



Angel Rama

Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana

El boom de la literatura latinoamericana de los años sesenta y setenta forzó los límites del público de élite, propuso nuevas formas de difusión del libro, planteó a los escritores el conflicto entre la autonomía y la dependencia del mercado literario, alteró la figura del escritor y las ideologías de la producción narrativa.

Uno de los primeros resultados del recién instituido mercado consumidor literario, fue la presión ejercida sobre el narrador para que aumentara su productividad, asunto estrechamente vinculado a la profesionalización del escritor. Era ésta una antigua ambición del artista latinoamericano, cuyas primeras formulaciones coherentes se manifestaron en el modernismo. Habían aparecido entonces atisbos concretos, —el periodismo, la diplomacia—, que dejaban entrever esa eventualidad, pero los artistas la concibieron más como un reflejo idealizado de la que creían era la situación paradisiaca del escritor francés que como la respuesta a una demanda pública, bien escasa o incluso inexistente entonces. Los modernistas no encararon el pun-

to desde el ángulo de una demanda libre del lector a la cual debía responder el escritor, conquistando así su autonomía profesional, sino, al revés, como un servicio que el medio debía prestar al escritor para que éste hiciera su obra de conformidad con sus métodos y ritmos productivos, bien distintos por cierto de los que practicaban los trabajadores en cualquier nivel social de la época, tanto fueran abogados como obreros. De ahí que se dirigieran a las autoridades públicas y que reclamaran el mecenazgo estatal, más que privado, el cual a veces se ejerció mediante cargos diplomáticos u oscuros ítems del presupuesto, aunque de hecho la sociedad absorbió a los escritores en las actividades donde necesitaba de sus capacidades (perio-

dismo, docencia, administración) compeliéndolos a una duplicación de tareas que restringió su productividad literaria: la obra periodística de Martí o Darío es desmedidamente superior a su obra literaria propiamente dicha.

La literatura como segundo empleo fue la norma de la vida del escritor durante el siglo XX y el hecho de que su primer empleo perteneciera frecuentemente a la órbita estatal, escasamente desligada de la intromisión política partidista, le deparó abundantes vicisitudes que pueden seguirse en el ejemplo más rotundo, que es el mexicano. Conquistar la autonomía mediante lo que parecía una libre vinculación profesional con el público consumidor fue entonces su persistente ambición que tomó acentos ur-

gentes cuando se ensanchó el foso entre las doctrinas políticas a que estaban afiliados los escritores y las que regían desde la cúpula del estado. Esa autonomía pareció cercana (aunque solo parcialmente y solo quienes la han encarado saben con cuántos sacrificios personales) al producirse mayor demanda de libros, al multiplicarse las revistas que pagaban colaboraciones, al instituirse actividades conexas (conferencias, cursos universitarios, presentaciones en televisión) decentemente retribuidas. El júbilo ante esta inminencia ya se percibe en los arrogantes textos de Roberto Arlt, cuando el *boom* populista de los veinte le hizo pensar que la comunicación directa y autónoma con el público ya se había establecido. Pero fue recién en los sesenta, al extenderse los estrechos mercados nacionales para constituir un mercado continental, a su vez ampliado mediante las traducciones a un mercado internacional, que se pensó que podía realizarse ese viejo sueño.

Los traslados de escritores latinoamericanos a otras regiones del mismo continente que mostraban mayores posibilidades de difusión por contar con editoriales, revistas, grandes diarios, o a Europa y a Estados Unidos (censurados injustamente con estrechez de miras) respondieron a este afán de profesionalizarse, cumpliendo a cabalidad con su vocación y simultáneamente con una exigencia interna de la cultura latinoamericana: disponer de escritores que edificaran una rica literatura propia. Ante la imposibilidad de hacerlo en sus propias patrias, la cual admite plurales causas (ahogo económico o político, dispersión del esfuerzo, falta de oportunidades, escasez de información, acoso pueblerino) se trasladaron a mejores plazas, internas o externas al continente. No otra cosa han hecho millones de hombres comunes de América Latina, sin

que sobre ellos haya recaído sanción moral. Y es obligatorio agregar que en su inmensa mayoría esos escritores han seguido sirviendo —espléndidamente— a la cultura latinoamericana que los engendró, sobre la cual siguieron rotando obsesivamente, fuera la que fuere la ciudad o país donde residieran.

