

Una polémica actual: la reconstrucción del sistema literario argentino

José GARCÍA-ROMEU

Université du Sud (Toulon-Var), Francia

RESUMEN

En 2004, *Ñ*, suplemento cultural semanal del diario *Clarín*, publicó una serie de entrevistas y de tribunas polémicas sobre el canon literario argentino. Los escritores, entre los cuales se destacaron César Aira, Ricardo Piglia, Martín Kohan y Gonzalo Garcés, discutieron sobre la definición de ese canon, de las figuras centrales que lo conformaban, de la importancia del mercado en su constitución... Nuestro objetivo es poner en perspectiva los términos de ese debate mediante un estudio cronológico que, al remontar hasta los años ochenta, compruebe tanto las evoluciones como las permanencias del campo literario argentino.

Palabras claves: Literatura argentina, Siglo XX, Siglo XXI, canon-literatura, Ricardo Piglia (1940-), César Aira (1949-), Martín Kohan (1967-).

A topical polemic: the reconstruction of the Argentinian literary system

ABSTRACT

In 2004, *Ñ*, the weekly supplement to the newspaper *Clarín*, published a series of polemical interviews and columns concerning the Argentinian literary model. The writers involved, among whom César Aira, Ricardo Piglia, Martín Kohan and Gonzalo Garcés distinguished themselves, argued over the definition of this model, the central figures that composed it, and the role of the market in its make-up... Our aim is to put into perspective the terms of this debate by means of a chronological study which, going back to the 1980s, can highlight both the evolutions and the permanent features of Argentine's literary field.

Key words: Argentinian Literature, Twentieth Century, Twenty-first Century, Model-Literature, Ricardo Piglia (1940-), César Aira (1949-), Martín Kohan (1967-).

En la hora en que las grandes figuras incuestionables (Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt...) han integrado el pasado de la canonización histórica y en que otros escritores de las generaciones posteriores (Manuel Puig, Juan José Saer...) han conseguido ocupar un sitio estable en el sistema de genealogías construido por la disciplina literaria, llama la atención la polémica registrada hace un año y medio por *Ñ*¹ a propósito de la definición de un canon argentino. Pretendemos analizar los términos de la disputa no para alimentarla, sino para integrarla en una reflexión acerca del sistema literario nacional, pero cabe enunciar en

¹ *Ñ*: suplemento cultural del diario *Clarín*, aparece todos los sábados; editor responsable: Juan Bedoian, Buenos Aires.

nuestra tarea cierta dificultad en cuanto a la interpretación que hemos de otorgar a declaraciones más o menos provocativas, producidas en la precipitación de una entrevista oral o en una tribuna combativa por autores expertos en referencias científicas. El estatuto de escritor crítico, bastante común hoy en día, produce una figura híbrida que por un lado maneja los conceptos literarios sin el rigor al que está obligado el investigador pero que por otro pretende asumir una distancia crítica, la cual le permite reivindicar una posición de escritura propia en relación dialéctica con la de otros creadores. Esto indica que, en ese marco polémico, no hay que considerar como objetivo el recurso a sistemas científicos. A menudo calladas e interiorizadas, las teorías sólo afloran a través de opiniones armadas con una fluidez que las sobrentiende. Su manejo dúctil, que funciona según lo que Gérard Genette llamó la metatextualidad², las acomoda a la intención personal del autor que las requiere.

Antes de adentrarnos en el estudio de la polémica misma³ nos interesaremos por una entrevista titulada «Los jóvenes van al mercado» que Flavia Costa y Vicente Muleiro hicieron a los jóvenes escritores Florencia Abbate, Sergio Olguín y Martín Kohan. Publicada en *N. 53*, anticipa en una semana el comienzo de la disputa planteando ya los problemas básicos que habrán de sustentarla, tal vez porque reflejen una preocupación compartida por quienes integran actualmente la disciplina literaria. La entrevista se caracteriza por el carácter experto de las preguntas, la moderación de las respuestas y el manejo de una serie de ideas –acerca de la escritura, del público y de la construcción del campo literario nacional– que indican la voluntad de estos jóvenes escritores de situarse con cierto rigor intelectual en un sistema complejo y movedizo. La primera pregunta que se les hace recuerda extrañamente la que se hiciera en 1982 a 65 autores argentinos en una encuesta dirigida por Susana Zanetti:

¿En relación con qué autores argentinos o extranjeros piensa usted su propia obra?
(Zanetti)

La pregunta del comienzo es la pregunta por las influencias, las marcas que reconocen en su escritura. De qué tradición o sistema literario se sienten parte. (Costa, Muleiro 2004: 6)

I. EL SISTEMA LITERARIO ARGENTINO, REPASO HISTÓRICO

No tiene sentido estadístico comparar la respuesta de Olguín, Abbate o Kohan a la que hicieron en aquella época los 65 escritores seleccionados. Es interesante en cambio recordar los términos de aquella encuesta, relacionándola con la polémica actual, para alcanzar cierta perspectiva histórica que permita describir el sentido de

² «[...] je nomme métatextualité [...] la relation, on dit plus couramment de «commentaire», qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]» (Genette 1982: 10).

³ La polémica arranca realmente con una entrevista a César Aira de Carlos Alfieri y un artículo de Gonzalo Garcés publicados en *N. 54* (cf. bibliografía).

los cambios ocurridos desde entonces en el campo literario argentino. Completaremos nuestro análisis recurriendo a observaciones más recientes de la crítica (Andrés Avellaneda, Cristina Piña, Sandra Contreras) acerca de la canonización de las figuras que han dominado la literatura nacional de estos treinta últimos años.

Según Hans Robert Jauss, Bulst consideraba que ningún texto había sido escrito para ser leído e interpretado por filólogos (Jauss 1998: 44), pero lo que podía ser cierto hace tres generaciones no lo es más desde que muchos escritores se dedican a la crítica literaria, y no sólo a una crítica periodística que se preocupe por expresar impresiones derivadas del gusto individual. Para dar algunos ejemplos, recordemos que Martín Kohan enseña teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires mientras que Ricardo Piglia fue invitado a dar clases en universidades estadounidenses y Gerardo Mario Goloboff hizo carrera universitaria en Francia... En ese contexto, sería un error imaginar ingenuidad por parte de esos escritores en su relación con los «filólogos». La docencia literaria es una tarea a la que se dedican muchos de ellos para hacer usufructuar una vocación en general poco rentable. Así es como enseñanza y escritura aparecen intrincadas en el desenvolvimiento profesional del escritor contemporáneo. En conclusión, sin remontar a la temprana intuición de Valéry y de Borges a propósito de la intertextualidad, digamos que los escritores adquirieron desde hace unas cuantas décadas la conciencia de que existe un sistema complejo que vincula las obras literarias unas con otras, sistema que la crítica académica, que ellos mismos practican, puede describir. Eso mismo es lo que ponía en evidencia la pregunta ya citada de la encuesta de 1982.

