

## DE LA CRÍTICA LITERARIA AL ACTIVISMO CULTURA

Josefina Ludmer



**RESUMEN****PALABRAS CLAVE**

*postautonomía*  
*cultura digital*  
*activismo*

Esta conferencia de Josefina Ludmer prolonga sus últimos trabajos críticos llevando las cuestiones de la autonomía de la literatura y sus crisis a las mutaciones de la crítica literaria, sus capacidades y tareas. Contrastando dos épocas concebidas como instrumentos conceptuales (los sesenta y los noventa) traza una trayectoria que va de los clásicos latinoamericanos del siglo XX, la cultura modernizadora del libro y las prácticas críticas de desciframiento a la cultura digital contemporánea, la lógica diaspórica de escrituras transparentes, abiertas y ambivalentes y la posibilidad de pensar un activismo cultural que excede las viejas categorías de los estudios literarios. De las escrituras de los sesenta, en las que los imperativos de la representación nacional y la categoría de transgresión formaban parte de una suerte de ética implícita, se pasó a escrituras que aspiran a la imagen y a la transparencia, pero que no pueden estabilizarse en ningún código. En esta ambivalencia constitutiva radican las potencias de un activismo todavía por pensarse.

**ABSTRACT****KEYWORDS**

*Post-autonomy*  
*digital culture*  
*activism*

This conference by Josefina Ludmer extends her last critical works taking the notions of the autonomy of literature and its crisis to the transformations for literary criticism, its abilities and its goals. Comparing two very different times, which are considered as conceptual instruments (the sixties and the nineties), she establishes a path that starts with the Latin American classics of the 20<sup>th</sup> century, the modernizing book culture and the critical praxis that tried to decipher the contemporary digital culture, the dispersed logic of transparent, open and ambivalent writing and the possibility to think a cultural activism that surpasses the old categories of literary studies. Ludmer passes from the sixties writings, in which the imperatives of a national representation and the category of transgression were part of an implicit ethics, to texts that look up to the idea of image and transparency but cannot establish any code at all. In this fundamental ambivalence lies the potential of an activism that has not been formulated yet.

Les voy a leer una conferencia bastante corta, porque lo que me interesa sobre todo es dialogar con ustedes, o sea que traigo ciertas ideas bastante simples para presentárselas y después espero poder hablar.<sup>1</sup> El título es “De la crítica literaria al activismo cultural”, pero tiene otro título. El segundo es “De la cultura del libro a la cultura electrónica”.

Hoy preferiría salir de la crítica literaria como lectura según categorías de autor, obra, texto, estilo o género, y entrar en otro campo más amplio que llamo activismo cultural. Ahora, precisamente en estos momentos, me encuentro un poco en el camino entre la crítica literaria y el activismo cultural, en tránsito entre uno y otro. El activismo cultural no sólo piensa la literatura sino, sobre todo, la industria cultural: la producción de ideas, de obras, de acontecimientos, de libros y de teorías. Y no sólo piensa la industria cultural sino que trata de intervenir y actuar con otras tácticas, medios y recursos.

Este pasaje de la crítica literaria al activismo cultural es paralelo al pasaje de la cultura del libro a la cultura electrónica, y estaría determinado en parte por el cambio cultural que se produce con la escritura en computadora en los años ochenta. Se pasa de la cultura de la biblioteca o cultura del libro a la cultura electrónica. Para ver nítidamente este pasaje habría que analizar las dos formaciones culturales que lo representan: la de los años sesenta, que sería la crítica literaria en su apogeo, último avatar de la cultura de la biblioteca, escritura en máquina de escribir; y la de los noventa donde entra el activismo cultural y la cultura electrónica.

Empiezo con los sesenta Es la culminación de un período que empieza después de la guerra, o sea, a fin de los años cuarenta, y donde están la Revolución Cubana, la guerrilla, el llamado “boom literario”, y, sobre todo, el mundo bipolar de amigos y enemigos de la Guerra Fría. En ese momento se constituyen los clásicos de la literatura y la cultura latinoamericana del siglo XX. Se constituyen sus territorios, sus sujetos y la idea de nación que representan y alegorizan. La juventud pasa a primer plano; se dice que los sesenta implican la aparición de los jóvenes en la escena histórica. Los representantes de este juvenilismo

---

<sup>1</sup> Conferencia pronunciada en el marco de las V Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas “Figuras del desastre”, en la Universidad de Tres de Febrero, el 3 de diciembre de 2014. Transcripción de Sofía Checchi Ugrotte.

podrían ser José María Arguedas, por un lado, y Vargas Llosa, por el otro, con sus respectivas novelas de iniciación. Los protagonistas de sus *bildungsroman* son jóvenes: ahí están, el rural y el urbano, o sea, *Los ríos profundos* (1958) y *La ciudad y los perros* (1963). En el medio, *La traición de Rita Heyworth* de Puig (1968): el joven de pueblo. Para terminar de definir el cuadro, también nombraré, de un lado, a la literatura juguetona de Cortázar – pensada para jóvenes– y la violenta y transgresiva de Osvaldo Lamborghini, en el otro. Este sería el paquete de los años sesenta como formación cultural. Los sesenta es un instrumento conceptual para mí, que nos permite pensar un régimen literario, un régimen de ficción o de realidad, un régimen de sentido o significado, un régimen de producción de literatura y un régimen de producción del libro. Constituye el último avatar de la cultura de la biblioteca, una cultura de escribas y descifradores. También el último avatar de la autonomía y de la industria latinoamericana del libro.

