

Intempestivo: el ensayo Ludmer

Mariana Catalin

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
(UNR - CONICET)

1. Aparatos

En el incipit de *Aquí, América latina. Una especulación* hay un término que vuelve: “Aparato”. No máquina, más actual, más deleuziano, sino aparato: “Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción) necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes” (Ludmer *Aquí* 9). El término vuelve haciendo un salto. Porque no retorna desde *El cuerpo del delito. Un manual*, en donde no es central, sino desde *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*.

Allí el concepto es fundamental para delimitar la práctica crítica. Su primera aparición no deja de resonar. Luego de proporcionar las demarcaciones iniciales, Josefina Ludmer intenta poner en primer plano el giro singular que supone su argumentación en lo que refiere a la relación entre definición literaria del género y contexto y nos dice, en el medio tono del paréntesis, que ha ensayado “(un aparato para dejar leer lo que se quiere leer)” (Ludmer *El género* 44). Es ese aparato, cuya mención nace ligada al ensayo por lo que no podrá hacer más que ensayarse, el que permite ver el movimiento de las voces y las definiciones, posibilitando el salto de la idea de poesía gauchesca hacia la de género. Nacido del impulso presente de la lectura, propone otra historia (para el género y desde el género) pero también proyecta una variante futura que queda sostenida en el potencial: “habría que poder construir otro aparato específico que midiera exactamente, matemáticamente, este sistema de movimientos (...). No podemos construir por ahora este aparato de medición de las pasiones. Proponemos unos datos, un esquema y una vuelta” (Ibíd.). El aparato conectado con el tiempo futuro deja así a la vista lo excesivo del movimiento que podría haberse ocultado en los pliegues de lo actual. Cuando Sandra Contreras (“Literatura”) se detiene en el impulso que mueve la

“firme delimitación del género” elige la palabra ambicioso. Ensayar aparatos no puede ser entonces sino un movimiento ambicioso, ambición que en la enunciación de los posibles *exhibe* la versión actual a la vez que complejiza su temporalidad conectando la posibilidad de ver otra historia con los límites que impone el presente y con las infinitas posibilidades de precisión futura.

Usado en este sentido, el término insiste en otras partes del libro. Oscila entre la definición del propio movimiento crítico y su utilización para explicar el funcionamiento del género, siempre en contacto con una ambición futura —“Construir el aparato de medición de ‘Picardía’ es otra utopía o novela futura.” (255)—. Ahora bien, lejos de quedar anclado en 1988, el concepto reaparece en el prólogo del 2000. Ese nuevo íncipit retoma el deseo y lo liga claramente a la propia escritura crítica y a la primera persona: “La red de palabras en movimiento constituye *algo así como* un aparato verbal para leer lo que entonces quería leer en el género gauchesco” (9, el subrayado es mío). Se juega nuevamente con la posibilidad futura y su limitación, reafirmando el funcionamiento: el aparato verbal para leer el género podría proyectarse hacia otros objetos similares, proyección que permite imaginar un libro futuro que, sin embargo, se nos presentará hacia el final como irrealizable. Pero, además de volver a dimensionar la importancia del término, esta nueva aparición en el cambio de siglo introduce dos matices. Por un lado, aparece el “algo así como”. El énfasis en la marcación del carácter verbal de la imaginación crítica es acompañado en esta nueva edición del modalizador que tensiona la naturaleza eminentemente afirmativa de las fórmulas que componen el aparato. Por otro, ese libro futuro, al igual que el aparato de medición de las pasiones, sobrepasa lo posible en el presente, pero eso no lo vuelve solo excesivo sino también espectral.