No entraremos en un análisis pormenorizado de esa encuesta, limitándonos a contar los nombres más citados para observar en torno a qué figuras se definía en aquel entonces el sistema de referencia de los escritores argentinos. Entre los autores citados por cuatro o más entrevistados, hay siete argentinos, tres latinoamericanos y dos europeos de expresión alemana:

- citado dieciséis veces: Jorge Luis Borges,
- citado diez veces: Roberto Arlt,
- seis veces: Domingo Faustino Sarmiento,
- cinco veces: Franz Kafka, Leopoldo Marechal, Juan Rulfo,
- cuatro veces: Julio Cortázar, Macedonio Fernández, Thomas Mann, Lucio Mansilla, Pablo Neruda y César Vallejo.

Ricardo Piglia analiza, respecto a su propia respuesta, las razones posibles del predominio de los escritores argentinos en ese juego de referencias:

Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura. Que yo diga, por ejemplo, que me interesa Brecht o William Gass no significa nada; habría que ver más bien desde dónde los leo, en qué trama incluyo sus libros, de qué modo ese contexto los contamina, de qué forma puede «recibir» su escritura la lengua nacional. En el fondo uno se apropia de ciertos elementos de las obras extranjeras para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales. (Zanetti 1982: 137)

La posición dominante de Borges y de Arlt en las respuestas no ha de sorprender aunque se podría haber esperado también la constitución de un eje Borges-Cortázar, ya que cada uno de estos escritores encarnó en la Argentina de los años setenta y ochenta posturas divergentes⁴. En 1984, al salir de la dictadura, en un período en que se encaraba la crítica literaria en términos algo enérgicos –en particular con respecto al tema del exilio–, Juan Carlos Martini escribía:

[...] paradigmáticamente, serán –son– las obras literarias de Cortázar y Borges –también especulares, complementarias en el seno de la cultura argentina– las que harán inolvidable sus nombres, por encima, o por más allá –como gusta decir–, de toda ideología o imperativo político. (Martini 1988: 129-130)

El parentesco entre los maestros del cuento fantástico es especular ya que el más joven es una suerte de epígono, bastante autónomo, del mayor. Si hay ruptura y oposición, es sobre todo ideológica y se deja leer en las declaraciones públicas de uno u otro pero también en la preocupación de Borges por arraigar su escritura en una cultura universal, ajena al contexto político, y en el interés de Cortázar por describir los conflictos entre rebelión, resignación y autoridad a través de metáforas particularmente eficaces en cuentos como «Bestiario» o «Casa tomada». Sin embargo, la respuesta de Cortázar a la encuesta es algo asombrosa: no cita a Borges –por más que haya descrito en otras ocasiones las circunstancias en las que le había mostrado algunos de sus primeros manuscritos– y evoca en cambio a Roberto Arlt –cuya escritura enfática y expresionista es tan ajena a la circunspección del autor de *Rayuela*. Tal vez Cortázar exprese de esa manera sus simpatías políticas por el rebelde marginal así como su rechazo por el conservador acomodado con el sistema oficial.

La relegación de Cortázar a un segundo plano por parte de los escritores interrogados en 1982 ha de explicarse por la voluntad de oponer dos propuestas estéticas distintas –la de Borges y la de Arlt– más que dos posiciones ideológicas aplicadas a escrituras emparentadas. Recordemos que poco antes de publicarse la encuesta de Zanetti, Piglia, en *Respiración artificial*, había desarrollado una teoría de la literatura nacional en la que Arlt y Borges ocupaban un puesto central, trabados en una compleja divergencia estilística interpretada mediante la teoría bajtiniana del plurilingüismo social⁵.

Pero si la mención de estos escritores era previsible, en cambio sorprende la ausencia de muchos otros, en particular la de quienes contribuyeron a fundar la identidad literaria argentina: José Hernández –descrito por Lugones en *El Payador* (1916) como el Homero argentino–, José Mármol, Ricardo Güiraldes... Sólo Sarmiento mantiene entre esas figuras alguna preeminencia, acaso gracias a los recuerdos escolares de escritores impregnados por la apología que la cultura oficial le ha dedicado con frecuencia. Ciertos autores argentinos exiliados tampoco aparecen: Manuel Puig, Osvaldo Soriano, Luisa Valenzuela... En definitiva, entre ellos

⁴ Cuando Aira declara que «el mejor Cortázar es un mal Borges» (Alfieri 2004: 42) no hace sino prolongar hasta nuestros días la existencia de ese eje.

⁵ Cristina Piña describe justamente (Piña 1993: 123) cómo a mediados de los años setenta el sistema se vuelve a organizar, en detrimento de Cortázar, en torno a la pareja Borges-Arlt.

sólo emerge Cortázar que pertenecía a una generación anterior a la de aquellos expatriados más recientes. Ni siquiera se cita a Ernesto Sabato, que pocos años después tendría suficiente prestigio moral para que se le confiara la dirección de la CONADEP (*Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas*). Fuera de Neruda, Vallejo y Rulfo, los latinoamericanos no argentinos merecen apenas alguna mención: dos para García Márquez, una para Carpentier... Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes, Bryce Echenique, José Donoso –eminentes miembros del boom–, así como Miguel Ángel Asturias, padecen el olvido más completo.

En conclusión, de los fundadores de la literatura argentina no se salva sino Sarmiento; de los renovadores de la prosa contemporánea, Puig, el exiliado, no es nombrado mientras que Piglia, en aquel entonces casi desconocido en el extranjero, es citado tres veces. Para explicar el carácter particular de esas respuestas recordemos que la Argentina de 1982 no se ha liberado aún del manto de censura que le impuso la dictadura. El campo literario argentino de la época refleja la realidad de un sistema que se construye al margen del resto de América, lejos, por su afán de renovación, de los proscriptos de 1837⁶ y lejos por fin de los de 1976. Sería un error representarse las influencias literarias activas en ese momento en la Argentina tomando en cuenta lo que podía leerse fuera del país gracias a las editoras mejicanas y españolas y al éxito que algunos autores exiliados traducidos pudieron conseguir en Francia, Suecia o Italia. El sistema literario argentino padecía entonces dos graves problemas: su aislamiento primero⁷, su división luego entre escritores de dentro y escritores de fuera. Este segundo aspecto explica cómo en 1982 no se le ocurrió a ninguno de los escritores interrogados citar a Manuel Puig o a Osvaldo Soriano. Explica también que Jorge Asís, en su respuesta, clasifique a Julio Cortázar entre los escritores extranjeros:

Cómo no pensar mi obra en relación con la obra de Arlt, de Viñas, Marechal [...] ¿Y extranjeros? La verdad me cuesta tratar de extranjero a un Vargas Llosa, García Márquez, y Cortázar o Rulfo [...]. (Zanetti 1982: 398)

Sin explayarnos en esa división que produjo debates sangrientos, recordemos que los argumentos más significativos de ambos bandos fueron expuestos en la polémica entre Julio Cortázar y Liliana Heker publicada en *El Ornitorrinco*. Se puede tener un eco también de la disputa en las actas del coloquio celebrado en 1984 en Maryland (Sosnowski). Citemos en particular este balance de Beatriz Sarlo:

Estaba por un lado, la posición que consideró a la Argentina posterior al golpe de estado como un espacio íntegramente ocupado por la ideología y la política del régimen militar, donde, en consecuencia, estaban obturadas todas las posibilidades de acción o pensamiento. País de fascistas o de zombis, toda resistencia a la dictadura

⁶ Tal vez habría que ver en este rechazo la influencia de los revisionismos históricos, el de derecha que denunciaba el liberalismo anticlerical de la generación del 37, y el de izquierda que criticaba su elitismo racista; ambos por fin lo censuraban por su identificación antinacional con los imperios europeos.