Veamos algo de este paquete de los sesenta. En el centro está la transgresión, la categoría de transgresión, que empieza a funcionar con cierta equivalencia a la idea de revolución. Esa es la característica de los sesenta: la transgresión es igual a revolución. Aparecen formas de violencia vinculadas a campos extraños –no, presumiblemente políticos: la droga y el sexo–. Esto se ve muy claramente en Osvaldo Lamborghini y en las lecturas de *El Matadero*, de Viñas. Los sesenta también constituyen el último avatar, la forma perfecta de lo que se llamó “autonomía de la literatura”, es decir, la idea de que las prácticas culturales o estéticas se autodefinen y auto reflejan. Esa autonomía implicaba separación de la política, de modo que lo estético o lo literario iba por un lado y lo político iba por el otro. Sin embargo, casi como en ningún otro momento, la política y la literatura entraron en una relación fluida, para la que hubo que producir una nueva figura que excedía la figura del “escritor literario”, la del intelectual. En los sesenta la política se encarnaba en las ideas u opiniones de los escritores (esto es lo que los diferencia totalmente de hoy) que hacían y firmaban declaraciones, se pronunciaban constantemente. El centro era la ideología, la categoría de ideología, y el escritor era un personaje público fundamental. Entonces Cortázar, por ejemplo, o García Márquez, podían escribir lo que querían, pero por fuera debían apoyar la Revolución Cubana. O al revés, Borges podía pensar lo que

quería, pero su escritura era revolucionaria. Eso visto desde los años sesenta. Estoy describiendo, no estoy ni de acuerdo ni en contra. Estoy describiendo lo que eran los sesenta y cómo se lo pensaba en función de esta separación entre política y escritura. Desde el punto de vista económico o del desarrollo capitalista, en los sesenta culmina o llega a su punto más alto la industria latinoamericana del libro, porque la modernización de los sesenta tiene que ver con la industrialización. Pensemos que el *Che* es nombrado en Cuba Ministro de Industrias. La idea era que la industria era como lo más avanzado, y la industrialización del libro, sobre todo en Argentina y en México, implicaba cooptación, traducción, se leían los libros argentinos en toda América Latina y también en España. Es un momento donde la cultura argentina está en su punto más alto. En los sesenta culmina entonces el capitalismo nacional en nuestro campo específico, que es la industria del libro, y las industrias nacionales implican literaturas nacionales.

Las industrias nacionales del libro, que son Sudamericana, Emecé, Jorge Álvarez, imponían o daban a conocer lo que era la literatura nacional. Porque decir clásicos del siglo XX es decir nación y función representativa de la nación. La literatura produce una relación específica entre la nación, la idea de nación, y la ficción. La ficción representa siempre la ficción de esa época o territorios nacionales, sus sujetos y sus héroes. Territorios como Comala, Macondo, Santa María en los clásicos están siempre ubicados y son representativos de una nación. Esto quiere decir que producción de nación, producción del libro o industria del libro, producción de ficción o literatura, podrían ir juntas, puesto que, como dice Borges, un clásico es aquel libro que una nación elige para que lo represente. La función de los clásicos (me estoy refiriendo a Vargas Llosa, Borges, García Márquez, los escritores canonizados de los años sesenta) sería representar la nación.

No obstante, los sesenta se caracterizan por la experimentación. Borges, Rulfo, García Márquez (cuya función de clásico es representar la nación), pero también Cortázar y Puig, mostraban cierta experimentación temporal-narrativa, con pronombres, tiempos mezclados, sin puntos fijos, con perspectivas móviles. Era difícil leerlos cuando aparecieron por primera vez, y hoy todavía es difícil leer *Pedro Páramo* de Rulfo o *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. No se sabe quién habla, quién está narrando en

cada momento, pero mostraban una idea precisa de ficción como tensión entre una realidad histórica y algún tipo de personaje, en el que se cifraba una subjetividad, o todo un árbol genealógico. Ahí aparece la nación: la historia era la realidad (esto me interesa marcarlo especialmente) con fechas, personajes, y lugares específicos, y esa historia pasaba a través de personajes que eran concebidos como reencarnaciones o representantes de alguna nación o algún pueblo, estuviera este marcado por la idea de clase, o por una idea étnica, o por un cruce. La identidad territorial era local y, al mismo tiempo, nacional. *La Comala* de Rulfo, el *Macondo* de García Márquez, el Río de la Plata con la *Santa María* de Onetti y las *orillas* de Borges son al mismo tiempo zonas experimentales –blindadas–, pero también territorios de clara vocación representativa. La nación, la historia, la ficción y la experimentación y los sujetos representativos van juntos y dan forma a los clásicos del siglo XX: *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad*, *Yo el Supremo*, *La casa verde*, *Conversación en la Catedral*, *La historia de Mayta*, entre otros. Hoy se ve esa forma clásica de los años sesenta y setenta en la literatura de Vargas Llosa, que sigue escribiendo de ese modo, que es una fusión entre el experimentalismo moderno del siglo XX en cuanto a formas y temporalidades narrativas, la nación latinoamericana (la representación de la nación, la alegoría de la nación) y los sujetos representativos. Estos implicaban identidades nítidas y fijas, que incluso se pueden seguir viendo en *El beso de la mujer araña*, el homosexual, el guerrillero. Son identidades que los definen de una vez y para siempre, frente a las identidades móviles y diaspóricas de los personajes de la literatura de ahora. La realidad era la realidad histórica nacional. Ustedes saben que hay muchos tipos de realidad, hay muchas realidades. Hay que ver a qué tipo de realidad específica se refiere cuando se habla de realismo en literatura. En este caso, era la realidad histórica. Siempre aparecían fechas en la literatura de Vargas Llosa, de García Márquez, héroes o personajes reales, eventos, acontecimientos que habían ocurrido. Eso era la realidad contra la cual se delineaba la ficción (una familia, un sujeto, una genealogía...). La idea es que para los clásicos del siglo XX la realidad es siempre la realidad histórica, pero en todos ellos aparece la historicidad de la categoría de autonomía, como una mediación. Sabemos que la autonomía literaria es una categoría que se maneja según convenga o no políticamente. Contra la autonomía de la literatura, a Borges no le dieron el premio Nobel por sus ideas