Espectro, justamente el término que Jaques Derrida, algunos años antes, en 1993, retomaba para volver sobre el manifiesto¹. La aparición del espectro, sostiene Derrida, “desquicia el presente vivo” (*Espectros* 12). Furtiva e intempestiva, “no pertenece a ese tiempo [el encadenamiento de los presentes modalizados], no da el tiempo, no ese tiempo” (14). El aparato, la insistencia en el término, nos acecha entonces como un espectro. Pero no solo

¹ Jorge Panesi (*La seducción*), Analfía Gerbaudo (“Al margen”; “El Derrida”) y Natalí Incaminato (“Jacques Derrida”) se han detenido en la importancia de la figura de Derrida en la escritura de Ludmer. Voy a ir volviendo sobre sus apreciaciones a lo largo del texto.

por el modo en que articula las temporalidades en la escritura de Ludmer, sino también porque nos obliga a recordar algo que ya sabemos, aunque a veces nos tentemos y omitamos la palabra del sintagma o la reemplacemos por otra: aparato es también, en Ludmer, aparato estatal (y aparato disciplinario, en sus hipótesis sobre *La vuelta...*). Por eso es tan importante sostener el concepto, porque muestra en su superficie la tensión entre el dejar leer lo que se quiere leer y el posible accionar estatal. La deja ahí a la vista. Tan a la vista que casi nos hiere el ojo.

En sus clases dictadas en 1985, compiladas en *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, Ludmer había utilizado el término “aparato” para mencionar justamente aquello que la teoría viene a desocultar. La reflexión sobre el concepto quedaba ligada a la literatura como Institución no al deseo de querer leer lo que se quiere leer. Fundamentalmente a la reflexión sobre el poder no a la experimentación de la potencia. Ahora bien, también convocaba su propio pasado habilitando ya desde esta aparición la disrupción del presente: aparato es, en las clases de 1985, el aparato de cientificidad del estructuralismo. Su reutilización en *El género...* vehiculiza ese resto con la potencia del anacronismo a la vez que lo reformula dejando que la categoría teórico-crítica se impregne del objeto. Porque si hay algo importante en el desarrollo de la poesía gauchesca es su relación con los intentos de constitución del Estado. En 1988, entonces, el otro matiz del término queda expuesto cuando se define el funcionamiento de los tonos:

Alianza es una categoría compleja, que designa en el espacio interno del género un aparato de distribución de las posiciones de las voces oídas, de sus tonos, regido por un aparato de distribución de los sentidos escritos (una razón o un sistema de intereses), en relación con los usos de las palabras y de los cuerpos. El conjunto de relaciones entre los tonos y los sentidos no sólo constituye el enunciado del género el de la alianza, y su espacio interno, sino que funciona como aparato de unificación, de inclusión y exclusión: como aparato de estado. (119)

Retomo la cita completa porque me interesa cómo aparato de estado queda ligado no solo a la inclusión y a la exclusión sino también a la distribución. Entonces sostener el término es justamente estar siempre atentxs al contacto *inyunción/disyunción* que Derrida elabora a partir de la figura del maestro y el “aprender a vivir”: la imaginación crítica distribuye voces y sentidos, unifica, incluye, excluye. Porque si hay algo sobre lo que no vuelve auto-

rreflexivamente un tratado que justamente trabaja sobre los dobles sentidos de las palabras (voz, don) es sobre el doble sentido de aparato. Tal vez, porque es muy evidente. Tal vez porque se lo pone a funcionar en el juego del ensayo, pero su mostración, a diferencia de lo que ocurre con otros conceptos como “don”, queda “en off”. Justamente como queda en off la entrevista con Noam Chomsky que Ludmer utiliza para reflexionar, por un lado, sobre la creación caracterizada como científica y su relación con el yo y con las “condiciones sociales e intelectuales” (92) y, por otro, sobre las teorías, entre las limitaciones que determinan sus posibles y la proliferación.

Que el íncipit de *Aquí América latina...* vuelva a traernos este término, no solo pone esta vinculación en el centro cuando en la argumentación de Ludmer esa relación entre aparato teórico-crítico y aparato de estado tiende a desplazarse de la autorreflexividad al ejercicio, sino que también abre la posibilidad de diálogo. Sí, como se ha marcado creo que acertadamente, la noción de presente que sirve para articular algunas de las hipótesis de este ensayo es inconsistente, la puesta en el centro del concepto complejiza las temporalidades². Retomemos la categoría de coyuntura que Ludmer desarrollaba en *El género...* La misma es definida en una extensa nota al pie y parece obligar a la escritura a moverse de forma espiralada. Mediante el término coyuntura se repiensa al carácter heterónimo de la literatura hasta el 80: los modos en que ideológica y políticamente los escritores se posicionan ante el actor social que ponen en el centro de aquello que escriben en función de las variables históricas que marcan el enfrentamiento entre los diversos sectores por la hegemo-

² Es redundante volver sobre las respuestas y las críticas, muchas de ellas acertadas, que generó este libro de Ludmer. Las de Miguel Dalmaroni, Alberto Girodano y Sandra Contreras fueron las que tuvieron más peso en mi recepción del libro.