⁷ A propósito de la ausencia de intercambios intelectuales con el exterior pero también dentro del mismo país, cf. otra vez Piña (123-124).

debía ser pensada desde el exilio. La posición opuesta sostenía que la única alternativa válida al régimen militar pasaba por lo que se decía y se hacía en la Argentina [...]. (Sarlo 1988: 101-102)

Hemos intentado demostrar en un trabajo anterior (cf. bibliografía) que la polémica sobre el exilio reveló, además de profundas divergencias sobre la posibilidad o la imposibilidad de escribir en el país, dos modos antitéticos de considerar la relación con el público, un modo que podríamos calificar de nacionalista y que consideraba que el único público válido para un autor argentino era el público nacional –posición defendida por Liliana Heker y Luis Gregorich– y otro modo, algo más universal, que juzgaba igualmente legítimo al público extranjero.

Cuando se hubo decantado la polémica sobre el exilio y que los escritores exiliados o prohibidos volvieron a encontrarse con el público argentino, se inició una reorganización del campo literario. Sin embargo, la querrela encabezada por Liliana Heker y Julio Cortázar serviría de modelo a las disputas posteriores al haber manejado estas tres preguntas centrales:

1. ¿quién o quiénes son los escritores que ocupan el centro del sistema literario (Borges o Cortázar, Borges o Puig, Piglia o Aira...)?
2. ¿a quién se dirige lo escrito (a un público nacional o universal, popular o culto, limitado o irrestricto...)?
3. ¿qué relación ha de mantener lo escrito con el contexto político (directa como en Walsh o nula como en Borges)?

Según las épocas, se pone mayor énfasis en una de las preguntas más que en otra pero todas se mantienen de un modo u otro. Andrés Avellaneda muestra por ejemplo cómo al fracasar el modelo de compromiso militante ante la represión ejercida por las dictaduras (la de 1966-1973 y la de 1976-1983), la literatura argentina abandona cierto tipo de referencialidad social para desarrollar estrategias complejas y cultas en las que domina la autorreferencialidad. El sistema se construye entonces en torno a escritores como Manuel Puig, Luis Gusmán, Héctor Libertella y Osvaldo Lamborghini (Avellaneda 1997: 166-167). También es en esa época en la que se dan a conocer las obras de César Aira, según Andrés Avellaneda «el más prolífico de los nuevos» (168) escritores de los ochenta, que sacuden un campo en el que *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia se califica de texto clásico (148). El estatuto particular de éste está documentado por el interés que provoca entonces en la crítica culta. Muchos de los grandes coloquios o de las publicaciones colectivas que se editan entre 1985 y mediados de los años noventa acerca de la literatura argentina dedican uno o varios artículos a *Respiración artificial* que se impone entonces como una novela emblemática del período. El regreso a la democracia y los años siguientes son entonces el momento propicio en el que los argentinos descubren *a posteriori* el papel subversivo de Piglia al mismo tiempo que acceden sin límites a la obra de Puig y de Saer. Así se llega al año 2000, cuando los círculos académicos empiezan a contemplar, acerca de la autoridad de ciertos autores, propues-

tas que tardarán algunos años en alcanzar a los lectores de medios culturales de mayor difusión como *Ñ*. Leamos lo que Sandra Contreras escribía en *Las vueltas de César Aira*:

El reciente debate que mantuvieron [en 2000] Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Matilde Sánchez y Martín Prieto en *Punto de Vista* confirma la centralidad de estos nombres en el sistema literario argentino contemporáneo. La pregunta inicial de Sarlo es, precisamente: después de la marca Borges, de la marca Cortázar, ¿puede pensarse en una marca Puig, o una marca Saer, o una marca Piglia? La expresión —«Saer y Piglia como los nombres del consenso»— es de Matilde Sánchez; también es Sánchez la que trae el nombre de Aira a la discusión y para pensarlo en confrontación con los nombres de Piglia y de Saer. (Contreras 2002: 38-39)

Saer y Piglia, o Aira: las tres figuras ya están presentadas en aquella época como las principales alternativas del campo literario argentino. Sandra Contreras explica en qué reside la alternativa: por un lado (Piglia-Saer) una escritura de resistencia, basada en una estética posmoderna de la negatividad, contra los géneros, contra el relato canónico, contra la industria cultural..., por otro (Aira) el regreso a la invención optimista como acción, a la producción precipitada de historias en un gesto gratuito y sin fin que recupera la embriaguez de las vanguardias (Contreras 2002: 28-29).

Por fin, en *Fricciones*, ensayo publicado pocas semanas antes de que estallara la polémica en *Ñ*, Tomás Abraham elabora en torno a Piglia y Aira un juego de oposiciones con un tono mucho más polémico y menos analítico que el de Contreras. Si ambos escritores son «dos imanes a los que en las últimas décadas se pegan los miembros de la cultura literaria argentina» (Abraham 2004: 109), quien obtiene la aprobación es Aira mientras que Piglia recoge falsas loas contrarrestadas por un tono general de sorna:

[...] Piglia no es alguien que sólo quiere o añora tener aventuras pueriles que nunca pudo tener, o que hace lo imposible para parecer interesante. Es un pensador, un hombre que teoriza, que tiene la pasión de la explicación. (118)

La literatura de ficción se ha convertido en una afición de especialistas, como lo son —ya lo dijo Paul Valéry— la heráldica y la caza de halcones.

En medio de esta fatal carestía, aparece la revolución airiana que envía a los editores un libro cada cuatro meses y practica junto con una impresionante fecundidad una libertad de temas y una acrobacia inventiva que dispone nuevamente las fichas en el tablero del hacer. La partida sigue. (142)

La disimetría de los elogios por parte de Abraham será repetida en *Ñ*.62, ya la polémica disparada, en una entrevista que le hace Pablo Chacón al ensayista. No cabe aquí presentar en detalle los argumentos de Abraham, basados en un sistema de lectura intelectualmente brillante que se presenta mediante el desorden de opiniones muy personales y sin mayor pretensión científica, sino confirmar el sistema de contraposición, ya sea de Saer y Piglia contra Aira, ya sea únicamente de Piglia contra Aira.

