

Un avatar de las literaturas posautónomas. El caso Luz Marus*

Alberto Giordano**



149-163

Resumen

En la primera sección de este trabajo se revisan críticamente los postulados en los que se sostiene el concepto de “literaturas posautónomas” propuesto por Josefina Ludmer, desde la perspectiva que identifica la literatura como “experiencia original”, según desarrollos teóricos de Maurice Blanchot. En el contexto de esa revisión se discute, fundamentalmente, la exigencia de renunciar a las nociones de “autor” y “obra”, y de desentenderse del problema del “valor de lo literario”, por considerarlas decisiones metodológicas que limitan, en el trabajo crítico, la afirmación de las potencias de la literatura como impugnación de valores establecidos e invención de imaginarios inauditos. En la segunda sección, se experimentan las posibilidades críticas que ofrece el concepto de “literaturas posautónomas”, reduciendo sus alcances al de una moral de la forma narrativa en el contexto del “giro subjetivo” que identifica

Abstract

In the first section of this paper the assumptions on which Josefina Ludmer's concept of “post-autonomous literatures” is based, are reviewed from the perspective that identifies literature as an “original experience” according to Maurice Blanchot's theoretical developments. In the context of this review, we mainly discuss the demand for giving up the notions of “author” and “work”, and for sidestepping the problem of “literary value”, since they are considered to be methodological decisions that limit the affirmation of the power of literature to challenge established values and invent unprecedented imaginaries. In the second section, we examine the possibilities of critique offered by the concept of “post-autonomous literatures”, reducing its scope to a moral of the narrative form in the context of “subjective turn” that identifies a large area of the contemporary culture by reading Luz Marus' first novel, *La amante de Stalin*. The

* Este artículo constituye un desarrollo y profundización de la ponencia homónima leída en el Coloquio Internacional *Ficciones en transición*, en agosto de 2014

** UNR – CONICET. Correo electrónico: albertogiordano59@gmail.com

una amplia zona de la cultura actual, a través de la lectura de la primera novela de Luz Marus, *La amante de Stalin*. El ejercicio crítico se centra en los efectos textuales y paratextuales que produce la apuesta a los principios de la "realidad-ficción" y de lo "íntimo-público", en la escritura novelesca y en las figuraciones de la autora como personaje del "mundillo" literario.

critical exercise focuses on the textual and paratextual effects of the commitment to the principles of "reality-fiction" and "intimate-public" underpin in novel writing and in the author's figurations as a character in literary circles.

Palabras clave

Literaturas posautónomas
Luz Marus
La amante de Stalin

Key words

Post-autonomous literatures
Luz Marus
La amante de Stalin

Fecha de recepción

29 de agosto de 2014

Aceptado para su publicación

07 de octubre de 2014

El efecto post-Ludmer

En julio de 2007, Josefina Ludmer publicó en Internet la primera versión del manifiesto teórico “Literaturas posautónomas”, que tuvo de inmediato una difusión digital acelerada a través de múltiples replicaciones en *weblogs* interesados en temas literarios, según las modalidades de lo que en la jerga cibernética se denomina “propagación viral”. La intervención de Ludmer inoculó en los debates sobre el presente de las literaturas latinoamericanas el virus de una exigencia de la que cuesta permanecer indiferentes, ya sea para plegarse a su impulso rector o para discutirlo: las literaturas posautónomas, con su cuestionamiento radical de la idea de valor literario y su impugnación de los atributos de especificidad y autorreferencialidad, serían las literaturas que interesa leer porque representan las condiciones actuales en las que sobrevive la institución literaria después del cierre del ciclo de la autonomía, un presente en el que la “imaginación pública”, que es “un medio real-virtual, sin afueras” (Ludmer, 2010b: 155), confunde de forma inextricable lo íntimo y lo público, la realidad y la ficción, y neutraliza, o mejor, vuelve anacrónica e inoperante, la posibilidad de discriminar lo que es y no es literatura. Lo que estaría en juego en esta “drástica operación de vaciamiento” (Ludmer, 2010b: 150) de la idea de lo literario como orden autónomo regido por una lógica interna sería nada menos que un cambio de *episteme* y, según el *dictum* de Ludmer, están quienes lo reconocen y los que no lo ven o lo niegan.

La paradoja de las literaturas posautónomas, derivada de lo que Ludmer considera su condición diaspórica, es que “aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías *literarias* como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido” (Ludmer, 2010b: 150). En la afirmación de esa resistencia de los textos que “fabrican presente” a dejarse explicar por nociones tradicionales, advertimos el pulso de una voluntad polémica que se manifiesta imperiosa cuando Ludmer recuerda, en algunas entrevistas, sus años de profesora en Yale y cómo les prohibía a los estudiantes que proyectaran tesis doctorales centradas en la obra de un autor². Para un lector insidioso, que todavía opera con nociones que acaso debería descartar aunque tampoco se conforma con reducir lo literario a un orden autónomo y autosuficiente –volveremos enseguida sobre esta aparente ambigüedad, el énfasis descalificador que pretende vaciar de eficacia crítica el recurso a la perspectiva del autor (al autor como soporte no expresivo de una perspectiva diferencial)–, parece contradecir sus fundamentos cuando la argumentación de Ludmer intenta persuadirnos sobre el anacronismo de ese expediente ejemplificando la condición posautónoma que vendría a desplazarlo a través de la referencia a obras de autores