Cuando en las clases de Literatura Argentina I me tocaba “enseñar” *El género...* en muchas ocasiones me vi obligada a un movimiento que la puesta en discusión de otros textos críticos del programa no me exigía: el de explicarles a lxs estudiantes por qué los sometíamos al rigor de semejante aparato. Supongo que el movimiento era originado por sus interpelaciones y, también, por lo complejo que me había resultado en su momento acercarme a este texto. Siempre usé para eso la mítica nota, justamente autobiográfica, sobre el modo en que ella y Osvaldo Lamborghini comprendían la crítica literaria. Mediante la nota, intentaba argumentar la necesidad del aparato (más allá de sus excesos o de lo que dejaba del lado de lo no legible) a la vez que abrir el camino para la experimentación del mismo, casi disculpando a Ludmer (justamente frente a una escritura crítica que si hay algo que no necesita es ser disculpada). No sé si ese movimiento inicial determina el presente. En todo caso creo que es relevante exponerlo junto con el hecho de que en muchos casos dialogo con las respuestas críticas que mencioné sin volver específicamente sobre ellas porque sostener todo el tiempo la cita precisa hubiera vuelto imposible este texto.

nía. Se lo hace poniendo a dar vueltas (literal) la noción de ficción teórica. Por un lado, “la coyuntura política (...) podría ser otra ficción teórica” (*El género* 134). A la vez, “La ficción teórica de coyuntura como elemento exterior-interior (el género es un conjunto agujereado) representa (...) la variable en las posiciones de locución y acción” (Ibíd.). Es esa necesidad de sostener esta noción como interior y exterior al género (como producida por el aparato a la vez que simplemente como tomada del contexto) la que obliga a la escritura a decir de “otro modo” —un movimiento que marca el desarrollo del ensayo: “De otro modo” o “otra versión aproximada para el ensayo” se repiten a lo largo de *El género...* jugando con los adentros y los afueras.

Este movimiento en bucle se vuelve lineal en *Aquí América latina...* La especulación, en tanto modo de funcionamiento del aparato crítico, inventa un universo sin afuera real virtual. Esta invención coincide con la manera en que muchos otros teóricos han intentado singularizar el presente (muchos de ellos citados en el libro), un presente que suele moverse cronológicamente dependiendo de la perspectiva. Ese universo es nombrado por Ludmer como imaginación pública y fabrica realidad. La literatura es uno de los hilos de la imaginación pública por lo cual comparte su régimen de realidad y, a la vez, puede usarse como instrumento de visión para penetrar en ella, uso que vehicula/exige un modo específico de leer. Si sostenemos la insistencia del término aparato, podemos ver que este modo de definir la relación literatura-realidad supone una simplificación y la misma no parece poder constreñirse al abandono que se requiere de ciertas categorías teórico-críticas. Desde las mismas teorías que funcionan como contexto, esa relación podría complejizarse (basta leer las reformulaciones constantes en los acercamientos de Jean Baudrillard). Ludmer *elige* no hacerlo. El aparato *necesita* armarse con esas piezas, modo de armado que no surge de la simple mimesis con el objeto sino que supone una relación singular como lo ponía claramente en primer plano la definición de aparato del 2000. Formulemos la pregunta a la inversa. Incluso en las críticas más incisivas, se le ha reconocido a Ludmer lo acertado de ciertas hipótesis críticas. En este sentido, se ha discutido cómo el corpus se relaciona con las hipótesis teóricas (se argumenta el fin de la literatura con lo que un sector muy importante del campo intelectual sigue pensando y leyendo como literatura) pero no se ha puesto en cuestión (en el sentido de cuestionar pero también de mostrar) la amplitud del corpus que Ludmer logra poner en funcionamiento y la singularidad de su armado. *Aquí América*

latina... no es solo una reunión de artículos previos avalada por un prólogo (aunque varios de los textos hayan sido publicados antes). No es solo un armado de corpus a partir de un tema. Propone otro tipo de exploración que pone en contacto una multiplicidad de elementos (realmente la cantidad de “autores” y de “producciones artísticas” que se pone en juego es amplísima) que otras escrituras críticas no han puesto en diálogo y lo hace sin apelar a la sumatoria. ¿Podría haberse hecho esto con otro aparato?