II. PIGLIA

En aquella entrevista, «Los jóvenes van al mercado», que Muleiro y Costa hicieron a Olgúin, Kohan y Abbate en *N.º 53*, éstos contestan sucesivamente a la pregunta sobre las influencias recibidas (pág. 7):

[...] me identifico con la narrativa argentina que se produce a partir de los años 50. Esa línea que tiene que ver con el grupo Contorno, con narradores como David Viñas, Bernardo Kordon, los narradores de los años 60, como Ricardo Piglia, Abelardo Castillo, Miguel Briante. Para mí la culminación de eso sería Osvaldo Soriano, un tipo muy mal tratado por la crítica, sobre todo en los últimos veinte años [...].

[Me gustaría merecer una filiación] con los escritores que hacen un trabajo intenso con la escritura. Cuya prioridad no es ni provocar dificultades de lectura ni ahorrárselas al lector, sino sólo el trabajo de elaboración del mejor lenguaje que se pueda, al precio que eso pueda tener. En la literatura argentina, en los años recientes, Juan José Saer es el referente claro [...]. Para mí, la escritura de Viñas me interesa mucho: trabaja los diálogos de un modo extraordinario. Lo mismo diría de Piglia. Y viniendo más para acá, me interesan mucho Sergio Chejfec y Juan José Becerra [...].

Admito que la cuestión de la genealogía argentina siempre la sentí un poco artificial [...]. Obviamente, hay algunos autores de los cuales me siento más cerca. De Saer me interesa esa mezcla entre lo coloquial y la musicalidad de la escritura; el cruce entre lo personal y lo político. Me interesan Fogwill, Luis Gusmán en su primera época, Roberto Arlt. Pero no diría que esas son mis influencias. Mi formación es mucho más ecléctica [...]. Y me gustan autores como Murakami y Graham Swift. Encuentro en ellos un realismo que siento más cercano. [...] para mí el realismo pasa más por cierta contemporaneidad que no necesariamente es argentina.

Simplificando algo las respuestas, podremos notar que se destacan por un lado ciertos nombres (Saer, Piglia) y por otro lado una divergencia en cuanto a la manera de considerar como productivo o no su inclusión en un campo literario nacional. Queda claro que Abbate no comparte la visión de Piglia acerca del papel estructurante del campo argentino para los escritores de esa misma cultura y nacionalidad. Tomando justamente impulso en esas respuestas, los entrevistadores dicen (pág. 7):

Teniendo en cuenta las respuestas de los tres, uno recuerda la fuerza que tuvo la operación de Ricardo Piglia: aquello de hacer un canon y ubicarse en el centro de la jugada. Parecería haber en ustedes cierto pudor para hacer una operación así.

Para explicar la proposición de Muleiro y de Costa cabe recordar que Ricardo Piglia, en *Respiración artificial*, interrogaba el centro mismo del campo literario argentino. Al apoyarse en los efectos complejos de la intertextualidad y al introducir numerosas observaciones críticas en la trama ficcional, Piglia modificaba profundamente la visión que se podía tener de Borges, de Arlt, de Kafka o de

Macedonio Fernández. Al mismo tiempo, al enfrentar a los más eminentes escritores argentinos del siglo XX (los ya citados Borges y Arlt pero también Puig), recuperaba su herencia y provocaba una síntesis que permitía reunirlos para, a partir de ahí, fundar una obra que sería considerada muy pronto como canónica por gran parte de la crítica académica. El término de «jugada» empleado por los responsables de la entrevista da a entender que Piglia había proyectado con minucia y provocado con maquiavelismo su propia canonización. Los escritores interrogados parecen compartir esa idea aunque no le presten a la actitud de Piglia nada que merezca una censura particular (pág. 7):

—**M.K.** [...] Piglia aprende ese movimiento de Borges; está reproduciendo la operación que Borges hace respecto de Lugones para hacerse un lugar en el canon [...].

—**S.O.** [...] él preparó la recepción de su obra. Es lo que hace todo escritor [...].

—¿Cómo se posicionan ante esas operaciones: tienen que desestimarlas, responder a ellas, no hacerles caso?

—**S.O.** No lo siento una carga. Desde el punto de vista de crear su lector, el gesto de Piglia me parece perfecto. Además, como profesor es brillante.

—**M.K.** Y dio buena literatura como resultado. Ese es un parámetro. *Respiración artificial* me sigue pareciendo una gran novela.

—**F.A.** A mí también. Sólo digo que la necesidad de dejar marcas de filiación en la obra y señalar la tradición argentina del siglo a veces resulta un poco forzada.

Se nota que si se interroga la posición de Piglia, no se pretende aquí ponerla en tela de juicio y aún menos proponer una alternativa. Asimismo saldrán a relucir los nombres de Saer y de Aira sin que se pretenda realmente defender o atacar la posición de cada uno en el campo literario argentino. Sólo cabe notar la embestida de Olguín que trata *La villa* de Aira de novela «detestable, de derecha» (pág. 9) por comparar a un personaje de empleada paraguaya con una cucaracha. Más significativa será la declaración de Kohan recogida por Raquel Garzón en un número de *Babelia*, suplemento literario del periódico español *El País*, dedicado en parte a la literatura argentina:

En la lectura generacional, afirma [Kohan], César Aira (1949) tiene casi todos los boletos de la rifa de las influencias: «Ciertas peripecias, ciertos disparates se construyen al estilo Aira; de él aprendimos también la velocidad narrativa». (Garzón 2005: 2)

Ahora bien, a propósito de la estrategia que se le presta a Piglia, él mismo declara algunas semanas más tarde en la entrevista que le dedican Jorge Aulicino y Vicente Muleiro en *Ñ*. 59:

Me parece tan ridículo que los escritores quieran estar en el canon [...]. El canon está hecho para la academia. Sin el canon es difícil enseñar. El canon es eso: algunos libros que hay que leer, que se supone que a partir de ahí se puede discutir la litera-

tura. Ese no es un problema de los escritores. Salvo en la Argentina, donde todos los escritores están nerviosos y se pelean por estar en el canon, cuando yo creo que un escritor tiene que tratar de escapar del canon; el canon es un lugar de cristalización, ¿quién puede querer estar en el canon? (Aulicino y Muleiro 2004: 42)

Sin embargo, Piglia no ha de ignorar, como conocedor de los formalistas rusos, que escaparse del canon puede producir un nuevo canon. Si con estas observaciones quiere indicar que su gesto no fue calculado como lo dieron a entender Muleiro y Costa en la entrevista a los jóvenes escritores, no por eso hay que considerar que *Respiración artificial* no haya producido efectivamente un canon particularmente eficaz en los años ochenta y noventa. El problema que se plantea aquí es arduo ya que implica reflexionar sobre la relación, seguramente algo fantasmática, que el escritor mantiene con su obra. Esa relación se articula primero en términos de intención –intención, consciente o no, propia del momento de la escritura–, y luego en términos de juicio reflexivo –juicio al que el autor, después de haber observado la recepción alcanzada por su obra, se ejercita a pedidos de la crítica o por voluntad personal. Ahondar en ese territorio supera nuestro propósito actual que consiste únicamente en rastrear los términos iniciales de la polémica pero las particularidades de esa cuestión señalan una zona límite más allá de la cual ni se puede acreditar ingenuamente cualquier declaración de tal o cual autor ni la crítica puede avanzar sin fundarse en una teoría de la intencionalidad del escritor⁸.