1 Un estudio detallado de este proceso, que el autor denomina “efecto post-Ludmer”, se puede leer en Zó (2013). Más allá de la reproducción viral a través de Internet, a partir de las tesis sobre las literaturas postautónomas se organizaron en los últimos años diversos eventos académicos y la edición de varios *dossiers* en revistas especializadas. La publicación, en 2008 y 2010a, de otras dos versiones del manifiesto contribuyó activamente a la multiplicación de los efectos seductores y/o polémicos de la primera intervención. Bajo el título general “Identidades territoriales y fabricación del presente”, “Literaturas posautónomas” se publicó finalmente en el último libro de Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación* (2010b), de donde lo citamos. 2 Cfr. Dalmaroni (2000: 211).

con una poética intransferible. ¿Podemos pensar sin reservas *La villa* de César Aira como un pliegue más de la “imaginación pública”, en continuidad con los apuntes de un cronista en su *weblog* o la trama de una serie televisiva, después de apreciar la complejidad y la intensidad de las apuestas narrativas aireanas tal como las imaginó – con conceptos eminentemente literarios– Sandra Contreras en su excepcional *Las vueltas de César Aira* (2002) Cuando decimos “conceptos eminentemente literarios”, al referirnos a los valores que pone en juego Contreras para situar la diferencia de una obra singular, también nos desentendemos de la lógica formalista de la especificidad y la sociológica de la autonomía, porque se resisten a pensar lo diferente, pero lo hacemos en favor de una idea de la literatura como “experiencia original” (Blanchot, 1992: 223 y ss.) que convierte al autor en un caso irrepetible cuando la obra, que lo absorbe y lo excede, se afirma como un contacto con el fondo indeterminado que deniegan las convenciones culturales: una visión capaz de transformar las palabras en imágenes, de devolverle a lo real su condición de presencia extraña. Se nos dirá, con razón, que es una vieja idea. No exageramos si le atribuimos la misma edad que la literatura como institución moderna, una extraña institución “que inmediatamente, por sí misma, fue amenazada de muerte” (Derrida y Roudinesco, 2001: 142).

Entre los presupuestos del concepto de literatura como experiencia original, sobre el que nos parece oportuno insistir a riesgo de parecer anacrónicos, sobresale la idea de una busca que impugna, que descompone desde dentro, los fundamentos morales sobre los que se asienta su inscripción institucional (en este sentido, no solo no se identifica con, sino que cuestiona los estereotipos morales de la “gran” o “alta” literatura porque reducen el impulso exploratorio al cumplimiento de ideales esteticistas). Según este punto de vista, al mismo tiempo que participó del proyecto civilizatorio del humanismo burgués, la literatura ha sido, desde sus comienzos románticos (nos referimos al primer romanticismo, el llamado “romanticismo de Jena”), una experiencia ininterrumpida de los límites de tal proyecto. Con Mallarmé aprendió (lo vuelve a aprender cada vez que experimenta su necesidad) que para poder ser un encuentro con lo desconocido e inaudito que disimula la lógica discursiva, tiene que minar o extenuar los recursos convencionales que instituyen, en cada estado de cultura, determinados discursos como literarios. Según esta concepción exigente, la literatura –la afirmación del sentido como inminencia más acá de cualquier valor establecido– solo es ella misma, si todavía no lo es.

En un trabajo anterior (Giordano, 2010: 11), siguiendo el curso de estos razonamientos, nos preguntábamos si no sería más conveniente pensar que la ambigüedad de algunas prácticas del presente en las que se desdibujan las fronteras entre realidad y ficción significa otro avatar, condicionado por el estado actual de la cultura massmediática y cibernética, de la tensión entre experiencia e institución que mueve a la literatura desde sus comienzos, antes que un síntoma de lo que Reinaldo Ladagga (2007: 21), en consonancia con los planteos de Ludmer, caracteriza como la formación de un nuevo “imaginario de las artes verbales” heterogéneo al que se definió en la modernidad. Sin duda la institución literaria viene sufriendo desde los ‘60, y acaso con mayor intensidad en las últimas décadas, con la incidencia que las nuevas prácticas y formatos ligados a los cambios en las tecnologías de la información y la comunicación tuvieron sobre las escrituras del presente, un

cuestionamiento radical que podríamos inscribir, en los términos nihilistas del Nietzsche de los escritos póstumos, como una depreciación generalizada de todos los valores superiores (los que confinaron la experimentación literaria a los dominios esterilizantes de la Alta Cultura). Sobre esto no cuesta ponerse de acuerdo, pero la diferencia entre nuestra perspectiva y la posautonomista pasa, como se habrá advertido, por el deseo de no renunciar ni a la categoría de autor (como aquello que la literatura hace con una subjetividad y una vida) ni a la de obra (como la metamorfosis que sufren los discursos cuando se someten a las exigencias de una búsqueda formal incierta, “determinada por su indeterminación” (Blanchot, 1992: 81)).