Ahora bien, es cierto que Ludmer nos pone a la vez y como nunca antes al borde de la escritura desde la estratagema. El “supongamos” junto al “imaginemos” van a ir ritmando el desarrollo. Aquellxs que debemos cumplir con diferentes requisitos académicos sabemos que el recorte del corpus es un problema central en el armado de un proyecto de investigación. Sabemos lo difícil y, a la vez, lo fácil que puede ser argumentar las delimitaciones y los recorridos. Es a través de la suposición y la imaginación que Ludmer va a ir desandando ese camino. Configurando los diferentes “órdenes” que le interesa destacar. En un momento en que el campo de investigación argentino sobre literatura (delimito para intentar no caer en la generalización imprecisa) se tensiona entre el requerimiento cada vez mayor de las revistas académicas de explicitación de las hipótesis y de los objetivos de lo que escribimos en los primeros párrafos y un aumento de la obligación de acreditación que hace que las salidas que no nos interrogan resulten tentadoras, el hacer “como si” se sostiene entre el desvío crítico que puede llevarnos al ensayo y el lugar común para terminar el paper. “Hagamos como si pudiéramos charlar con Ludmer una vez más”.

Ante esto la aparición del concepto de aparato en el íncipit, si elegimos oírlo, complejiza la temporalidad mostrando que la manera en que se define la relación entre literatura y realidad, y la construcción del aparato a través del movimiento del “como si” adquieren otros matices y, fundamentalmente, son delimitadas de forma diferente si se piensa en relación con categorías previas, como coyuntura, y con modos previos de exponer el carácter estatal de la imaginación crítica. La ficción especulativa y su relación con la utopía en contacto con el modo en que se imaginó la utopía o novela futura de Picardía. Es la propia *obra* como espectro la que pone el límite al “como si” a la vez que nos recuerda el riesgo que asume la escritura crítica. Riesgo que cuando la materia es actual queda más en evidencia. En *Aquí América latina...* hay momentos en que la posibilidad de abrir modos de leer es claramente pres-

criptiva (esos momentos han sido citados numerosas veces). La ambición del aparato actual tensiona como nunca antes los determinantes: una especulación, esta especulación, La Especulación. Y ahí sí da vuelta el movimiento y se vuelve hacia el pasado, interroga los límites previos. Cada una de las intervenciones de Ludmer, sostiene Jorge Panesi, reformulaba el campo en el que irrumpía. Obligaba a leer de otra manera. “...quizá no a lo Ludmer, pero sí *al evitar la solidez de una costa monolítica*, el necesario ir para otro rumbo” (“Los seminarios” 26, el subrayado es mío).

2. Límites

La edición de los *Cielitos y diálogos patrióticos* de Bartolomé Hidalgo preparada por el Centro Editor de América Latina en 1967 (selección realizada por Horacio Becco) comienza con “Cielitos. Que con acompañamiento de guitarra cantaban los patriotas al frente de las murallas de Montevideo”. Este cielito es seguido por tres más y solo luego de esos cuatro poemas se llega al “Cielito Patriótico” que es el que sabemos que Ludmer coloca en el comienzo del género:

El vacío del nombre de San Martín está llenado por el primer texto del género gauchesco, el primero de Hidalgo que lleva la marca de lo que después será el dato necesario en los textos del género: *el primero donde se escribe que lo compuso y lo canta un gaucho*. O el primero donde emerge la voz del gaucho patriota. (30, subrayado en el original)

Si bien se argumenta sobre los modos en que se establece el corte no hay aclaración ni nota la pie que deje ver lo que esta decisión deja del otro lado. Del otro lado incluso de la biografía de Hidalgo que se construye en la segunda parte del primer capítulo. Se mencionarán luego sí las otras producciones del autor (odas y obras de teatro) pero no justamente aquellos textos en donde la delimitación autoral no es tan clara. Textos que Ángel Rama había utilizado para pensar una relación diferente entre escritor y pueblo y que, según se los presenta en la edición de la obra completa del autor a cargo de Antonio Pradeiro, podrían habilitar incluso modos diferentes para pensar el uso de la voz.

