partir de sus condiciones, a partir de la determinación de ciertos roles enunciativos, de ritos e instituciones, aun cuando tampoco pueda sostenerse que les es trascendente. Maingueneau llama “paratopía” a esta particular dislocación, según la cual la literatura no puede hacerse corresponder con una localización discursiva e institucional determinada, sino que siempre, al menos en algún nivel o desde algún enfoque, aparece deslocalizada, señalando o aludiendo a algo que excedería su lugar, es decir, sus condiciones, que ella misma funda. Esto obedece a que

la obra no es una representación, una disposición de ‘contenidos’ que permitiría ‘expresar’ de manera más o menos desviada, penas y alegrías, ideologías o mentalidades, en resumen algo que ya está ahí: ella habla, en efecto, del mundo en el que ella sucede, pero su

enunciación es parte activa [*partie prenante*] de los diferentes mundos de los que ella forma parte [*est prise*] [...]. Enunciación en el fondo amenazada, la literatura no puede disociar sus contenidos de la legitimación del gesto que los plantea, la obra no puede configurar un mundo si este último no está desgarrado por el reenvío a aquello que vuelve posible su propia enunciación. La obra se despliega a través de esta desgarradura, instituyendo este mundo que permite que esta enunciación lo configure (Maingueneau, 2006: 101-102).

La inmanencia de lo literario resulta así redefinida por Maingueneau en términos más discursivos y enunciativos que estéticos. La literatura es un discurso social y por lo tanto guarda relaciones con ‘el mundo’ a partir de sus llamados ‘contenidos’. Pero la enunciación literaria se pone ella misma en juego en su enunciado, pues no puede venir legitimada de antemano ni apelar a otro discurso fundador que la preceda; de este modo, ‘paratópicamente’, ese enunciado ‘habla del mundo’ y a la vez intenta sustanciar y legitimar la enunciación que le permite hablar, finalmente, de ‘un mundo’.

Así, Maingueneau sitúa mejor las implicaciones de las declaraciones contemporáneas del fin de la literatura. Explorando sus condiciones y su estatuto discursivos modernos, presenta de manera mucho más articulada conceptualmente que Todorov y Marx las razones tanto de sus pasadas pretensiones como de su aparente decadencia. El imaginario del fin intrínsecamente vinculado a lo literario se puede asociar a su carácter discursivamente defundamentado de manera radical que es condición de su misma pretensión constituyente: en esta tensión discursiva propiamente moderna radica el aire siempre dramático, agonístico, de la literatura del período. Sin embargo, es posible también preguntarse, aunque Maingueneau no termine de avanzar completamente en esta dirección, si las críticas a la estética de la autonomía y la inflación de la literatura que esta supone, y los llamamientos recientes a que la literatura vuelva a ‘hablar de la realidad’, como los mencionados más arriba, no ocultan cambios profundos en este estatuto enunciativo, relativos al debilitamiento incluso de su carácter ‘paratópico’ –por ‘constituyente’– tal como lo describió Maingueneau. Su propuesta permite, entonces, es cierto, dar un paso más allá en el planteo del problema del estatuto teórico del tópico del ‘fin de la literatura’, rebajarlo de su absolutismo moderno y hacerlo más familiar para el lingüista o el analista del discurso, sin obligarlo a caer al mismo

tiempo en reapropiaciones esteticistas o historicistas, o en versiones simplificadas de la representación literaria, como era el caso de Marx y Todorov. Sin embargo, todo el problema radica en que, si bien dicha propuesta puede servir para diseñar todo un programa posible para los estudios literarios, según líneas que el propio Maingueneau explora en sus libros de la pasada década (Maingueneau, 2004, 2006, 2010), cabe de todos modos preguntarse si los términos de algunas de las declaraciones del fin de la literatura y de la crítica provenientes de los estudios literarios contemporáneos, por ejemplo las que han girado alrededor de la probablemente mal denominada discusión en torno de la ‘posautonomía’, no impugnan incluso el marco teórico y metodológico más abarcador que postula Maingueneau para pensar la crisis de una literatura que hoy tiende a adoptar un perfil “etnográfico” plano (Sarlo, 2007: 466-478) que se basa precisamente en la exclusión o el borramiento de esa desgarradura constituyente en su propia legitimación que ocupa el centro de la intervención teórica del lingüista francés. Con lo cual, la conceptualidad que Maingueneau elabora serviría para entender las razones de las declaraciones modernas del fin, de las que en cierto modo participa, pero supondría un frente de conflicto posible con algunas elaboraciones recientes en torno de la actualidad de lo literario. ¿Qué sería posible, en efecto, esperar, en sus términos, de una literatura cuya enunciación no supondría la ‘torsión’ que, según Maingueneau, parecía constituir su misma razón de ser? Esta no es una pregunta trascendental, sino empírica, relativa a una literatura aparentemente no sujeta a los requisitos ‘paratópicos’ modernos, según sugieren algunos críticos y teóricos que revisaremos a continuación. De otro modo, el análisis del discurso estaría simplemente iluminando una condición aún hoy persistente de lo literario, con el riesgo previsible de, si bien ya no bajo el paradigma esteticista, igualmente eternizarlo, deshistorizarlo, si no en relación con sus ‘contenidos’ siempre variables, sí probablemente a propósito de su estatuto discursivo social.

Por otro lado, al mismo tiempo cabe preguntarse si hoy no puede aspirar en realidad casi cualquier formación discursiva a convertirse en paratópica o constituyente según los términos de Maingueneau, desde las configuraciones recientes de la auto-ayuda, el auto-mejoramiento y las diversas formas no-religiosas de la espiritualidad, a las pretensiones que sin temor pueden llamarse metafísicas en el discurso publicitario más contemporáneo, y desde algunas versiones del

discurso político en tanto constituyente, ya de ningún modo restringibles a las elaboraciones de la filosofía política, a ciertos desarrollos ético-identitarios en relación con la alteridad y la vida. La crisis no sería privativa de la literatura, sino de los discursos constituyentes tradicionales (como la religión y la filosofía) en su conjunto, con lo cual la aplicación a la literatura actual de sus herramientas conceptuales parecería así doblemente dudosa. Particularmente la noción misma de ‘paratopía’: ¿cómo podría constituirse la literatura (o, con ella, la religión, o la filosofía) como paratópica en un universo discursivo donde todo lo es o puede aspirar a serlo, donde cualquier discurso se puede considerar desviado respecto de su sentido comunicativo y por eso aspirar a un carácter fundante, capaz de postular e interrogar, en su enunciación, inmanentemente, sus propias condiciones de enunciación, al tiempo que las viejas discursividades fundadoras se someten a un más o menos generalizado descrédito? Una crisis más generalizada del ‘objeto’ de la investigación científica de Maingueneau, el discurso, relativa a sus condiciones generales de legitimación, debe entrar también en la consideración de los estudios actuales de la literatura desde un punto de vista discursivo. La legitimación de los discursos se ve ella misma también afectada por la indistinción entre lo que constituye y lo que es constituido discursivamente, es decir que la excepcionalidad paratópica de la literatura respecto de un espacio discursivo de relativa estabilidad y funcionamiento regulado tiende a dejar de ser tal.

4. POSAUTONOMÍA Y FIN DE LA LITERATURA

Del trabajo reciente de Josefina Ludmer también se puede desprender una visión crítica de los intentos ‘humanistas’ –como los de Todorov y William Marx– de devolver la literatura a algún tipo de ‘esencia contenidista’ que le permitiría volver a conectarse nuevamente con el mundo, la realidad o la sociedad, pero al mismo tiempo se puede vislumbrar en él los límites de una propuesta de análisis discursivo de lo literario desde las ciencias sociales como la de Maingueneau. Frente a la idea –común a estos autores, aunque con valoraciones diferentes en cada caso– de que la literatura de la autonomía implicaba la instalación de un espacio donde el sentido se volvía más o menos ‘desgarrado’ o indecible –particularmente en el

sentido que la deconstrucción le dio a este adjetivo: lo literario se estaría jugando en las zonas textuales donde se vuelve radicalmente imposible, y no por mera ignorancia o falta de información, decidir si una u otra interpretación de las que se pueden proporcionar es real y definitivamente válida (De Man, 1990: 30-32)–, hoy, según Ludmer, la literatura se movería más bien en una zona de ambivalencia, donde no se trataría ya de que pueda significar una cosa u otra, lo cual ya resultaría intrascendente como problema de la crítica, o de que en ella se confundan lo constituido y lo constituyente, sino más bien de que no se pueda determinar qué es, si literatura o no, si ficción o no, y –lo más importante– sin que esto pretenda generar ya ninguna pregunta teórica o estética acerca de la especificidad o el estatuto mismo de lo literario por parte de la crítica o los lectores (Ludmer, 2010: 149), es decir, sin imaginación dramática alguna del fin.