La práctica ambivalente de las literaturas posautónomas se fundaría en dos postulados sobre el mundo de hoy presentados como evidencias. El primero sostiene que “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)”. El segundo, que “la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es realidad” (Ludmer, 2010b: 150-151). Como señala Diego Vigna (2011), Ludmer analiza lo que sucede en una parte de la producción del campo, donde el pasaje de la literatura a la imaginación pública se haría más patente (testimonios, crónicas, autobiografías o reportajes que “entran” a la realidad de lo cotidiano desprendiéndose de los signos de literaridad), y proyecta las conclusiones de ese análisis sobre el estado del campo en sí y su relación con el mercado. La operación, a juzgar por los efectos sobre el discurso crítico, resultó exitosa y el punto de vista de la posautonomía se impuso como una de las referencias dominantes para el estudio y la valoración de las escrituras del presente. Pero no todos se dejaron persuadir por la conveniencia política de suprimir el problema del valor literario y dar por consumada o deseable la indistinción entre lo que es y no literatura. A Martín Kohan, por ejemplo, los énfasis de la intervención de Ludmer lo ratificaron en su apuesta adorniana por la autonomía, hasta el punto de denunciar reactivamente la celebración de las literaturas posautónomas como “una coartada propicia para los escritores de mala literatura” (2013: 313) y la circulación masiva de textos descartables y fácilmente consumibles.

Como se sabe, la condición autónoma del arte garantiza, según Adorno, su función socialmente crítica: el arte se opone a la sociedad existente y desarticula sus mistificaciones mediante un gesto radical de separación y sujeción a una lógica específica y antitética. Pero así como impugna la estética realista y el voluntarismo del arte comprometido, el principio de la autonomía rechaza también las idealizaciones del arte por el arte. La potencia crítica y emancipadora de la autonomía (que Ludmer relega, con buenos argumentos, al depósito de los mitos modernistas) radicaría en su carácter social, en la capacidad que tienen las obras de incorporar en su interior, para negarlo, el orden contra el que chocan. “El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo” (Adorno, 1983: 296). En esta versión de la autonomía que se inscribe, no en el plano de la institución, sino de las obras, Kohan reconoce, antes que una doctrina obsoleta, un desafío y una posibilidad de resistencia a los beneficios que obtendrían las lógicas del mercado y la publicidad cuando se desestima el valor literario como principio moral.

La liquidación de la autonomía del arte –advierte Kohan– no serviría sino para evidenciar su profunda necesidad, es decir, para echarla de menos. La industria de la lengua de la que habla Ludmer, la amenaza de la economía y las fusiones institucionales que advierte, la conversión de los escritores en personajes mediáticos que destaca, no harían sino subrayar, a su pesar, y en plena era posautónoma, lo indispensable de la autonomía literaria, su vigencia como objetivo a alcanzar ahí donde decaiga o desaparezca (2013: 313).

En otra dirección completamente diversa, porque discute también las limitaciones del concepto de autonomía para avanzar sobre lo que sucede cuando la experiencia literaria se afirma como valor, las críticas más severas a los postulados de Ludmer las escribió Miguel Dalmaroni, en una extensa reseña de *Aquí América latina* que publicó en su columna de *Bazar Americano*, “La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía)”. De la trama compleja y minuciosa de rectificaciones e impugnaciones que ensaya Dalmaroni para desactivar el dispositivo retórico montado por el libro, queremos retener aquí un único gesto: la caracterización del modo de leer de Ludmer como “sociográfico”, un modo que puede penetrar las dimensiones sociales y morales de la institución Literatura, pero permanece indiferente –lo mismo que la afirmación de la autonomía– a las potencias inmanentes de la experiencia literaria, las fuerzas que afectan activamente, más acá de cualquier valoración sostenida en criterios institucionales, la subjetividad de quienes son atraídos por la transformación del lenguaje en un medio de reverberaciones afectivas. Lo que viene a decir Dalmaroni es que el de la autonomía (y también el de las críticas que no exceden sus fundamentos) es un problema que habla de una mirada sociológica del arte, interesada por las polémicas y las poéticas, los manifiestos, los programas y las políticas estéticas, que tiende a opacar “que artistas, lectores y espectadores se interesan desde siempre, antes que nada, en lo que el arte les haga o en lo que el arte les permita hacer de sí” (Dalmaroni, 2010). Desde el punto de vista de esta performatividad planteada en clave ética, la objetivación de la autonomía está muy lejos de ser un valor fuerte, porque ni los artistas ni los lectores ni los espectadores, de acuerdo con la experiencia que los define como partícipes de una búsqueda en la que están comprometidos afectivamente por lazos de íntima extrañeza, sostendrían con un mínimo de convicción la separación entre arte y vida. Para ellos –si se nos permite generalizar los alcances de una sentencia de Robert Filliou que Nicolás Bourriaud escogió como epígrafe para *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí-* “El arte no es más que un medio para hacer la vida más interesante que el arte” (Bourriaud, 2009: 7). ¿Cuánto retienen, cuánto pueden retener de estos deseos que atravesarían a escritores y lectores, los postulados de las literaturas posautónomas, con su afirmación de la imaginación pública como “trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad” (Ludmer, 2010b: 11) al que se plegarían las escrituras diaspóricas para “contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana” (Ludmer, 2010b: 11) La necesaria impugnación del principio de la autonomía no debería opacar la persistencia de un deseo de literatura que todavía circula entre autores y lectores estableciendo vínculos transferenciales intensos, deseo

de una palabra auténtica, ni específica ni autorreferencial, que envolvería entre sus pliegues la presunción de lo inaudito.

