

Sobre las condiciones para volver a preguntar “¿qué es la literatura?”

Marcelo Topuzian

Facultad de Filosofía y Letras, UBA; CONICET

Resumen

El trabajo busca replantear el problema de cómo se concibe la literatura como discurso en la cultura contemporánea. Pero, ante la defeción de la disciplina que originalmente se propuso esta tarea, la teoría literaria, y el vuelco de la crítica y la investigación literarias hacia el paradigma teórico de la historia cultural, poco afín a este tipo de interrogación, el trabajo se orienta hacia el análisis de las representaciones de lo literario que circulan en el contexto de las producciones culturales recientes, tanto las que pueden enmarcarse dentro de lo que hoy llamamos discurso literario, como las provenientes del cine, la televisión, la música popular, etc. Esta revisión del imaginario contemporáneo de lo literario propiciará un acercamiento al mismo “en potencial”, particularmente atento a lo que desde hoy se supone será el “futuro” de la literatura. Desde este punto de vista, sin embargo, se puede volver sobre lo que desde la crítica literaria y cultural y el análisis del discurso se ha dicho recientemente sobre el tema, por ejemplo en el texto que Josefina Ludmer ha dedicado a las “literaturas posautónomas”, en el de Dominique Maingueneau sobre el “fin de la literatura” y el de Tzvetan Todorov sobre la “literatura en peligro”.

En los últimos años se ha venido desarrollando, como una especie de evidencia más o menos compartida por aquellos que nos dedicamos a su estudio académico, la sensación de que la literatura ha sufrido importantes transformaciones. Sin embargo, el desplazamiento o incluso la desaparición de las coordenadas disciplinares del ámbito de los estudios literarios en las que una elaboración conceptual de dicha evidencia o impresión podría haber tenido lugar –es decir, la teoría literaria– hace que no resulte para nada fácil alcanzar un mínimo grado de esclarecimiento acerca de las características, el rumbo, el valor o siquiera la verdadera existencia de dichas transformaciones.

¿Significa esto que debemos elaborar una nueva fenomenología de la experiencia literaria como posibilidad de proporcionar una definición contemporánea de la literatura? ¿Serán nuevos formalismos los encargados de dar cuenta de ella en sus transformaciones más recientes? ¿Están dadas las condiciones para la reaparición actual de las estrategias propiamente poéticas de caracterización del hecho literario?

Todo parecería indicar que no. No es este el modo en que podríamos ensayar una respuesta a la pregunta que incluye el título de este trabajo. Ni la lingüística, ni el análisis del discurso, ni la estética, ni la sociología de la cultura, como otrora, nos proveen un marco seguro para articularla, ni siquiera como excepción o transgresión de los parámetros bajo los que estas disciplinas configuran sus objetos de investigación más habituales.

“Fin de la literatura”, “literatura posautónoma”, “abandono de la metáfora”, “posliteratura” son algunas de las variadas etiquetas con las que se expusieron a la consideración de los investigadores académicos estas transformaciones quizás más presentidas o incluso deseadas que efectivamente conceptualizadas. La defeción de lo que todavía se conoce como teoría literaria frente a este problema no puede ser más flagrante: hoy se muestra reacia a pensar la contemporaneidad de una literatura que no puede parecerle sino devaluada respecto de las pretensiones y los alcances de las distintas vanguardias o neovanguardias históricas con las que la disciplina convivió

desde su mismo surgimiento. La teoría prefiere, por el contrario, seguir creyéndose vanamente el *organon* de unos estudios literarios académicos que han optado metodológica y disciplinariamente por los paradigmas de la historia literaria y la sociología cultural, y solo simula marcarles los límites o analizar la legitimidad de sus herramientas de análisis.