Ludmer explora los alcances y consecuencias de esta ‘posautonomía’ literaria. Por ejemplo, en contra de lo afirmado por Todorov y Marx, sostiene que con la literatura de la autonomía se desarma también la expectativa de la posibilidad de renovación de una hipótesis realista, dado que en primer lugar no habría habido realismo como tal sin la constitución de una institución literaria autónoma. Con ella, de hecho, tiende hoy también a disiparse, sostiene Ludmer, la distinción entre realidad y ficción literarias, en consonancia con el papel cada vez más importante que, en relación con nuestra percepción y organización de la realidad, han venido tomando a lo largo de los últimos sesenta años los medios de comunicación audiovisuales (Ludmer, 2010: 151). Por lo tanto, difícilmente pueda, como pretendían los restauradores humanistas de lo literario, cuestionarse la autonomía para defender en su lugar algún paradigma sociológico o antropológico de investigación afín al realismo para pensar los movimientos más actuales de la literatura. Toda la lógica de la definición misma de un campo de lo literario, a la manera de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1995), cae con la literatura de la autonomía, lo que hace que ya no se pueda apelar simplemente al otro polo de las oposiciones (realismo vs. vanguardia, literatura pura vs., literatura comprometida, nacional vs. cosmopolita, etc.) en las que se involucraba la literatura de la autonomía, para volver, una vez más, a

cuestionarla, dado que es en realidad todo un sistema conceptual lo que se estaría disolviendo.⁴

Así, con la relativización de la importancia del campo como modo de organización dominante de la producción y la circulación de lo literario, también tendría lugar un desplazamiento en las maneras de pensar lo político de la literatura. El sistema mismo que oponía el compromiso y la toma de partido de los escritores a las posiciones de reivindicación de la autonomía más alto-modernistas como modalidades diferentes de politicidad se va revelando como deficiente o, al menos, poco dúctil para interpretar algunas de las operaciones más recientes. Ni manifestaciones explícitas de carácter militante ni adjudicación, a la forma de una obra, a su composición, al modo en que integra sus materiales (por ejemplo, algunos discursos o lenguajes sociales), en que toma distancia de ellos, en que los transforma literariamente, del papel central en cualquier aspiración política, crítica o emancipatoria de la literatura son capaces de agotar hoy, al menos en apariencia, todos los aspectos que ha venido adquiriendo esta relación siempre conflictiva.

Beatriz Sarlo ha sostenido que si ya no se puede hablar de literatura buena o mala, hay que dejar de hablar de literatura, y llamarla de otro modo (Sarlo, 2007: 463). “La Literatura no es la única

⁴ En esto, Ludmer coincide con Maingueneau. Si bien, según señala este último, la literatura siempre se ha constituido a la vez como institución literaria, como campo literario y como archivo, en cada momento histórico uno de estos elementos tiende a predominar: la institución en la época clásica, el campo a partir del romanticismo y hasta mediados del siglo XX, mientras que hoy la figura del archivo sería la dominante, entendida como conjunto de lo escrito en el pasado sobre el que se construye la literatura. A partir de esto, Maingueneau dibuja una figura definitoria de la literatura contemporánea, la del ‘mimo’, en el sentido de la imitación: el escritor finge seguir escribiendo literatura cargándose de una serie de rasgos o características, de marcas registradas del escritor, sobre las cuales muchas veces se definen sus imágenes mediáticas, como una verdadera puesta en escena (Maingueneau, 2006: 155-158). Lo mismo sucede con la escritura literaria misma, que remite incansablemente al vasto archivo de rasgos y funciones presupuestas de lo literario, pero en plan imitativo. Por supuesto, es legítimo preguntarse por las relaciones entre ‘mimo’ y ‘paratopía’, para nada evidentes en los planteos de Maingueneau, pues de su articulación dependería la posibilidad de pensar los cambios recientes en la literatura precisamente en tanto cambios, es decir, no como mera sucesión de estados diferentes separados por las declaraciones bajo la modalidad del ‘ya no’ que resultan características de las reflexiones en torno de la posautonomía, y más allá del imaginario, también usual, de la decadencia y la degradación.

forma que puede tomar la actividad literaria”, concluía también Maingueneau (Maingueneau, 2006: 177). Ludmer se suma a las declaraciones del fin sugiriendo que, dado que con la posautonomía es la literatura misma lo que está en trance de desaparecer, también los criterios de valor que implicó se vuelven cuestionables (Ludmer, 2010: 154-155). Por supuesto, Miguel Dalmaroni le replicará que lo que Ludmer expulsa por la puerta, que es el valor en literatura, vuelve a entrar por la ventana del corpus de obras que lee en su libro *Aquí América Latina*, que sin dudas proviene del centro del canon de lo que en Buenos Aires leen los críticos académicos; por lo tanto, sus materiales se presentan como ya previamente ‘valorados’ y solo eso garantiza su ingreso al libro de Ludmer (Dalmaroni, 2010). Ella sugiere, sin embargo, que con la literatura desaparecería también la crítica (Ludmer, 2010: 154), actividad que desde sus orígenes estuvo vinculada constitutivamente con la tarea de encontrar y valorar ese momento político de lo constructivo-formal de las obras al que nos referíamos más arriba. ¿Qué puede hacer la crítica si la literatura tiende a reducirse a la simple yuxtaposición de materiales y discursos? Solo le quedaría enfrentarla desde el enfoque histórico-sociológico-discursivo hoy dominante, y solo desde ahí repensar la cuestión del valor; pero debe tenerse en cuenta que recurrir sin resto a metodologías tomadas de las ciencias sociales tiende a obturar o cancelar precisamente ese momento político (e histórico, y social) de lo constructivo-formal, para leerlo de otro modo y en otras zonas, y según criterios de valor muy diferentes. Las consecuencias de este desplazamiento, sin embargo, difícilmente se explicitan en las investigaciones que participan de la incorporación de estos enfoques.

Sobre todo, preocupa la idea misma de autonomía que se puede extrapolar de la de posautonomía si se presta atención a todo lo que ese ‘post-’ implicaría superar. Concretamente, el propio William Marx sugería que la autonomía no estuvo necesariamente ligada, todo a lo largo de su historia, a un único criterio para definirse como tal (como el constructivo-formal según parecen sugerir tanto Ludmer como Sarlo, aunque en todo lo demás parezcan encontrarse en las antípodas teóricas), sino que en ella participaron, de manera diversa, tanto lo formal como lo técnico, lo institucional, lo social (con la bohemia, por ejemplo, entendida como clase o grupo, a fines del siglo XIX), etc. (Marx, 2005: 60-80); y su carácter fue bastante ambivalente a lo largo de su historia (Bürger, 1992). Miguel Dalmaroni también sostiene que

la noción de autonomía es reductora para pensar la variabilidad de la experiencia de la literatura. Particularmente en relación con América Latina, Dalmaroni afirma que “los programas autonomizantes en América Latina nacieron destartados” (Dalmaroni, 2010), dado el carácter periférico o de segunda mano de las modernidades latinoamericanas. Es sin embargo posible preguntarse también a qué noción específica de autonomía se refiere, o cómo la entiende.

Sin embargo, que la autonomía no se haya constituido sin conflictos ni ambivalencias, que no se haya realizado de manera total o absoluta o que no haya estado ligada a un criterio o conjunto de criterios prefijado para reconocerla como tal en todos los casos, no quiere decir que ella no haya conformado una fuente productiva de imaginación crítica sobre la literatura, tanto en los países centrales como en América Latina⁵. Difícilmente pueda descartarse la noción de autonomía como un invento de los estudiosos académicos sobre la literatura, según sugiere Dalmaroni; por el contrario, entiendo que la noción fue muy importante como instrumento de aproximación a esa “experiencia literaria” para la que Dalmaroni reclama justicia crítica. Es imperativo, sin embargo, intentar pensarla en su profundidad histórica, en relación con las apropiaciones y resignificaciones a las que dio lugar. Por otro lado, preferir a ella, para descartarla, una noción de experiencia literaria primigenia, entendida como algún tipo de “exceso”, “desvío” o “distancia” respecto de lo real, como hace Dalmaroni, es cuestionable, porque naturaliza en cierta forma la literatura (o algunas de sus cualidades, sobre todo las más propiamente estéticas) al contraponerla a lo que serían los inventos o

⁵ Respecto del presente, concretamente, el mercado editorial tiende sobre todo a abandonar la escala de las literaturas nacionales para sostenerse como tal. Es decir que la cultura nacional ya es cada vez menos el campo o sistema en el que se define de manera dominante el valor de lo literario, para que este funcione más bien en un esquema cada vez más transnacional. Ludmer se refiere a la solidaridad que habría habido entre la literatura de la autonomía y el proceso de constitución de las literaturas nacionales, sobre todo en relación con una política de la lengua (Ludmer, 2010: 166-167), dado que en el marco de la literatura de la autonomía uno de los elementos cruciales es la concentración sobre el medio, que para la literatura no puede ser sino la lengua nacional, aunque sea para luego cuestionarla o hibridarla (Topuzian, 2013). Lengua nacional que como unidad homogénea fue una herramienta central de todos los procesos nacionales de modernización, sea en América Latina o en España, como señala José del Valle (Del Valle y Gabriel-Stheeman, 2004).

tergiversaciones de unos estudios literarios desconectados con esa experiencia-base⁶.

Autonomía y posautonomía pueden juzgarse, ambas, como categorías más o menos artificiales o ajustadas, según los casos, de las que se han servido y se sirven aún los estudios literarios. Sin embargo, parece simplista reducir la discusión a un debate sobre su aplicabilidad fáctica, sobre todo en sentido histórico –incluso cuando se trata, como es hoy habitual, de ‘historiar’ el presente. No se trata solo de hacer justicia a los movimientos de un referente, sino sobre todo de repensar la crítica en su relación con la literatura. La imaginación y la invención teóricas no sobrevuelan simplemente la experiencia y el ‘mundo de los fenómenos’ literarios: participan de ellos de manera significativa.