Al margen de estos debates y de la necesidad de proseguirlos, el que se podría considerar un uso discutible, porque mezcla temporalidades y lógicas heterogéneas, decidimos poner a prueba en este ensayo, a través de la lectura de un único caso, algunos predicados del concepto de literaturas posautónomas, restringiendo sus alcances al viejo sentido barthesiano de una moral de la forma literaria específica³, es decir, a un modo necesariamente polémico de significar qué se quiere que sea la literatura en un coyuntura determinada. El contexto cultural que condiciona los alcances de la apuesta es, en el caso que nos interesa comentar, el del “giro subjetivo” –lo que también llamamos “giro autobiográfico”– que tomó en las últimas décadas una parte significativa de la producción literaria local, sobre todo la firmada por escritores jóvenes⁴. Para ser más específicos, el contexto en el que queremos apreciar la fuerza con que interviene el punto de vista de la posautonomía como afirmación de ciertos valores sobre el presente de las escrituras literarias es la vertiente más espectacular de dicho giro, la que explora las posibilidades novelescas del ansia de visibilidad y la sobreactuación narcisista, lo que Paula Sibila, en un estudio sobre las formas actuales de construir subjetividad, designó eficazmente como “el show de yo” (2008: 9). Para explotar al límite las posibilidades que ofrece este contexto, Luz Marus publicó en 2012 su primera novela, *La amante de Stalin*, una autoficción que convierte las especulaciones de Ludmer sobre la “realidad-ficción” y lo “íntimo-público” en principios constructivos, no solo de la trama, sino también de la autora como personaje, o mejor, como aspirante a figura del “mundillo” literario⁵.

3 El concepto, como se sabe, especifica el de “escritura” y lo propuso Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (2005).

4 En una comunicación reciente, presentada en el III Coloquio Internacional “Escrituras del yo” que se realizó en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Mariano Mosquera (2014) expuso la hipótesis de la existencia de un “espacio autobiográfico joven” en la narrativa argentina actual, poblado por autores de menos de 30 años, en el que se establece una relación indisoluble entre literatura autobiográfica impresa e Internet, “no solo porque la web se encuentra insistente y obsesivamente tematizada por estos jóvenes, sino porque interviene en las ‘maneras de hacer’ de sus prácticas de escritura” (Mosquera, 2014). Por las repercusiones en la prensa y el nivel de ventas, el emergente más visible de este nuevo espacio tal vez sea *Looser*, de Robertita (2011), una comedia sentimental tramada con intercambios a través de *Messenger* que la autora fue escribiendo en su *blog* antes de editar como novela. Como se ocupa específicamente de *La amante de Stalin*, de Luz Marus, la comunicación de Mosquera ha sido de consulta continua durante la escritura de este ensayo.

5 El concepto de *autoficción* aparece por primera vez, indirectamente, en el cuadro de doble entrada de *El pacto autobiográfico* (1975), a través del cual Philippe Lejeune intenta explicar las relaciones de identidad entre el nombre del personaje y el del autor de un relato vivencial y la naturaleza del pacto de lectura que los vincula. Lejeune deja una casilla vacía, porque no puede pensar en un caso en el que el héroe de la novela tenga el mismo nombre que el autor, que Serge Doubrowsky llena por primera vez, en 1977, con un neologismo de su creación: “autoficción”. Desde entonces, se formularon numerosas caracterizaciones y definiciones en el campo de la crítica francesa, entre ellas las del mismo Lejeune, Philippe Gasparini, Gerard Genette y Vincent Colonna, aunque siempre tratando de resolver teóricamente las tensiones entre realidad y ficción. Tanto Colonna como Genette afirman la identidad onomástica entre autor y héroe, pero como una proyección del primero en situaciones imaginarias, es decir que

El caso Luz Marus

Según la reseña entusiasta que le dedicó Sebastián Basualdo en el suplemento *Radar Libros*, *La amante de Stalin* “irrumpió” en la literatura argentina para “ficcionalizar, por medio de una interesante trama narrativa que se entreteje con toda la fuerza del relato autobiográfico, la irrupción de una novela en la escena literaria porteña” (Basualdo, 2013). El énfasis puede parecer excesivo, a juzgar por la rapidez con que la escena asimiló la sacudida, pero lo cierto es que la autoficción de Marus, con las armas de la ligereza, la frivolidad y la autoironía, juega a la ambivalencia entre realidad e imaginación con una coherencia y una astucia, y a veces también con un encanto, que por momentos desacomoda. Después de usufructuar de la lógica del chisme para garantizarse la avidez del lector, todavía despliega los posibles narrativos que le ofrece la estructura de la simulación histórica (te digo que es todo ficción para que creas que te quiero engañar, y al creerlo dices si no caíste en una trampa y ya no puedes estar seguro de qué es o no verdadero) para proyectar la incertidumbre en otras direcciones.