Sabemos que uno de los movimientos fundantes del aparato Ludmer, del aparato para leer lo que se quiere leer, es la definición ambiciosa de límites.

Analía Gerbaudo y Natalí Incaminato han destacado cómo la reflexión en torno a la idea de límite puede pensarse en relación con la fuerte presencia que tenía Derrida en ese momento en la producción crítica de Ludmer. La discusión de “Ante la ley” y “La ley del género” adquiere un lugar central en sus *Clases...* y, a través de ella, se establece una vinculación clara entre límite y ley. Ante este problema, *El género...* opera, por un lado, autorreflexivamente. Se pone en primer plano la delimitación de fronteras como algo propio del género y como algo necesario para darle cuerpo (territorio) al género, mostrando que la construcción de un aparato supera la mera idea de circunscripción de un corpus. “Nota sobre la crítica” se vuelve en este punto central. Nuevamente, como en el caso de la categoría de coyuntura, los movimientos a través de los cuales se intenta la definición de objeto y límite funcionan en espiral, dando vuelta los conceptos: se puede pensar la categoría de objeto porque el aparato se construye sobre piezas que “constituyen un límite” pero que también permiten experimentar (el término es de Ludmer) los límites. Y uno de los límites que se experimenta es el propio límite, el límite de la crítica. El movimiento del ensayo vuelve acción la explicitación. No solo se construye sobre los límites (lo que se observa en la atención que se le dedica a Hidalgo y a José Hernández en relación con la que obtienen Hilario Asca-subi o, incluso, Estanislao del Campo) sino que también se enfrenta con su propio límite, con la imposición de la ley: en un libro en el que abundan las notas al pie, se silencia de forma determinante aquello que se deja fuera del aparato, ni siquiera se lo menciona (omisiones que las lecturas posteriores de Julio Schwartzman permitirán escuchar con claridad). Y se lo hace justamente cuando se reflexiona sobre la transparencia total como sueño de la crítica.

Aquí América latina... parece poner en escena el procedimiento inverso: el de la homogeneización de categorías, el de la imposibilidad de marcar límites. Pero, nuevamente, el modo en que se construye el incipit hace que las definiciones previas vuelvan como espectros. Porque la posibilidad de pensar esa indistinción, la posibilidad de construir el aparato actual, se configura a partir de la imposición ambiciosa de un límite: “Supongamos que el mundo ha cambiado y que estamos en otra etapa de la nación, que es otra configuración del capitalismo y otra era en la historia de los imperios” (9). El “suponer”, a la vez que intenta poner en jaque lo propio y lo previo, queda atravesado por los modos en que se pensaba antes en la obra la experiencia del límite. La versión actual del “arco luminoso de 360º” que se imaginaba en *El*

género... en relación con la posibilidad de transparencia total, aparece entre lo construido por el aparato y lo exigido por la coyuntura que ese mismo aparato crea como imposición. Buscar categorías que atraviesen “todas las diferencias y divisiones” (17), que pasen fronteras, vuelve a poner los límites en el centro. La crítica experimenta su límite, en tanto imposición de su propio método pero también como posibilidad de contacto con lo actual sin subsumirse totalmente a su lógica. ¿Inconsistencia metodológica o un movimiento anacrónico del ensayo (entendido en el sentido que le otorga el ya tan citado George Didi-Huberman) que queda del lado del off? Aunque esta vez no vuelva autorreflexivamente sobre esto, sabemos que en el contexto de la obra los aparatos están siempre a la espera de su posibilidad futura.

En este sentido, la crítica de Ludmer sigue siendo territorial, incluso cuando intenta poner en el centro el tiempo. Es fundamental convocar en este punto entonces los movimientos en espiral a los que obligaba la reflexión en torno a la categoría de objeto. Porque si hay algo que las diversas lecturas sobre el presente destacan cuando ponen en juego alguna forma de ruptura radical es la doble valencia de las fronteras: a la vez que el flujo del capital especulativo junto con la rapidez de los desplazamientos y los modos de circulación de la información tienden a borrarlas, para el tránsito de ciertos cuerpos la imposibilidad de atravesarlas parece imponerse más duramente que nunca. Algo que Ludmer menciona en ciertas ocasiones pero que queda del lado de lo no dicho en la explicitación de la propia metodología y que, sin embargo, se vuelve determinante en el funcionamiento de los modos de delimitar.