Las teorías del texto y de la escritura, dominantes hasta hace unos años en la disciplina y hoy a menudo identificadas con ella sin más, parecen, a la distancia, haber encarnado el último avatar de las prerrogativas universalistas de la literatura moderna de la autonomía. En este sentido, se les han opuesto perspectivas que estarían teniendo más en cuenta las diversas temporalidades históricas de lo literario más allá de la de lo moderno, e incluso se ha llamado la atención sobre las diferencias culturales existentes dentro del mismo concepto de lo moderno, pero todo esto carece de sentido si lo que se opone a aquellas teorías parte de criterios acerca de la historicidad de lo literario derivados de concepciones de la historia sobre cuya impugnación radical se edificaron, en cierta forma, esas mismas teorías. La superación, si cabe el término, de las teorías del texto no podría provenir de su simple sustitución por su contracara en el marco del sistema de conceptualidades que distribuyó y organizó las posiciones acerca de la literatura y el arte todo a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Las implicaciones del largo proceso de la caída de las categorías estéticas para pensar la literatura, especialmente la de autonomía, no dan simplemente lugar a que ella pueda volver dócilmente a sostenerse sobre una agenda de política cultural nacional o al menos regional, antagonista tradicional de las estéticas de la autonomía. Se impone hoy prestar atención a un mercado literario mucho más desarrollado, diversificado y multiforme que aquel en el que surgieron las primitivas ideas acerca de la autonomía. Un mercado que incluso se ha apropiado sin problemas de las categorías estéticas ligadas con la autonomía –¿hay que creerle a Pascale Casanova cuando sostiene que lo ha hecho solo en tanto simulacro?– y las ha puesto a servir sus intereses.

La estética de la autonomía es el equivalente más directo de la estética de la mercancía en el marco de la mercadotecnia editorial de hoy. No resulta una novedad que muchos rasgos que aquella confería a sus objetos privilegiados como marcas de distinción respecto de los productos de la industria cultural hayan sido apropiados por esta última en función de sus intereses de difusión y circulación generalizados, pero por eso mismo en la actualidad cada vez más diferenciados y segmentados. La lógica de la autonomía se convierte en mecanismo modélico de especificación que logra volver su objeto, precisamente, especial. Muchos *best-sellers* no difieren, en lo relativo a su factura técnica en primer lugar, pero también a sus instancias institucionales de consagración (los premios, la consideración de la crítica, la producción de bibliografía) y en lo que exigen de sus receptores, de obras en otro tiempo consideradas exclusivamente pertenecientes a la esfera de la “alta cultura”. Quizás las obras de Eduardo Mendoza o de Javier Cercas podrían ser un buen ejemplo de estas operaciones.

Por otro lado, ahora en relación con la especificidad del punto de vista académico, el peculiar modo de atención que la crítica literaria dirigía a sus objetos en la era de la autonomía hoy se ha ampliado. Y no solo porque, como se suele repetir, gracias a los estudios culturales, ese modo de atención se haya dirigido a otros objetos con ‘menor dignidad’ académica, cuestionando de este modo las definiciones tradicionales del campo de las humanidades. Además, hoy los productos de la industria cultural exigen contar cada vez más con un receptor docto y erudito. El rastreo de parodias, alusiones y referencias intertextuales en las que cierta crítica literaria basó en otro tiempo su exclusiva *expertise* es hoy moneda corriente en las series de televisión. Hasta un dibujo animado infantil como *Pucca* basa parte de su atractivo en el cúmulo de referencias culturales que maneja, desde la mitología griega hasta McDonald’s y la animación japonesa, lo cual a primera vista resulta extraño considerando el *target* principal al que se dirige. La atención específica y concentrada es el modo de recepción más adecuado del entretenimiento de hoy. En

un sitio de Internet *wiki* como *TV Tropes* los usuarios han desarrollado una verdadera comunidad que se ocupa de sistematizar los recursos narrativos de los productos culturales más diversos. Imaginemos un repertorio de motivos, como una suerte de funciones de Propp, pero que abarca gran cantidad de las producciones recientes de la industria cultural. Lentamente el sitio está siendo traducido a otras lenguas, entre ellas el español. Por supuesto, la cultura de los *fans* es tan vieja como la industria de la cultura; pero algunas innovaciones técnicas como esta han contribuido a señalar sintomáticamente las escasas diferencias entre aquella en su estado actual y las investigaciones literarias académicas, poco más que *fandom* dirigido a mercadería aparentemente más prestigiosa y con la pátina que da la antigüedad. Nosotros, aquí, reunidos en este congreso, no hacemos quizás cosas muy diferentes de aquellas a las que se dedican los *trekkies* en sus convenciones.