La amante de Stalin es en principio una novela confesional, una carta-declaración hecha pública, que Luz dirige a un amor imposible con el que mantuvo un romance secreto, un escritor casado que primero fue su maestro de estilo y después su jefe, no queda claro si en el taller de una imprenta o en la revista de un taller de periodismo (esta vacilación es uno de los índices para determinar la verdadera identidad de Stalin, porque aunque la novela insista en declarar su inexistencia o su carácter ficticio, según la lógica histórica a la que aludimos en el párrafo anterior, también nos da pistas para identificarlo como real, e incluso para que supongamos de quién se trata verdaderamente). Con el pretexto de la *catarsis*, que permitiría pasar del dolor al placer a través de la escritura de la bronca⁶, y la coartada de la realidad-ficción, la carta-declaración de amor no retrocede un milímetro ante la posibilidad del escándalo, como cuando publicita intimidades de la vida familiar de Stalin, mucho más indiscretas (aunque fuesen invenciones del resentimiento) que las fantasías eróticas de la narradora o los pormenores de sus encuentros sexuales.

Desde la primera página, Luz interpela a Stalin: le confiesa que la novela es para y por él, le pide que la lea y después la esconda bajo llave para que no la

inclinan la balanza hacia el lado ficcional del fenómeno. Gasparini, en cambio, entiende que lo ficcional de la autoficción es el resultado de una simple traducción de lo real o de una recreación del referencial. El crítico español Manuel Alberca, en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), plantea una alternativa superadora. No identifica el nuevo género ni con el pacto autobiográfico ni con el novelesco; ensaya la idea de un “antipacto” o, mejor, “pacto ambiguo”, por el que el lector queda sujeto a los vaivenes e inestabilidades entre ficción y realidad, entre escritura y vida.

6 En una entrevista para *Baires Digital [Cultura + Arte]*, Marus describe el proceso de escritura en los términos intuitivos de esta secuencia afectiva. En la misma entrevista sintetiza su poética realista, después de mentar a Marguerite Duras y su adorado Chejov, con la fórmula “La fantasía de la vida real bien contada” (cfr. Pagnotta, 2013).

encuentre la esposa, pero que si la encuentra, le diga lo mismo que ella piensa decir en la presentación y cuando la entrevisten, que “es todo ficción”. (Después de dos años, mucho tiempo para una actuación fundada en la lógica del efecto inmediato –la misma que domina las intervenciones en las redes sociales– Marus reconocerá que la novela se basó en una fantasía, pero que el 75% de lo narrado era verdadero⁷). En las cinco secuencias que la novela dedica al relato de los amores clandestinos entre el joven maestro de escritura y la discípula, el pacto ambiguo se sostiene en un juego de declaraciones contradictorias (“Todo es pura imaginación. Pura improvisación” [Marus, 2012: 9]; “Juro que esto es todo verdad” [Marus, 2012: 18]) que opera como un señuelo para que el lector, aunque no se desprenda de las seducciones en las que lo envuelve el carácter chismoso de la trama, entre en el juego de otras ambivalencias: las que despliega un amor imposible en los tiempos de *Facebook*. “Estar en pareja en tiempos de Facebook es un garrón. Es la tortura lenta y agonizante de la actualidad” (Marus, 2012: 15). La sentencia se destila a partir de un recuerdo preciso: después de unos meses de conocerla, Stalin tuvo que agregar su estado civil en el perfil de *Facebook*. “Intuyo que tuvo una escena con planteo onda South Park por mi culpa, y se vio obligado a agregar esa info” (Marus, 2012: 12). Luz es una “histérica de manual” que juega sin avergonzarse a la “mujer-niña”, y si hace falta a la “tontita”, para adular las expectativas masculinas, pero que está demasiado advertida de esas inclinaciones como para no ironizar sobre sí misma, exagerando en ocasiones el *pathos* y el patetismo, o encarnizarse con el amado, al que juzga un “pollerudo” si lo descubre pendiente (¿podría no ocurrir?) de sus compromisos matrimoniales. Como la noche en que la llamó para pedir que bajase de *YouTube* un fotomontaje en el que aparecían demasiado juntos. La discusión apasionada con una amiga, después de colgar, sobre la legitimidad bastante obvia del pedido, es un fragmento de realidad que pasa directamente a la novela gracias a la destreza de Marus para narrar la agitación de ciertos diálogos triviales⁸.

Si las literaturas posautónomas aspiran a salir de la “literatura” para entrar en el medio “real-virtual” de la imaginación pública, ese es más o menos el circuito que trazó la escritura de *La amante...*, que comenzó en *Facebook*, con algunos *post* sujetos a comentarios que esbozaban el desarrollo de la trama, y volvió a *Facebook*, cuando la autora intervino en el cotilleo sobre la verdadera identidad del amante secreto para potenciar la ambigüedad. En un *post* del 6 de enero de 2013, reproduce la conversación con una amiga en la que descubre que al escritor que en la novela llama Stalin, después de la publicación, en la realidad, también le dicen así. Es “el poder de la ficción”, ironiza, pero la ironía señala uno de los lugares donde se pueden localizar los efectos de las ficciones que producen los “escritores publicistas” (enseguida volveremos sobre esta figura que bien podría haber inventado Ludmer), en la circulación de los comentarios a través de las redes sociales. En otro *post*, del 19 de marzo del mismo año, invierte la estrategia, porque sabe que, si el enigma finalmente desaparece, también desaparece parte del interés de la novela, y deniega a gritos:

7 Cfr. Zeballos y Baigorria (2014).

8 Marus también es diestra para narrar la confusión y el laconismo de otra clase de diálogos, como el que mantiene con Stalin cuando se consuma la ruptura de la relación amorosa, la despedida de los amantes (cfr. la secuencia titulada “El final”).