políticas. A Vargas Llosa se lo dieron con el argumento de que la literatura es autónoma de toda idea política. O sea, la autonomía con relación a la política se adopta según convenga, en un caso o en otro. De todos modos, la autonomía, y esta es mi hipótesis, es una categoría de uso: los críticos, los escritores, los que otorgan premios la usan. No es una categoría descriptiva.

La nación, la experimentación, la modernización, un tipo de ficción, un tipo de sujeto representativo de clase, las editoriales nacionales y un uso específico de la autonomía literaria iban juntas todas en la era de los clásicos latinoamericanos. Muchas de las editoriales nacionales en que se publicaron (caso Borges, Rulfo, García Márquez) fueron absorbidas en los años noventa por los conglomerados editoriales. Aquí ya tenemos un dato crucial para el pasaje de la cultura del libro a la cultura electrónica, y es un dato crucial para el activismo cultural. Son los conglomerados editoriales los que se mueven en este momento, y las editoriales nacionales son como minorías y pequeñas oficinas que juegan en el campo de esos conglomerados.

Los noventa como formación cultural exhiben el funcionamiento en la literatura en la era de los medios, las redes y la industria de la lengua. Esto para mí es muy importante: hoy la lengua es eje de una industria realmente. Se gana dinero con la lengua. Antes era como que la lengua no importaba tanto, parecía que la lengua era gratis. Ahora la lengua se cobra de algún modo y se gana con ella. En la era de la industria de la lengua los límites se perturban, porque se producen todo tipo de éxodos y excursiones. En esta escritura de los años noventa se ponen en escena otros modos de leer, de pensar, y otras políticas. Por ejemplo, políticas que fusionan realidad y ficción, adentro y afuera, políticas en relación con la transparencia de la literatura o de los textos, y en relación con la ambivalencia, que son como las palabras clave quizás de esta época para la lectura: transparencia y ambivalencia. Y otra: precariedad. Las cosas son legibles, pero ambiguas y duran poco. Hoy pueden verse las diferencias literarias entre los clásicos del siglo XX y lo que viene después, porque claro que al final de siglo XX, con la aparición de la escritura electrónica, de Internet, de las redes, de los blogs, y del libro electrónico, aparecen otras formas de representación y ficción, y también cambia la industria del libro que se inserta en este territorio transnacional de la lengua, en el juego entre grandes conglomerados y pequeñas editoriales independientes.

Estamos en otra organización de la literatura, esa es la idea, con otras tecnologías de escritura y con otros modos de producción del libro. Y estamos en otra cultura. Eso nos distancia de los clásicos latinoamericanos del siglo XX y cambia el lugar de lo político en la literatura y, por lo tanto, la forma del activismo cultural.

Los cambios en la tecnología de la escritura y en la producción del libro cambian los modos de leer y, por ende, cambian las escrituras. Los cambios se superponen y no se sabe cuál es primero o causa del otro. También cambian los modos de valoración, porque muchas veces los aparatos de distribución deciden el valor de lo que se lee. Hoy las editoriales independientes dicen que la literatura de calidad, o la “auténtica literatura” como dicen, está con ellas porque equiparan masividad, concentración del mercado del libro y baja calidad literaria. A los *best sellers* y las corporaciones oponen escrituras minoritarias, que para ellos serían más valiosas. Tampoco estoy juzgándolos. Yo creo que todavía estamos viviendo el fin del pasaje de una cultura de la biblioteca a una cultura digital, y asistimos también a un cambio en el régimen de realidad y en el régimen de sentido o significado.

En este punto, la realidad hoy ya no es la realidad histórica-nacional como era en los años sesenta, sino la realidad cotidiana. Ha cambiado un poco la idea de realidad y de realismo. ¿Dónde nos ubicamos? Antes, la idea de realidad en literatura eran fechas, eventos, acontecimientos históricos, y hoy, la idea de realidad en literatura es sobre todo la cotidianidad. Esto no significa que no aparezca la cotidianidad en la tradición de los clásicos modernos latinoamericanos, ni que no aparezcan acontecimientos, fechas y personajes “históricos” en las escrituras de los noventa, sino que la realidad sobra la que se recortan cambia de uno a otro: de la historia a lo cotidiano.

Esto supone, para mí, un cambio en los modos de significar: hoy ya no hay un sentido a descifrar, como se planteaba en la lectura de los años sesenta. Me acuerdo muy bien que había que leer con papel y lápiz, subrayando, descifrando; había la idea de que había un sentido oculto. Se decía que había un sentido manifiesto y un sentido latente, tomando como modelo la interpretación de los sueños de Freud, y había que descifrar. Había entre la realidad y la ficción que se anidaba en ella a través de un personaje, una familia, un árbol genealógico, una relación

que había que develar para ver cómo se representaba. Hoy la idea de desciframiento ha desaparecido totalmente porque las escrituras son escrituras transparentes. Justamente desafían la idea de desciframiento, y en muchas escrituras se borra también esa separación que había tan claramente entre realidad y ficción. No se sabe si lo que se cuenta ocurrió o no, si los personajes son reales o no, se mezclan personajes reales, históricos con personajes ficticiales justamente para generar esa especie de contaminación y que caigan las barreras entre realidad y ficción.

