

Lecturas sociológicas de la autonomía literaria

Julio Souto Salom

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Resumen

Observamos la noción de “literaturas postautónomas”, propuesto por Josefina Ludmer, en clave sociológica. Para ello, esclareceremos detalladamente la idea de “autonomía del campo literario” tal como formulada por Pierre Bourdieu, para después observar la crítica sociológica de este modelo que introduce Bernard Lahire. El objetivo es explorar una relación posible entre la sociología de la literatura y la crítica literaria, abordando cuestiones centrales como la “autonomía” o el “valor literario”.

Palabras clave: Sociología de la literatura, Autonomía literaria, Campo literario, Valor estético.

Resumo

Observamos a noção de “literaturas postautónomas”, proposto por Josefina Ludmer, desde uma perspectiva sociológica. Para isso, esclareceremos detalhadamente a ideia de “autonomia do campo literário” tal como formulada por Pierre Bourdieu, para depois observar a crítica sociológica deste modelo que introduz Bernard Lahire. O objetivo é explorar uma relação possível entre a sociologia da literatura e a crítica literária, abordando questões centrais como a “autonomia” ou o “valor literário”.

Palavras-chave: Sociologia da literatura, Autonomia literária, Campo literário, Valor estético.

No se escribe lo que se quiere.
(Gustave Flaubert, *apud.* Bourdieu, 1995, p. 18)

Al hablar de “literaturas postautónomas”, Josefina Ludmer (2008)¹ hace del término “autonomía” el punto central de toda su apreciación crítica sobre una novedosa literatura contemporánea. A partir de esta idea, volveremos a la obra de Pierre Bourdieu para examinar cómo es conceptualizada esta autonomía en el “campo literario”. Nos detendremos también en otro cuestionamiento crítico de la teoría del campo, formulado recientemente por el sociólogo francés Bernard Lahire. Con las nociones de “juego literario” y la “doble vida” del escritor, Lahire nos lleva a relacionar la escritura literaria con las condiciones materiales y simbólicas de su producción, para identificar así las posibles situaciones de heteronomía y dependencia que la enmarcan. Ilustraremos este espacio de tensión y las posibles “tomas de posición”, siempre cargadas políticamente, observando superficialmente dos casos recientes: el “duelo” entre Roberto Bolaño y Arturo Pérez-Reverte, y la “entrada en escena” de Ferréz con la propuesta colectiva de la Literatura Marginal. En base a estos casos, observaremos cómo los diferentes tipos de “autonomía” se redefinen constantemente en la conflictiva interacción de los agentes. Finalmente, retomaremos el tema del “valor literario” y su relación con la autonomía literaria, comparando las posiciones epistemológicas de la crítica y la sociología. A partir de esta aproximación, propondremos la necesidad de un fundamento sociológico para una crítica literaria que se interese por la cuestión de la autonomía.

El ciclo de la autonomía

Estableciendo esta hipotética “postautonomía” como un divisor de aguas entre la literatura de antes y la literatura de después, se propone que (¿cierta/s?) literaturas del presente cerrarían el “ciclo de autonomía abierta por Kant y la modernidad”. A diferencia del periodo anterior,

¹ La primera versión de ese artículo circuló en internet a partir de diciembre de 2006. Tuvimos constancia de esa versión preliminar por mediación del Prof. Dr. Fernando Villarraga Eslava (UFSM), a quién agradecemos las valiosas discusiones sobre ese texto (muchas de las ideas de este artículo surgieron en esas conversaciones). Por cuestión de fidelidad al texto, en adelante citaré (señalando los párrafos con §) la versión publicada en *Cultura Z*, con el título “Literaturas postautónomas 2.0” (2008).

el presente momento histórico aparece marcado por acontecimientos distintivos como “las empresas transnacionales del libro”, o “las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios”. Según esto, la finiquitada literatura autónoma se distinguiría de la presente, porque anteriormente:

[...] la literatura tuvo “una lógica interna” y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida “por sus propias leyes”, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Debatían, también, la relación de la literatura (o el arte) con las otras esferas: la política, la economía, y también su relación con la realidad histórica. Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma. (LUDMER, 2008, § 5)

Esta caracterización nos remite a la obra clásica de Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* (1995), que procedemos a releer atentamente con tal de esclarecer los enunciados de Ludmer. En este trabajo, Bourdieu estudia el proceso de “conquista de la autonomía” mediante el análisis genealógico de la estructura del campo literario, centrándose en primer lugar en la llamada “fase heroica” (p. 79-175). En este periodo, las figuras más destacadas serán Flaubert y Baudelaire que, actuando como “nomotetas”, establecen como “ley fundamental del campo literario la independencia respecto a los poderes políticos y económicos” (p. 98). Esta construcción de una “estética pura”, sintetizada en la máxima del “arte por el arte”, se realiza a partir de una “doble ruptura”, mediante la cual estos escritores se separan de las dos corrientes principales que marcan el “espacio de posibilidades” de su tiempo: el “arte social” o “realismo”, con figuras como Champfleury; y el “arté burgués” o “comercial”, con figuras como Octave Feuillet. Situado en este espacio de posibles, Flaubert construye una obra que reacciona contra las imposiciones exógenas que implicaban cada una de las corrientes: la causa política para el realismo social, el moralismo burgués para el arte comercial. Bourdieu facilita la comprensión de esta “toma de posición” de Flaubert y Baudelaire observando sus “posiciones y disposiciones”, que los ubicarían como actores dominados en el campo dominante: “La burguesía con aptitudes y la nobleza de tradición tienen en común el

favorecer unas disposiciones aristocráticas que llevan a estos escritores a sentirse alejados por igual de las proclamas demagógicas de los partidarios del 'arte social' (...), y de las diversiones fáciles de los 'artistas burgueses' ” (p. 134-5). De este proceso de invención, emerge

[...] este personaje social sin precedentes que es el escritor o el artista moderno, *profesional de jornada completa*, dedicado a su tarea de una manera *total y exclusiva*, indiferente a las exigencias de la política y a los mandamientos perentorios de la moral y que no reconoce más jurisdicción que la norma específica de su arte. (BOURDIEU, 1995, p. 121) [Cursiva nuestra]

Apoyándose en la teoría de los “campos sociales”, que Bourdieu construyó a lo largo de su carrera, la lectura de este proceso histórico se completará con su terminología específica. Según esta lectura, el *habitus* del escritor se configura en este espacio autónomo, regido por unas normas propias y tensionado por la disputa de un “capital específico”: el reconocimiento de los pares y las instituciones literarias.

Precisamente, a partir de la crítica general de este modelo teórico, el sociólogo Bernard Lahire construye su interesante discusión de la teoría sustantiva sobre el “campo literario”. En él, la presunta “autonomía” se señala directamente como principal debilidad de este modelo. Por su proximidad a los planteamientos de Ludmer, creemos importante acercarnos a esta propuesta.