“Stalin no existe, ok? Es un personaje de ficción. No hay ningún escritor argentino con quien yo, la autora, la real Luz Marus, haya concurrido al telo de Superí y Monroe”. El interés que se busca preservar es tanto novelesco como económico: la especulación sobre lo bien que se puede vender la novela gracias a la curiosidad de los lectores por saber qué es ficción y qué realidad está planteada desde el comienzo: “Después de todo, esto también es un negocio (mal que nos pese a nosotros, bohemios escritores” (Marus, 2012: 7). Para una moral de la autoficción que apuesta a la intimidad como espectáculo y a las incitaciones del chisme, todo lo cultural (y literario) es económico, según afirma el primer postulado de las literaturas posautónomas.

Tal vez el vínculo más estrecho entre la escritura de *La amante...* y la retórica del posteo haya que buscarlo en el nivel de las técnicas narrativas, en el efecto de inmediatez que produce la referencia al presente de la enunciación cuando la narradora interviene para pautar instancias decisivas en la composición de la novela. “Voy a escribir mi segunda novela de un tirón esta noche para llevársela mañana a mi editor. (...) Ahora voy a contar, en principio a mi editor, cómo fue que Stalin se enteró que era Stalin. Todo esto es como una gran carta a mi editor” (Marus, 2012: 17). No solo se trata del anclaje en el presente, como soporte de una recepción que se fantasea simultánea, sino de la necesidad de imaginar un vínculo comunicacional directo, la escritura como práctica transitiva, “sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad” (Ludmer, 2010b: 150). Este vaciamiento de los signos que remiten a cierta idea, más o menos consensuada, de literaturidad coexiste en la novela con extensas digresiones metaliterarias, como la interpelación a Hemingway, Dostoievsky y Sade, citados y comentados porque Stalin sería una mezcla de los tres. Entre la invocación al Dostoievsky de las *Memoria del subsuelo*, el que afirma que un hombre honrado no puede hablar de otra cosa más que de sí mismo, y la celebración del ciberespacio como auténtico hogar, *La amante de Stalin* define su condición diaspórica, su modo –sin conflictos ni tensiones– de estar al mismo tiempo en y fuera de la literatura.

Si bien el relato de la historia amorosa ocupa tres cuartas partes del texto y de él depende, en principio, el interés de la trama, la eficacia de la novela se sostiene fundamentalmente en otro relato: el de las condiciones de su escritura y su publicación. Según otra reseña entusiasta, *La amante de Stalin*, con su apariencia confesional y su retórica de carta pública a un enamorado secreto, “es en realidad una intervención sobre el estado de las cosas del mundo editorial y literario de Buenos Aires” (Varela, 2013). Sería más justo decir, del “mundillo” de algunas editoriales independientes que ganaron su prestigio descubriendo escritores jóvenes o publicando autores reconocidos que todavía apuestan a alguna forma de experimentación. Esta es la realidad cotidiana en la que se instala localmente Luz en Palermo (según otro de los principios formulados por Ludmer, los sujetos de las literaturas posautónomas definen su identidad territorialmente). Para incursionar en ese universo acotado pero sumamente activo, con su circuito de eventos y una presencia continua en *Internet*, Marus elige una pose que le permitirá narrar algunos de los episodios más ocurrentes de la novela, la de la novata que “toca de oído” (Marus, 2012: 42) y fantasea con conquistar un editor que sea su “héroe” y la

proyecte al estrellato. Mientras lo encuentra, pone a circular el manuscrito, con humildad discipular (y la convicción de que tiene algo potente entre manos), a través de una cadena de hombres-lectores-soportes que aparecen en la novela, como todos los personajes del “mundillo”, con sus verdaderos nombres: Miguel Villafañe, de la editorial Santiago Arcos, que improvisa la genealogía femenina del experimento confesional (“Estás entre Robertita y Lola Arias, pero no llegaste a superar a Fernanda Laguna” [Marus, 2012: 26]); Guido Indij, de Interzona, con el que casi llegan a un acuerdo después de una escena disparatada, de las más eficaces por el ajuste del ritmo narrativo (la conversación entra en zona de turbulencias cuando Indij supone que el verdadero autor de la novela es Stalin, porque cree reconocer su estilo, y que lo están manipulando para burlarse de él y conseguir la publicación); Gonzalo Garcés, que le hizo una crítica generosa en *Facebook* cuando recibió la versión preliminar (después fue uno de los presentadores en el lanzamiento del libro); Ricardo Srafacce, que la ayudó con la corrección; Alberto Laiseca, que le escribió un prólogo; y, por último, Luciano Lutereau, que le pidió *El amante...* para publicarlo en su editorial Pánico el Pánico (¿le habrá supuesto la capacidad de instituir nuevos lectores?⁹), bautizó al personaje de Stalin y sustituyó el prólogo de Laiseca por una “Nota final” de la autora en la que Marus justifica la apuesta a la ilusión de realidad: los escritores que prefiere son los que hacen creer que “todo lo que narran fue cierto, o podría haberlo sido” (Marus, 2012: 65).