III. PÚBLICO Y ESCRITURA

Interesantes son también las ideas que los jóvenes escritores barajan en torno al problema de la recepción. Una vez más llama la atención la moderación de quienes reconocen buscar un público, aunque pueda ser limitado, sin rebajarse a complacerlo (pág. 8):

—**S.O.** Yo creo que lo que importa es si uno es capaz de construir o no un público lector. Ese público pueden ser cien personas, diez o un millón. La cantidad no importa tanto.

—**M.K.** [...] en mi opinión el tema es la escritura, no la creación de un público: qué pasa cuando uno se sienta a escribir, cuáles son los criterios de decisión para armar una trama [...], si descomponés la trama o la explicás [...].

—**F.A.** [...] hay una visión que tiende a priori a poner una carga negativa sobre la idea de lector. Me parece que uno tiene una representación del lector en la instancia de

⁸ A quien oí hablar por primera vez de la intención como concepto crítico es a Jordi Bonells, concepto en torno al cual escribió: «Les formes de l'intention poétique chez Pere Gimferrer» y «La nuit du poème», en Arnaldo Moroldo (ed.), *Bulletin du Centre de Romanistique*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, respectivamente n° 8, pág. 45-67 y n°9, págs. 161-178. Recordemos también que se pueden sacar algunas reflexiones sobre el tema de Sartre y de Bourdieu (cf. bibliografía) quienes insisten en la determinación social de esa intención.

escritura. Una idea de que eso, justamente, después va a ser publicado, y en esa instancia de publicación se va a convertir en un hecho social y comunicativo.

—**S.O.** [...] No creo que el escritor se pueda desresponsabilizar de las condiciones de publicación del libro.

—**M.K.** No dije que me desentiendo, sino que si en algún momento contemplo algo del orden de la circulación social del libro, no es al escribir. También creo que hay una diferencia entre sacudir al lector que ya existe, y complacerlo [...].

—**F.A.** Yo tengo una pretensión de comunicar. Y me opongo a que eso se vea siempre como concesión.

Este intercambio en que las diferencias se expresan de manera moderada y a menudo después de haber subrayado los puntos de acuerdo, justifica las ya clásicas estéticas de la recepción y en particular los trabajos de Umberto Eco sobre la construcción por el autor de un lector virtual que puede, o no, superponerse luego al lector real, así como los estudios de Jauss y de Iser sobre los grados de comunicabilidad de la experiencia estética a un público determinado. El pragmatismo de los entrevistados, incluso a través de las divergencias, demuestra su asimilación de muchas de estas teorías críticas.

IV. FICCIÓN Y REALIDAD

Por fin, la última cuestión importante es la de la relación entre relato y realidad en relación con el compromiso social o el empirismo individual (pág. 9):

—**M.K.** Mi relación con la realidad tiene que ver con los imaginarios y sistemas de valores, más que con los hechos que entrega la realidad [...]

—**S.O.** Para mí no hay una cuestión programática, uno no escribe en función de la realidad [...]. Sí siento que ella entra al texto. Yo no me di cuenta, pero en mis tres novelas, los malos siempre son la policía bonaerense [...].

—**F.A.** Para mí la necesidad de escribir está vinculada con la experiencia, una suerte de diapason que resuena con cosas que ocurren. Encuentro materiales mucho más ricos en el orden de la experiencia que en la imaginación.

Una vez más, lejos de Walsh o del Borges de «Funes el memorioso» —censor de las pretensiones miméticas de ciertos géneros literarios— y más allá de sus propias divergencias, los tres escritores mantienen con el problema de la realidad y de su representación ficcional una posición pragmática, ajena a cualquier sistema doctrinario.

En conclusión, esta entrevista revela cómo al coordinar conceptos teóricos (implícitos e interiorizados pero no por eso ausentes) con la práctica misma, Abbate, Kohan y Olgún desarrollan un pensamiento moderado, vinculado a las tradicionales interrogaciones acerca del campo literario argentino.

V. AIRA

En la entrevista que le hace Carlos Alfieri (Ñ.54), César Aira confirma *a posteriori* el análisis de Sandra Contreras quien había destacado la mayoría de las ideas que el autor expresa aquí: su valoración del proceso de creación por encima del resultado, su regreso al optimismo de las vanguardias de comienzos del siglo XX, su rechazo de la literatura «seria» y su apología de la frivolidad y del disparate, su abandono a la improvisación aleatoria y al automatismo... Pero más nos interesa su reivindicación –aquí explícita aunque a ello esté incitado por la pregunta del periodista y no del todo por un impulso espontáneo– de ocupar un puesto en oposición a Saer y Piglia⁹, inscribiéndose en una línea que viene de Manuel Puig, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini (pág. 41):

Algunos críticos lo sitúan a usted junto a Juan José Saer y Ricardo Piglia como referente de la literatura argentina del último cuarto de siglo. ¿Cuál es su opinión sobre los otros dos escritores? Si debiera proponer un terceto distinto, ¿a quiénes nombraría?

–¡Uf qué pregunta difícil! En primer lugar debo aclarar que Saer y Piglia son diez años mayores que yo y pertenecen a otra generación, otra atmósfera, otro mundo. De hecho, yo los leía de jovencito (bueno, a Saer; a Piglia prácticamente no lo he leído). Piglia es un escritor serio, un intelectual muy apreciado como profesor... en fin. A Saer sí lo leí mucho y lo aprecié mucho; es casi un clásico moderno argentino. Después, me fui apartando de su poética, y sé que él no aprecia mucho la mía. Saer también es un escritor serio... pero yo he buscado otros modelos. Saer ya no me atrae; con el tiempo me he ido alejando de esa postura seria, responsable hacia la sociedad y hacia la historia [...]. Yo tuve el privilegio de estar cerca, en algún caso de ser muy amigo, de tres escritores que existieron en la Argentina en estos 25 o 30 últimos largos años: Manuel Puig, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini. A los tres los encontré geniales y fueron modelos para mí, por motivos distintos, como modelos de vida, modelos de actitud...

Tras haber definido como tutelares a estas tres figuras, César Aira volverá a evocar la pareja Borges-Arlt (pág. 42):

Arlt para mí es un grande. Bueno, habría que decir uno de los grandes: el otro, claro, es Borges. Tan distintos y tan parecidos, ¿no? [...] Mi literatura viene de esa línea intelectual, borgeana, pero con unos vigorosos afluentes arltianos.