Esta conquista de la profesionalización dista de ser óptima. Salvo casos excepcionales, los "royalties" de libros y artículos solo permiten vidas morigeradas y es frecuente que esos ingresos deban complementarse con otras tareas culturales: cursos, asesorías editoriales, traducciones. Pero aun así ha habido ya un grupo de escritores para los cuales la literatura pasó a ser el primer empleo y esto marca de por sí una diferencia notable entre ellos y pone una nota distintiva sobre el fenómeno *boom*. Lo integraron, principalmente, escritores profesionales.

Al progresar tesoneramente por esta vía que los incorporó a la demanda de un mercado expansivo, los escritores descubrieron algo que no pudieron conocer íntegramente los modernistas ni los vanguardistas ni tampoco los regionalistas que en su tiempo protagonizaron un cuasi *boom*: la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema. No son todas flores en esta nueva instancia: el escritor que se ha profesionalizado deja atrás definitivamente tanto la "inquerida bohemia" como la "inspiradora musa" a las que debimos tantas geniales y fragmentarias improvisaciones que no tuvieron sucesión, porque ahora deviene un productor, a imagen de cualquier otro trabajador de la sociedad. Más estrictamente, ocupa dentro de la sociedad un lugar semejante al del empresario independiente que coloca periódicamente objetos en un mercado de ventas y aunque su sistema productivo sigue siendo en la mayoría de los casos

artesanal, tal como lo percibiera Valéry, trabaja para un mercado desarrollado, lo que le impone el conocimiento de sus ásperas condiciones, sus líneas tendenciales, sus preferencias o desdenes. Ello lo obliga a enfrentar su peculiar competitividad, a registrar sus orientaciones básicas y a detectar sus variables. Aunque sigue siendo un hombre con un lápiz y un block de papel, la profesionalización lo suelda de un modo indirecto al mercado, lo que no quiere decir que haga de él meramente un servidor, sino que lo obliga a asumirse como un productor que trabaja dentro de ese marco impuesto. Allí debe operar y triunfar.

Cuando comenzó a diseñarse este régimen de trabajo, pareció contradictorio con la esencia de la literatura, al menos tal como la percibían los escritores pertenecientes al sistema tradicional de las letras, que podríamos llamar "aficionado" teniendo en cuenta exclusivamente la productividad y no sus valores artísticos. Es ese el origen de los reproches que el peruano José María Arguedas dirigió a los escritores profesionales cuando luchaba por concluir su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Estaba hablando desde otro tiempo y desde un punto marginal del circuito mercantil. Codiciaba secretamente el nuevo régimen de trabajo y a la vez detestaba sus leyes que veía como corruptoras de los valores sagrados en que se había formado. Para él la literatura seguía siendo un sacerdocio que lo reintegraba casi mágicamente al centro de su comunidad, en un puesto heroico; no podía ser aceptada como un oficio más dentro de los múltiples que reclama una comunidad, cosa esta última que tampoco aceptarían en tales secos términos los escritores profesionales, quienes en esta etapa, que tiene mucho de transicional, aun sitúan ese oficio dentro de marcos —políticos, educativos, espirituales—

que le confieren dignidad reverencial. Es ello parte de la ideologización del escritor que sigue siendo fuerte en la comarca latinoamericana, detectando sus circunstancias reales, y que aún provoca la nostalgia de los intelectuales pertenecientes a sociedades desarrolladas. La pérdida de la calidad de "vate" sigue viviéndose como una disminución.

La diferencia primera y obvia entre el profesional y el aficionado es la más alta productividad del primero, la cual puede medirse objetivamente observando el número de obras que los integrantes de cada una de estas categorías ponen en el mercado y el ritmo con que las producen. No hay comparación entre la producción de un Rulfo, un Arguedas, un Guimarães Rosa, un Revueltas, un Lezama Lima, y la de un Borges, un Cortázar, un Fuentes, un Vargas Llosa, un Carpentier, un Viñas, un Benedetti, un Donoso, una Bullrich, cosa que desde luego no puede extrapolarse a una valoración artística sino que debe apreciarse estrictamente en su campo productivo. Si bien la dedicación exclusiva del profesional redundaba en obvio beneficio de su adiestramiento y en la eficacia de su mejor aprovechamiento de las condiciones propias, también es cierto que la atención de una demanda apremiante puede perjudicar los procesos de maduración artística que no siguen forzosamente los parámetros de la producción masiva industrial. Creo incluso que si la violenta absorción de obras que hizo el público en los sesenta pudo resolverse mediante la reedición de títulos anteriores de sus escritores preferidos, los que así abastecieron cómodamente sus reclamos, ya en los años setenta llevó a esos mismos escritores-profesionales a correr detrás de la demanda, inventando libros o entregando obras con las cuales no estaban aún enteramente satisfechos. La heteroclita composición de *Octaedro* de Cortázar