Discípulo díscolo de Bourdieu, las discrepancias de Bernard Lahire respecto al modelo del campo se sintetizan en el texto “Campo, fuera de campo, contracampo” (2002)². En este ensayo, se muestran algunas de las debilidades del juego conceptual “campo/habitus”, que explicarían la acción de los individuos en base a su pertenencia a *un único* campo. Según Lahire, la dinámica del sujeto a través de la realidad social se establece no sólo en el interior de un campo, sino en las transiciones de uno a otro, siempre solapados. Así, el análisis del desempeño de un “hombre plural” (según otra expresión de Lahire) en el campo económico, por ejemplo, debería considerar no sólo su posición en este campo y los espacios de posibilidad del mismo, sino que deberían considerarse igualmente las “disposiciones” que este sujeto arrastra por su participación en otros campos (desde el cultural, el político o el

² Inicialmente publicado en el libro colectivo *Le Travail Sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques* (1999), coordinado por el mismo Lahire.

escolar, hasta el familiar, amical, etc).

Sin extendernos más en la exposición general de la perspectiva teórica de Lahire, atenderemos a los resultados sustantivos que ésta arroja para el tema que nos ocupa. En *Le condition littéraire* (2006)³, Lahire parte de un intensivo estudio empírico (un cuestionario con más de 500 escritores, además de 40 “retratos” de profundidad cualitativa), para proponer un modelo conceptual del universo literario que se opondría tanto al “campo” de Bourdieu (1995), como al “mundo” de Becker (2008): el “juego” literario. Este término, que era esporádicamente utilizado por Bourdieu como metáfora explicativa del “campo”, es ahora fundamentado teóricamente para una actividad que se define por ser, entre otras cosas, “improductiva” en términos económicos y “separada” del resto de actividades de la vida cotidiana (LAHIRE, 2006, p.72-82). Estos dos factores definitorios son comprendidos como los “más problemáticos”, ya que parecen incompatibles con la “autonomía” del “escritor profesional de jornada completa” definida por Bourdieu. Por tanto, aun en el primer capítulo reservado para las definiciones conceptuales, Lahire dedica unas páginas para esclarecer, específicamente, “¿De qué autonomía estamos hablando?” (p. 47-53). La respuesta pasará por el establecimiento de dos tipos diferentes de autonomía, con las que pretende diferenciar dos procesos sociales que aparecían confundidos en el concepto de Bourdieu.

Lahire establece primero una “*Autonomía de tipo I*” que se refiere a “la diferenciación de la literatura como una actividad separada de las otras actividades sociales (actividades políticas, religiosas, económicas, pero también, las más cercanas, actividades periodísticas, históricas, filosóficas...)” (p. 52). Así entendida, la constitución de este tipo de autonomía pasa por la consolidación de instituciones (academias, sociedades de autores...) y reglas propias (valor estético, originalidad...), y se consolidó en Francia desde el siglo XVII, sin necesidad de esperar hasta finales del siglo XIX y a la consigna del “arte por el arte”. Para esta última afirmación, que contradice directamente la tesis central de Bourdieu, Lahire se apoya en el trabajo histórico de Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique* (1985; citado repetidamente en LAHIRE, 2006, p. 49-52). A pesar de contradecir

3 Sin traducción al castellano o al portugués, todas las citas directas de *La condition littéraire* (2006) son traducción propia. Una buena síntesis de las ideas principales de esta extensa obra (620 pags., con profusión de tablas estadísticas y anexos relevantes) se encuentra en el breve artículo “O jogo literário e a condição de escritor em régime de mercado”. (LAHIRE, 2009)

directamente su tesis, sabemos que Bourdieu no desconocía esta obra, que aparece anecdóticamente citada en *Las reglas del arte* (1995). Sin detenerse demasiado, Bourdieu descarta de un plumazo las conclusiones de Viala, condenado por “cometer el error de constituir en una especie de inicio absoluto las primeras señales de la institucionalización del personaje del escritor, como la aparición de instancias específicas de consagración”, sin tener en cuenta la “dependencia estatutaria del escritor respecto al Estado y el estatuto oficial que este les otorga”. El proceso de autonomización parece a menudo “ambiguo” y “contradictorio”, continúa Bourdieu, pero “no se encuentra completado hasta finales del siglo XIX”, sin por ello descartarse “la posibilidad de una regresión hacia la heteronomía, como la que se está iniciando en la actualidad” (1995, p. 176 et ss.). Pero como responde Lahire, la presencia de fuerzas heterónomas (nobleza y clero primero, entretenimiento burgués e ideales socialistas después) no implica nada para esta autonomía (de tipo I: “literatura como actividad diferenciada”), y en todo caso solo ilustraría cómo “la literatura deviene un valor cultural de primer orden, y que ésta se diferencia en el seno de un dominio cultural más vasto, con sus reglas de juego y sus temas propios” (2006, p. 50).

Junto a este tipo de autonomía básica, Lahire establece una “*Autonomía de tipo II*”, en el sentido de “independencia respecto a los poderes políticos, religiosos o económicos”, relacionada con la capacidad del campo autónomo de garantizar la reproducción material de sus agentes. De ésta solo se puede decir que “históricamente (de la época clásica a nuestros días) se ha pasado de una dependencia general de los escritores respecto a los poderes políticos o religiosos (financiadores y ordenantes de las obras) a una dependencia general de los escritores respecto al mercado, principal remunerador, y eventualmente ordenante, de las obras”⁴; en todos los casos, la “libertad de expresión literaria está

4 Lahire se ocupa de desmentir dos argumentos de Bourdieu que relacionan la institucionalización del mercado literario con la autonomía y la libertad del escritor (2006, p. 54-6). El primero sostiene que el mercado sustituiría las relaciones de dependencia directa (propias del mecenas) por relaciones de dependencia difusa (propias de un mercado de “masa”, “anónimo”). Frente a esto, Lahire recordará como las “exigencias del mercado” son fácilmente cognoscibles y asumibles por el escritor, y que en caso de ser olvidadas, “bien pueden ser recordadas por editores, directores literarios o directores de colección”, con sus correspondientes “llamadas al orden” que pasarían desde los rechazos de manuscritos, hasta las sugerencias o los encargos explícitos. El segundo argumento respondido sostiene la “constitución de de un cuerpo profesional de escritores” en régimen de mercado literario, que facilitaría la autonomía corporativa. En base al estudio sobre la “doble vida” de los escritores, Lahire niega que tal

encuadrada y limitada por la relación de dependencia de los creadores respecto a sus financiadores” (p. 53). En condiciones de mercado, el escritor se distingue de otras profesiones liberales “plenamente autónomas” (por ejercerse en un espacio de actividad diferenciado, pero también económicamente autosuficiente) como los médicos, los abogados o los investigadores universitarios, por la singular relación de intercambio establecida entre los escritores y sus clientes: los segundos solo obtienen beneficio de los primeros en la medida en que puedan apropiarse de su saber y su *savoir-faire*”. Así, el escritor se ve preso entre dos alternativas: o ejercer una literatura fácilmente apropiable por un amplio público que financie su sustento, o buscar otras fuentes de renta, garantía de la autonomía que permita la sofisticación esotérica (p. 47-8). Concretamente, y remitiéndonos al extenso estudio empírico de Lahire, la plena autonomía literaria debe ser alimentada por una brutal exigencia de auto-mecenazgo, sea a partir de una fortuna personal (caso de Flaubert, los menos) sea a partir de un segundo empleo (desde Gautier a nuestros días, los más), vivida por los escritores como anormalidad y fuente de tensiones psicosociales.