Si tomamos al pie de la letra esta profesión de fe, resulta que Aira reconoce como inspiradoras esas mismas figuras en torno a las cuales Piglia había escrito *Respiración artificial*, recuperando de Borges las expansiones metatextuales, las

⁹ Escribe Contreras (Contreras 2002: 25): «En una temprana nota que publicó en la revista *Vigencia* en 1981 [...] y en la que se ocupaba de hacer el diagnóstico de la novela argentina actual como «una especie raquífica y malograda», empobrecida por «el uso oportunista de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado», Aira trazaba un panorama [...] en el que incluía a *Respiración artificial* de Ricardo Piglia para definirla como «una de las peores novelas de su generación» [...].»

citas falsas, las paradojas temporales fantásticas, y de Arlt el plurilingüismo social, la fundición de múltiples idiomas e intertextos en una suerte de *cocoliche* literario.

Cuando se serene algo la polémica tal vez se puedan comparar algunas páginas de *La trompeta de mimbre* de César Aira con otras de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, y de la misma manera que ciertas distinciones importantes ocultaron en generaciones anteriores los puntos de encuentro entre Borges y Cortázar, tal vez llegue la hora en que se pueda leer a César Aira desde Piglia, o al revés. Aira en la cita anterior y Piglia en *Respiración artificial* no hacen ellos mismos sino reunir a Arlt y a Borges, el simpatizante de Boedo y el miembro de Florida, el proletario de la literatura y el exquisito aristócrata de las letras universales.

VI. GARCÉS

En el mismo número de *Ñ* en el que Aira contestaba a Carlos Alfieri, Gonzalo Garcés publicaba una tribuna, «¿Por qué no nos quieren?», en la que desde su experiencia europea describe la imagen que según él la literatura argentina tiene en el extranjero. Ahí expresa un juicio muy crítico contra el elitismo académico de una literatura artificial (pág. 45):

[...] la «literatura argentina», a ojos del mundo, es ésa que así hable de la conquista de América, del peronismo, de los cartoneros o de las marcas de productos internacionales, parece dirigirse a un público de iniciados [...]. Nuestra literatura evoca más que nada un aula universitaria, un ámbito académico.

Además, nota también la relación de exclusión que según él mantiene actualmente el lenguaje literario argentino con la realidad (pág. 45):

Me parece, sobre todo, que en la oposición entre lenguaje y realidad uno de los términos suele estar ausente.

Por fin concluye con un juicio tajante (pág. 45):

Pedantería, severidad académica, inanidad teorizada. De todos los rasgos que podrían definir a la literatura argentina actual éstos son los que elogiamos, o los que nos elogian otros.

Desconexión con la realidad, elitismo y metatextualidad farragosa por encima de la fluidez necesaria al relato: así podrían resumirse los reproches que Garcés le dirige al canon literario argentino. Para comprender la crítica hay que recurrir también a la definición que el escritor hace del canon (pág. 45):

[...] el estilo de una literatura nacional, cuando existe, está hecho de periodicidades, de recurrencias que hablan de lecturas o ignorancias compartidas, de una historia o unos prejuicios comunes. Necesariamente son lo menos personal de un escritor, pero la crítica trabaja con sistemas de referencias, no con lo que elude o trasciende esos

sistemas, y la imagen total de la literatura que va tejiendo crea, a su vez, un horizonte contra el cual serán juzgadas las obras.

En resumidas cuentas, antes de censurar la literatura nacional en su conjunto, Garcés denuncia cómo la crítica selecciona las obras, las relaciona entre sí y construye con ese material un canon, es decir un sistema basado en simplificaciones discutibles. Si se descartan los excesos de cierto lenguaje polémico, en realidad lo que Garcés interroga, mucho más que el trabajo de tal o cual «clásico» argentino, es la manera en qué la disciplina literaria constituye la serie de textos que ella considera representativa de sus coordenadas actuales (pág. 45):

A escritores como Piglia o Saer ese canon los calumnia. Otros como Fogwill, pelean con ese canon; alguno, como Aira, es el canon mismo.

Garcés no desestima sistemáticamente a quienes han sido puestos por gran parte de la crítica en el centro del sistema sino que los saca de ese centro para insistir mucho más en lo que los diferencia de las generalizaciones elaboradas por la academia. Y en esa lista de originales, pueden encontrarse los nombres ya citados de Fogwill, Piglia y Saer pero también de Puig y de Rodrigo Fresán. Por lo tanto, si se entiende bien el planteamiento de Garcés, el centro del sistema, como representante del canon, sólo puede estar habitado por un escritor mediocre, carente de originalidad, que haya producido no una obra innovadora, sino un catálogo, un «parque temático» de «los lugares comunes de una época» (pág. 45). Ese escritor sería para los años sesenta-setenta Cortázar y actualmente Aira. Esta opinión no se distingue mucho de la que Ricardo Piglia expresa en *Ñ. 59* a propósito, no de los nombres dados en ejemplo, sino de la necesidad para el escritor de salir del canon. *Respiración artificial* ilustra esa misma concepción negativa de la academia al oponer a escritores como Groussac o Lugones –cuya inserción en el discurso oficial y su ridiculez atildada eran subrayadas– a Roberto Arlt.

En *Ñ.55*, Martín Kohan le contesta a Garcés para discrepar con sus declaraciones más polémicas. Critica en particular la oposición que establece entre una literatura exclusiva (la pedante y autorreferencial) y una inclusiva (la de Fresán por ejemplo), recordando que fue en las aulas académicas, descritas por Garcés como el recinto de la presunción metatextual, donde se celebró a Manuel Puig por primera vez. Denuncia asimismo lo que considera una forma de servilismo hacia el mercado y hacia la consagración por los medios de amplia difusión. En ese sentido no hace sino confirmar la opinión expresada en *Ñ.53* acerca de su voluntad de no complacer al público por la facilidad y de mantener la actitud del escritor estéticamente ambicioso que durante el proceso de creación contempla más sus propias exigencias que la de un lector virtual. Veremos luego que en torno al problema de la comercialización de la literatura, Martín Kohan desarrollará en otras ocasiones argumentos aún más agresivos. Garcés le contesta a Kohan (*Ñ.56*) que él no pretendía hablar del mercado sino describir algunas tendencias dominantes del campo literario argentino.

VII. ALGO MÁS SOBRE PIGLIA

Conviene ahora preocuparse por el ataque que Piglia le dirige a Aira cuando Aulicino y Muleiro le recuerdan en esa entrevista de *N.59* la tibieza irónica con la que César Aira lo había nombrado cinco semanas antes. Ricardo Piglia lanza entonces una broma contundente al declarar que la obra de César Aira está compuesta por las novelas que le mandan todos los escritores malos argentinos y que él firma (pág. 43). Sorprendentemente, más allá de la voluntad vejatoria, Ricardo Piglia se aproxima a la definición de un sistema de escritura reivindicado por el propio Aira en *Nouvelles impressions du Petit Maroc*:

Para que algo sea verdaderamente escrito, el escritor debe ser sólo escritor; una gota del elemento «lector» puede echarlo todo a perder. Una corrección de veras exhaustiva (¿y para qué corregir si no es para hacerlo bien, es decir para hacerlo del todo?) debería dar por resultado un texto que el lector ya conozca.