Caída la hermenéutica del desciframiento, también hay un cambio en el régimen de lectura, dado que sentido o significado ya no es un objeto de disputa: fíjense que en los sesenta había escuelas enemigas de algún modo, había tendencias que se confrontaban, por ejemplo, la tendencia realista con la tendencia fantástica. Eran como bibliologías diferentes de escuelas enemigas. Esto no existe más ahora. Ya no hay escuelas enemigas ni tampoco políticas literarias diferentes. Es como que hay un sentido plano, transparente, sin metáfora, pero ambivalente. Esa es la marca de lo que sería la producción de sentido hoy: la ambivalencia. Las identidades de hoy, o sea, los personajes, son territoriales pero provisorias y diaspóricas, por eso no pueden ser ya identidades nacionales. Los personajes se mueven generalmente, como decía Daniel Link, en fronteras. Atraviesan fronteras, no tienen identidades fijas, por eso las llamo “diaspóricas”. Vagan por distintos territorios. Aparece un tipo de territorio dominante que yo llamo “la isla urbana”, y que podría ser pensado como diferente al de la nación. La imagen es la de un territorio con límites que contiene todo su pasado y está habitado por personajes que forman otras comunidades diferentes de las nacionales; migrantes, freaks, travestis. Aparece también un tipo de sujeto transversal a las divisiones y clasificaciones nacionales y sociales, que se define por una condición exterior e interior al mismo tiempo respecto de la ciudad o de la nación, la sociedad, el trabajo, la ley, la razón. Está afuera y adentro al mismo tiempo, afuera y atrapado simbólicamente en el interior. El personaje está oscilando en lugares diferentes, nunca está colocado en un espacio fijo. Siempre en fronteras, en éxodo. Estos sujetos transversales, casi siempre plurales, provisorios y diaspóricos, marcan la diferencia de las islas literarias con los sujetos nacionales de los años sesenta, que eran vanguardistas y experimentales. Los sujetos de las narraciones clásicas del siglo

XX latinoamericanas eran personajes que representaban nítidamente la nación. Esos personajes siempre se ubican en una clase: son el proletario, el burgués, el de la ciudad, el del campo. Muy nítidamente se dan las identidades, que son después diasporizadas. Pero esos personajes representaban nítidamente la nación, que eran argentinos, uruguayos o lo que fuere, y la clase social.

Aparecen hoy otros modos de narrar, otro régimen de ficción y una forma que parece, como les decía, más simple y tradicional, que es más típica que la de los textos nacionales de los clásicos latinoamericanos del XX. Ahora el pasado está puesto en el presente, y la temporalidad toma la forma de una serie de bloques, con interrupciones, fracturas y repeticiones. Son fragmentos narrativos, es un modo de organizar la narración por fragmentos que se suceden en una especie de serie. Una serie que puede seguir indefinidamente, una serie que no se unifica ni se totaliza. Esa temporalidad es el tiempo del ahora y para algunos es puro presente de la realidad. También es la temporalidad y la forma narrativa de los medios y del melodrama: un presente puro, denso, de imágenes de diferentes velocidades que expropia todos los pasados en forma de nostalgia, memoria o duelo. Junto con las narraciones de la nación y sus sujetos, hoy parece borrarse la experimentación narrativa. Ahora leer es más fácil. Leer es como ver. La escritura aspira a la imagen visual, trata de que se vean imágenes, y esto produce un sentido transparente, rápido, accesible a todos, a veces engañosamente simple, un sentido directo, pero totalmente ambivalente. La comunicación transparente y el sentido ambivalente aparecen como características de la escritura latinoamericana de hoy, y ahí es donde se podría insertar el activismo cultural, en ese sentido ambivalente.

En esas posiciones, en esa otra realidad cotidiana y en ese régimen de sentido donde ya no hay escuelas enemigas, ni realismo ni literatura fantástica. Ya no hay políticas literarias (puramente literarias) porque la constelación de la autonomía se disuelve o no sirve. Y en este momento aparece la idea posible del activismo cultural, en cierto modo del fin de la crítica literaria en tanto discurso sobre autor, sobre obra, sobre sentido, y es el comienzo de una reflexión que quiere ser también acción. Quiere intervenir. La crítica literaria parecía como demasiado contemplativa o pasiva, y por eso, la tarea de este activismo cultural parece ser la de pensar de qué modo intervenir, como

convertir discurso ya no en interpretación, sino en un modo de la acción.

Acá me paro para justamente dialogar, responder preguntas, lo que quieran. Muchas gracias.

[Aplausos]

\*\*\*

## Debate

**Laura Isola:** Vos armás un conjunto de textos con los que ejemplificás los sesenta. Tal vez la pregunta más obvia es ¿cuáles son los textos con los que ejemplificás la cultura electrónica?

**Josefina Ludmer:** Hay algunos de los textos con los que trabajé, los de Daniel Link. Quise quitar algunas referencias para no incomodarlo, pero es uno de los escritores que responden, desde mi perspectiva, totalmente a esa descripción de lo que serían estas escrituras.

**Laura Isola:** ¿Y esa idea de Latinoamérica es extensiva también a pensar no sólo en el contexto de las producciones nacionales o con algún dato de escritores argentinos o hay una posibilidad de llevarla a su dimensión continental?