Por otro lado, todos sabemos que la web ha dado lugar a una disponibilidad inmediata de versiones digitalizadas y, por lo tanto, sujetas a la posibilidad de búsqueda automática, de los grandes clásicos del canon de la literatura occidental en dominio público. Esta mayor accesibilidad es solo aparentemente correlativa de la puesta en cuestión de la “naturalidad” de ese canon, y de sus interpretaciones también canónicas, que llevaron a cabo los estudios culturales y sus variantes. Más bien, la crudeza de su disponibilidad en la web sin las mediaciones que implican el soporte del libro y su circulación relativamente restringida, especialmente algunas de las más antiguas tareas de la edición de clásicos, como la elaboración de concordancias, enfatiza el mero “estar-ahí” de los textos canónicos: no tanto la posibilidad de hacerlos funcionar en circuitos específicos alternativos, dando lugar a la transformación generalizada de su “canonicidad”, sino más bien la de contar siempre con ellos, en su prácticamente infinita reproducibilidad. El efecto de esto es más bien agotar la naturaleza del texto en su mero aparecer, en su valor de exhibición.

Sin embargo, los investigadores literarios han encontrado gracias a esto un nuevo cometido: habiendo renunciado sin demasiado problema a la concepción del canon en que se basaba su disciplina, lo han hecho también de paso a la idea de crítica que ese canon conllevaba, la **reflexión**, si le creemos al Benjamin de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*; y hoy, digitalizar material solo conservado en papel, o “colgar” en la web materiales hasta hace poco considerados marginales en la historia de la literatura, se han convertido en tareas académicas modélicas, *vedettes* de los “resultados esperados” de los proyectos de investigación y, en su materialidad contable, objeto de subsidios cuantiosos. Con esto, la tríada clásica que reunía edición, formalización e interpretación como actividades privilegiadas de la crítica se ha desvinculado o desmembrado, y ya estas actividades no se ven como partes de un proyecto o tarea más englobadores.

Sin embargo, no es aquí la intención culpar a la crítica académica en general y a la teoría literaria en particular de un abandono de sus funciones tradicionales, que la haría así cómplice de las presiones homogeneizantes a las que la producción de la industria cultural sometería el mundo hasta ahora supuestamente puro de la literatura y del arte, o bien erigirlas como defensoras de ese mundo y prescribirlas así un supuesto “deber ser”. Frente a estos movimientos, una opción que se abre es rastrear las huellas de nuevas formas de diferenciación que reorganicen o redistribuyan los límites que alguna vez trazó la “gran división”, para usar el término de Andreas Huyssen. Desde este punto de vista, la idea de una distinción central que englobe a todas las demás diferencias culturales parece ya inoperante, aun cuando se opte por dirigir la investigación contra sus prerrogativas ideológicas.

Pero sin embargo, al mismo tiempo y sin explicitarlo del todo, la crítica académica parece no poder renunciar a operar esta distinción. Ella se resiste a abandonar, frente a la demostración más o menos obvia de su carácter siempre cultural y socialmente construido, la lógica de una diferencia maestra, que se sigue percibiendo como presupuesto en casi toda la producción académica, no tanto en las decisiones en torno del canon y la elaboración de los corpus de los

programas de enseñanza, que, afortunadamente, han sufrido modificaciones de importancia, sino sobre todo en las perspectivas de análisis.

Del mismo modo que los estudios de género llamaron la atención sobre el carácter social y culturalmente construido de la noción de diferencia sexual con que se manejaba el psicoanálisis, los estudios culturales y la sociología de la cultura lo hicieron respecto de la distinción estética. El psicoanálisis, particularmente el lacaniano, parece no poder prescindir del estatuto dominante de la diferencia sexual, y desde allí ha edificado su propia crítica a los estudios de género (por ejemplo, en los textos de Slavoj Žižek) como resguardo de las prerrogativas de la disciplina; la crítica literaria académica, sin embargo, en una situación similar, no ha dispuesto ninguna estrategia teórica y simplemente ha continuado produciendo “ciencia normal”; los enfoques histórico-culturales conviven con los textuales sin mayor conflicto, y esto precisamente porque ellos no constituyen más que las dos caras de un mismo paradigma de investigación todavía en pie.