5. FIN DE LA LITERATURA Y MERCADO

Otros puntos de vista han enfatizado la importancia de la penetración de criterios económicos de valoración y la aplicación generalizada de las leyes del mercado en las prácticas editoriales para comprender la apariencia del fin de la literatura tal como la conocemos, según señala Álvaro Fernández Bravo, que comparte, si no el diagnóstico o la propuesta, sí la sensación de transformación, cambio y desvalorización de la literatura con los autores arriba mencionados (Fernández Bravo, 2010). “Todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)”, había afirmado también Ludmer (Ludmer, 2010: 151), en un intento de describir este escenario en el que las distinciones clásicas entre ‘mundo de la cultura’ y mercado han perdido parte de su sentido, si no todo. Sin embargo, a la idea de una delimitación o, al menos, mediación entre los territorios del arte y la mercancía que se disuelven, habría que agregar la imagen de la proliferación de distinciones cada vez más específicas y, a la vez, generalizadas, que no son subsidiarias de una distinción maestra entre esferas (por ejemplo, por excelencia, entre literatura popular, comercial o de masas frente a literatura experimental o a ‘alta literatura’) (Huysen, 2002). Por el contrario,

⁶ Dalmaroni acusa, en este sentido, a Ludmer de que sus elaboraciones críticas no estén conectadas con una verdadera experiencia de la literatura y la historia reciente de América Latina (Dalmaroni, 2010). ¿Qué implicaría una mayor conexión para el vocabulario teórico utilizado? ¿Es la noción de ‘experiencia’ de suyo más experimental que la de ‘autonomía’?

hay lógicas de especificidad a menor ‘escala’, en el sentido de que, por ejemplo, una novela y una película pueden mostrarse más afines una con otra –incluso desde un punto de vista técnico-formal, no solo temático o argumental– que esa novela y otra novela. En este sentido, podría prestarse atención tanto a la circulación de los libros conjuntamente con sus adaptaciones cinematográficas, y de las películas con sus novelizaciones, como a la cultura de los fans, en el marco de una literatura intermedial que forma parte de un verdadero sistema de entrelazado y promoción conjunta que hoy regula el mercado integrado de la cultura y el entretenimiento. Por otro lado, los grandes conglomerados editoriales de la actualidad se manejan como empresas en general, sin especificidad ni autonomía relativa, y están por lo tanto sometidos a criterios generales de rentabilidad, es decir, a la necesidad fundamental de que los márgenes de ganancia suban y sean cada vez más altos.

La lectura que la escuela de Frankfurt hizo de la obra de juventud de György Lukács a partir de los años 30 y 40 ya sentó las bases de la idea de que la estructura de la mercancía y la comercialización es capaz de permear incluso los contenidos ‘cualitativos’ de las producciones culturales, haciendo que todo supuesto ‘fondo humano’ de las obras se ponga al servicio de la lógica de su intercambio generalizado en función del mayor beneficio. La novedad de los modos más recientes de plantear la relación entre cultura y economía es su afinidad con un giro del capitalismo en su fase avanzada: de un énfasis crítico en la producción literaria y el trabajo del escritor (artesanal o industrial, poco importa aquí) se pasa a una concepción de la literatura que privilegia la instancia del consumo, tanto a partir de la satisfacción individual del lector como cliente editorial y de la creación de una disposición para que siga consumiendo el producto, como del interés creciente por la recepción, entendida en sentido amplio, en los estudios literarios. “Todo depende de cómo se lea la literatura hoy”, afirma Ludmer. “O desde dónde se la lea” (Ludmer, 2010: 155). Maingueneau sostiene que mucho más que la literatura, han sido en efecto los modos de leerla los que han hecho crisis, especialmente los académicos, en relación con las nuevas formas del consumo cultural y literario. Pero, por otro lado, esa instancia, la del consumidor, nunca ha sido más dudosa. Es cada vez más difícil determinar qué es lo que podría satisfacerlo, dada la sobreabundancia de material imaginario en el que se encuentra

sumergido y la velocidad aumentada de su consumo (sobre todo gracias a los medios digitales de difusión e intercambio de ese material, sean películas, canciones o libros). Además, la misma producción escrita se ha transformado en una forma de consumo, pero en este caso de tecnología: el fenómeno de los blogs ha borrado los límites entre los ámbitos de la producción y el consumo de literatura, y en ellos se mezclan a su vez la producción literaria y la crítica. Ya la imprenta y la prensa habían amenazado los modos en que esos límites se establecían en la época clásica, especialmente respecto de la imposibilidad de escribir como los antiguos. Sin embargo, como señala Ludmer, la autonomía estuvo, de manera más o menos variable, particularmente atada al formato libro, a la figura del autor, a determinados géneros y estilos, y, por supuesto, a entidades de carácter escrito y textual (Ludmer, 2010: 150). ¿Es posible que tras la disolución de la literatura de la autonomía se pueda empezar a concebir una literatura desprendida de estos anclajes, incluso del de lo escrito, si es que, como aventurábamos más arriba, se puede empezar a pensar lo literario más allá de la agenda de concentración absoluta sobre su medio más propio, la escritura⁷?

En relación con el consumo cultural, el mercado difícilmente puede imponer hoy ya criterios que puedan considerarse universales e intemporales, monolíticos. Como el mercado se ha diversificado tanto, sobre todo a partir de la implosión de los esquemas tradicionales de segmentación social del consumo cultural, hay tantos nichos de comercialización y *targets* tan diferentes, que a menudo se generan bolsones de imprevisión que pueden dar lugar a resoluciones extrañas, inesperadas, al menos en el campo de las industrias culturales. Al mismo tiempo, muchas de las estrategias de difusión y mercadotecnia de los grandes conglomerados editoriales están completamente basadas en una adopción más o menos superficial de los significantes heredados de la alta cultura y la literatura modernas, sea el culto a los autores, el carácter humanamente formativo de la cultura o incluso cierto humor e ironía vanguardistas, todas figuras más o menos comunes en la promoción y difusión de la literatura que se vende hoy.

⁷ Además, debe tenerse en cuenta que la posibilidad de la autoedición ‘artesanal’ se ha generalizado, y su producto no difiere mucho materialmente respecto del de ‘gran autor’; quizás solo en el acceso a más canales de difusión, pero no en cuanto a una instancia cualitativamente diferente en la elaboración del producto final.

El mercado puede usar como estrategia de comercialización incluso la referencia a tradiciones o modalidades culturales que solían considerarse históricamente en las antípodas de los criterios editoriales industriales de producción. Por ejemplo, la idea, propia de la estética del genio y de la autonomía, de que hay una vida, sea la del escritor, sea la del personaje, que vale más que cualquier vida, donde ‘cualquier vida’ es por supuesto aquella sujeta a las presiones de la abstracción que supone el mercado, aun en su más completa diversificación; fórmula que hoy se traduce fácilmente en la lógica de la celebridad con que se articula la promoción de la figura de los escritores (Moran, 2000). Por lo tanto, la comercialización de la literatura se basa en la postulación de un más allá del mercado, que es por supuesto interna a las leyes del mercado mismo –su objeto sublime, por decirlo de algún modo– que, aunque excede sus leyes, es a la vez su razón de ser. El mercado literario no se edifica solo sobre criterios más o menos compartidos de valoración, legitimación o consagración, es decir, sobre una lógica del campo, sino también sobre el modo en que los consumidores se vinculan con sus propios deseos, operación crucial a la hora de decidir la elección de sus objetos.

Jacques Lacan propuso que el deseo es primero que nada deseo del Otro (Lacan, 2003), es decir que es un resultado de la inserción del sujeto en las redes del intercambio simbólico. Pero también que la lógica de ese intercambio no puede dar cuenta completa del modo en que se articula ese deseo con su objeto, precisamente porque ella se funda en última instancia en un vacío. Así que si bien está claro que los deseos del consumidor son influenciados desde las cada vez más desarrolladas estrategias de marketing, su mera postulación altera bastante el horizonte de esta problemática, y hace que las cuestiones de la legitimación y el valor de la circulación de lo literario se puedan contemplar de otro modo.

Quizás desde un marco conceptual parecido Fernández Bravo pueda sostener que esta ‘mercantilización’ aparentemente generalizada de la literatura podría sin embargo dar lugar a transformaciones y resistencias significativas. Fernández Bravo entiende que la reducción tendencial del valor literario al económico haría a la literatura capaz, de intervenir en el campo de la economía, aunque sea solo poniendo en evidencia residualmente, en función de pasadas glorias, el carácter destructivo de la estructura de la mercancía (Fernández Bravo, 2010: 19), según figuras que, como se verá más adelante, serán fértiles para

la teoría cultural y literaria más reciente. Ludmer presenta también la idea de que, desembarazada del lastre de las mediaciones estéticas implicadas por la noción de autonomía, la literatura podría, sin pretensiones de un realismo a gran escala que se considerara capaz de dar cuenta del ‘todo’ de la sociedad contemporánea, sí instalarse “localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente” (Ludmer, 2010: 149).

Puede ser oportuno preguntarse si esta presentización a la que apela Ludmer –entre otros–, esta producción de actualidad que identificaría una modalidad de la política actual de lo literario, no equivale al privilegio de lo sensible por sobre lo conceptual-formal que veía como posibilidad para la literatura, retomando nociones de la estética clásica, Todorov, o a la idea de ‘experiencia literaria’ que, como vimos, manejaba Miguel Dalmaroni, y si todas estas nociones u operaciones no terminan implicando que la literatura sería capaz de ir, por sus propios medios específicos, más allá de las mediaciones históricas, sociales y culturales bajo las que se nos presenta habitualmente nuestra contemporaneidad. ¿Puede haber, en efecto, un presente sustraído a la mediación del mercado? La postulación de condiciones conceptuales por las que se podría responder afirmativamente esta pregunta parece constituir uno de los ideogramas básicos de los que viven la literatura y sobre todo la crítica cultural más contemporáneas: el de la posibilidad de acceso inmediato al menos a lo más inmediato, por ejemplo la intimidad del escritor. Otro lo constituiría, sin dudas, el movimiento crítico exactamente contrario, según el cual se trataría de ver la mediación hasta en lo supuestamente más inmediato; por ejemplo, cómo la vida personal, íntima y afectiva misma, completamente permeada por la cultura de consumo, se ha convertido en ficción. En los dos casos, se considera que la literatura supone siempre una conexión con alguna instancia de inmediatez en un mundo universalmente mediado, garantía de una diferencia que no se sabe bien hasta qué punto ella es aún capaz de sostener. Intentar clarificar, por tanto, cómo se piensan contemporáneamente en los estudios literarios las relaciones entre la literatura y la estructura más básica de mediación generalizada a la que se encuentra sometida, es decir, el mercado, no puede ser un objetivo desdeñable.