o los descuidos en el terminado de *El libro de Manuel*, que no son nada corrientes en su obra, parecen responder a esa necesidad de abastecer la demanda de la hora. Y ésta, entendámonos, no es meramente económica como pudiera inferirse de los términos con que tenemos que describirla cuando hablamos de operaciones de mercado, sino que puede responder a múltiples urgencias: estar presente en determinados lugares, responder a problemas políticos, participar de circunstanciales luchas.

Algo parecido puede notarse en la insistente presentación de libros de poesía correspondientes a los últimos años de Neruda o en la reciente producción de Borges cuyo ritmo se ha acrecentado a pesar de la sabida disminución de facultades que ha sufrido. En la narrativa tal tendencia se ha traducido en la composición de libros accidentales, extrayendo del baúl manuscritos olvidados, a veces con justicia, o en la autorización para reeditar obras juveniles que el escritor tenía condenadas, o en una costumbre de los setenta, que consistió en rearticular bajo nuevos títulos el material de libros anteriores para darles nueva vida o dar a conocer al autor en nuevas plazas editoriales con un airecillo novedoso: lo han hecho Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Viñas, entre otros. Son manipulaciones editoriales legítimas: no es eso lo que está en cuestión, sino su papel para detectar los problemas de la profesionalización reciente. Por una parte el escritor-profesional parece incapaz de abastecer permanentemente de novedades al público masivo, a pesar de su empeño por hacerlo, pues aun en un escritor tan prolífico como Fuentes no parece que pueda acortar el ritmo de un libro cada dos años. Por otra parte, como ocurre siempre que se produce una expansión repentina de un mercado, ha venido a quedar de-

mostrado que no se contaba sino con una reducida cantidad de productores, bien por debajo de las expectativas esperanzadas que se generaron al comienzo. Ha sido evidente en la edición española: después de haber proporcionado Seix Barral en los sesenta una brillante serie de títulos latinoamericanos enteramente nuevos, en los setenta tanto este sello como Editorial Alianza y otros, se han puesto a reeditar viejos títulos que habían tenido escasa circulación en la península repitiendo así la producción latinoamericana de los cuarenta y los cincuenta. Tanto vale decir que el mercado se ha expandido más allá de los límites de la oferta. Y que no se ha logrado regularlo con nuevas incorporaciones, lo que apunta a una situación conflictiva que exige ser considerada porque basamente oscurece algunas prevenciones contra los escritores del *boom*.

Ninguna obra o autor aparecido en los setenta ha conseguido imponerse en el mercado consumidor internacional, a pesar de que los ha habido y los hay de mucho interés y a pesar del esfuerzo cumplido por las editoras-culturales que corrieron tras ese ilusorio éxito editando a troche y moche sin más ventaja que llenar sus depósitos y las mesas de ventas a precios reducidos. Esta sorprendente situación tiene que ver con los comportamientos del público masivo que ahora por primera vez se ha aplicado a la literatura culta y también con los mecanismos de producción de mercaderías que configuran la infraestructura industrial: son, esas, razones que pesan más en las típicas operaciones reductoras del *boom* que las pretendidas artimañas de editores o autores.