Nótese la paradoja: los escritores más “profesionales” desde un punto de vista económico (los que mantienen fuertes vínculos con casas editoriales y “viven de su escritura”) tienden a ser los menos “legítimos” desde un punto de vista literario; y los escritores más “profesionales” desde un punto de vista literario (reconocidos entre sus pares e instancias de reconocimiento autónomas, pero con poca presencia para el “gran público”) están forzados a establecer unas relaciones económicas y laborales con su actividad que serían consideradas propias del “amateur”: una “doble vida”, que compatibiliza un “segundo empleo”, fuente principal de renta, con la escritura “esotérica”, de escaso rendimiento económico (p. 49).

Siguiendo esta línea de pensamiento, y volviendo al análisis de Bourdieu, debemos reconsiderar un aspecto que parece preocupar a Ludmer: la potencia política de la literatura y, más concretamente, la invención del “intelectual”. Dice Ludmer que, al perder autonomía “la literatura postautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política

corporación profesional haya llegado nunca a existir en condiciones de mercado; es más, recuerda Lahire, este “cuerpo profesional de escritores o artistas” fue más propio de regímenes totalitarios como la ex-Unión Soviética, y en estos casos, las relaciones de dependencia llegaban al extremo de la censura (“la forma más drástica de heteronomía”).

propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder” (2008, § 7). En el análisis de Bourdieu, “la invención del intelectual” se materializa en la figura de Zola, personaje central de un “segundo estado” de un campo literario –estable en su autonomía gracias al mercado y el dinero–, singularmente con la carta “*J'accuse*” al presidente de la República durante el “caso Dreyfus” (1995, p.196-201). En este momento “el intelectual se constituye como tal al intervenir en el campo político *en el nombre de la autonomía* y de los valores específicos de un campo de producción cultural que ha alcanzado un elevado nivel de independencia con respecto a los poderes” (p. 197).

Visto así, en efecto, la pérdida de la autonomía (o por decirlo a la Bourdieu, “la regresión heterónoma”) significaría sin duda una pérdida de poder político de los escritores, que amordazados por sus relaciones de dependencia estarían incapacitados para ejercer una crítica a los poderes. El fin de la autonomía ¿significa el fin de la política y el fin del conflicto en la literatura?

Fin de ciclo: ¿postautonomía o heteronomía?

El título del texto de Ludmer se presenta como un interrogante que desafía al pensamiento. ¿Qué quiere decir ese término, cuáles sus implicaciones? ¿Qué designa, más allá de denotar el “fin de ciclo” de la autonomía literaria? Si estas literaturas se definen de forma negativa, ¿por qué llamarlas “postautónomas”, en lugar de “heterónomas”, que sería el antónimo más claro y preciso para “autónomas”? Atendiendo a Bourdieu: ¿estaríamos asistiendo simplemente a una “regresión a la heteronomía”, donde los escritores ya no son libres para determinar sus proyectos literarios, y los juicios de las instituciones propias (pares, crítica, academia...) ya no tienen ningún peso específico? O en un sentido más amplio de la autonomía, ¿se refiere Ludmer a una “disolución” de la actividad socialmente conocida como “literatura”, por la cual ahora encontraríamos heterogéneas “prácticas de escritura” sin demasiada relación entre sí, y un paralelo “circuito de producción y distribución de libros”, sin que por ello exista un criterio unificado que nos permita saber “qué es literatura”? Releyendo el texto de Ludmer, creemos que ambos sentidos están reflejados en el texto, pero, al igual que ocurría en el trabajo de Bourdieu, éstos aparecen confundidos y amalgamados.

Para entender completamente el sentido atribuido a este “fin de

ciclo”, partiremos de los “dos (repetidos, evidentes) postulados sobre el mundo de hoy” que, para Ludmer, fundan las literaturas postautónomas:

El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituiría constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad. (LUDMER, 2008, § 2)

Estos dos postulados parecen situar la autonomía (perdida) de la literatura en dos dimensiones diferentes: por un lado, una pérdida de autonomía de los escritores respecto a las exigencias del mercado (“todo lo cultural es económico...”), que nos remitiría a la “Autonomía de tipo II”; y por otro, un desdibujamiento general del estatuto ficcional de la escritura literaria (“la realidad es ficción...”)⁵, que haría referencia a la “Autonomía de tipo I”.

Aun comprensibles, podemos afirmar que las dos amenazas para la autonomía (que se cernirían sobre los “dos tipos” propuestos por Lahire), no tendrían por qué darse necesariamente unidas. Leyendo el § 3 de Ludmer, en el que se escribe que “[Las literaturas postautónomas] toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía”, casi somos llevados a entender que las únicas renunciadas a la autonomía (tipo II) se dan con la salida del estatuto ficcional hacia los géneros de “lo real”: historia, periodismo, documental, auto/biografía, crónica... (amenazando también la autonomía tipo I). Tras una rápida consulta a las listas de ventas de las “novedades literarias”, constatamos como lo mercadológico puede y tiende a imponerse articulándose con medios no-escritos (¿no literarios?), mas sin por ello renunciar a su estatuto ficcional. Pensamos, por ejemplo, en los “universos ficcionales convergentes”, transmedia o multimedia, de los que habla Henry Jenkins (2008). Desde las *Star Wars* hasta el *Crepúsculo*, pasando por *The Matrix*, *Harry Potter*, o las infinitas series de super-héroes de Marvel y DC, estos universos ficcionales se

5 Sin mayores explicaciones, este segundo postulado nos remite a ciertas tesis filosóficas de la “postmodernidad” que deberían ser, si no explicadas, al menos referenciadas. Las reminiscencias nos podrían hacer patinar entre autores tan divergentes como Debord (“la sociedad del espectáculo”), Baudrillard (“lo hiperreal”), Deleuze (“la inmanencia”, citada en el texto), Lipovetsky (“pantalla global”), o Rancière (“la partición de lo sensible”), y con ello perderíamos la capacidad no ya de “evaluar” en su justa medida la propuesta de Ludmer (lo que escaparía a nuestro propósito), sino de seguir su razonamiento sobre el escurridizo objeto que nos ocupa.

despliegan en libros (¿literatura?), cómics, películas, series de animación y videojuegos, en una cronología que no necesariamente sigue este orden (ni en la producción ni en el consumo). Si bien podría fácilmente proponerse que estas lógicas de producción agreden a la autonomía de los creadores, que sin duda se ven limitados por estrictas directrices comerciales (desde la concepción del producto, hasta las reservas en el tratamiento de tabús como la violencia y el sexo para conseguir la etiqueta “para todos los públicos”), no vemos que por esto “atravesen la frontera de la ficción” por “fabricar presente con la realidad cotidiana”⁶ (LUDMER, 2008, § 3). Como vemos, nos cuesta definir si este “fin de ciclo de la autonomía” se achaca a una pérdida de independencia de los escritores, a un desdibujamiento de las fronteras entre géneros escritos, o a ambos (y en este caso, si la relación entre procesos sería de correlación causal o de simple sincronía).