**Josefina Ludmer:** Por suerte me hacés esta pregunta porque se me ocurrió justamente pensando en esta conferencia que, por un lado, había pensado en Latinoamérica y no había puesto lo argentino. Lo argentino quedaba un poco al margen pero en estas escrituras aparece claramente (puse a Cortázar y a Lamborghini como cumbres, pero de todos modos se pueden poner muchos más escritores argentinos y hacer un paquete con eso). Lo que pasa es que mi batalla siempre es en contra de esta especie de tic cultural de este país que se mira nada más que a sí mismo y no sabe lo que pasa en Chile, Uruguay o en Bolivia. Entonces yo trato de poner la categoría de América Latina para ampliar un poco esa mirada argentina.

**Graciela Goldchluk:** Hablabas de que la lengua es eje de una industria y que ahora se cobra. No sé si lo podés ampliar un poco más.

**Josefina Ludmer:** Sí, eso se vio muy claramente en el Congreso de la Lengua. En el último Congreso de la Lengua (que creo que fue en Rosario), donde vinieron los reyes, tuvo una importancia realmente internacional increíble. Había mapas del español. En ese momento se hizo todo un paquete también con la idea de que la lengua se compra y se vende de algún modo, y que la industria de la lengua era una industria que hasta ese momento no se había tomado en cuenta pero que de aquí en adelante se la iba a tomar porque era la industria de los medios de comunicación. No hay comunicación sin lengua, y en la base de los medios de comunicación está la lengua, y la lengua es una materialidad económica hoy en día.

**Daniel Link:** Eso está en correlación también, vos decías, con la presencia de los reyes. Instalar lo soberano y regio.

**Josefina Ludmer:** Sí, la idea de “Real” Academia. La idea de que todavía somos corona.

**Daniel Link:** Por eso, y los manuales de estilo, que hacen los editores del diario *El País*.

**Graciela Goldchluk:** Perdón, quiero agregar una cosa. Hay muchísimo dinero puesto en un proyecto que tiene un consorcio de más de 20 universidades que es “el español como industria cultural”. Lo mismo que sucedió con el turismo, que no era industria. La lengua es un recurso económico material real.

**Josefina Ludmer:** Yo creo que no se puede trabajar en literatura si no se tiene en cuenta esa materialidad económica que es la que la constituye de algún modo.

**Rodrigo Baraglia:** ¿Cómo pensás la relación entre estos cambios entre los sesenta y los noventa en Latinoamérica y los cambios estéticos, si se quiere, o los cambio de regímenes de sentido semejantes, en países como los de Europa y Estados Unidos?

**Josefina Ludmer:** Son los mismos.

**Rodrigo Baraglia:** Los veo de manera distinta y en fechas ligeramente distintas. Una cosa que llama la atención, por ejemplo, es donde ubicás los autores canónicos de los sesenta y en donde, por ejemplo, los ubicaba, a fines de los ochenta, la crítica norteamericana, a esos autores como García Márquez, Borges o Cortázar, todos nuestros clásicos de los '60. Él los ubicaba al principio de lo que llamaría en todo caso la serie de la literatura posmoderna. Claro, en la periodización que armás vos, quedan como el gesto fundacional de las escrituras nacionales y al mismo tiempo el último momento de simbolización de la lucha, la representación de las clases, la hermenéutica, de forma muy moderna, todas cosas que efectivamente no entran adentro de lo que a fines de los ochenta, en el primer mundo, se decía “esto es loco”. Entonces yo me pregunto qué periodización se relacionaría con esas predilecciones que se armaban sobre la literatura latinoamericana.

**Josefina Ludmer:** Sí, de algún modo tiene que ver. Es un modo de periodizar todo este paquete, lo clásico y los sesenta, y lo que viene después, pero lo que cambia para mí es la computadora, la cultura electrónica. Es decir, no es una cuestión de versiones historiográficas, sino una mutación en la naturaleza de las prácticas que deja a los sesentas en otro tiempo. No era lo mismo la lectura cuando se escribía en máquina de escribir. Para mí es importante porque yo pasé esta historia. Yo vengo de la época de la máquina de escribir, de tomar nota, de subrayar, de traer trozos, de analizar partes, y después, cuando entra la computadora cambia totalmente el modo de leer. Como experiencia personal también se la quería transmitir a ustedes. De qué modo hoy la lectura es más rápida, es superficial, no implica otro nivel profundo, sino que todo está ahí, todo está en la superficie, no hay otra cara.

**Ivonne Bordelois:** Yo quería decir algo sobre la industria de las lenguas, sobre todo en este momento como ocurre con el español en Estados Unidos, ahí España puso mucha plata, se mueven millones y millones y hay una influencia cultural. Yo me quedé pensando, porque no terminé de entender a qué llamás vos activismo cultural, intervención.

**Josefina Ludmer:** La idea de intervención es la idea de formar equipos que se dediquen a criticar la cultura y estar presentes en los eventos. Por ejemplo, ahora entra una persona y dice “voy a discutir las ideas que se manejan en esta reunión porque no estoy de acuerdo con tal y cual”. Podríamos decir una participación agresiva de intervención.

**Adriana Rodríguez Pérsico:** Es muy sesenta eso.

**Josefina Ludmer:** Lo que rescataríamos ahora, que por lo menos es lo que yo los invitaría a rescatar en este momento, es no quedarnos pasivos recibiendo lo que nos manda la industria de las lenguas o lo que fuere. Por otro lado, estoy muy de acuerdo con vos con lo que dijiste del español porque yo lo viví en Yale. Ahí se veía muy claramente la cantidad de dinero que ponían. Era increíble ver cómo España ponía dinero y trataba de dirigir un poco las lecturas y las investigaciones: qué autores sí, qué autores no.