Ahora bien, si hay algo que pone en contacto a ambos aparatos es que la marcación ambiciosa de límites habilita paradójicamente la experiencia de contigüidad. Esa experiencia toma en estos aparatos dos formas. Por un lado, se relaciona con la búsqueda de diferentes modos de escritura crítica. Panesi, al pensar las posibilidades que se abren ante la caída de las pretensiones científicas de la semiótica y el estructuralismo, sostiene que:

Ludmer inaugura algo así como el “pasaje a la narración” de la crítica argentina contemporánea (quiero decir: la crítica liberada de sus propias constricciones discursiva con la pretensión de ser literatura o cualquier otro discurso inclasificable) (...). En la mezcla de géneros, Ludmer sigue a otro maestro, a Derrida, que no ha dividido su producción en dos apartados diferentes, sino que se ha preocupado por mantenerlos juntos. (*La seducción* 79-80)

Y aquí sí, antes que un salto se habilita una serie con *El cuerpo del delito* y las posibilidades que abre la idea de cuento. Volvamos sobre “Nota sobre la crítica”. Es allí donde, como ya señalé, se plantea que el sueño de la crítica es la “transparencia total”. Esa transparencia total pone en juego justamente la posibilidad de “disolver simultáneamente el género (lo que se lee) y la crítica (la que lee)” (20). En el borde de la homogeneización, dentro del aparato, la experiencia de contigüidad. Pero para armar la serie, falta aún un elemento central: la primera persona. Esta va a llegar en la nota 6 de la edición del 2000. Allí, lo que se dice a través del yo es la ambición: la dificultad para encontrar LA FORMULA (que se escribe así, en mayúscula) y lo que supone haberlo logrado. Encontrar aquello que se buscaba sin saber y que “parece decirlo todo”, articulando la ambición de totalidad con la posibilidad de indistinción (porque la fórmula puede aplicarse tanto a la literatura como a una de sus manifestaciones singulares). La primera persona consolida así el funcionamiento del aparato porque dice la imposición del límite (la fórmula es justamente lo que excluye) y, a la vez, posibilitará luego el continuum mediante la apelación a la anécdota para definir lo que se entiende por crítica: “Quiero contarles una de las cosas que durante un tiempo corto hice con Osvaldo Lamborghini...” (158).

El cuerpo del delito parece tomar de esa anécdota el impulso para volver central el cuento: “El manual está hecho con una masa de cuentos de delito” que “se sitúan más allá de la diferencia entre ficción y realidad; se sitúan entre texto y contexto; entre literatura y cultura. O si se quiere, entre la literatura y la vida” (19). Pero en este caso la escritura crítica no se impone la construcción de un aparato sino que elige “salta[r] de un cuento a otro” (20) —el movimiento del ensayo parece ser aquí centrífugo, se enfatiza la idea de constelación, mientras que cuando aparece la categoría de aparato parece volverse centrípeta apelando, en el último libro, a los órdenes—. Esto no quiere decir que el concepto de límite/ley deje de ser fundamental sino que se concentra en la definición de la categoría que se elige como articuladora (tal vez porque esa categoría lo convoca como nunca antes): el delito “sirve para trazar límites, diferenciar y excluir” (18). Ahora bien, para terminar de trazar la serie, los prólogos segundos se vuelven fundamentales. Si en el prólogo del 2000 de *El género...* se pone el acento en el carácter verbal de la imaginación crítica (en consonancia con el énfasis en el cuento de *El manual...*), es en el del 2011 de *El manual...* en donde se relacionan más claramente primera

persona, ambición crítica, visibilidad, trazado de límites y experiencia de la contigüidad: “buscaba una escritura transparente y divertida para contar los cuentos, que el manual fuera popular (...). Conmigo la crítica llegaría por fin a las masas... ¡Por lo menos 10000 ejemplares! (...) Quería hacerme rica, dejar de trabajar y dedicarme sin límites al puro ejercicio del pensamiento y la imaginación” (11). Se requiere una nueva forma de transparencia para la crítica que se relaciona con la apelación a un género que se presenta como otro y que pone en juego la ambición desmesurada de la primera persona.