En cualquier caso, para Ludmer, a este cambio histórico en la literatura le corresponde un cambio epistemológico, esto es, “el fin del campo” de Bourdieu. Por eso nos interesa avanzar en el pensamiento del sociólogo, deteniéndonos en sus comentarios sobre la literatura a finales del siglo XX. Para este momento histórico (de los años setenta a los noventa), Bourdieu habla de un “mercado de los bienes simbólicos” escindido entre “dos lógicas económicas” y “dos modos de envejecimiento de las obras”: las obras de “ciclo de producción corto”, que tratan de anticipar la demanda identificable, y las obras de “ciclo de producción largo”, que aceptan el riesgo comercial de jugar según las leyes específicas del arte y la vanguardia, esperando crear su público a largo plazo (1995, p. 213-35)⁷. Esto se emparenta con la “estructura dual” y las “lógicas de consagración” de la fase anterior, en la que igualmente se observaba un “espacio de gran producción” y un espacio

6 En todo caso, podríamos pensar -a la Lukacs- que Ludmer se refiere a la configuración ideológica y la visión de mundo inscritas en estas representaciones ficcionales, que al ponerse en circulación reconfiguran el mundo social. Pero si este fuera el sentido de sus afirmaciones, no vemos que hay de diferente entre el presente y pasados momentos históricos, cada cual con sus diferentes modos de producción ideológica de lo real.

7 Con cierto descuido del rigor comparativo, en este momento Bourdieu cambia su objeto analítico, pasando de observar “relaciones entre escritores” (Flaubert, Baudelaire, Feuillet, Champfleury...) a “relaciones entre editoras” (Le Seuil, Minuit, Gallimard, Robert Laffont...). De este modo, no se indagan las posiciones sociales de los “autores de *best-sellers*”, ni de los autores “de ciclo largo” mencionados, como Samuel Beckett o Alain Robbe-Grillet (p. 216-217). Quedan en la incógnita, así, las condiciones de posibilidad de la autonomía que permiten a estos autores emprender proyectos que busquen “hacer época” (p. 235-240).

de “producción restringida”, estableciendo tensiones y posiciones enfrentadas entre los polos de mayor “capital económico” y los polos de mayor “capital simbólico específico” (p. 189).

Sobre este aspecto, debemos señalar los límites de este rígido modelo bipolar, y resaltar el vigente valor heurístico del modelo de Néstor García Canclini, que se apoya en los postulados de Bourdieu para después ponerlos en cuestión (2008, p. 37). En la cotidiana e inestable redefinición de las clasificaciones entre “lo canónico”, “lo popular”, y “lo masivo”, sería difícil discernir si ciertas obras⁸ se ubicarían en el subcampo de la “gran producción” y “ciclo de producción corto”, o de “producción restringida” y de “ciclo de producción largo”.

Si esta clasificación bipolar de las obras y los mercados artísticos puede parecernos algo rígida, y no nos permite apreciar con claridad la cuestión de la “autonomía”, tal vez podríamos revisar este supuesto “fin de ciclo” atendiendo a los juegos conceptuales de Lahire que avanzamos antes. Para ello, sería interesante observar la tipología de “jugadores” establecida sobre su estudio empírico (2006, p. 78-9), atendiendo específicamente a la condición social (material y psicológica) de los escritores, que se relaciona con el nivel de “inversión en el juego” (p. 167), esto es, a las “condiciones de posibilidad” de la autonomía. En base a esto, Lahire establece tres tipos-ideales:

- “*Jugadores ocasionales*”: Con otra fuente de renta principal y otra actividad como “identidad profesional” principal, la literatura es practicada como ocio o evasión. El “juego” puede suponer una inversión importante en términos psicológicos o de uso del tiempo, pero estos jugadores dudan en reconocerse como “escritores” en términos de identidad social.

- “*Jugadores extremos*” (*mordus du jeu*): La literatura se convierte en la principal actividad y factor identitario del jugador, que intenta desarrollar un “estilo de juego” propio. Pero sin una fuente de renta asegurada, el “juego” debe ser compatibilizado con un “segundo

8 Canclini siente especial predilección por *El nombre de la Rosa* para referirse a este tipo de “obras híbridas” (2008, p. 59), pero igualmente podríamos pensar ejemplos recientes de obras latinoamericanas, en las que las lógicas de consagración canónicas (premios literarios, crítica académica, asimilación al cánón del sistema escolar), y la rápida difusión para un gran público a través de los medios de comunicación de masas, no parecen ser incompatibles. Pensemos, por ejemplo, en la novela *Budapeste* de Chico Buarque, donde la tensión de este nudo paradójico no solo se refleja en la trayectoria del autor, sino que se convierte en el tema de reflexión central de la propia obra literaria.

empleo” (paraliterario o extraliterario) para ejercer su autonomía. Ocasionalmente, la fidelidad de un amplio cuerpo de lectores o un editor con confianza, puede llevarlos al modelo del “jugador profesional”.

- “*Jugadores profesionales*”: La literatura es su identidad profesional y su principal actividad en términos de renta. Además de los “jugadores extremos” consagrados, la mayoría en este grupo lo integran “escritores menos puros”, que asimilan técnicamente las “reglas del juego” (en su sentido heterónomo) y juegan estratégicamente, obteniendo rentas del juego.

Así pues, repetimos ¿Se estaría disolviendo la autonomía? Respecto al tipo II -independencia de los escritores respecto a poderes heterónomos-, diríamos con Lahire que está cotidianamente amenazada y constantemente puesta en cuestión (2006, p. 221-225), pero no más que en otros momentos históricos. Dado que el jugador tiene que “ganarse el sustento”, la relación con sus financiadores encuadra sus decisiones (en el caso del “jugador profesional”), y la defensa de la autonomía se vive como reto y tensión (especialmente en la “doble vida” de los “jugadores extremos”). Respecto al tipo I -la literatura como espacio de actividad diferenciada, con fronteras claras-, diríamos que igualmente hay tensiones y ambigüedades, respecto a “qué es literatura” y, en consecuencia, “quién es escritor” (indecisión auto-identitaria vivida por los “jugadores ocasionales”). Las “luchas de definición” (BOURDIEU, 1995, p. 330-334) que libran los agentes implicados en el juego determinarán estas fronteras, pero nunca de forma definitiva.

Dicho esto, y retomando el nexo entre autonomía y poder político, debemos contradecir a Ludmer cuando postula el fin de “las identidades literarias, que también eran identidades políticas”, y deriva del fin de la autonomía “el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura” (2008, § 6). Creemos que el conflicto sigue presente tanto “en el interior” como “en las fronteras” de la literatura, y que éste se relaciona directamente con la definición de identidades políticas. Para ilustrar esta idea, recurriremos a dos casos recientes y distantes, apelando eventualmente a las categorías analíticas de Lahire y Bourdieu.

El duelo entre Roberto Bolaño y Arturo Pérez-Reverte

Estos dos escritores presentan gran complejidad tanto en su extensa obra como en sus prolongadas e inciertas trayectorias literarias. En estas pocas líneas no pretendemos agotar la profundidad estética y

sociológica que un estudio pormenorizado sobre ellos nos podría aportar. Sin embargo, creemos que la observación de su intensa controversia en el “juego literario” español del fin de siglo, nos aportará una interesante ilustración sobre el tema que nos ocupa.