Siendo así, es preferible escribir mal. (Aira 1991: 62)

Esta concepción original de la literatura no puede sino parecer algo desestabilizadora para los muchos lectores, académicos o no, que tanto valoran el resultado final, la concretización de lo escrito mediante el acto de lectura, acto que Jean Paul Sartre consideraba ya en su época el fin absolutamente necesario de lo escrito:

C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. (Sartre 2004: 50)

Vous êtes parfaitement libres de laisser ce livre sur la table. Mais si vous l'ouvrez, vous en assumez la responsabilité. Car la liberté ne s'éprouve pas dans la jouissance du libre fonctionnement subjectif mais dans un acte créateur requis par un impératif. Cette fin absolue, cet impératif transcendant et pourtant consenti, repris à son compte par la liberté même, c'est ce qu'on nomme une valeur. L'œuvre d'art est valeur parce qu'elle est appel. (55)

Se puede ver en la descripción que Sartre hace del encuentro entre autor y lector una suerte de epifanía en la que la libertad produce una experiencia casi mística. Pero ¿qué queda de ese fin absoluto cuando la escritura ya no se propone favorecer el encuentro privilegiado entre productor y receptor, cuando deja de preocuparse por organizar las condiciones adecuadas al éxito de la recepción y se transforma en una fuga perpetua centrada únicamente en el proceso de creación? Escribe Sandra Contreras:

La superproducción, la multiplicación, implica desde ya por sí misma una devaluación. Pero si la superproducción de Aira desacomoda la recepción de un modo inmediato [...] es porque apuntando al núcleo mismo del trabajo literario, no sólo produce en exceso sino que además transmuta el tiempo en velocidad y la vigilancia en precipitación. La cuestión [...] no es que Aira publique *mucho* sino que Aira lo publique *todo*, indiscriminadamente: las novelas buenas y *también* las malas [...]. Como si no hubiera principio de selección [...]. La superproducción «folletinesca» de Aira pro-

duce el efecto de interiorizar el mecanismo de la cultura masiva [...] y es entonces cuando, en un campo intelectual en el que la «literatura mala» se legitima como una forma transgresiva de las jerarquías heredadas, la «literatura mala» de Aira aparece, no obstante, inmediatamente devaluada –en relación con ese mismo campo– por su exposición reiterada a la banalidad, al disparate, al error. (Contreras: 132-133)

Producción infinita y acelerada; negación de la relectura y de la corrección; voluntad de crear un continuo productivo en el que cada texto no vale por sí mismo sino por su inclusión en un conjunto intertextual en el que la marca «César Aira» determina una señal genérica; todo ello establece una estética explícita, y reivindicada con aplomo, que la broma de Piglia metaforiza de manera bastante correcta. Ahora bien, si no fuera por el calificativo «malos» que el entrevistado añade a su observación sardónica, el proceso que le atribuye a la producción de Aira (avalancha de obras escritas por otros y llevadas por él a la edición) evoca procesos ponderados por Piglia en otras ocasiones. La proliferación de los productores, la expansión de la narración a través del texto anónimo enviado a un escritor-receptor, la diversidad social de los discursos y su circulación aleatoria que produce un complejo y tentacular intertexto... todo ello recuerda un proceso que Piglia representó en *Respiración artificial* y en *La ciudad ausente*. Y no lo hizo precisamente para denunciar alguna literatura mala sino para describir un sistema de creación entre automático y anónimo que permitiera desafiar positivamente las ficciones del poder. Por lo tanto, el sarcasmo que le dirige a César Aira se neutraliza en los dos planos estéticos en pugna, el airano y el pigliano, produciendo una vez más un encuentro insospechado entre las dos obras.

VIII. EL MERCADO ES FEO

Otro aspecto de la polémica es el que concierne el mercado y la organización de un texto literario que se mantenga alejado de las complacencias comerciales o al contrario que, por estrategia calculada o por otra razón, alcance un amplio público. Este problema se puede encarar en una perspectiva estrictamente anticomercial o bien relacionarlo con un análisis de la difusión literaria y de la adecuación texto-lector. Según que se escoja la primera o la segunda perspectiva, se elegirá asimismo una línea polémica o una línea científica de discusión. La que ha predominado en el debate reciente es la primera aunque en la entrevista inicial, la de *Ñ. 53*, los jóvenes escritores se habían limitado a observar cierta moderación, inspirados seguramente por la neutralidad objetiva de las teorías críticas sobre recepción. No olvidemos, sin embargo, que una de las metas de esas teorías es justificar una distinción entre las obras literarias según su capacidad por sorprender a un lector experimentado mediante el recurso a formas nuevas o su inclinación por la repetición de fórmulas trilladas que complazcan a un público conformista. De ahí que las teorías puedan nutrir el debate polémico y sean usadas por algunos escritores para trazar las fronteras entre literatura pura (buena) y literatura comercial (mala). Quien, a pesar de su ponderación primera, participó de manera más enérgica en este aspecto de la polémica es otra vez Martín Kohan. Recordemos al respecto las declaraciones recogidas

por Raquel Garzón en *Babelia* y que resumen anteriores afirmaciones, aclarando también con un tono más categórico algunas de las observaciones acerca del público que el escritor hizo en *Ñ*. 53:

En un contexto empobrecido [...], el mercado [...] es una referencia ineludible. Su peso se multiplica cuando se lo vincula con la visibilidad de la obra. Martín Kohan dispara: «Siempre ha habido una escritura de la convención, pero hoy su promoción excesiva implica la invisibilidad de muchos otros autores. Que los referentes de la joven literatura argentina sean Marcelo Birmajer, Guillermo Martínez, Federico Andáiz y Pablo de Santis que si por algo se caracterizan es por no tener nada de nuevo, nada audaz, nada distinto para decir y que en el mejor de los casos son buenos ejecutores de reglas de género me parece una injusticia literaria».

Las réplicas también vienen con pólvora: «A mi no me interesan las polémicas, me interesan las historias», resume Marcelo Birmajer (Buenos Aires, 1966), para quien los argumentos de Kohan suenan a los de «una amante despechada». «Ni mi estilo ni mis relatos pretenden ser modernos. Cuento las mismas historias de amor que ya aparecían en la Biblia», afirma. (Garzón 2005: 3)