Las relaciones editoriales entre España y Argentina pueden servir de ejemplo de algunos de los movimientos recientes en esa zona

de contacto de naturaleza compleja que denominamos 'literatura y mercado'. España ha sido, durante los últimos años, una de las fuentes más importantes de importación de libros en Argentina. Las grandes editoriales argentinas han sido compradas en su mayoría por grupos españoles. Esto hace que la intervención, sin dudas importante, de los grandes grupos editoriales en los criterios de valoración y la definición de lo literario en la actualidad resulte sujeta a la planificación comercial de grandes grupos inversores con sedes centrales lejanas o, incluso, deslocalizadas. Sin embargo, también es cierto, en relación con los márgenes de imprevisión que se mencionaban más arriba, que todavía hay espacio para lo nacional, que así entra en diálogo con estos valores transnacionales fomentados a menudo por las editoriales más grandes. ¿Puede decirse que la literatura nacional está, en Argentina, en manos de las pequeñas editoriales independientes y de la crítica académica, guardiana de la tradición literaria nacional, como actores más significativos?

Teniendo sin dudas en cuenta este escenario nacional, Nora Catelli sostiene que en España, por el contrario, la consagración literaria ya desde los años 80 ha quedado completamente en manos del mercado, o mejor, concretamente, del conglomerado formado por industria editorial, prensa escrita, premios literarios e instituciones estatales internacionales de difusión de la cultura y la lengua españolas. Frente a esto, en España, el rol de las editoriales independientes y, sobre todo, de los estudios literarios académicos sería muy limitado (Catelli, 2010: 42). Es posible esperar que la reciente crisis económica, de proporciones y alcances definitivos todavía no determinados, radicalice aun más las líneas principales de esta descripción. Esto hace todavía más interesante volver a plantear la cuestión acerca del valor de lo literario en un ámbito, como el de la literatura española contemporánea, sobresaturado por la presencia de las grandes empresas editoriales y el Estado que funciona, a través de sus políticas lingüísticas y culturales, como su apéndice: ¿cuáles pueden ser los operadores de distinción, diversificación e imprevisión en el marco del cruce entre una literatura y un mercado ubicado en una posición tan marcadamente dominante?

Una posible respuesta la ofrecen algunos jóvenes escritores españoles. Por supuesto, ellos no agotan ni resumen todo lo que se escribe al respecto en España, pero sí pueden servir de testimonio de algunas líneas reflexivas de elaboración reciente. Sin dudas, Eloy

Fernández Porta y Agustín Fernández Mallo comparten algunos presupuestos a la hora de pensar lo literario en su contemporaneidad. Se los ha agrupado generacionalmente junto a otros escritores jóvenes de más o menos la misma edad bajo las denominaciones colectivas de ‘generación Nocilla’, ‘*afterpop*’, en una estrategia a medio camino entre la crítica literaria y la promoción mercadotécnica. Sus libros *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* y *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* intentan dar estatura teórica a las consecuencias cualitativas de la radicalización de los vínculos de literatura y mercado arriba mencionada.

6. VANGUARDIA, TECNOLOGÍA Y POLÍTICA, OTRA VEZ

El gesto mismo de lo ‘post-’ y de lo ‘*after-*’ que, desde los títulos de estos libros, parece definir una propensión actual de la literatura es muy propio de la virtualidad histórica moderna. Lo había dicho Miguel Dalmaroni a propósito de las posautonomía de Josefina Ludmer: todo ‘post-’ instauro una cronología lineal que no puede sino resultar temporalmente sospechosa, pues oculta o esfuma otros modos de pensar la temporalidad y de organizar los relatos (Dalmaroni, 2010). Además, aun remitiendo a la rápida sucesión de novedades técnicas que caracterizó a las vanguardias históricas y que hechizó a toda manera de pensar el arte en el siglo XX por lo menos hasta los años 60, el gesto post- o after- se constituye también como una forma básica de estimular el consumo como apetito por la novedad; no consistiría en otra cosa que en una simple exhibición obscena de lo nuevo que finalmente no es tal, con el simple objetivo de estimular la comercialización de un producto en un mercado saturado. Una posición como esta sostiene Patricio Pron cuando reseña en *Revista de libros* los libros de Fernández Mallo, y lo acusa de hacer lo que justamente Fernández Mallo dice que no va a hacer: “una *remake* de las *vanguardias históricas*” (Pron, 2010: 2; Fernández Mallo, 2009: 12). Fernández Porta es consciente de este problema y lo deja bien marcado en su libro *Afterpop*: “¿Cómo modular”, se pregunta, “el *antes* y el *después* en las artes?” (Fernández Porta, 2010: 28). Y sostiene que la temporalidad que va del *pop* al *afterpop* no podrá ser de la misma modalidad que la que va de tradición a vanguardia. Puntualmente, Fernández Porta llama a abandonar las tesis expuestas por Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* a propósito de la

existencia de un purismo vanguardista a contrastar con cualquier manifestación pos- o neo-vanguardista, desde el arte pop al punk, por un lado, y con la estetización de la mercancía y la reapropiación de las técnicas de las vanguardias para la mercadotecnia, por otro (Bürger, 1987: 107, 109-110; Fernández Porta, 2010: 78). La persistente idea de un purismo vanguardista se disiparía si se prestara más atención al carácter intrínsecamente híbrido de las vanguardias históricas y también, por otro lado, a la naturaleza misma del mensaje publicitario en su funcionamiento más actual, que lejos de consistir en una alienación directa del consumidor, puede llegar a exponerlo, según Fernández Porta, a un espacio indecible de goce o compulsión más allá de cualquier ecuación entre necesidad y voluntad, entre placer y deber (Fernández Porta, 2010: 82-103), es decir, posiblemente, a una de esas zonas de imprevisibilidad del mercado y del deseo de consumo a las nos referíamos más arriba, en las que la publicidad ya no funciona como una mera inducción, y por eso se escinde en cierta forma de sí misma: “el imperativo de vender convierte la máquina capitalista en un productor cuya capacidad de discriminación es cada vez menor, que deja espacio para la heteroglosia” (Fernández Porta, 2010: 214).

Agustín Fernández Mallo busca diferenciarse del proyecto vanguardista de una manera más clásica: rechaza sus contenidos utópicos, sobre todo los políticos, y la idea, revisada más arriba, de la obligatoriedad de que toda opción formal encierre un posicionamiento ideológico (esto lo reitera a propósito del situacionismo ‘neovanguardista’ (Fernández Mallo, 2009: 98)). A él se suma, con algo más de matices, Eloy Fernández Porta, quien llama a “repensar el futuro desde un *grado cero* ideológico, es decir, fuera de los referentes nominales y políticos que han construido las ideas culturales sobre el porvenir” (Fernández Porta, 2010: 181), cuyo modelo básico son las vanguardias como el futurismo. Este proyecto se realizaría, por ejemplo, en el tratamiento de la tecnología por parte de alguna literatura reciente en clave *low-tech*, o bien de chatarra y residuo del futuro tal como se pensó en el pasado. Sin embargo, el rechazo de Fernández Porta respecto de las vanguardias españolas de las primeras décadas del XX no le impedirá reivindicar el vanguardismo “como

actitud tranhistórica y transnacional cultivada por un sector independiente de la cultura” (Fernández Porta, 2010: 228)⁸.

Desde el punto de vista político, Agustín Fernández Mallo se define liberal pragmático, y cita incluso a Richard Rorty para demostrarlo. De aquí, un rechazo de la noción moderna de historia, a favor de lo que Fernández Mallo denomina la “metafísica del chicle”:

lo que da vuelta sobre sí mismo en una cavidad resonante sin llegar a consumirse en su infinita emulación de alimento simulado [...], el paradigma de lo infinitamente transformable sin degradación o pérdida porque no se atiene a tiempo alguno salvo al que él mismo funda y destruye en ese perpetuo amasarse entre la lengua y los dientes; lo que cambia pero no evoluciona según un patrón de línea (Fernández Mallo, 2009: 47).

No hay lugar para la utopía en esta concepción del tiempo, es decir, para ninguna resolución global unificada y sistemática ante las resistencias de lo real, sino para la “heterotopía” (Fernández Mallo, 2009: 66), noción que Fernández Mallo toma de Foucault y articula según la figura del extrarradio, ese espacio urbano limítrofe entre las afueras y el centro que ha sido sede de algunas recientes protestas sociales. Así, la deriva postpoética tiene lugar en un

terreno lleno de vacíos aún por ocupar, de relaciones sin catalogar, como esas parcelas extrañas, silenciosas y sin control, punteadas de hormigón a medio construir o derruir (no se sabe) y de hierbajos que rodean habitualmente las ciudades, en las que los *freaks* cultivan huertos no declarados, atan dos cabras a una misma cuerda, encuentran atajos para llegar al centro, levantan casetas o conectan una PC a un cable que pasa (Fernández Mallo, 2009: 101).