Además de editor criterioso, Lutereau es un promotor ocurrente, que sabe generar condiciones sofisticadas para la recepción de sus productos. En julio de 2013, organizó en una universidad privada un encuentro con Marus bajo el lema “El escritor contemporáneo como publicista”. En el *flyer* que anunciaba el evento en *Internet* escribió:

El escritor contemporáneo ya no trabaja en una finca aislada en el siglo XIX. En la época del arte después del fin del arte los escritores anhelan entrevistas, promocionan sus propios libros en redes sociales, ansían reseñas y comentarios en revistas especializadas. De este modo el artista ha dejado a un lado toda idealización romántica del genio y se nutre de estrategias de producción y construcción de una imagen que no sea anónima. *La amante de Stalin*, de Luz Marus, es la novela que ha hecho de este procedimiento actual una forma estética¹⁰.

Tal vez hablar de forma estética resulte excesivo, y de lo que se trate sea más bien de la construcción e imposición mediática de una figura de autor como intriga

9 En una encuesta a editoriales independientes jóvenes que publicó el Suplemento *No de Página/12*, Lutereau definió la política de Pánico el Pánico como un emprendimiento que “no está ajeno al mercado sino que busca descompletar lo esperable de la demanda comercial. Editamos para instituir nuevos lectores para libros que todavía no existen” (González, 2014). La apuesta más lograda en esta dirección es *La última de César Aira* (2012), de Ariel Idez, un experimento metaliterario cuya ocurrencia celebró, entre otros, la propia Ludmer.

10 Marus reprodujo el *flyer* en su cuenta de *Facebook* el 13 de junio de 2013 (cfr. www.facebook.com/luz.marus?fref=ts).

novelesca y diseño paratextual. La literatura, sin renunciar a valores literarios (el desborde y la fluidez), al servicio de la construcción del nombre de autor como marca apetecible. El despliegue de la serie masculina de lectores y mentores por los que pasó el manuscrito con éxito (cada firma es un certificado de garantía), las peripecias, en clave de comedia, con correctores y editores (hay dos secciones sobre el final de la novela dedicadas a ellas), y las digresiones sobre el renombre de la autora entre el “mundillo”, incluso antes de la publicación del primer libro, se orientan en esa dirección. También el cuidado que pone Marus en mantener actualizada la cuenta de *Facebook* en la que archiva las repercusiones de *El Amante...* en la prensa y en la *web*¹¹.

Además de la publicidad y la sobreexposición, los dominios de los escritores contemporáneos que identificamos con una moral de la autoficción posautónoma son los de la ambivalencia respecto del valor de su oficio: para ellos la literatura sigue siendo un fetiche, pero también objeto de profanación, menos por voluntad transgresora que por espíritu de ligereza. Esa duplicidad se manifiesta en el modo en que Marus procesa lo que según otro paradigma más severo llamaríamos “ansiedad de las influencias”. El reconocimiento de la superioridad del precursor está enmarcado por un tratamiento irónico que no compromete el prestigio de la obra pero sí la idiosincrasia de su autor. El impulso confesional y la decisión de usar nombres reales provendrían de *Derrumbe* (2007), la autoficción en la que Daniel Guebel rememora e imagina, con una imaginación deformante que desarticula la identificación realista, episodios de su reciente separación matrimonial. El espíritu de emulación es modesto y reconoce que no podría alcanzar semejantes alturas, pero también es juguetón y se entretiene ridiculizando las arrogancias de un personaje consagrado del “mundillo” en diálogo condescendiente y misógino con la novata. Así comienza *La amante...*:

La noche en que Daniel Guebel me mandó un mensaje privado diciéndome que había leído mi novela, que le había gustado mucho pero que le había robado la idea de la amante de Stalin a él, quedé pasmada frente al monitor. No Daniel, le dije, no recuerdo nada de eso. No hay nada así en el grabador. “Es tu cabecita femenina que lo olvidó, seguro” me dijo. No puede ser. El nombre al personaje masculino se lo puso el editor, te juro. “No, no es así, chica” me seguía diciendo Daniel. “Un escritor consagrado le cuenta a una periodista algo en el intervalo de una entrevista y ella saca una novela con ese título”. Juro que no lo recuerdo, Daniel. El nombre se lo puso mi editor. ¿No podés creer en las casualidades? De todas formas, mi Stalin no es el Stalin verdadero. Pero el título... Es ese. Tiene que ser ese... (Marus, 2012: 6).

Para subrayar el efecto de irrisión, la contrafigura de Guebel es nada menos que Sergio Bizzio, un auténtico caballero del “mundillo” que le regala a Luz la idea

11 Cfr. www.facebook.com/groups/242080792591442/?fref=ts.

para una narración porque, como se le ocurrió mientras conversaban a la salida de un evento, la considera coautora.