Es este movimiento en torno a lo que puede ver la crítica en relación con la puesta en juego de la primera persona, el contar y la ambición, el que vuelve a convocar la construcción del aparato en *Aquí América latina...* Antes que con el fin de la crítica (algo sobre lo que Ludmer ha vuelto en numerosas entrevistas pero que no se articula así en la extensión del ensayo en donde se dice claramente que lo que se escribe es eso, “crítica”), la posibilidad del pasaje vuelve a poner en el centro la necesidad de una forma diferente de transparencia a través de la apelación a géneros que se plantean como otros. La necesidad de convocar otras formas de escritura se relaciona directamente con la presentación de estas como modos de abrir la mirada —y podría volverse aquí, desde otro lado, sin silenciar la idea de aparato, a la relación entre modos de ver/modos de leer que desarrolla Gerbaudo a partir del uso que hace Ludmer de John Berger en sus *Clases...* y pensar qué habilita la utilización de esta línea “metafórica”. Es la puesta en jaque de los límites pero también la puesta en juego de otros límites: las convenciones de otro género. Para experimentar sus diferencias.

Pero en los aparatos Ludmer, la experiencia de contigüidad no supone solo el asomarse al abismo de la homogeneización sino que toma también otra forma: el trazado de límites habilita la puesta en contacto en la disposición del ensayo (forma que vuelve a acercar *El género...* a *Aquí América latina...* y a diferenciar ambos de *El cuerpo del delito...*). En la extensión del ensayo, algo que no funciona ni en la entrevista ni en el artículo a modo de intervención, se puede poner cerca. Es así como acciona la segunda parte del capítulo I de *El género...* en donde se ponen en contacto dentro del aparato distintos tipos de textos. A diferencia de la parte previa en donde las piezas se relacionaban entre sí mediante la argumentación, aquí simplemente se colocan los textos uno a continuación del otro. Funcionan así por contacto (no por mezcla), habilitado por la clara marcación del límite a través de los subtítulos (y por

las breves intervenciones en off que funcionan a la manera de acotaciones teatrales). La selección comienza justamente con un texto de Serguei Eisenstein que habla de periódicos, lamentos, repeticiones orales y bandidos pero que, a la vez, es extraído de una compilación titulada *El montaje*. Es que en *El género...* las formas de pensar la contigüidad justamente obedecen a esa doble temporalidad. Por una parte es algo que se toma del objeto que se aborda (el salto semántico) a la vez que se explica mediante la apelación a algo futuro (la vanguardia): “los primeros versos gauchescos se organizan como mosaicos, textos cubistas o espacios de Riemann, con saltos en la contextura semántica a la manera del folclore (y así está escrito el preludio de *La ida*) que en Hidalgo es el resultado de las relaciones de contigüidad de los signos de las dos culturas en el campo de su convergencia” (128). Lo que se piensa a partir de esta puesta en contacto es la vida (otro elemento de la coyuntura): es una manera de articular las vidas de los escritores del género.

Y es a partir de un género intensamente ligado a la vida que *Aquí América latina...* reformula la experiencia de contigüidad en tanto pasaje: el diario. “Decido escribir un diario para explorar el tiempo” (26). A la vez que una puesta en juego de la primera persona que podría relacionarse con el modo en que Panesi pensaba la liberación de las restricciones discursivas, la apelación al diario en este último libro retoma este modo de funcionamiento del aparato anterior. La marcación cotidiana mediante las fechas se constituye no solo como dispositivo temporal, no solo como una manera de entrar en relación con la actualidad, sino también como estrategia espacial: son límites que se utilizan para ir poniendo en contacto diferentes textos. Para pensar el tiempo de las modernizaciones y el del neoliberalismo en relación con la muerte de Rodrigo; para articular el desarrollo teórico, con la hipótesis crítica, la reseña, el testimonio, la noticia, la anécdota y la conversación. La omisión del año, la alteración de la secuencia esperable y la superposición de dos o más días no serían entonces solo un intento de puesta en jaque de la sucesión cronológica sino también la exposición del límite como tal y la posibilidad del desarme de la linealidad espacial. Si la autofiguración que posibilita el diario puede generarnos distancia, a la vez el uso que hace del género dentro del aparato abre la escritura crítica no solo porque habilita un estar en común que pareciera no poder lograrse sin la apelación a ese recurso (que a su vez parece requerir el establecimiento ambicioso del límite inicial) sino también porque atraviesa las propias divisiones metodológicas, el día y la noche, dándole territorio a los