⁸ De todos modos, Fernández Porta se permitirá ironizar también sobre algunas de las actitudes críticas habituales sobre las neovanguardias de los años 60 y 70, por ejemplo a propósito de algunas lecturas en clave de erotización o libidinización de la escritura que se han podido hacer de la obra de Juan Goytisolo e incluso de Vila-Matas: “Por supuesto, las nuevas generaciones, que no nos hemos formado en este *background* [se refiere a las de las elaboraciones en torno del erotismo y el gasto como figuras culturales por parte de un Bataille, por ejemplo], estamos condenadas a focalizar nuestra libido en objetos más previsible, como por ejemplo los globos de agua, las sandías o las centrales eléctricas, es decir, lo que le gusta a todo el mundo” (Fernández Porta, 2010: 296).

De todos modos, Fernández Mallo se apresura a aclarar que habría que desprender esta ensoñación libertaria o situacionista de cualquier contenido ideológico o político concreto.

Desde su punto de vista, la literatura aparece desprovista de todo elemento pretendidamente absoluto que le dé algún tipo de superioridad sobre otras actividades o prácticas. No hay ni puede haber nada eterno en ella, ni siquiera la eternidad del instante o su vínculo con el silencio o la nada, por utilizar las figuras de que se servía William Marx para explicar los fines modernos de la literatura. Esto implicaría una renuncia a la metafísica moderna del escritor y su ideal ascético formalista, relativo a su formación. En general, los lugares comunes de la tradición moderna respecto de los valores de lo literario, aquellos de cuya inflación hablaba William Marx, son, cada uno de ellos, objetados expresamente por Fernández Mallo.

7. NO HAY FUERA-DEL-MERCADO

Estos autores presentan, precisamente, sus ideas sobre lo literario como consecuencias de la imposibilidad de seguir postulándolo como algún tipo de novedad capaz de exceder las que pueden aparecer bajo las condiciones de un mercado editorial desarrollado como el español. “La nueva musa es el mercado en sentido amplio”, afirma Agustín Fernández Mallo (2009: 77). Frente a esto, quizás las condiciones menesterosas de lo literario nacional en el mercado de las grandes editoriales argentinas, sucursales o filiales de grupos internacionales, generen las condiciones para la persistencia de un imaginario de la independencia para la literatura en Argentina. Pero, más allá de estas diferencias, lo que debería importar son las categorías y las herramientas conceptuales que alumbró el desarrollo a gran escala de un mercado editorial como el español; por ejemplo, qué pasa cuando la crítica literaria empieza a moverse en espacios en que la distinción misma entre lo *mainstream* y lo *indie*, en ese mercado, deja de tener sentido. Por esto, posiciones como la de Patricio Pron, arriba mencionada, que hacen de Agustín Fernández Mallo un defensor interesado de una idea de novedad tergiversada, robada y degradada de las vanguardias en función de intereses editoriales y mercadotécnicos puntuales, suponen en cierta forma una petición de principio, dado que omiten considerar el problema conceptual que plantea la postulación de una literatura para la que la distinción entre

experimental y comercial, por ejemplo, hace tiempo ha dejado de tener sentido.

Concretamente, en relación con esto, Fernández Porta intenta dilucidar una idea y un valor nuevos de la novedad, que surgiría de analizar “la relación entre grados del *pop*” (Fernández Porta, 2010: 223). Planteada la pregunta inicial de *Afterpop*, “¿Qué entienden por ‘cultura’ los que detentan el poder literario en este país?” (Fernández Porta, 2010: 24), el libro de Eloy Fernández Porta se orienta fundamentalmente a desarmar la oposición tradicional entre alta o gran literatura y literatura popular, y a dar lugar a un corte categorial alternativo entre cultura o literatura *pop* y *afterpop*. Un diagnóstico sobre la resistencia de la cultura literaria española tanto respecto de la cultura *pop*, como de la teoría y del ‘giro cultural’ sufrido por los estudios literarios, sobre todo en Estados Unidos, lo lleva a estudiarla como síntoma de una denegación fundamental. ¿De qué? “De la cultura contemporánea entendida como crítica con fundamento conceptual de las construcciones del *pop*” (Fernández Porta, 2010: 25-26). Se tiende a esquivar, especialmente en relación con la literatura, la mayor complejidad de una cultura *pop* autoconsciente –que Fernández Porta llama *afterpop*: un *pop* paradójicamente no popular, no masivo, pero que desde los lugares comunes de la “cultura literaria oficial” (Fernández Porta, 2010: 67) española se sigue calificando indistintamente también como *pop*. Así, una literatura que, dadas las condiciones del mercado, no puede hoy ser sino *pop*, pasa sin embargo por ‘alta literatura’ definida según criterios ya insostenibles, gracias a un enfoque conformista de la tradición literaria –sostenido por los diversos actores involucrados (escritores, críticos, profesores, editores)– que consiste en un “trastorno de la percepción que lleva a creer que algunos objetos de consumo mayoritarios –las novelas serias que se venden a miles– son minoritarios” (Fernández Porta, 2010: 26)⁹.

El libro de Fernández Porta parte de un experimento: describe y compara, sin identificar inicialmente a sus autores, un libro de cuentos de Javier Marías, escritor consagrado y éxito de público, con una novela de Ray Loriga, un escritor de culto, vinculado con el realismo

⁹ Un buen ejemplo de las consecuencias críticas de esta concepción oficial de la literatura se puede percibir en el análisis de los modos en que se ha leído a Vila-Matas que hace Fernández Porta en el último capítulo de *Afterpop*.

sucio y las subculturas juveniles, y se pregunta a continuación cuál de los dos es más *pop*. En el sentido tradicional, todo parece apuntar al segundo, pero un análisis textual detenido demuestra que ambos comparten muchos elementos y que incluso lo que la expectativa cultural nos habría hecho suponer de uno y de otro no se cumple. El objetivo de Fernández Porta es demostrar que la llamada ‘gran literatura’ actual funciona como un completo sistema de comercialización –en el que, por ejemplo, los nombres de autor se han vuelto marcas comerciales– que no es muy diferente del de lo que alguna vez se llamó literatura popular o comercial. Lo que hoy se considera ‘alta literatura’ por oposición inercial, aún, respecto de la literatura comercial o de masas ha sido completamente permeado por las reglas de la cultura masiva y del universo *pop*, aunque para funcionar así su condición sea precisamente pretender pasar por alta cultura. La mera exclusión de ciertos temas o referentes culturales no sirve ya como indicador distintivo de calidad literaria, del mismo modo que su presencia no es suficiente para clasificar un producto cultural como *pop*; por otro lado, los gestos metaliterarios, metafictivos o metanarrativos no garantizan ya, como pudo haber sucedido en otro momento, estar ante la presencia de un producto cultural de elite, dado que, por ejemplo, la cada vez más común literatura sobre escritores parece resultar más de un gesto de realimentación mercadotécnica del consumo habitual en la literatura de grandes tiradas que de una interrogación sobre el estatuto contemporáneo de lo literario, al tiempo que muchos productos culturales de carácter ‘popular’, desde el cine y la televisión a los videojuegos, recurren cada vez más a estrategias y recursos metafictivos de alcances crecientemente impredecibles.

Fernández Porta se atreve a sostener, sin embargo, que son todavía algunos elementos técnicos de las narraciones los que permiten trazar distinciones alternativas a las de alta literatura frente a literatura popular. Por ejemplo, la construcción del punto de vista del narrador. En los productos literarios comerciales pero que quieren pasar por alta literatura, se postula

una individualidad irreductible y un criterio selectivo en un contexto de masificación e indistinción: como sucede con esos anuncios de burdeles que dicen: “Para el señor selecto” o “Contigo sí”, ésa es la

forma de hacer pasar lo bajo por alto. Tal es la razón definitiva que hace [a un libro] realmente pop (Fernández Porta, 2010: 18).

En un marco básico siempre presupuesto de indiferenciación receptiva ligada con el consumo masivo, el narrador se debe posicionar de modo que se posibilite una identificación simple con el lector a partir de la capacidad de aquél de proporcionar todos los elementos y criterios de valoración sobre los elementos temáticos, construyendo un punto de vista único, uniforme y razonable sobre la materia narrada. En cambio, en el universo *afterpop* que describe Fernández Porta, el punto de vista narrativo no puede ser igualmente uniforme: “entra y sale, en alternancia continua, de la cultura compartida: no hay tal cosa como un ‘punto de vista’ razonable desde el que contemplar ese flujo” (Fernández Porta, 2010: 19). El punto de vista no es estable, ni seguro, ni inteligente, ni razonable, sino que oscila sin seguridades: “su representación de la cultura de consumo se ha diversificado y concretado hasta tal punto que no puede postularse [...] una conciencia integrada pero culta que juzgue y vehicule esos referentes” (Fernández Porta, 2010: 20). Concretamente, esto implica entonces “inventar al lector, crear uno nuevo, distinto del supuesto lector generalista inventado por la antigua cultura pop” (Fernández Porta, 2010: 75).

“¿Qué relación real mantiene un escritor con la cultura pop, y con qué palabras lo manifiesta?”, se pregunta entonces Fernández Porta, más allá de las diferentes ideologías de lo literario de las que viven tanto los escritores como los críticos, los académicos y los periodistas culturales (Fernández Porta, 2010: 55). La respuesta desde la literatura sobre la cultura *pop* ha sido más o menos tradicionalmente la de la ironía. Pero Fernández Porta distinguirá, por un lado, una ironía *pop*, que supone diferenciar una apropiación culta de la cultura de masas que solo puede definirse como tal a partir de su autocontraposición respecto de una asimilación no mediada e ingenua, la del ‘público en general’ característico de las fantasías modernas sobre lo popular; y, por otro, una ironía *afterpop* cuyo punto de partida reside más bien en la dificultad, en la cultura contemporánea, para establecer una distinción clara entre apropiación literaria culta y simple adhesión a la cultura de masas, es decir, en definitiva, en la insuficiencia cultural de las nociones mismas de *pop* y de cultura de masas para pensar la contemporaneidad. La visión misma de la cultura

de masas como estructura omnipresente, homogénea y dominante, pero solo descriptible como tal a partir de la postulación de un punto de vista integrado, unitario y coherente, aunque negativo, para juzgarla como tal –según una formulación conceptual que suele asociarse con la Escuela de Frankfurt– resulta cuestionada frente a otra que extrae otras consecuencias últimas de la constatación de la generalización radical de la cultura de consumo y la industria cultural; “la jerga de la autenticidad apocalíptica” acerca de la cultura de consumo masivo, sostiene Fernández Porta, no es ya, ella misma, más “que una versión revisada y tachada de un texto pop” (Fernández Porta, 2010: 75).