Según el crítico que firma Quintín, *La amante de Stalin* es “una novelita agradable” (2013). El recurso a los postulados de las literaturas posautónomas para apreciar las decisiones formales que intervinieron en su composición expondría las razones del encanto. Sin subestimar la potencia de lo agradable, nos preguntamos, al término de este ejercicio, si la teoría de Ludmer podría servir para explicar también lo que ocurre en otros textos del “giro subjetivo” que desbordan las expectativas de la cultura del espectáculo: textos como *Derrumbe*, en los que la escritura del yo se desplaza de la autofiguración –que siempre es un proceso convencional– a la experiencia de afectos incommunicables, desplazamiento, o salto, en el que la vida pasa silenciosa a través de las palabras y las transforma en literatura. Otro ejercicio menos escéptico, con intereses menos anacrónicos, ensayará una respuesta.

Fuente

Marus, Luz (2012), *La amante de Stalin*, Buenos Aires, Pánico el Pánico.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1983), *Teoría estética*, Barcelona, Orbis-Hyspamérica.

Aira, César (2001), *La villa*, Buenos Aires, Emecé.

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Barthes, Roland (2005), *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México D. F., Siglo XXI, [traducción de Nicolás Rosa].

Basualdo, Sebastián (10 de marzo de 2013), “Entretelones de la escena”, *Radar libros. Página/12*, [disponible en www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4968-2013-03-14.html].

Blanchot, Maurice (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.

Bourriaud, Nicolas (2009), *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, CENDEAC.

Colonna (2004), *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, París, Tristram.

Contreras, Sandra (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Dalmaroni, Miguel (2000), "Encuentro con Josefina Ludmer", *Orbis Tertius*, vol. 4, n° 7, pp. 198-227.

----- (2010), "A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)", *Bazar Americano*, [disponible en www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=19&.pdf=si].

Derrida, Jacques y Roudinesco, Élisabeth (2001), *Y mañana, qué...*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

Doubrowsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.

Dostoievsky, Fiodor (2006), *Memorias del subsuelo*, Madrid, Cátedra.

Gasparini, Philippe (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Du Seuil.

Genette, Gérard (2004), *Fiction et diction*, Paris, Du Seuil.

Giordano, Alberto (2010), "Presentación", en Giordano, Alberto (ed.), *Los límites de la literatura*, Cuadernos del Seminario 1, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, pp. 5-16.

----- (2014), "Un avatar de las literaturas posautónomas. El caso Luz Marus", Coloquio Internacional *Ficciones en transición*, 22 y 23 de agosto, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.

González, Julián (03 de mayo de 2014), "Ninguna letra chica", Suplemento No de *Página/12*, [disponible en www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-6986-2014-05-03.html].

Guebel, Daniel (2007), *Derrumbe*, Buenos Aires, Mondadori.

Idez, Ariel (2012), *La última de Aira*, Buenos Aires, Pánico el Pánico.

Kohan, Martín (2013), "Sobre la postautonomía", *Landa*, vol. 1, n° 2, pp. 309-319, [disponible en www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/eda/MARTIN%20KOHAN.pdf].

Ladagga, Reinaldo (2007), *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

Ludmer, Josefina (2007), "Literaturas posautónomas", *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y Cultural*, n° 17, [disponible en www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm].

----- (2008), "Literaturas posautónomas 2.0", *Z Cultural*, vol. IV, n° 1, [disponible en www.revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/].

----- (2010a), "Notas para literaturas posautónomas III", [disponible en www.josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/].

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

Lutereau, Luciano (2013), *Flyer de la charla abierta "El escritor contemporáneo como publicista"*, Universidad UCES, [disponible en www.facebook.com/luz.marus?fref=ts].

Mosquera, Mariano (2014), "El espacio autobiográfico joven entre la cultura impresa y la cibercultura: Luz Marus y *La amante de Stalin*", *III Coloquio Internacional "Escrituras del Yo"*, 4, 5 y 6 de junio, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.

Pagnotta, Angie (2013), "Entrevista a Luz Marus", *Baires Digital [Cultura + Arte]*, [disponible en www.bairesdigitalweb.wordpress.com/2013/01/28/entrevista-a-luz-maruz/].

Quintín (2013), "Una novelita agradable. *La amante de Stalin*, de Luz Marus", [disponible en www.lalectoraprovisoria.wordpress.com/2013/01/30/una-novelita-agradable/].

Robertita (2011), *Looser*, Buenos Aires, Interzona.

Sibila, Paula (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Varela, Alejandra (12 de julio de 2013), "La cazadora solitaria (entrevista a Luz Marus)", Suplemento *Las 12 de Página/12*, [disponible en www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8158-2013-07-14.html].

Vigna, Diego (2011), "Literatura, blogs, mercado y autonomía en el campo literario argentino. Una discusión actualizada", *Estudios*, vol. 19, n° 38, pp. 51-71.

Zeballos, Miguel y Baigorria, Gabo (09 de abril de 2014), "Entrevista a Luz Marus", *Indiehoj*, [disponible en <https://www.facebook.com/indiehoj>].

Zó, Ramiro Esteban (2013), "El efecto post-Ludmer: presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura", *Landa*, vol. 1, n° 2, pp. 349-371, [disponible en www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/eda/RAMIRO%20ZO.pdf].