Hemos pasado de un mercado de consumo literario de élites a uno de masas y no se ha observado suficientemente que sus funcionamientos son inversamente proporcionales. Mientras las

élites disponen de una alta y sobre todo variada oferta de títulos pero en cantidades siempre reducidas, las masas disponen de una oferta de títulos reducida pero en altas cantidades. Dos imágenes pueden objetivar estos contrarios funcionamientos: una está representada por los anaqueles repletos de títulos en uno o dos ejemplares que distinguen a las librerías de stock, que son las que utilizan frecuentemente los escritores y especialistas que conforman todos la misma élite (la famosa Blackwell en Oxford ha sido un buen ejemplo) y otra será representada por las mesas con nutridas pilas de ejemplares de los pocos *best sellers* de turno que ofrecen las librerías corrientes al público de paso. Si ha habido una modificación ingente en la librería moderna, ha sido la que ha llevado a la progresiva reducción de las tradicionales librerías de stock, reemplazadas por las librerías de novedades destinadas a la venta inmediata. En éstas, los libreros solo reponen los títulos muy vendidos, que son los que reclaman sus clientes, no dejándoles por lo tanto la menor oportunidad de entrar en contacto con autores incipientes y limitándose, ante un cliente exigente, a solicitar al distribuidor o al editor un ejemplar del libro reclamado que ya tiene vendido por anticipado. En los países de rica estructura informativa, los libreros disponen de guías sobre el material publicado que permitirían servir el pedido inhabitual que reciben; en los otros, el cliente debe limitarse a lo que está sobre las mesas. Esto ha conducido a una nueva estratificación de las librerías, pues al tiempo que han aumentado las cadenas de librerías de novedades duplicadas por los circuitos de ventas en supermercados y se han reducido las de stock, han aparecido pequeños negocios para compradores de élite, como por ejemplo, los que leen poesía, que han surgido en

las ciudades populosas como un desahogo o un contrapeso.

En todo caso es flagrante la reducción de la oferta librera corriente, la que responde a la menor capacidad selectiva individual del comprador común, para quien, por lo mismo, se han desarrollado modernamente diversos sistemas de orientación en la selva bibliográfica (que es el deleitoso campo donde opera el lector de élite), aunque se trata de sistemas mecanizados como los indicadores de ventas: las listas de "best sellers". A esa reducción se suma una tendencia complementaria, de tipo rutinario, que le conduce a apostar sobre seguro: lo que ya lo ha satisfecho o lo que se le ofrece con suficientes garantías o lo que alcanza niveles de conocimiento público lo bastante amplios como para incidir sobre lectores no especializados en el manejo de libros, constituyendo parte de las "razones extraliterarias" que operan sobre el lector común o sobre el no-lector, llevándolos a la compra de libros.

Esto explica la incidencia que en el mercado de consumo masivo, en general, han adquirido las "marcas" industriales, las que operan como garantizadas: conquistan la confiabilidad del cliente gracias al éxito inicial de un determinado producto que logró imponerse en el mercado. Es sintomático que en la nueva instancia donde se ha engrandecido el mercado consumidor literario, se hayan vuelto a ver procedimientos que se aplicaron hace siglos, en Inglaterra primero y luego en Francia y en Estados Unidos, cuando apareció el mercado popular del libro en el XVIII y el XIX respectivamente. En ese entonces, el éxito de un producto conducía al establecimiento de una "marca", que amparaba las posteriores producciones. Era frecuente que la carátula del libro señalara publicitariamente que era del autor de otro anterior, exitoso, nombre que el lec-

tor común pudiera no haber registrado, sustituyéndolo con el título que lo había satisfecho y que ahora se le reiteraba como garantía. Lo que sería, contemporáneamente, anunciar una nueva obra "por el autor de *Cien años de soledad*", transformando este título en una marca que asegurara toda la cadena de productos de la misma fabricación. En otras ocasiones, la carátula se prevalece de un título que había sido registrado en la memoria colectiva por tratarse de una obra impactante, o también un autor que había cumplido alguna acción notable que salía del restricto campo de las letras. Dudo que sean de Pablo de Olavide las siete novelas moralizantes que treinta años después de su muerte aparecieron en español en los Estados Unidos (y ahora han sido reeditadas por Estuardo Núñez) pero para el público conservador de comienzos del XIX era suficiente recomendación de esas novelas que hubieran sido escritas "por el autor de *El Evangelio en triunfo*", obra en que no solo se definió una posición anti-iluminista sino que registró la más famosa conversión de un "libertino" del XVIII, que la Iglesia había difundido a modo de ejemplo.