Una nueva perspectiva sobre la ‘cultura de masas’ debería mostrarse capaz de elaborar material conceptual habilitado para seguir las variantes y las líneas de diferenciación internas a esa cultura sin tener que postular una conciencia radicalmente alternativa y exterior a ella para hacerlo. Esta dislocación de la cultura de consumo supone una ruptura de su apariencia de homogeneidad monolítica, lo cual implica la radical imposibilidad de la presuposición –siquiera negativa, como en el arte de vanguardia tal como lo entendió Adorno o, también es oportuno recordarlo, como en el absoluto literario cuya inflación moderna criticaban William Marx y Tzvetan Todorov– de un espacio cultural reservado, radicalmente separado y diferenciable de la cultura de consumo, a partir del cual se la podría juzgar culturalmente. Incluso Roland Barthes, ya en los años 50 y en sus *Mitologías*, podía todavía pensar la cultura de masas como un sistema más o menos estabilizado de signos, como un código o un conjunto de códigos estable, aun bajo la apariencia de la novedad constante, en su también constante repetición estructural, e incluso cuando tendiera luego a no apelar ya a una conciencia operante por detrás o más allá de ese sistema: el método del crítico cultural devenido semiólogo podía todavía sostener y denunciar una unidad y una coherencia, al menos constructiva, combinatoria o estructural, en la cultura de masas, que hoy difícilmente pueda siquiera imaginarse como tal. La diversificación y la fragmentación estructural de la cultura de masas han hecho difícilmente imaginable una mitología tal, hoy.

Estos cambios implican también el vaciamiento crítico sistemático de la idea, más o menos subsidiaria de las anteriores, de que existe una cultura *pop mainstream* junto a la cual hay fenómenos de naturaleza independiente: la distinción ya no funciona para pensar la escena cultural contemporánea. Un camino para una necesaria

reelaboración conceptual de estos problemas parte del quiebre de la asociación inmediata, común durante toda la segunda mitad del siglo XX, de *pop*, industria cultural y consumo. El espectáculo de la cultura de masas no se deja pensar ya con facilidad como simplemente orientado al consumo inmediato y directo; en consecuencia, todo lo relativo a su ilegibilidad se vuelve de inmenso interés a la hora de instrumentar conceptualmente aquello que supondría una actitud *afterpop*, bajo la figura de un cierto primitivismo o brutalismo¹⁰, actitud ya reconocible en las vanguardias históricas, pero que aquí toma como su objeto privilegiado no el otrora denominado ‘arte negro’, sino la producción cultural de masas, especialmente en sus vertientes más corporativas y transnacionales. La exposición de las zonas de difícil comprensión de lo que siempre se tendió a pensar como orientado de suyo a la asimilación y al consumo inmediatos y naturalizados parece dar lugar a nuevas modalidades de intervención crítica.

8. CONSECUENCIAS FORMALES

Pero el objetivo central de Fernández Porta es mostrar la especial resistencia de la crítica y el sistema literarios a abandonar estas distinciones y categorías. En este sentido, entiende que la figura central para pensar la literatura en el universo *afterpop* es la interferencia: “A diferencia del enigma poético [...] el enigma pop no se reduce ni se malentiende, sino que se realiza en una circulación cuya premisa es el cambio de nivel permanente”, lo cual implica una “resituación permanente del estatus de la obra” (Fernández Porta, 2010: 224). Dado que lo literario difícilmente pueda atarse a un único estatuto principal o central, ligado con una escuela, género, técnica o procedimiento dominantes, y que las distinciones entre clásico, vanguardista y comercial son cada vez menos claras, el movimiento constante entre géneros, estéticas, materiales, medios y soportes parece ser un rasgo definitorio de las producciones literarias contemporáneas. Esto se termina manifestando en una concepción de la organización misma de la obra como caos creativo y sistema abierto: “La vida no es una novela, es una lista de la compra”, afirma

¹⁰ Fernández Porta desarrollará este aspecto de la actitud *afterpop* en su libro *Homo sampler* a partir de la noción de *ur-pop* (Fernández Porta, 2008).

Fernández Mallo. “Hay un supermercado global, y cada artista confecciona su carrito de la compra” (Fernández Mallo, 2009: 190).

Si bien el objetivo principal de este autor, en su libro *Postpoesía*, es reaccionar contra la poesía que se ha venido escribiendo en España más o menos desde principios de los años 90, sus conclusiones pretenden un alcance más amplio. La poesía postpoética por la que aboga se define, a diferencia de la que ve como todavía dominante, por su carácter constitutivamente abierto a los desarrollos de las otras artes e incluso de las ciencias. El eclecticismo del arte contemporáneo parece constituirse como un excelente modelo, en este sentido, con el objetivo de desprender la poesía de la presuposición de la idea de pureza formal del objeto artístico como criterio básico o fundamental de especificidad: los medios del poema, sus técnicas, son también, por naturaleza, mixtos. A partir de esto, Fernández Mallo despliega sus ataques a algunas categorías clásicas del análisis literario, como la de estilo, y defiende procedimientos como el *sampleo* y operaciones genéricas como las de lo que se ha denominado *fanfiction*: narraciones, que normalmente circulan en la *web*, escritas por fans de películas o sagas novelescas, que continúan o varían las versiones oficiales escritas por sus autores originales¹¹. La incorporación de imágenes, recursos gráficos, incluso sonidos, música y otras variantes hipertextuales a los textos literarios es un elemento técnico, heredado en cierta forma de las vanguardias, habitual en lo que Fernández Mallo entiende por poesía postpoética. Pero mientras las vanguardias “sublimaban” los elementos residuales de la cultura de masas que tomaban, los elevaban a un estatuto diferente del original a partir de su composición, nada de eso sucede en la expectativa postpoética (Fernández Mallo, 2009: 105-115). La búsqueda de objetos poéticos o literarios por fuera del discurso o de la textualidad, sin metáfora ni connotación, no apunta ya al *tour de force* de su subsunción en el texto poético. Un aviso publicitario o un dispositivo tecnológico, más allá de lo verbal, pueden tener una naturaleza poética; mientras que los textos que esos avisos o dispositivos puedan contener o archivar resultarían meros ornamentos parciales intercambiables, como *skins* de un teléfono celular.

¹¹ Podría pensarse que en este sentido se orientó el proyecto, obturado por razones legales, de *El hacedor (de Borges)*, *Remake* de Fernández Mallo (2011).

La noción de autonomía e incluso la idea misma de una especificidad de lo poético resultan por lo tanto cuestionadas, pero ya no a partir de una estrategia de ruptura de carácter vanguardista, y desde una elaboración crítica en cierta forma superadora de los devaneos posautónomos. Fernández Mallo lo explica comparando su propio texto, *Postpoesía*, con el modelo del manifiesto como orientación discursiva de la vanguardia. Para transformar el mundo, el manifiesto debe romper con la inevitabilidad de la representación artística y literaria y, para eso, insta a declarativamente una equivalencia entre poesía y mundo. El mundo aparece así contrapuesto aún al arte; es una resistencia a vencer y dominar por él. La postpoesía, en cambio, según Fernández Mallo, es una forma de vida más en el mundo, no su contraparte o alternativa global. Sirviéndose de metáforas médicas, Fernández Mallo sugiere que los manifiestos vanguardistas serían prácticas intervencionistas, para las que la enfermedad debe extirparse de manera cruenta del cuerpo (del mundo), como algo ajeno y oculto, para lograr un ideal de salud, mientras que la postpoesía equivaldría al más contemporáneo diagnóstico por imágenes, menos invasivo, en que el cuerpo (el mundo) no está subdividido en partes exclusivamente sanas o enfermas y, sobre todo, la práctica poética no expulsa ni revela la enfermedad oculta, sino que simplemente la imagina. En un mundo en el que todo se ha vuelto inmediatamente visible y no hay nada oculto, la postpoesía inventa “la ficción de que aún hay algún secreto por poetizar” (Fernández Mallo, 2009: 140).

Esta labor imaginativa se realiza en lo que Fernández Mallo concibe como un tratamiento alternativo de la metáfora. Esta deja de tener una función cognitiva o comunicativa general y se reduce a sus aspectos efectuales. Su efecto no supone ningún tipo de connotación, o de extensión o ‘torsión’ semántica, sino la creación de una zona de desvío o indeterminación –entendido este término en el sentido que se la ha dado desde la física cuántica: la simple observación del fenómeno es capaz de alterarlo. La metáfora puede consistir entonces simplemente en una mirada sobre sus materiales, tomados de la cultura de masas, de la ciencia, de la tradición literaria, que, sin intervenir de manera constructiva, disruptiva o formalmente explícita sobre ellos, sino simplemente reciclándolos de manera pragmática, más o menos automática, hace sin embargo aparecer lo no-dicho, lo que hay en ellos de potencial. Esta mirada que es la metáfora es una

resolución por definición contingente y ocasional de la circulación en red generalizada de los materiales de que se sirve, que no están limitados por el dogma, por el canon, por la tradición; ni siquiera por el género, la forma o incluso por su carácter verbal: pueden provenir de cualquier parte y medio.