Comenzaríamos anotando cómo ambos autores se sirven en mayor o menor medida de algunas de los recursos descritos por Ludmer (en los límites con la autobiografía, el periodismo, la historia...), que podría llevarnos a pensar que ambas obras podrían considerarse como “literaturas postautónomas”, ya que fuerzan el límite de la ficción (amenazando la “Autonomía tipo I”). Sin embargo, dada la gran divergencia entre los proyectos literarios de ambos escritores, nos extrañaría verlos clasificados en una misma categoría. Estas diferencias se explicitan en las manifestaciones públicas de ambos autores, en las que remarcan una distancia mutua, creemos, en base a su relación con la “Autonomía de tipo II”.

Por la conocida e hiper-publicitada trayectoria de Bolaño⁹, podemos caracterizar a este escritor como un defensor acérrimo e incondicional de la autonomía literaria de tipo II. En la terminología de Lahire, diríamos que adopta el modelo del “jugador extremo”, con una inversión total y un esfuerzo descarnado de “auto-mecenazgo”. Este es ejercido desde los oficios extra-literarios más variados, siempre moviéndose en el subempleo y la precariedad característica de un inmigrante latinoamericano en España sin ningún tipo de cualificación profesional (extra-literaria). Dada la impresionante trayectoria ascendente de sus obras, en términos tanto de consagración canónica (premios, reconocimiento de los pares, prestigio de las editoras...) como comercial (cifras de ventas, traducciones, reediciones y reimpressiones...), podemos suponer que, de no haber irrumpido su prematura muerte, su trayectoria estaría desembocando en la situación de un “jugador profesional”. Los rendimientos económicos de su trabajo literario le hubiesen permitido seguir ejerciendo su libertad artística, sin la necesidad de recurrir a ese universo de explotación laboral¹⁰ (que de hecho, ya había abandonado en

9 La bibliografía biográfica es extensa, más allá de las innúmeras claves autobiográficas y/o auto-ficcionales que la obra de Bolaño nos ofrece. Ver, por ejemplo Manzoni (2003), o Madariaga (2011), o los diversos reportajes de prensa como el escrito por Javier Cercas (2007).

10 Eso es lo que sugiere su crítico y amigo Ignacio Echevarría: “Yo especulo que un Bolaño aupado sobre la contundencia, sobre la ambición y la grandeza de una novela como *2666*, un Bolaño reconocido y consagrado internacionalmente, como lo es ahora, hubiera desempeñado un papel muy dinamizador en el contexto de la cultura en lengua española. *Bolaño era muy*

sus últimos años de vida).

Diversas “tomas de posición” observables tanto en sus manifestaciones públicas como en el transfondo de su obra¹¹, fundamentarían esta afirmación. Su actitud arisca y rabiosa reaccionó siempre contra todo lo que pudiera parecer un alejamiento de los criterios estrictamente literarios (ya sean económicos, políticos o morales). Uno de los escritos donde esto se expone con más claridad es en la conferencia “Los mitos de Chtulu” (2003), donde repasa el panorama de la literatura actual en español. Su virulencia irónica repasa todas las formas de condescendencia, desde la política (García Márquez y Vargas Llosa) hasta la comercial, donde ubica a Pérez-Reverte. Con ironía, compara a Pérez-Reverte con Alberto Vázquez Figueroa, ya que ambos “venden mucho” y “sus historias están llenas de aventuras”. Se critica un modelo de literatura “amena” y “legible”, el “folletón”, condescendiente para un “lector en cuanto consumidor”, que “vende mucho porque se entiende”. En esta conferencia, con una intuitiva reflexividad sociológica, Bolaño despliega una compleja elucubración que relaciona el origen social de los escritores con sus disposiciones. Estos escritores “de clase media baja que espera terminar sus días en la clase media alta” no rechazan la respetabilidad social, sino que “la buscan desesperadamente”. Para ello, deben evitar posiciones estridentes o disidentes y, “sobre todo no morder la mano que les da de comer”. En este tono, vuelve a referirse a Pérez-Reverte en otra ocasión, asociándolo a otros escritores marcadamente comerciales:

¿Qué le produce el hecho de que Arturo Pérez Reverte sea actualmente el escritor más leído en lengua española?

– Pérez Reverte o Isabel Allende. Da lo mismo. Feuillet era el autor francés más leído de su época.

¿Y el hecho de que Arturo Pérez Reverte haya ingresado a la Real Academia?

– La Real Academia es una cueva de cráneos privilegiados. [...] Bueno, (Paulo) Coelho también está en la Academia brasileña.

(BOLAÑO, 2003[a]).

difícilmente sobornable, y tenía un proyecto muy claro como escritor, que comprendía una inequívoca voluntad ordenadora, un impulso de intervención en el campo literario que, de haber continuado viviendo, habría tenido importantes consecuencias”. (ECHEVARRÍA, 2012, s/p) [Cursiva nuestra]

11 Para un análisis de la representación del escritor y sus relaciones con el mercado (y otras formas de heteronomía) en la obra de Bolaño, ver Cobas (2008), o Cobas y Garibotto (2008).

Si recordamos las relaciones establecidas entre Flaubert y Feuillet en el campo literario francés del siglo XIX (BOURDIEU, 1995, p. 141), entendemos la potencia de esta crítica, que calificaría a Pérez-Reverte de “jugador profesional” comercial¹², equivalente contemporáneo del “artista burgués” (p. 126), subyugado al criterio heterónimo de la literatura industrial.

Por otro lado, conocemos al Pérez-Reverte periodista¹³, no solo por sus crónicas de guerra sino por sus columnas de opinión política, en las que exhibe su “independencia” repartiendo aceradas críticas a uno y otro lado¹⁴. Como podemos imaginar, para quien pretende la autonomía propia de un Zola, ser comparado a Feuillet puede ser muy peligroso. Ante estas críticas, Pérez-Reverte se defiende así:

46

Como ya dije alguna vez en público, [Roberto Bolaño] es un autor que me parecía increíblemente avinagrado y aburrido cuando estaba vivo, y me lo sigue pareciendo muerto. Lo de avinagrado se explica porque en vida nadie le hizo caso ni compró sus libros; eso lo malhumoró mucho y solía meterse con otros autores como si ellos tuvieran la culpa. (2009, p. 584)

Así, las críticas recibidas se achacan al mal humor de Bolaño, causado por su fracaso comercial, para después explicar el éxito post-mortem por la campaña montada por su agente en Estados Unidos. De forma algo contradictoria, Pérez-Reverte parece rechazar primero el esoterismo de la literatura autónoma y autorreferente de Bolaño (“Me parecía aburridísima cuando estaba vivo y me sigue pareciendo aburridísima ahora que está muerto”), para después criticar cínicamente la dimensión “comercial” de su éxito (“su agente literario le ha montado una bestial promoción...”).