**Laura Isola:** Yo pensaba que vos cuando describís ese campo de los sesenta parece como bastante homogéneo en algún punto. Me parece que hay algunos autores o algunos críticos que no estuvieron haciendo exactamente eso mismo. Saer se sale muy rápidamente, Cabrera Infante se sustrae del boom. Hay otras escrituras diferentes.

**Josefina Ludmer:** Sí, claramente no era homogéneo. Había una cosa bastante amplia. Uno cuando lo vivía no lo veía. Lo que veía era una pluralidad, pero la escritura de Cabrera Infante es una típica escritura de los sesenta por más de que se sustraiga del boom. También nombré a Puig, que también se sustrae del boom. Yo más bien por tipo de escritura, describo el campo así. Hay una escritura de los sesenta.

**Laura Isola:** Pero en sus declaraciones, porque vos trabajabas esta idea de lo que el autor dice, se sitúa en otro lado políticamente.

**Josefina Ludmer:** Sí, claro, pero la escritura de los sesenta excede las investiduras políticas. La investidura política está a cargo del autor como sujeto biográfico. El autor es el que decía “estoy en favor de tal cosa o tal otra” como sujeto público, que eso se ve muy claramente hoy porque ya no interesa lo que piensen los autores. ¿Quién le va a ir a preguntar a un escritor hoy qué piensa de la felicidad o del comunismo? A nadie le importa. El autor ha pasado a tener un lugar totalmente diferente, ha pasado a ser justamente un personaje mediático. El autor se transforma porque el autor hoy es la imagen del autor. Cuando uno lo ve en televisión o en cualquier otra parte dice “ah, este es tal”. Se lo reconoce por la imagen, no por el discurso (el intelectual, la ideología). Lo más importante sería esta constitución del autor como una imagen, hoy.

**Daniel Link:** Te quería contar una anécdota que te va a gustar, estoy seguro. Un fotógrafo que conocés está persiguiendo hace semanas literalmente a Jorge Álvarez, el editor. Está muy viejo y está en un geriátrico internado. Como sabemos, Jorge Álvarez siempre fue difícil, cobraba derechos de autor y todo eso, y sigue siendo un viejo bastante complicado. Y hoy –es la última noticia– el fotógrafo lo llama al geriátrico y le dicen las enfermeras: “No, ayer no volvió al geriátrico porque se fue a una biblioteca y se cayó, y lo tuvieron que internar”. Entonces es el fin de la cultura de la biblioteca, y la víctima es Jorge Álvarez, que es uno de los grandes representantes de la política editorial de los años sesenta. [Risas]

**Josefina Ludmer:** Encaja perfecto.

**Graciela Goldchluk:** ¿Qué lugar, en relación con el activismo cultural, tiene la categoría de literatura? ¿Sigue funcionando ahí?

**Josefina Ludmer:** Justamente esa es la clave. Gracias por captarlo tan bien. La clave es que se amplía tanto la categoría de literatura (porque cualquier frase o cualquier noticia de un diario yo la puedo leer como literatura) que prácticamente se disuelve. Cualquier escrito puede ser literatura, puedo hacerlo funcionar como literatura: puedo analizarlo, puedo ver cómo está escrito, puedo ver si hay personajes, sujetos.

**Graciela Goldchluk:** ¿Seguiría teniendo algún espacio la supervivencia del libro en este otro ámbito del activismo cultural?

**Josefina Ludmer:** El libro va a seguir existiendo, obviamente, pero hay muchos otros soportes de lo escrito, la cultura electrónica lo permite. La idea del libro justamente se disuelve un poco porque puede seguir funcionando en beneficio de esta idea de que podemos nosotros constituir lo literario en cualquier parte. Son hipótesis.

**Daniel Link:** ¿Podrías incluir en esa serie a los juegos electrónicos?

**Josefina Ludmer:** Sí, ¿por qué no? Todo lo podría incluir en tanto tenga lengua y no sea sólo imagen. Es una serie abierta, que solo requiere del uso de la lengua. De cualquier cosa podemos hacer literatura, ahora puesta como entre comillas casi.

**Graciela Goldchluk:** ¿Pero desistiría esa fuerza de lo literario o directamente no habría una diferencia?

**Josefina Ludmer:** Es que lo literario ya no tiene esa fuerza que tuvo.

**Marcelo Topuzian:** Primera pregunta: ¿tiende a notar cierta influencia de periodizaciones y conceptualizaciones que funcionaron desde hace bastante tiempo en la crítica de arte antes que en la crítica literaria?

**Josefina Ludmer:** Sí, totalmente. En general se dice que la crítica literaria es como más lenta, tal vez por el factor de la lengua. Como que va atrasada históricamente en relación con las ideas y descubrimientos que hace la crítica del arte, a la zaga.

**Marcelo Topuzian:** Y en relación con eso, “Literaturas posautónomas” parecía centrarse en la periodización de la literatura. Me parece que la intervención de hoy está más centrada

propiamente en la actividad de la crítica y en la periodización de la propia cultura. ¿Cómo pensás esa disyunción entre literatura y crítica? Tal vez eso es lo que marca la diferencia con los sesentas.