diferentes ordenes, entre la homogeneización requerida y la necesaria marcación de las diferencias.

En “Pos filología”, Daniel Link proponía que uno de los modos de hacer justicia a nuestro amor al presente y al mundo, de adecuarnos “al poema diferencial de nuestro tiempo”, es llevar la dialéctica de lo cercano y lo lejano a un plano de consistencia “donde lo que importa es ahora el tiempo” (124). A partir de allí, Link exploraba la posibilidad de un modo de lectura que no se mida en términos de distancia sino de “una afectación al Tiempo y a los tiempos” (125). La imaginación que monta el último de los aparatos Ludmer parece volverse urgente porque se ubica en el punto justo del choque que propone Link. Una imaginación aún territorial, aún visual, que busca modos de escuchar un ritmo singular. El aparato se deja afectar, efectúa (prescribe) y resiste, entre la ambivalencia y la indecidibilidad. Hay, entonces, momentos en la extensión del ensayo en que después del final no está el presente (la presencia plena) de la revelación, sino una escucha singular del nudo temporal que habilita, en términos de Derrida (“Sobre un tono...”), el “final sin final”. Escucha que parece visibilizarse más claramente si se convoca la obra previa como espectro.

Bibliografía:

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- . El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- . El otro por sí mismo. Anagrama: Barcelona, 1997.
- Contreras, Sandra. “En torno de las lecturas del presente”. En Giordano, Alberto (comp.). *Los límites de la literatura*, 135-152. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.
- . “Literatura como fábrica de lo real”. *Revista Ñ*. 20 de diciembre de 2016. Web. 18 de agosto de 2020.
- https://www.clarin.com/ideas/ludmer-legado-imaginacion-critica_0_B19qg41Bl.html
- . “Presentación”. En Contreras, Sandra; Laera, Alejandra y Fernández-Bravo, Álvaro (coords.). “Dossier: Ficciones en transición”. *Cuadernos de literatura XX* 40 (2016): 45-55. Web. 18 de agosto de 2020.
- <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/1089>
- Dalmaroni, Miguel. “La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)”. *Bazar americano* (2010). Web. 18 de agosto de 2020.

- <https://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=19&tabla=columnas&que=dalmaroni>
- Derrida, Jacques. *Espetros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1998.
- . *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México: Siglo XXI, 1994.
- Didid-Huberman, George. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Gerbaudo, Analía. “Al margen de las garantías disciplinares, Josefina Ludmer”. *Katatay* VII 9 (2011): 83-93.
- . “El Derrida de Josefina Ludmer y otras figuraciones en las clases de los críticos (1984-1986)”. En *Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del Cedintel*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2013. s/p. Web. http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/CEDINTEL_coloquio_final.pdf
- Girodano, Alberto. “Presentación”. En Giordano, Alberto (comp.). *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010. 5-15.
- Hidalgo, Bartolomé. *Cielitos y diálogos patrióticos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- . *Obra completa*. Prólogo de Antonio Pradeiro. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1986.
- Incaminato, Natalí. “Jacques Derrida en Josefina Ludmer. *Clases 1985 y El género gauchesco. Un tratado sobre la patria: ley, límite, indecibilidad y autorreferencia*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 2 (2019): 173-200. Web. 18 de agosto de 2020.
- <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/78661>
- Link, Daniel. *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- . *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- . *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.
- . *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.
- Panesi, Jorge. *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. CABA: Eterna Cadencia, 2018.
- . “Los seminarios de Ludmer. La vida misma”. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* 4 (2017): 23-28. Web.
- <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/96/86>
- Rama, Angel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEDAL, 1982.
- Schwartzman, Julio. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.