¿Qué podría implicar entonces para la crítica, si se la pensara a fondo, una toma de distancia radical respecto del paradigma de la distinción maestra para pensar la literatura, distinción a la que todo parece cuestionar en el contexto contemporáneo? En primer lugar, y más concretamente desde nuestro propio espacio cultural, constatar que los largos procesos de constitución de las literaturas nacionales en América Latina están definitivamente concluidos. La reapertura del mercado editorial español peninsular a los escritores latinoamericanos cuarenta años después del *boom* es, entre otras cosas, una muestra de esto. No porque los editores españoles estén dispuestos a publicar a escritores latinoamericanos, sino más bien porque esos escritores ya no ven los espacios editoriales nacionales como un ámbito de recepción privilegiado. Disuelta la lógica de valoración y circulación impuesta por las literaturas nacionales en Latinoamérica, su contracara internacionalista ligada con la defensa de la autonomía se disuelve, dando por supuesto así lugar a que se establezcan relaciones muy diferentes entre literatura y mercado. Los argumentos más o menos apologeticos del Borges de “El escritor argentino y la tradición” se han vuelto innecesarios para escritores que ya no ven en la literatura nacional, como salvaguarda o como problema, una fuente de atractivo, o encuentran en ella solo una oportuna “marca” capaz de garantizar un plus de difusión.

En segundo lugar, una redistribución de los sitios en los que se ejerce la imaginación literaria. La literatura sigue generando imaginación a su alrededor, sobre todo si se entiende esa imaginación ya no solo como inventiva ficcional o narrativa de los escritores, como simple creatividad de los artistas o bien como renovación del lenguaje, sino más bien como poder de aglutinar experiencias, prácticas y operaciones en una consistencia figural propia; o sea, como nuevas maneras de producir especificidad en otros niveles. ¿Qué se imagina hoy que la literatura pueda ser o llegar a ser (incluyendo por supuesto la posibilidad de que ya no sea nada, de que desaparezca próximamente, que es incluso la hipótesis más común)?

Esta dimensión imaginaria, potencial, de la literatura, probablemente como resultado contradictorio de la deflación de los valores que durante todo el siglo XX se le adjudicó, se ha desarrollado a tal punto que conviene indagarla por sí misma, sin pretender por esto estar haciendo obra teórica o poética en sentido clásico. La idea es que cierto imaginario de lo literario se ha emancipado hoy como tal de la práctica efectiva de la literatura como ejercicio del signo, y por esto merece ser estudiado en su particularidad.

No debería, entonces, hacerse centro en estudiar cómo prácticas significantes alternativas e incluso emancipatorias, en su momento conceptualizadas a través de las nociones de escritura o textualidad, podrían poner en entredicho las concepciones hasta este momento dominantes de literatura, por ejemplo las ligadas constitutivamente con un ideal determinado de lengua o nación, con el predominio de la voz autoral o con un momento determinado del devenir histórico, todo lo cual supone ya por otro lado todo un programa para la crítica académica; por el

contrario, el énfasis se ubica en el resto que dichas prácticas presuponen, aun en sus operaciones desacralizadoras, como imagen de un poder ser de la literatura.

Cabe preguntarse si este desplazamiento de énfasis no se debe precisamente a lo que ocurre cuando las teorías del texto se enfrentan a su presunto éxito en la proliferación textual –sin ninguno de los criterios de valoración y las salvaguardas institucionales de antaño, pues no los requiere, como tampoco el rótulo de “literatura”– de la producción escrita en la web. Constatar que a pesar de esto, como se señala a menudo, en nuestra sociedad y cultura se sigue produciendo y consumiendo algo que todavía podemos llamar “literatura”, pues de hecho se parece bastante, al menos en su forma, a lo que durante los últimos doscientos o ciento cincuenta años se conoció bajo ese nombre, implica reconocer cuánto y cómo ella vive de la producción de imágenes, estimulando la imaginación cultural incluso más allá o más acá de los protocolos de la investigación académica y de los circuitos habituales de reflexión acerca de la literatura, privilegiadamente los de la crítica literaria.

Esta perspectiva o enfoque podría dar incluso lugar a una reevaluación del discurso mismo de la teoría, entendiéndolo como una forma específicamente utópica, específicamente moderna, de imaginación de las potencialidades y alcances de la literatura, que hoy estaría cediendo su sitio a otras modalidades de imaginación, menos exaltadas quizás, o menos radicales, pero igualmente productivas.