No viene al caso *explayarse* demasiado en el análisis de declaraciones hirientes, provocativas (incluso misóginas, como eso de «la amante despechada») e improvisadas sin mayor reflexión. Las preguntas que habría que hacerse desde la crítica son: la de los recursos profesionales del escritor contemporáneo; la de la reorganización y concentración, dentro de la globalización, del sistema editorial que favorece la difusión de cierta categoría de textos; la de la crisis del texto literario actual, herido de gravedad por las experimentaciones casi definitivas de un Joyce o de un Beckett, condenado a la innovación infinita (algo imposible dentro de un contexto de civilización determinado que cambia con menor rapidez que con la que circulan los textos de ficción) o a la repetición (algo que hace dudosa la utilidad de seguir escribiendo, a no ser que se haga como un *hobby* personal, como impulso psicológicamente motivado por razones en parte inconscientes o para ganar dinero). Las respuestas a esas preguntas obligan a un estudio detenido de factores sociales, económicos y culturales complejos para los que no bastan del todo, por muy productivas que sean en algunos casos, las teorías literarias de la recepción ni los sistemas heredados del formalismo ruso o de Michel Foucault acerca de la organización disciplinaria de los discursos. Y por más que puedan servir de base, tampoco bastan los estudios de Bourdieu o de Sartre sobre la relación entre sociedad y representación literaria ni sobre difusión del discurso literario. Nuestro propósito no es proponer un sistema teórico nuevo sino llamar la atención sobre la necesidad de articular el estudio del sistema literario argentino en torno a instrumentos científicos variados que incluyan una reflexión sobre esa otra pregunta cuyo interés ya hemos subrayado, la de la intención de la escritura. Modelos críticos no faltan, citemos entre ellos el trabajo de Francine Masiello que ya en 1986 intentaba, acerca de las vanguardias argentinas, analizar los procesos de profesionalización, de reconocimiento y de canonización de la obra literaria. Lo mismo convendría hacer acerca de la joven literatura argentina en una época en que se cristalizan, más que nunca, las interrogaciones a propósito del aspecto lucrativo de un sistema cuya representatividad depende de medios edi-

toriales y periodísticos que son, en última instancia, comerciales pero sobre todo cada vez menos argentinos y cada vez más europeos (pensemos en las editoriales Planeta, española, y Mondadori, italiana).

CONCLUSIÓN

En una encuesta a la que contestaron 3.000 personas, la versión digital de *Ñ* del 5 de marzo de 2005¹⁰ preguntaba ¿cuál es su escritor argentino preferido? Muy diferentes de lo que se podía inferir del debate entre escritores que se había desarrollado poco antes, las respuestas fueron las siguientes:

Julio Cortázar: 42.7 %
 Ernesto Sabato: 24.7 %
 Manuel Puig: 7.6 %
 Héctor Tizón: 5.3 %
 Juan José Saer: 5.1 %
 José Pablo Feinmann: 4.7 %
 María Esther de Miguel: 4.3 %
 Ricardo Piglia: 2.8 %
 Guillermo Belgrano Rawson: 1.4 %
 Liliana Heker: 1.4 %

No es pertinente oponer los resultados de esta encuesta a las descripciones del campo literario brindada por escritores y críticos. Si éstos se preocupan por establecer una jerarquía entre los productores más paradigmáticos de un sistema amplio que funciona sobre la base de una compleja intertextualidad, aquéllos sólo pretenden indicar una preferencia personal de lectura que no refleja la influencia que ejerce el escritor escogido en el campo literario. Sin embargo, si recordamos que la polémica tenía que ver también con la recepción de las obras, no puede sino llamar la atención la desconexión entre la opinión de estos 3.000 lectores, que de alguna manera han de reflejar las lecturas de los argentinos, y las observaciones adelantadas por escritores y críticos. Así llama la atención el sitio central de Sabato a quien Aira y Piglia desacreditaban con ironía en las respectivas entrevistas otorgadas a *Ñ*, así como la resistencia de Cortázar como autor popular, la debilidad de Piglia y la ausencia, entre los diez primeros seleccionados, de César Aira.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Tomás
 2004 «Aira y Piglia», *Fricciones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 107-176.

¹⁰ <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/03/05/index.html>

AIRA, César

1991 *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, M.E.E.T, Arcanes 17.

ALFIERI, Carlos

2004 «El mejor Cortázar es un mal Borges. Entrevista con César Aira», *Ñ*. 54, edición especial, número aniversario, 9 de octubre, pp. 40-42.

AULICINO, Jorge y MULEIRO, Vicente

2004 «Narrativa argentina: la poética del divismo. Entrevista con Ricardo Piglia», *Ñ*. 59, 13 de noviembre, pp. 40-43.

AVELLANEDA, Andrés

1997 «Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta», en Adriana Bergero y Fernando Reati (ed.), *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, pp. 141-184.

BOURDIEU, Pierre

1992 *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil.

CHACÓN, Pablo

2004 «La literatura me parecía un snobismo. Entrevista con Tomás Abraham», *Ñ*. 62, 4 de diciembre, p. 2.

CONTRERAS, Sandra

2002 *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires.

CORTÁZAR, Julio

1981 «Exilio y literatura (II). Carta a una escritora argentina», *El Ornitorrinco*, octubre/noviembre (sin especificación de número), pp. 3-4.

COSTA, Flavia y MULEIRO, Vicente

2004 «Los jóvenes van al mercado», *Ñ*. 53, 2 de octubre, pp. 6-9.

FOUCAULT, Michel

1971 *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, collection N.R.F.

GARCÉS, Gonzalo

2004a «¿Por qué no nos quieren?», *Ñ*. 54, edición especial, número aniversario, 9 de octubre, pp. 44-45.

2004b «El vengador despistado», *Ñ*. 56, 25 de octubre, pp. 20-21

GARCÍA-ROMEU, José

2003 «La littérature argentine entre exil intérieur et exil extérieur, conflits et solutions dans l'espace fictionnel», en Bernard Fouques (ed.), *À propos*

de la frontière. *Liminaires-Passages interculturels italo-ibériques*, LEIA Vol. 2, Bern, Peter Lang, pp. 87-101.

GARZÓN, Raquel

2005 «La riqueza de un país de ficción», *Babelia*, sábado 15 de enero, n° 686, Madrid, pp. 2-3.

GENETTE, Gérard

1982 *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil.

HEKER, Liliana

1981a «Exilio y literatura, polémica con Julio Cortázar», *El Ornitorrinco*, n° 7, (sin especificación de mes), pp. 3-5.

1981b «Respuesta de Liliana Heker», *El Ornitorrinco*, octubre-noviembre (sin especificación de número), pp. 4-6.

JAUSS, Hans Robert

1978 *Pour une esthétique de la réception*, traducción del alemán al francés de Claude Maillard, Paris, Gallimard.

KOHAN, Martín

2004 «Nuestro hombre en Europa», *Ñ.55*, 18 de octubre, p. 28.

MARTINI, Juan Carlos

1988 «Especificidad, alusiones y saber de una escritura», en Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 125-132.

MASIELLO, Francine

1986 *Lenguaje e ideología, las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette.

PIÑA, Cristina

1993 «La narrativa argentina de los años setenta y ochenta», en Sylvia Iparraguirre (ed.), *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia, Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517-519, julio-septiembre, Madrid, pp. 121-138.

SARLO, Beatriz:

1988 «El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado», en Saúl Sosnowski, *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 96-107.

SARTRE, Jean Paul

2004 *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Folio-essais.

SOSNOWSKI, Saúl (ed.)

1988 *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

ZANETTI, Susana *et al.*:

1982 *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.