Lo que nos parece interesante de este “duelo” (creo que a ambos escritores les gustaría este término), más allá de consideraciones

12 Pérez-Reverte se afirma como “escritor profesional”, pero rechaza su carácter comercial-heterónimo. Explica su profesionalidad presentándose como un “escritor consagrado”, afianzado en un público fijo para sus obras “construidas libremente”. Ver, por ejemplo, su extensa entrevista en la web de historia *hislibris* (2009), donde habla de su independencia respecto a los editores, de su libertad creativa, de su autonomía profesional (“yo soy mi propio jefe”), etc.

13 Sobre la relación profesional entre periodismo y literatura, ver Lahire (2006, p. 273-291).

14 Ver sus columnas publicadas en el volumen *Cuando éramos honrados mercenarios* (2009), de las que dice: “Escribo con tanta libertad que me sorprende que me dejen”. Una de las críticas más conocidas, con clara vocación de “*J'accuse*”, fue la ferocidad mostrada contra el ex-ministro Moratinos, al que calificó de “perfecto mierda” (*ABC*, 26/10/2010).

sobre el “valor literario” de uno u otro, es la dimensión política que lo fundamenta. Al fin y al cabo, lo que se está poniendo en cuestión es el modelo de escritor que parece más respetable para cada uno, y cómo éste debe relacionarse con los poderes, no sólo políticos, sino comerciales y editoriales (“la mano que les da de comer”). Al fin y al cabo, se trata de un conflicto dentro del “juego”, enfrentando dos “identidades literarias” opuestas.

La “literatura marginal” irrumpe en escena

En este segundo caso, nos interesa observar cómo los conflictos que ponen en juego la autonomía literaria no se libran únicamente en el interior del juego, sino en sus ambiguas fronteras: se juega también para definir qué y quién puede estar dentro y ser considerado “literario”. Por tanto, si en el duelo Bolaño-Reverte se discutía la relación de la literatura frente a poderes heterónomos (Autonomía tipo II en cuestión), en la irrupción del movimiento de la Literatura Marginal en la escena literaria brasileña encontramos un conjunto de textos y prácticas de escritura que reivindican para sí el estatuto literario, frente a posiciones consideradas hostiles que podrían negárselo en virtud de sus características formales (Autonomía tipo I en cuestión).

Se señala como momento de arranque de este movimiento la publicación de los tres especiales *Caros Amigos – Literatura Marginal* (2001, 2002, 2004), donde los textos se seleccionaron por criterios textuales (apariencia literaria) y referentes al autor (vivenciar alguna condición de “marginalidad”). La importancia fundacional de estas revistas se sustenta en varios argumentos, desde la dimensión colectiva del proyecto que significó la puerta de entrada para muchos escritores al escenario literario nacional, así como el punto inicial del debate y luchas por legitimación/apropiación en torno al término “literatura marginal” (NASCIMENTO, 2009, p. 44, 53), hasta la dimensión política y referencial de estos “actos”, que combinan hábilmente la antología y el manifiesto, afirmando un posicionamiento colectivo contra un “otro” generalizado, asociado a las élites sociales y la cultura letrada (SILVA; TENNINA, 2011, p. 18-22). Por muchas de estas características, este movimiento social y literario presenta grandes desafíos para la teoría literaria.

Podemos apreciar claramente la dimensión política de estas afirmaciones literarias en sus “manifiestos de abertura”, como el

texto “Terrorismo Literario” publicado como prefacio de la antología *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica* (FERREZ, 2005, p. 9-14), donde se recogen algunos de los textos publicados en los especiales *Caros Amigos – Literatura Marginal*. En esta presentación/manifiesto, al mismo tiempo que se afirma la voluntad colectiva de auto-representación (“*Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto*”), y se explicita la dimensión cultural y literaria de estos textos (“*esconderão e queimarão tudo que prove que um dia a classe menos beneficiada com o dinheiro fez arte*”), se muestra un feroz rechazo por las valoraciones y juicios estéticos de las instituciones autónomas consideradas “legítimas” (“*Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação*”; “*o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos*”). La expresión “derrumbamos la puerta y entramos” dice mucho sobre la experiencia de ingreso en un universo social relativamente autónomo, el “juego literario”, cuyas puertas de entrada y leyes tácitas se pueden calificar como ambiguas e inestables, pero nunca como inexistentes, vista la violencia que es necesaria para atravesarlas y contravenirlas.

Uno de los momentos donde el estatuto ficcional y literario de los textos de Ferréz suscitó mayor tensión, se dio durante su polémica con Luciano Huck, famoso presentador de TV. El caso es analizado detalladamente en el artículo “El blog de Ferréz: en búsqueda de la literatura”, donde se observa que “la particularidad de la administración de los blogs por parte de los escritores de la periferia es que hay un vaivén entre la escritura de 'sí' y la escritura de 'nosotros', así como entre la ficción y la no ficción” (TENNINA, 2010, p. 69). A causa de este indeterminado “vaivén” entre diferentes “pactos de lectura”, o “pactos de lectura múltiples”, la réplica de Ferréz a un artículo de Luciano Huck tuvo consecuencias inesperadas. El artículo de Huck, “*Pensamentos quase póstumos*”, escrito después de sufrir un asalto y el robo de un reloj, versa sobre la criminalidad en São Paulo, ante lo que se pedía una respuesta policial intensa. Se llega a hacer alusiones al “Comandante Nascimento”, personaje ficcional de la película *Tropa de Elite*, conocido por su brutalidad represora (HUCK, 2007). Tras este artículo de opinión, Ferréz publicó en el mismo diario el texto “*Pensamentos de uma correria*” (2007) en el que se narra, desde el punto de vista del asaltante, un suceso similar al sufrido por Huck, llegando a insinuar la

legitimación de esta violencia si se compara con una violencia estructural más amplia. Esta réplica le valió un proceso judicial por el Art. 286 del Código Penal: “*Incitação ao crime: Incitar, públicamente, a prática do crime*”. Finalmente, Ferréz consiguió probar su inocencia, haciendo entender al Ministerio Público que el texto era simplemente un cuento, una “ficción”. Como el autor explica en su blog: “*O meu argumento no depoimento foi só um, que também eram culpados todos os escritores de ficção que li até hoje, como por exemplo Machado de Assis, Hesse, Gorki, Graciliano Ramos e etc.*”. La comparación con el texto al que replicaba parece aludir a los inestables procesos sociales que hacen que unos textos sean considerados tolerables y otros no, unos literarios y otros no: “*Agora cabe a mim, explicar a minha família, que um texto fez eu ganhar uma mancha na minha vida, e explicar também que outro texto (o do Luciano Huck) que disse que esperava a ajuda do Capitão Nascimento, fazendo alusão a justiceiros, sequer foi mencionado*”. La conclusión, demoledora, nos vuelve a recordar que construir literatura es un proceso más complejo que simplemente escribir textos: “*afinal fazer literatura é um crime que todos nós cometemos juntos*” (FERRÉZ, 2008).