¿Cómo rastrear, entonces, este imaginario de la literatura hoy, sin poder apelar, por las razones ya apuntadas, a los recursos clásicos de la disciplina de la teoría literaria? Las (auto) representaciones del escritor y de su práctica, la mayor parte de las veces simplemente asumidas sobre la base de residuos bastante antiguos del imaginario colectivo en torno de lo literario, deben tomarse, si ya no exclusivamente como posicionamientos en un campo específico, el de lo literario, sí al menos como una reivindicación de la posibilidad de imaginarse la literatura. Las transposiciones intermediales proveen otra ocasión privilegiada para revisar los modos de la imaginación contemporánea de lo literario. Allí se pueden aislar los aspectos propiamente potenciales del ejercicio y de los usos actuales de la literatura, imágenes que pueden ser maneras no oficiales, no conceptuales, ni siquiera verbales, de pensarla. Cuando en su película *El artista* (2008), Gastón Duprat y Mariano Cohn, los creadores de la recordada *Televisión abierta*, debieron elegir actores para encarnar al enfermo senil que dibuja compulsivamente y al enfermero que se aprovecha de su producción y la introduce, bajo su firma, en el mercado del arte, eligieron a un escritor, Alberto Laiseca, y a un cantante *pop*, Sergio Pángaro. Si se tiene esto en cuenta, lo que en esta película pasa por ser una defensa de la importancia del contexto y del espectador en la definición del arte contemporáneo y, por lo tanto, una crítica a la concepción moderna de la obra de arte autónoma, se convierte más bien en una manera de explorar qué queda de las concepciones modernas de lo literario y, por lo tanto, de las formas afines de atención crítica que suscitaron, cuando son atravesadas por un modo de circulación alternativo, centralmente el de las imágenes.

Al mismo tiempo, como decíamos, la industria cultural se muestra como pasible de convertirse a su vez en objeto de una forma de atención como aquella. La industria cultural y específicamente el cine pueden vivir perfectamente de una concepción heredada del artista, representada por los viejos chochos que en la película encarnan Rodolfo Fogwill, León Ferrari y Horacio González, aunque el corte generacional y la radical incomunicabilidad de las experiencias no pueden ser más evidentes. El género por excelencia del cine argentino, la comedia costumbrista, se actualiza con esta película por su selección de una materia atípica (aunque no intratable) como el mundo de las galerías de arte y los museos, pero sobre todo por su asociación con una serie de procedimientos cinematográficos que parecen querer señalar, manierismos del encuadre y la iluminación mediante, que esta comedia requiere un modo de atención como el que los críticos

y diletantes más o menos ridiculizados en el filme dirigen a los dibujos del enfermo mental encarnado por Laiseca. La muerte de este en el final de la película ilustra un contexto en el que la industria cultural ya ni siquiera puede contar con el arte de la autonomía como su alternativa imposible de emular, y toma la posta que le deja. Un dibujo de León Ferrari busca aparentemente encarnar una de las obras del enfermo que nunca vemos en la película: se trata de la reproducida en el afiche del filme. Como vemos, toda una imaginación acerca de lo que le resta a la literatura se dibuja en esta película que no parece tener nada que ver con ella.

Si bien la teoría literaria fue la disciplina que con más ahínco se planteó el problema de las concepciones de la literatura en su estricta contemporaneidad, dominada, como muchas de las investigaciones de las llamadas “humanidades” del siglo XX, por pretensiones de cientificidad modélica que la hicieron acercarse a los modos de análisis lingüístico como paradigma fundamental, por esto mismo ella siempre desconfió de los aspectos imaginarios de la literatura, o de lo que en ella no se desenvuelve sino como imagen, y ya no como construcción estrictamente verbal. La consecuencia lógica de la generalización del paradigma de la autonomía fue extremar la atención que se le prestó a lo que se entendía era el medio más propio de la literatura, el lenguaje. Por esto, la teoría denunció siempre estos aspectos imaginarios de la literatura como los vehículos por excelencia de la ideología, y se mostró por esto favorable a la consideración exclusiva de sus aspectos simbólicos, es decir, significantes, haciendo que la literatura, llevada a su propio límite a través de esta opción metodológica, se volviera incluso en contra de ella misma bajo las figuras conceptuales de la escritura y del texto, que ponían radicalmente en cuestión el carácter hasta entonces en ella dominante de la significación.