**Josefina Ludmer:** Exacto, había como una especie de armonía entre crítica y literatura. Incluso los nuevos escritores de los sesenta tenían sus críticos (estoy pensando en críticos como Julio Ortega o Ángel Rama) que iban como explicando lo que querían hacer los nuevos escritores. Una crítica que acompañaba dilucidando en cierto modo la práctica literaria. Hoy lo veo mucho más separado, como que la crítica en cierto modo se autonomiza, se amplía, amplía el concepto de literatura, y se puede transformar simplemente en práctica cultural. Dejar de ser crítica literaria y pasar a otra cosa, por ejemplo, escritora. Ese sería como un deseo mío también. [Risas]. La crítica literaria, fíjense, nunca fue considerada literatura, pero también lo es.

**Sebastián Hernaiz:** Estas ideas que venís planteando las trabajás desde hace aproximadamente 15 años, uno podría rastrear sus desarrollos. Casualmente, o no casualmente, fueron 15 años que en términos nacionales e internacionales, pasaron cosas como la caída de las torres gemelas, el 2001 en Argentina, el kirchnerismo en Argentina, los procesos latinoamericanos, que generaron cambios donde las ideas de nación, lengua, identidad, política y demás, sufrieron cambios importantes con respecto a los noventa, un *pívor* que es raro escucharlo en tu intervención. Parecieras estar hablando de las escrituras de ahora, de los noventa, de la irrupción electrónica en los ochenta. Es un bloque ambiguo. Pensaba si vos habías sentido incomodidad, destiempos, o si habías pensado en estos cambios de condiciones generales entre el 2000 y hoy. ¿Cómo lo pensaste?

**Josefina Ludmer:** Sí, los noventa yo los considero un momento de corte. Lo que viene después es una novedad donde pueden entrar todos los cambios en escrituras, en sujetos, en lo que fuere. Los noventa no es que sean lo determinante de ahora, no es que ahora estemos escribiendo como en los noventa o leyendo como en los noventa.

**Adriana Rodríguez Pérsico:** Escrituras como las de Chejfec, Pauls y Kohan me parece que tienen menos que ver, simplificando, con los blogs. Es decir, en esas escrituras hay una especie de indicación interior que dice “soy literatura”, que se distinguen de esas otras prácticas que prefieren pasar por otro lado, no hacen el esfuerzo de ser literatura y uno tiene que atribuirles “la literariedad”. Este primer grupo es muy fuerte como literatura. Pero estas escrituras yo las considero, y se lo digo siempre a Alan Pauls, antiguas, en el sentido de “soy literatura”, mostrado todo el tiempo. “No me confundan, este es un discurso literario”.

**Josefina Ludmer:** Yo estoy usando también otras categorías que por supuesto no quise cargar acá, quise simplificar. Por ejemplo, si son más o menos literarias las escrituras, si existen en el hecho de “soy literatura” o “no soy literatura”, o “soy cualquier discurso”. Esto creo que es bastante importante hoy, y las escrituras que vos nombraste forman parte del grupo de “soy literatura” y están las otras que no quieren ser literatura, que quieren pasar por otra cosa.

**Fermín Rodríguez:** Estoy de acuerdo con lo de una escritura que tiende a la imagen, que se transparenta, que debate con cierto deseo de ser percibido como un discurso literario, haciendo una especie de *performance* de “hiperliteratura”. Ahora, esta idea de hacer política de una literatura en lengua que se desmarca lo literario, no entiendo tan bien cómo esa práctica concebida así puede trascender los ámbitos de lo literario, en ese trabajo de mimesis con otros discursos. ¿No habría ahí un conflicto, no estaría perdiendo ahí parte del arsenal de cierta lengua?

**Josefina Ludmer:** Sí, además, no solamente se pierde ese arsenal que vos decís sino que se pierde el carácter transgresivo, subversivo de la literatura. Eso es un hecho: se perdió totalmente. La literatura autónoma, la literatura de los maestros, tenía un carácter transgresivo y subversivo, de crítica general, de cuestionamiento. Esta literatura de ahora, que yo puedo armar con frases o con textos o con lo que fuere, lo perdió. Hoy yo no encuentro carácter subversivo en ninguna práctica de escritura. Lo único que le queda a lo que se puede llamar la literatura hoy es ese carácter minoritario que posiblemente tenga, guarde como

---

práctica minoritaria una cosa crítica y transgresiva. Solo porque es una práctica minoritaria. Esa sería otra hipótesis posible.

**Graciela Goldchluk:** Me interesa la unión que hacés entre ambivalencia y activismo. No es lo mismo ser ambivalente para quedar bien con todos que ser ambivalente para desestabilizar determinadas monologías discursivas afirmativas. Las literaturas de ahora se ven pero no tienen un solo sentido.

**Josefina Ludmer:** Son transparentes, pero raras. Es difícil. Son tan transparentes que uno dice “¿y esto qué?”, “¿esto qué me dice?”.

**Daniel Link:** La pregunta es “¿es o se hace?”.

**Graciela Goldchluk:** La noción de ambivalencia unida a la de activismo parecería más productiva, más... no sé si la palabra es subversiva, más corrosiva tal vez, que las literaturas que se afirman en “soy literatura”.

**Josefina Ludmer:** Sí, es así.

**Mario Henao:** ¿Todo puede ser literatura? ¿Cómo puede influir y afectar eso a los programas académicos? ¿Cómo pueden las universidades integrar o participar en esa discusión?

**Josefina Ludmer:** Los programas académicos en general trabajan con el canon. Ponen los textos ya consagrados o los escritores ya consagrados, y eso es lo que desde el punto de vista académico hay que enseñar y hay que seguir trabajando. Lo que yo planteo más bien debe ser justamente rechazado por un pensamiento académico, porque cuestiona el canon, cuestiona la recepción de determinados textos.