Volviendo a la propuesta de Ludmer, debemos entender que en este plano se sitúan la “otra lógica y otra política” desde la que se ejerce un importante posicionamiento crítico. En efecto, esta oscilación intermitente entre lo literario y lo no-literario, no responde (o no responde *únicamente*) a una “lucha por el poder en el interior de la literatura” (LUDMER, 2008, § 6 y 7). Sin embargo, podemos pensar este “vaivén” como una serie de “apropiaciones tácticas” (en el sentido de Michel de Certeau), donde el conflicto y el “poder crítico, emancipador, y hasta subversivo” de la literatura se ejerce mediante una “política propia, específica”, pero no necesariamente vinculada a la autonomía incuestionable del campo (como parecía exponer el modelo de Bourdieu sobre la actuación de Zola en el caso Dreyfus). Precisamente, al cuestionar las lógicas sociales del funcionamiento autónomo de este campo (la constitución del “valor literario”, por ejemplo), se manifiesta la potencia política de estas prácticas.

Observamos entonces, como esta autonomía (tipo I) es puesta en cuestión por “jugadores” poco habituales, con características biográficas tan poco frecuentes en el juego literario como una escasa escolarización o el origen y pertenencia a universos socialmente marginalizados

(LAHIRE, 2006, p. 107-120), y con textos de características formales tan “poco literarias”, como los frecuentes recursos al testimonio o al documento. Sin embargo, las resistencias ante estas heterodoxias fuertes (las “llamadas al orden”, que diría Bourdieu) no deberían llevarnos a pensar en una desaparición de las fronteras de un juego autónomo, sino precisamente en su constante redefinición y desplazamiento. Dicho de otra forma: si no hubiera fronteras, no habría ninguna puerta que derrumbar.

Crítica, sociología, y el problema del “valor”

Aquí, es preciso establecer una distinción entre disciplinas, recordando que el tratamiento *externo* de los factores *externos* puede ser legítimo cuando se trata de sociología de la literatura, pues ésta no propone la cuestión del valor de la obra, y se puede interesar, justamente, por todo lo que es condicionamiento. [...] Es una disciplina de cuño científico, sin la orientación estética necesariamente asumida por la crítica. (CANDIDO, 2008, p. 26)

El comentario de Candido refleja un estado del arte de la sociología de la literatura en el que, efectivamente, el problema del valor era completamente ignorado. Tal vez aquí resida el aspecto innovador de la teoría de la “autonomía”, ya que “el problema del valor, aspecto que no era tenido en cuenta como objeto por sociologías anteriores, entra como elemento clave, socialmente determinado, en la aproximación de Bourdieu”. Sin embargo, y a diferencia de la crítica, esta sociología de la literatura no propone una concepción “esencialista” del valor, distribuyendo las obras y autores en polaridades estancas (literarias y no literarias, valiosas y no valiosas), sino que “ese valor concedido a determinadas obras y autores ha de ser comprendido como un *efecto de campo*” (ROMERO; SANTORO, 2007, p. 208).

Para entender este matiz, es importante comprender no solo la génesis histórica de la “estética pura” defendida por los autores (BOURDIEU, 1995, p. 163), sino también “comprender el comprender”, esto es, “una *doble historización*, tanto de la tradición como de la 'aplicación' de la tradición” (p. 453). Así, Bourdieu destaca cómo las diferentes lecturas críticas, desde Kant hasta el estructuralismo, pontifican una mirada de la “esencia eternizada” de la obra, una “lectura pura”, que en su perspectiva ahistórica impide dimensionar con rigor tanto las determinaciones del campo, como el esfuerzo singular de los

sujetos para liberarse de ellas.

Volviendo al texto de Ludmer, observamos cómo la cuestión del “valor literario” se plantea como cuestión clave, determinando un espacio de posibilidades para la crítica:

O se lee este proceso de transformación de las esferas (o pérdida de la autonomía o de “literaturidad” y sus atributos) y se cambia la lectura, o se sigue sosteniendo una lectura interior a la literatura autónoma y a la “literaturidad”, y entonces aparece “el valor literario” en primer plano. (2008, § 8)

Entre estas dos posibilidades, la propuesta de Ludmer parece apuntar a la primera opción, que implicaría renunciar al concepto de “valor literario” tal como lo conocíamos. Lo contrario nos dejaría estancados en anticuados paradigmas interpretativos, y “seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura”. La propuesta de Ludmer es postular un territorio, “la imaginación pública o fábrica de presente”, donde la literatura y la no literatura, la ficción y la no-ficción, interactuarían de forma compleja (2008, § 10). Para este cambio en el episteme y en los modos de leer, parece señalarse como caduca la propuesta teórica de Bourdieu, formulada para un momento histórico en el que el valor literario era construido exclusivamente dentro del campo. Sin embargo, tal como exponíamos, creemos que las nociones de esta ciencia no serían descartables por obsoletas sino, por el contrario, imprescindibles por su actualidad. Es aquí cuando cobra sentido el término “postautónomo”, que no denotaría simplemente una regresión heterónoma o una extinción irreversible de “lo literario”, sino precisamente un momento de mayor inestabilidad y multiplicidad de agentes para el establecimiento de los juicios relativos al “valor”. Así, una crítica “postautónoma”, que se interrogase sobre las condiciones de producción y cambio en “la imaginación pública”, y las disputas por el estatuto autónomo de “lo literario”, debería ser necesariamente una crítica sociológicamente informada.

Un buen ejemplo del tipo de sociología que sería valiosa para esta crítica, lo tenemos en *Demanding Respect* (2009), donde Paul Lopes aplica el sistema conceptual de la “autonomía del campo” para construir una historia social del cómic americano. Es interesante observar la historia de este género y sus apreciaciones, precisamente en un momento en el que en la crítica académica aún se libran controversias sobre su

valor o carácter literario. Pensemos en *Maus, A Survivor's Tale*, de Art Spiegelman (1991), donde ratones de rasgos humanizados narran en forma de dramático testimonio la experiencia de un superviviente en el campo de concentración de Auschwitz (el padre del autor). A propósito de esta obra, podríamos contribuir con los inagotables debates que juzgan su estatuto ficcional, su estatuto literario, y llegado el caso, el valor literario de esta obra. En lugar de enmarañarse en estas estériles discusiones sobre el carácter literario o el valor de las obras (y coincidimos en eso con Ludmer), Lopes se dedica a observar cómo estos juicios son construidos y estos estatutos disputados, resueltos en relaciones complejas entre múltiples condiciones de posibilidad y diferentes tomas de posición (conscientes e inconscientes, condicionadas por el *habitus* de los sujetos, etc.).

Y es que cuando se habla de “autonomía literaria” (de tipo I), es importante recordar que no nos referimos únicamente a autores y obras, sino a todo un conjunto de agentes con relaciones instituidas. Entre ellos, el rol de la crítica no es insignificante.

En la visión de Bourdieu, la crítica es a un tiempo interpretativa y performativa, es decir, a la vez que juzga e interpreta la valía de las obras y corrientes artísticas, cumple un papel fundamental en las luchas por la prescripción de lo que Bourdieu denomina el «nomos» fundamental del campo: las reglas básicas de la acción en el campo. (ROMERO; SANTORO, 2007, p. 208)

Pero, ¿dónde queda el poder performativo y nomotético de la crítica académica, en este momento de “postautonomía” en el que su situación central parece cuestionada por otros agentes, como el periodismo o el *marketing*¹⁵? ¿Cuál sería la función de la crítica, si ya no es simplemente prescribir el valor de autores y obras? Tal vez la solución pasaría por una persistente crítica de la crítica, o en términos de Bourdieu, una “vigilancia epistemológica” que nos obligue a pensar y repensar el sustrato social de nuestras lecturas críticas al abordar un corpus delimitado de escrituras.