Pero hoy se vuelve necesario ir más allá de este juego teórico infinito de norma y transgresión, o bien de exclusión mutua de placer y de goce literarios, es decir, de consideraciones de la literatura que o bien la interrogan en su misma base a partir de un análisis de la lógica de la construcción significativa de su medio más propio, o bien pretenden rehabilitar, frente a esta operación, una versión restringida, naturalizada y dogmática del imaginario que le incumbe. Hay que parar entonces la propia teoría sobre sus pies y leerla a su vez como una modalidad imaginaria más de lo literario en el siglo XX, como un repertorio determinado de figuras de la misma en las que el ofrecimiento inmediato de sus objetos, en su carácter de constructos verbales, al análisis lingüístico o discursivo pasa a segundo plano, o bien resta en el primero pero no como verdad “esencial” del hecho literario, sino más bien como componente o figura de una manera de imaginárselo, de quererlo como literario –por ejemplo, a través de un ideal de lengua, o bien, lo que es lo mismo, de un quiebre ideal de ese ideal.

Algunos de los últimos libros de Tzvetan Todorov, un representante por excelencia y también por excelencia arrepentido de este modelo de teoría literaria al que nos referimos, pueden servir como ejemplo de cierto modo típicamente contemporáneo de construir imágenes de la literatura: el del fin y el peligro. En *La literatura en peligro*, Todorov denuncia el agotamiento de los acercamientos teóricos al estudio de los textos literarios y defiende la posibilidad de una recuperación, por parte de la crítica, de la preocupación por su sentido y sus fines. Con esto, solo reproduce, reactivamente, los términos del debate en el que él mismo se vio inmerso en los años 60, si bien desde el extremo exactamente opuesto.

En la herencia de los planteos originales de Todorov, pero en las antípodas de la posición actual de aquel, Dominique Maingueneau, en *Contra San Proust*, aprovecha lo que entiende como el “giro discursivo” reciente de los estudios literarios para decretar él también el fin de la Literatura, y se declara a favor de otros regímenes de inscripción y de valoración de la palabra más a tono con la transformación tecnológico-digital del mundo contemporáneo. Se trata, por supuesto, de una denuncia de lo que ve como una ideología superviviente de la Literatura heredada del pasado, que no es finalmente otra cosa que uno de sus imaginarios, el de la autonomía. Hoy, en

cambio, sugiere, la imagen del “archivo” ha sustituido la del “campo” para pensar una literatura de la que ha desaparecido toda tensión entre un “adentro” y un “afuera”. movimiento al que sin dudas es afín el de la digitalización generalizada del que hablamos antes. Maingueneau, sin embargo, a través del uso que hace de figuras como las del “mimo” o de la “puesta en escena” para pensar la “supervivencia” de la literatura en la contemporaneidad, no hace más que recuperar el modelo más clásico del cuestionamiento de la literatura desde el punto de vista de la crítica ideológica, el de su funcionamiento como “falsa conciencia”, prescindiendo de cualquier consideración del peculiar atractivo de sus imágenes, aun de aquellas que anuncian su desaparición, una larga tradición de las cuales precede en mucho las declaraciones de Todorov y Maingueneau. Con su apelación a las imágenes apocalípticas de su pronta extinción, ambos se inscriben a su vez en esa tradición, y particularmente Maingueneau, quien se sirve de viejos estereotipos del imaginario moderno de la técnica cuando supone que la simple disponibilidad de nuevos medios tecnológicos dará lugar directamente y sin mediaciones a una transformación de las relaciones entre producción y consumo que terminará echando por tierra las viejas jerarquías sobre las que se edificaba el campo literario.

El libro de William Marx *El adiós a la literatura* resulta mucho más interesante, pues toma como punto de partida el análisis de las diversas maneras en que se imaginó el fin de la literatura como se la conocía hasta entonces a lo largo de diferentes momentos de la historia. Con esto, desnaturaliza de manera refrescante gestos agoreros o celebratorios como los de Todorov y Maingueneau, pero a la vez su estrategia lo lleva a terminar convirtiendo la imagen del ‘fin’ en un rasgo constitutivo de lo que sería la esencia vacía de la literatura moderna, volviendo así en cierta medida defectuosa su historización de la misma.