No hay, entonces, resoluciones poéticas generales, abstractas, sistemáticas, que se impongan al material, cualquier que este sea, como procedimiento fundamental o dominante. La imagen no está constitutivamente subordinada, deformada por el momento compositivo-formal de la 'obra' poética; Fernández Mallo afirma la necesidad de la incoherencia del poema, pero no como estrategia rupturista –como, por ejemplo, en el montaje dadaísta, que es afirmación de una forma y una circulación alternativas a las socialmente efectivas–, sino como efectuación de la mera disolución de las instancias formales, que es correlativa del cuestionamiento de la metafísica del poema (y de la obra) que su propuesta implica, y de su intento por emular literariamente los desarrollos del arte conceptual (Fernández Mallo, 2009: 93-97).

También es cierto que Fernández Mallo recupera algunos de los tópicos de la teoría del arte posmoderno, como los de la ficcionalización radicalizada y generalizada de los referentes, algo que en cierta forma también estaba presente entre los presupuestos de Josefina Ludmer, como se encargó de señalar Miguel Dalmaroni, quien incluso destaca la persistente operatividad, en "Literaturas posautónomas", de los conceptos elaborados por Fredric Jameson. Fernández Mallo preferirá referirse explícitamente a una "posmodernidad tardía" (Fernández Mallo, 2009: 18): la actitud literaria posmoderna 'clásica' sería aún excesivamente formalista y, aunque a la vez ironizando sobre ellos, habría quedado atada a los géneros y discursos más tradicionales. La postpoesía aparecería emancipada aun del *pastiche* posmoderno, en una radicalización del juego entre original, copia y cita. Así, toda una teoría de la poesía como simulacro se dibuja en *Postpoesía*, aunque este pase a entenderse a partir del sentido que la simulación ha cobrado en algunas disciplinas científicas contemporáneas, como la meteorología; el simulacro poético se jugaría así en algo que no es experiencia directa, bruta, ni teoría o elaboración conceptual.

9. ALGUNAS CONCLUSIONES ANTES DEL FIN

Las elaboraciones teóricas pendientes para unos estudios literarios que no desdeñen la posibilidad de ocuparse de la literatura en su situación contemporánea, aun si esa situación fuera terminal –no expedirse definitivamente sobre la cuestión del fin, sino explorar las diversas articulaciones críticas motivadas en lo perentorio, lo extremado y lo sintomático de su declaración ha sido la estrategia principal de este trabajo–, deberían orientarse, por lo menos problemáticamente, a partir de algunas de las conclusiones que pueden extraerse del recorrido de este trabajo que, si bien no puede proponer un programa crítico explícito, sí al menos reconoce algunas ‘vías muertas’ de la investigación literaria más reciente.

En primer lugar, de las limitaciones de las discusiones recientes en torno de la autonomía, se pueden deducir tanto su completo acabamiento como su todavía persistente seducción, si bien no siempre bajo sus ropajes más tradicionales. Por lo tanto, convendría resituarse completamente el problema. En efecto, la autonomía es un ítem de un conjunto de debates en los que se vieron envueltas la literatura y la crítica literaria, académica o no, a lo largo de los últimos ciento cincuenta años; de los desplazamientos teóricos de estos debates, y no de la simple constatación del supuesto estado actual del objeto de estudio, dependerá el fallo, si lo hubiere o fuere necesario, sobre la viabilidad de dicha noción. Solo se puede acusar de constituir un falso problema a las discusiones en torno de la posautonomía si se parte del presupuesto, bastante restrictivo, de que este tipo de debates simplemente sobrevuelan tangencialmente el universo de lo literario. En todo caso, es precisamente el estatuto del discurso de la crítica literaria, y especialmente de la académica, si se quiere, lo que está en juego desde el principio. De aquí el interés de la confrontación, que lleva a cabo este trabajo en algunas de sus secciones, de sus situaciones en Argentina –donde la crítica, y no solo la académica, todavía parece jugar un papel importante, quizás inercial, respecto del valor literario– y en España –donde, al parecer, este ha quedado completamente en manos del mercado, aunque de un mercado notablemente diversificado, sin embargo. El análisis de las relaciones entre literatura, crítica literaria y mercado –y de los modos en que la literatura y la crítica entienden y han entendido el mercado– resultan cruciales para pensar el sentido y el funcionamiento actuales de una

noción como la de autonomía en los debates culturales. Son, por tanto, una matriz estructural mediadora básica para pensar la labor de la crítica: si ella se sigue presuponiendo como un ejercicio coherente, uniforme y resguardado desde el cual podría juzgar y dar cuenta de cómo se relacionan literatura y mercado en las obras particulares, o de su posición respecto de la ‘cultura de masas’ entendida como sistema autoconsistente, es probable que de una manera u otra recaiga en alguno de los recursos habituales de la estética de la autonomía, si bien hoy ya comúnmente desfigurados bajo las máscaras paradójicas de la denuncia de la inviabilidad actual de aquella, de su artificiosidad conceptual o de su improcedencia histórica.

Todo un conjunto de maneras de pensar las relaciones entre crítica literaria y valor se desprenden de esta matriz teórica no siempre explicitada. Sin embargo, el privilegio generalizado del consumo por sobre la producción en la economía de mercado en sus configuraciones más recientes ha resituado completamente los estatutos de la lectura y la crítica. Ya no alcanza, por tanto, con reivindicar su carácter constitutivamente productivo como privilegio emancipatorio de suyo autofundado –y por supuesto, no será ya una comunión en la producción, concebida así, abstracta y generalizadamente, aquello que habilite hoy a pensar la mutua implicación de crítica y literatura (Barthes, 1987: 82). Y si el imaginario del ‘más-allá-del-mercado’ que circundó algunas figuraciones de lo literario tiende a perder su aura sublime en su más reciente concreción mercadotécnica, más que rastrear sus presuntas reactualizaciones empíricas –bajo modelos presupuestos de ‘experiencia literaria’, por ejemplo, es decir, siempre bajo alguna variación del tema de la ‘captación estética’ de lo literario–, correspondería revisar en primer lugar las estructuras mismas que ha tomado su atractivo para la crítica. Tímidamente, recayendo a veces en reapropiaciones de los esquemas tradicionales y con éxitos parciales, las nociones de *afterpop* y de postpoesía de Eloy Fernández Porta y Agustín Fernández Mallo buscan configurar escenas diferentes en las que se pueda pensar la actividad crítica sin caer una vez más en el modelo de la sublimidad del más-allá-del-mercado como excepción constitutiva.

Se plantean, entonces, algunos interrogantes básicos. ¿Cómo concebir la lectura crítica en un contexto de coincidentes diversificación y masificación del consumo cultural en el que la

referencia a un tipo de lectura –o a la lectura misma, en las hipótesis más apocalípticas– como excepción constitutiva de por sí dista de conservar algún atractivo o verosimilitud? ¿Qué puede hacer entonces la crítica literaria con la hipótesis de su sublimidad en el marco de una generalización de la hegemonía del mercado con las implicaciones que esto supone en la fase actual del capitalismo? Quizás una actualización del vocabulario de la crítica que le permita reincorporar una referencia al deseo a la hora de pensar el consumo podría ser pertinente. Algunos desarrollos filosóficos recientes, herederos –obligadamente más o menos díscolos– de algunas líneas trazadas por el psicoanálisis lacaniano a propósito del análisis cultural, podrían servir de guía –aunque de ningún modo a partir de una mera aplicación imitativa– para atender a las complejidades del consumo cultural en la actualidad (Žižek, 2004). Sin embargo, también una atención a las deficiencias analíticas de su discurso y al estatuto ejemplar de lo cultural en esos desarrollos debe formar parte de las condiciones de esta apelación a la filosofía.

La invocación de la estética de la autonomía no depende solamente de la utilización de ciertos términos o de una determinada arquitectura conceptual, sino que su pregnancia teórica está basada en la posición que presupone para la instancia de la propia crítica: la de una emancipación –respecto de sus propias condiciones generales de posibilidad– del objeto en la que un proyecto político obturado resulta transfigurado culturalmente. La intervención formal de la crítica –esto es lo que está precisamente en juego cuando se intenta pensar hoy el estatuto de lo literario– libera los materiales de su sometimiento a las reglas, generalmente supuestas como heterónomas, del mercado, aun cuando este se piense en cada caso, diferencialmente, como la *doxa*, la comunicación, los discursos públicos, la distribución social vigente de las voces y de las representaciones, etc. Es perentorio interrogarse sobre la viabilidad actual de este modo de pensar la crítica, sobre las renuncias y los reconocimientos que podría implicar una interrogación tal, y sobre vías alternativas de legitimación. Entretejiendo analíticamente consumo y deseo, difícilmente se pueda recaer sin explicitarlo en el imaginario ascético de la emancipación formal que debería llevar a cabo la crítica. Si el consumo cultural no puede concebirse ya como mera recepción dirigida, al tiempo que la crítica asume lo que hay de consumo en su propio trabajo, es posible que una reconfiguración del deseo de la crítica como modalidad de

posicionamiento efectivo frente a lo literario termine dando lugar a lo que hoy parece impensable para los paradigmas de investigación dominantes: la implicación activa de la crítica en los movimientos actuales de la literatura.