Escribe Ludmer de estas literaturas que “a mí me gustan y no me importa si son buenas o malas en tanto literatura” (LUDMER, 2008, § 8). ¿Pero, si el valor no es relevante, en qué parámetros se fundamenta

15 Ver un interesante análisis sociológico del campo de la crítica en Portugal, donde se destacan estas disputas y reposicionamientos, en Gomes (1999).

este gusto? Como lectores, ¿nos debería importar este juicio? ¿Y a los autores? Es más, ¿a qué literatura está elogiando con el “elogio de la literatura mala”¹⁶? ¿A autores que podrían considerarse “vanguardistas” o “en vías de consagración”, con alto nivel de reflexividad y conocimiento de la literatura “autónoma”, como el joven Bolaño, Daniel Link, Washington Cucurto, o Ferréz? ¿O se refiere a la “mala literatura” en el sentido industrial y heterónimo, como los ya mencionados *Crepúsculo*, *Harry Potter*, Paulo Coelho, Arturo Pérez-Reverte, o los superhéroes de cómic? Sobre estos últimos objetos, ¿importaría o no delimitar “si son buenas o malas en tanto literatura”? ¿Importaría o no investigar sus condiciones de producción, considerando la autonomía de tipo II?

Proponiendo un modelo que considere la reflexividad del ejercicio crítico sobre el campo literario, así como la relatividad de sus juicios estéticos (en función del *habitus* del sujeto juzgante y de su espacio de posibles en el espacio académico), no se trataría tanto de rechazar el modelo teórico de Bourdieu, presuponiendo que estaba construido pensando en otro tiempo (el tiempo de la autonomía de la literatura), sino de aprovechar sus provocaciones más sugerentes para este momento de incertidumbre. De esta forma, como proponía Bourdieu para Flaubert, se podría comprender y dimensionar el espacio de posibles y los condicionantes sociales que el autor tuvo que enfrentar para llevar a cabo su toma de posición. Trabajos como la investigación empírica de Lahire, y los juegos conceptuales que propone, arrojan luz sobre el actual contexto de producción literaria, y nos permiten apreciar las exigencias y resistencias que se deben vencer para el ejercicio de la autonomía literaria. En última instancia, el valor social de este conocimiento (una crítica sociológicamente informada) no podría establecerse en condiciones de plena autonomía (relativamente perdida o nunca conseguida plenamente), sino que será juzgado por los sujetos susceptibles de apropiarse del mismo.

Referências

BECKER, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BOLAÑO, Roberto. “Estrella distante. Entrevista por Mónica Maristain”. In: *Página 12: Radar*. 19/07/2003. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-843.html>>. Consultado el 20/01/2013.

BOLAÑO, Roberto. “Los mitos de Chtulhu”. In: _____. *El gaucha infufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*. México: UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2007.

CERCAS, Javier. “Print the legend!”. In: *EL PAÍS-Babelia*. 14/04/2007. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2007/04/14/babelia/1176507550_850215.html>. Consultado el 20/01/2013.

COBAS CARRAL, Andrea ; GARIBOTTO, Verónica. “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

COBAS CARRAL, Andrea. “Transmisiones desde el planeta de los monstruos. Labor literaria y mercado editorial en la escritura de Roberto Bolaño”. In: *Arte y cultura en la globalización*. Buenos Aires: La Bohemia, 2008. p. 179-184.

ECHEVARRÍA, Ignacio. “Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo”. In: *Eldiario.es*—Diario Kafka, 13/12/2012. Disponible en: <http://www.eldiario.es/Kafka/burbuja_literaria/Ignacio-Echevarria_0_79092193.html>. Consultado el 20/01/2013.

EFE. “Pérez-Reverte revoluciona Twitter tras llamar a Moratinos 'perfecto mierda'”. In: *ABC*, 26/10/2010. Disponible en: <<http://www.abc.es/20101025/espana/reverte-moratinos-twitter-201010252002.html>>. Consultado el 20/01/2013.

FERRÉZ. “Processo acatado”. In: _____. *Ferréz*, 19/06/2008. Disponible en: <<http://ferrez.blogspot.com.br/2008/06/processo-acatado.html>>. Consultado el 20/01/2013.

_____. “Pensamentos de uma correria”. In: *Folha de São Paulo*, 08/10/2007. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336145.shtml>>. Consultado el 20/01/2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EdUSP, 2008.

GOMES, Rui Telmo. “Da crítica aos críticos”. In: *Fórum Sociológico*, n. 1 e 2, (II Serie). Lisboa: IEDS/ FCSH-UNL, p. 181-201, 1999.

HUCK, Luciano, “Pensamentos quase póstumos”. In: *Folha de São Paulo*. 01/10/2007. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336144.shtml>>. Consultado el 20/01/2013.

JENKINS, H. *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

LAHIRE, Bernard (Org.). *Le Travail Sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. Paris : La Découverte, 1999.

LAHIRE, Bernard. “Campo, fuera de campo, contracampo”. In: *Colección Pedagógica Universitaria*. n.37-38. México: Universidad Veracruzana, enero-junio/julio-diciembre, 2002.

_____. *Le condition Litteráire. La doublé vie des ecrivains*. Paris : Le Decouverte, 2006.

LUDMER, Josefina “Elogio de la literatura mala”. Entrevista por Flavia Costa. In: *Clarín-Revista* N°. 01/12/2007. Disponible en: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/12/01/u-00611.htm>>. Consultado el 20/01/2013.

_____. “Literaturas postautónomas 2.0”. In: *Revista Z Cultural*. Año IV, N°I, Dezembro 2007/Marzo 2008.

MADARIAGA, Monserrat. *Bolaño Infra: 1975-1977. Los años que inspiraron Los Detectives Salvajes*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2011.

MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como una tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

NASCIMENTO, Erica Peçanha do. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. “Oportunistas de lo imprescindible”. In: *Cuando éramos honrados mercenarios*. Madrid: Alfaguara, 2009, p. 584 y 585.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. “Entrevista a Arturo Pérez-Reverte, por los lectores de hislibris”. In: *Hislibris*. 13/01/2009. Disponible en: <<http://www.hislibris.com/entrevista-a-perez-reverte/>>. Consultado el 20/01/2013.

ROMERO RAMOS, Héctor; SANTORO DOMINGO, Pablo. “Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española”. In: *Revista Española de Sociología*, n°8., Dossier: Sociología de la literatura, p.195-223, 2007.

SILVA, Simone; TENNINA, Lucía. “‘Literatura Marginal’ de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz”. In: *Ipotesi. Revista de Estudos Literarios*, Vol. 15, n°2. Juiz de Fora, jul./dez., p. 13-29, 2011.

SPIEGELMAN, Art. *Maus. A survivor's tale*. New York: Pantheon

Books, 1991.

TENNINA, Lucía. “El blog de Ferréz : en búsqueda de la literatura”. In: *Criação & Crítica*. N° 4. Sao Paulo: USP, 2010.

VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris : Editions Le Minuit, 1985.