Un paso todavía más allá de estas perspectivas lo da Alain Badiou. En el capítulo “Vanguardias” de su libro *El siglo*, Badiou alude al imaginario prospectivo de estos movimientos característicos de la modernidad en el siglo XX, y lo considera resultado de su vocación incansable por que el lenguaje capte lo real de un acto llevado a cabo en el presente, por más exiguo que sea. La retórica del imaginario de vanguardia, y sus manifiestos y programas, solo se entienden en función del rescate de esta potencia siempre abierta de “hacer el presente”. A esto, Badiou opone el imaginario clasicista del arte posvanguardista (de 1980 en adelante): en él, todo presente está ausente. Sin embargo, Badiou no considera que la sola exposición a un acto excesivo respecto de ese imaginario aparentemente cerrado sobre sí mismo pueda dar lugar a una verdadera transformación del arte. Por el contrario, siempre ya estamos expuestos al exceso, aun en el orden de un imaginario de lo clásico; es decir, no hay verdadera contraposición entre un “sistema estético” y su simple transgresión vanguardista. Por lo tanto, todo se juega en el cambio de signo del exceso, que supone una intervención subjetiva como invención de una fórmula o forma capaz de hacerse cargo del presente. Aunque Badiou no lo diga en estos términos exactamente, nosotros leemos ahí la instancia en la que se vuelve necesario pensar nuevos imaginarios del arte y la literatura tras las vanguardias, cuando ya no es posible recurrir al texto o la escritura como figuras prefijadas del exceso de lo real. La invención literaria puede ocurrir en cualquier parte, incluso fuera del texto y más allá de la escritura.

Los recientes trabajos de Josefina Ludmer en torno de las “literaturas posautónomas” pueden considerarse antecedentes ineludibles de esta problemática, ya que, más allá de su tratamiento de la noción de autonomía, y del uso que en función del mismo hacen de las categorías de “realidad” y simulacro o ficción, ponen en primer plano la naturaleza imaginaria de las concepciones contemporáneas de literatura, es decir, que su constitución misma, abandonadas las estéticas de la autonomía, se juega en sus maneras, no siempre específicas, al menos en sentido clásico, de imaginarse. De aquí se dispara, en el trabajo de Ludmer, una crítica de la lógica del campo, tal como la pensó Bourdieu, con la que no se puede sino coincidir, a la par de un desplazamiento

de la noción moderna de “identidad literaria”, todo lo cual parece estar encaminado a sentar las bases de una transformación epistemológica de los estudios literarios. De todos modos, Ludmer no avanza en este sentido: solo señala que las ‘nuevas escrituras’ llevan a cabo un vaciamiento explícito de la literatura tal como se la conoció, pero no despliega una caracterización de las mismas que no sea por la negativa del modelo anterior. Y, de este modo, sigue presuponiendo inadvertidamente operaciones típicas de ese modelo, como cuando sugiere que la imaginación –“pública”, la llama Ludmer, para destacar que no se refiere a una imaginación específicamente literaria– debe pensarse como *construcción* de lo real y del presente –de esto se deriva probablemente su exagerada valoración de las operaciones de mezcla (de géneros, formas, corrientes, espacios, etc.). Quizás sería pertinente contraponer a este constructivismo generalizado de Ludmer, heredero de las concepciones estructuralistas y posestructuralistas del texto y la escritura, es decir, del cierre de la concepción de la literatura de la autonomía, el modo en que Badiou piensa el “anudamiento” del lenguaje y lo real en la forma, que por esto no puede entonces ser ya pensada como construcción. La imaginación pública no construye lo real en un espíritu más o menos *bricoleur*, sino que lo inventa de cabo a rabo en una fórmula. Del mismo modo, preguntarse hoy qué es la literatura no puede consistir más que en el ejercicio de la más inimaginable invención.

CV

MARCELO TOPUZIAN ES DOCTOR EN LETRAS (UBA) E INVESTIGADOR ASISTENTE DEL CONICET. SE DESEMPEÑA COMO DOCENTE EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA) DESDE 1994 EN LAS CÁTEDRAS DE TEORÍA Y ANÁLISIS LITERARIO C Y LITERATURA ESPAÑOLA III; EN ESTA ÚLTIMA ES HOY PROFESOR ADJUNTO REGULAR. SUS PUBLICACIONES GIRAN ALREDEDOR DE TEMAS DE TEORÍA LITERARIA Y LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.