Una vez reconocida la trivialidad de algunas afirmaciones ya clásicas de la teoría literaria acerca del estatuto constitutivamente textual de la literatura –‘el texto es plural’, ‘no hay afuera del texto’, etc.–, es decir, aceptada la constitutiva multiplicidad que lo literario deriva de su carácter textual, difícilmente pueda ya la crítica regodearse en la mera exposición de ese plural, ya sea desde teorías de la variación en la recepción actual, atentas a los distintos registros teóricos del público, desde puntos de vista sociológicos, antropológicos o fenomenológicos, ya sea desde un estudio de las formaciones históricas de circulación de los textos, ya sea –lo más habitual– desde una articulación de ambos proyectos. La reticencia de la crítica a ocuparse de la literatura más estrictamente contemporánea se relaciona sin duda con cómo en una tarea tal no podría ya excluirse la cuestión de la verdad literaria, en la que sin dudas aparece implicado de manera fundamental el deseo de la crítica. La literatura no está constituida meramente por un conjunto de textos, canon, archivo o *corpus* que habría que administrar, clasificar, rotular e historiar, sino que en ella hay también verdades capaces de reconfigurarla por completo en su mismo estatuto. El deseo de la crítica se articula necesariamente con el acontecimiento, siempre en presente, de la declaración de una verdad de lo literario (Topuzian, 2011a: 10-21; Topuzian, 2011b).

A la hora de explorar alternativas críticas, la noción de autonomía se tiende a perfilar como todavía destacable precisamente cuando la cuestión del estatuto disciplinar de la crítica literaria se plantea en torno de la discusión de la pertinencia de los conceptos y la metodología de algunas ciencias sociales, como el análisis del discurso, la sociología y la antropología culturales. Las resistencias de la crítica respecto de una asunción plena de estos paradigmas disciplinares no son solo relativas a la persistencia nostálgica de concepciones ‘absolutistas’ de lo literario, relativas a su carácter discursivamente constituyente, como sostiene Maingueneau (2006: 59-61), sino sobre todo a una modalidad de relación objetiva que difícilmente le convenga a la hora de pensar la literatura. La crítica puede asumir conceptualidades y metodologías ligadas con otros

saberes privilegiadamente académicos, desplazando su a menudo cuestionado –desde otras disciplinas, desde algunos discursos públicos, desde los organismos de evaluación de proyectos de investigación– carácter ensayístico, solo bajo la condición de presuponer cierta inconmensurabilidad como modalidad privilegiada de su objetividad: la crítica no considera oportuno, pertinente o siquiera posible que su intervención respecto del estatuto de lo literario pueda tener ya un carácter normativo, prescriptivo o valorativo, que son algunas formas privilegiadas de su relación con la literatura que se escribe en presente, en tanto se desarrolla, como acontecimiento de verdad. De aquí quizás, entonces, la inmediata vocación historicista que domina a la crítica movilizada por el paradigma de las ciencias sociales. Cabe entonces preguntarse si la noción de autonomía funciona de la misma manera cuando el acercamiento crítico a la literatura es de carácter histórico, o historiográfico, que cuando está implicado en una descripción o un juicio sobre lo que se está escribiendo en la actualidad. Este ejercicio de reducción metodológica probablemente permita acceder a algunas implicaciones ocluidas de la actividad crítica.

Desplazada la naturalidad u obviedad del carácter absoluto de lo literario, de su centralidad constituyente, pero en presente, en su actualidad, es decir, no como parte de una hipótesis historiográfica que se sostiene siempre sobre la temporalidad melancólica del ‘ya no’ aun en las más celebratorias declaraciones de posautonomía, y arrastrados con ella los privilegios también naturalizadamente detentados otrora por la crítica, como el del carácter de suyo emancipatorio de su ejercicio, es perentorio que ella se interrogue sobre el estatuto actual de lo literario –es decir, sobre su verdad– en manifiesto desafío de la confortabilidad historicista. Así, una crítica adulta, al tanto de estas obligaciones constitutivas de su ejercicio y, a la vez, de su carácter radicalmente desfundamentado, podría abrirse perfectamente a la influencia de otros paradigmas metodológicos y disciplinares sin sucumbir a tentación academicista alguna, de modo que se vuelva a hacer perceptible lo incondicionado de la invención literaria. Así, la historia literaria sería capaz de recuperar un sentido del que la ha privado la renuncia de la crítica a sus prerrogativas centrales.

La minoridad de lo literario (Deleuze y Guattari, 1990), su relación de anuncio o inminencia respecto de los sentidos públicos (Maingueneau, 2006: 62-63; García Canclini, 2010: 62), variantes

relativamente distantes respecto de algunas de las pretensiones históricas de su estatuto, podrían servir –sobre todo si se atiende más a la modalidad de su declaración por parte de críticos y teóricos que a lo efectivamente utilizable de los conceptos específicos para el análisis literario concreto– como modelos para una arquitectura diferente del edificio crítico. Si el autoprivilegio emancipatorio deja de ser el lugar común que habitualmente es, incluso otras políticas de la literatura podrían hacerse visibles en la articulación crítica de deseo y verdad. Es entonces necesario, particularmente, atender a la crisis de los modelos especificadores de lo literario basados en un único criterio maestro, sobre todo el relativo a la concentración sobre un medio considerado absolutamente propio, privilegiadamente el lenguaje. El conjunto de, por llamarlas de algún modo, líneas de ‘sub- o supraespecificidad’ que cruzan lo literario más allá de su especificación formal de carácter verbal parece haber ganado un interés crítico mucho mayor que las reflexiones, otrora centrales en algunos movimientos característicos de la interrogación teórica de la literatura, acerca de las relaciones –de desplazamiento, de concentración, de transgresión, de sublimación, etc.– entre literatura y lenguaje. Un acercamiento pretendidamente intermedial a la literatura debería ser capaz de reflexionar teóricamente sobre las implicaciones de que las labores de la crítica no se lleven a cabo a partir del modelo de la especificación formal sobre un medio único o, al menos, dominante, y no solo de conectar más o menos asociativamente productos culturales de orden verbal, escrito, audiovisual, musical, etc. Lo intermedial de lo literario no es algo que se le agregue, sino parte constitutiva de sus configuraciones actuales.

Se cae en un error si se supone que estas transformaciones propuestas para la crítica literaria implican un abandono del trabajo concreto con productos literarios particulares, para o bien privilegiar unidades de análisis alternativas respecto de la de ‘obra’, como las formaciones discursivas, las prácticas o los campos culturales, o bien proponer un análisis que no presuponga unidades discretas, sino que se deje ganar o bien por las instancias de objetividad que surjan de las prácticas mismas, o bien por la deriva de la teorización misma. En los bordes de este empirismo y este trascendentalismo críticos radicales, es posible imaginar alternativas. Un grado de invención categorial local interviene sin dudas en las actividades de la crítica; se trata quizás de su costado más presuntuoso, el menos tolerable hoy en día, tanto en sus variantes periodísticas como académicas, sospechado

siempre, pero más aún en tiempos, como los actuales, de descreimiento respecto de las virtudes de la teorización. Sin embargo, solo una rehabilitación de las facultades de invención teórica de la crítica será capaz de actualizar su pertinencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2003), “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 49-67.
- Badiou, Alain (2005), “Vanguardias”, en *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 167-185.
- Barthes, Roland (1987), “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 73-82.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- (1992), “Literary Institution and Modernization”, en *The Decline of Modernism*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Catelli, Nora (2010), “Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor”, *Boletín*, 15, pp. 1-13.
- Cusset, François (2003), *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte.
- Dalmaroni, Miguel (2010), “A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)”, *Bazar Americano*, año IX, n° 28, octubre-noviembre, en <http://goo.gl/8on7Y> (28/01/13).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990), *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era.
- Del Valle, José y Luis Gabriel-Stheeman (eds.) (2004), *La batalla del idioma. La intelectualidad hispánica ante la lengua*, Frankfurt y Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- De Man, Paul (1990), “La resistencia a la teoría”, en *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor.
- Fernández Bravo, Álvaro (2010), “Introducción: elementos para una teoría del valor literario”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 15, octubre.

- Fernández Mallo, Agustín (2009), *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.
- (2011), *El hacedor (de Borges), Remake*, Madrid, Alfaguara.
- Fernández Porta, Eloy (2008), *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelona, Anagrama.
- (2010), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama.
- García Canclini, Néstor (2010), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz.
- Huyssen, Andreas (2002), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Kaufmann, Vincent (2011), *La faute a Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil.
- Lacan, Jacques (2003), *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Ludmer, Josefina (2010), *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Macciuci, Raquel (ed.) (2010), *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*. Evelyn Hafter y Federico Gerhardt (coords.). *Arbor*, CLXXXVI, Anexo II, Madrid, Maia.
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- (2006), *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin.
- (2010), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin.
- Marx, William (2005), *L'adieu à la littérature*. Paris, Minuit.
- Moran, Joe (2000), *Star Authors. Literary Celebrity in America*. London and Sterling, Pluto Press.
- Pron, Patricio (2010), "La vieja aspiración a la novedad", *Revista de libros*, n° 160, abril 2010, en http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=4644&t=articulos, 30/01/13
- Rancière, Jacques (1998a), *La chair des mots*, Paris, Galilée.
- (1998b), *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette.
- (2007), *Politique de la littérature*, Paris, Galilée.
- Sarlo, Beatriz (2007), *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- Todorov, Tzvetan (2007), *La littérature en péril*. Paris, Flammarion.
- Topuzian, Marcelo (2010), *Sujeto, autor y escritor en el eclipse de la teoría*, tesis de doctorado. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- (2011a), “Literatura, autor y verdad en los márgenes de la teoría literaria”, *Badebec*, n° 1, septiembre, en <http://goo.gl/pkp7N>.
- (2011b), “La teoría contra la historia”, *Filología*, XLIII, 2011.
- (2013), “La literatura mundial como provocación de los estudios literarios”, *Dispar*, 1, en prensa.
- Žižek, Slavoj (2004), *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.