**Cecilia Palmeiro:** En relación con el problema de nombrar la literatura, tal vez podríamos extender la categoría de activismo cultural y pensar la literatura como activismo cultural, junto con la crítica y el arte.

**Josefina Ludmer:** Sí, me parece muy buena idea. Estoy de acuerdo.

**Intervención del público:** Recién en tu respuesta a Marcelo Topuzian, marcabas esa distancia con respecto a los sesenta y la crítica hoy. Pensaba en que quizás esa marca personal, esa cercanía, hoy está más del lado de la crítica cultural. Incluso el comentario como género, teniendo en cuenta el blog como plataforma generacional, funciona como una cercanía entre la escritura y la lectura. ¿Qué evaluación de eso hacés como espacio de crítica? ¿Te parece bien o mal? ¿Qué lugar le queda entonces a la crítica institucional o académica en ese panorama?

**Josefina Ludmer:** Yo creo que hay lugar para todos. Esa crítica de comentario es crítica también. Hay distintos modos de hacer crítica. Cualquier escritura que se refiera a otro texto o autor sigue siendo crítica. Lo que pasa es que se amplía también la crítica, así como se amplía la literatura. Y hasta uno podría decir que como cualquier cosa puede ser literatura, cualquier cosa puede ser crítica también.

**Ivonne Bordelois:** Cuando hablás de ambivalencia, ¿esa ambivalencia no requiere también una suerte de desciframiento?

**Josefina Ludmer:** Requiere una posición. Elegir. Para mí la ambivalencia es “acá hay tales y cuales posibilidades de interpretación, o de sentido o análisis, donde voy a elegir una y dejar las otras en suspenso”. No se cierra, están todas las otras posibilidades ahí. Todas las obras. Todo se puede leer como ambivalente. Todo puede querer decir una cosa pero también querer decir otra. Depende de la lectura, es la lectura la que pone la ambivalencia.

**Laura Isola:** ¿Cuál es la diferencia entre esa posición y la de Borges? ¿Es una posición de lectura donde todo puede ser literatura, incluso la filosofía es ciencia ficción o, el caso de Puig, para quien todo era literatura, una receta de cocina, un informe médico...?

**Josefina Ludmer:** Sobre lo primero, es la misma posición. Borges es el maestro de todos los críticos. Todo puede ser incorporado por la literatura. Luego, con respecto a la segunda parte, no es lo mismo. No es que una receta de cocina sea literatura, pero puedo poner una receta de cocina en un libro.

**Laura Isola:** Claro, pero ¿cuál es la diferencia entre ese gesto de Puig, bien propio de los sesenta, bien experimento, y esta ambivalencia que vos ves en las ficciones contemporáneas? Para decirlo de otro modo, ¿cuál es la diferencia entre una novela que incluye chats y una novela de Puig? Porque el formato libro sigue funcionando en estos análisis también. Pareciera que Puig puede funcionar mejor en el bloque de los noventa, que en el de los sesenta donde me queda más descuajeringado. Vos planteabas que a partir de los noventa no hay más el gran relato nacional, no hay más el gran relato histórico, hay un relato cotidiano, en donde la literatura de Puig podría funcionar. Incluyo tomando la posición de lectura de Borges, donde podría leer todo como literatura, y esta posición de lectura de no leer nada como literatura o leerlo todo como literatura.

**Josefina Ludmer:** ¿Vos preguntás cuál es la diferencia con Puig? Es lo mismo. Puedo ampliar la literatura brutalmente: todo puede ser literatura pero al mismo tiempo si hago eso también implico que nada puede ser literatura.

**Daniel Link:** Yo creo que al mencionar a Borges queda muy claro, y al mencionar a los críticos norteamericanos que trabajaron con él la literatura del agotamiento. Una cosa es que Borges diga que todo puede ser literatura, pero no es la práctica de Borges ésa. Borges dice “la filosofía puede ser vista como literatura fantástica”, pero Borges hace literatura fantástica (y poemas horrorosos, rimados, porque era ciego). Borges plantea un modelo de funcionamiento literario que no es el que él está haciendo. Borges escribe “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, una ficción donde suceden cosas que no son las que regulan la propia práctica literaria de Borges.

**Laura Isola:** No, es que yo a Borges no lo estaba tomando como ejemplo de práctica literaria sino como posición de lectura; y a Puig lo ponía como ejemplo de práctica literaria. Eran dos cosas diferentes.

**Graciela Goldchluk:** Puig siempre me pareció el último gran escritor moderno argentino justamente por su gran fe en la cultura del libro. Un libro de Puig es un universo que cierra desde la primera hasta la última coma. No se parece a esta descripción.

**Josefina Ludmer:** Exactamente eso es lo que Puig incorpora a una máquina. Una vez que está la máquina funcionando podés incorporar cualquier cosa.

**Graciela Goldchluk:** Pero claramente tiene esa concepción del libro. Si querés, en Borges los textos sí son clásicos. Cualquier novela de Daniel, cualquier novela de Mario Bellatin, cualquier novela de César Aira, no cierran en sí mismas. La alteración profunda en la temporalidad en la lectura no tiene una relación con la idea de serie abierta de las escrituras de los noventa. Se suele confundir lo que se dice de Puig con que es leer un libro de Puig. Vos leés un libro de Puig y es alta literatura, está pensado desde esa noción moderna de la literatura y del libro particular de la novela. Se confunde el imaginario de Puig con la literatura de Puig.

**Daniel Link:** Josefina, obviamente gracias por la paciencia durante todos estos interrogatorios. Ya sé que somos antiguos, pero te regalamos dos libros, y quiero repetir que es un enorme placer para nosotros que estés aquí.