Fijado dentro del mercado de consumo, un valor tiende a conservarse inalterable por un período más o menos largo (dependiendo de la contextura de la sociedad) y a absorber un máximo de compradores, en desmedro de los que podría conseguir otro nuevo. Es necesaria una serie de probados fracasos o la violenta emergencia de una extraordinaria novedad, para poder desplazarlo. Hay una compresión colectiva que juega a su favor y que se consolida en estas "marcas de fábrica". Estas perviven en la medida en que satisfacen a su comprador y son capaces, simultáneamente, de absorber las pulsiones hacia la novedad que operan en los mercados poniendo

CATALOGOS SRL

Distribuidora de libros

- Oscar Masotta, *El modelo pulsional*
Precedido por "Historia y Transmisión" de Germán L. García (Ed. Altazor)
- Cuadernos de psicoanálisis, Año X, N° 1, (Publicación de la Escuela Freudiana de la Argentina) (Ed. Altazor)
- Alexandre Koyré, *Estudios Galileanos* (Ed. Siglo XXI)
- Fernand Delarue, *Salud e Infección. Auge y decadencia de las vacunas* (Ed. Nueva Imagen)
- Narciso Pizarro, *Metodología sociológica y teoría lingüística* (Ed. Comunicación)
- Janos S. Petofi-A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria* (Ed. Comunicación)
- Immanuel Wallerstein, *El moderno sistema mundial*
La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI (Ed. Siglo XXI)
- Adriana Santa Cruz-Viviana Erazo, *Compropolitán*
El orden transnacional y su modelo femenino. Un estudio de las revistas femeninas en América Latina. (Ed. Nueva Imagen)
- G. H. Helleiner (Comp.), *¿Hacia un nuevo orden económico internacional?* (Ed. Siglo XXI)
- Virginia Woolf, *Momentos de Vida* (Ed. Lumen)
- Woody Allen, *Perfiles* (Ed. Tusquets)
- Witold Kula, *Las medidas y los hombres* (Ed. Siglo XXI)
- Gerard Garreau, *El negocio de los alimentos*
Las multinacionales de la desnutrición. (Ed. Nueva Imagen)
- Richard J. Evans, *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920*. (Ed. Siglo XXI)
- Roland Barthes, *S/Z* (Ed. Siglo XXI)

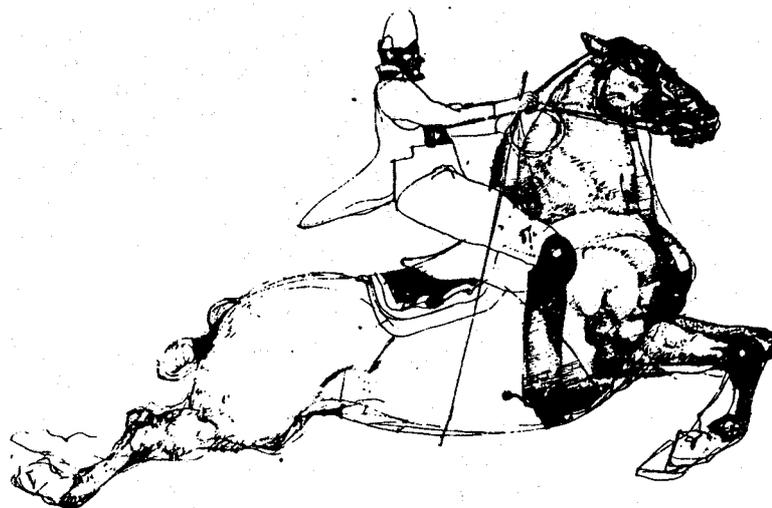
Avenida Independencia
1860 - Tel.: 38-5708
(1225) Buenos Aires,
Argentina.

en peligro su soberanía. Establecida la confiabilidad de una marca que actúa continuamente sobre un mercado, se vuelve más áspera la competitividad y mayor la pelea a que se ven obligados los nuevos productos-marcas que pretendan desplazarla, debiendo para ello apelar a invenciones audaces o a aprovechar coyunturas propicias a toda velocidad. Pero aun esa competencia puede ser contrabalanceda con éxito por la marca ya impuesta, si es capaz de adaptarse al ciclo incesante de renovación que distingue a los vivaces, sensuales y mariposeantes modos del mercado actual. Dicho de otro modo, el imperio que conquista con una primera invención solo se refuerza mediante una continua adaptabilidad a las variaciones, jugando coordinadamente su prestigio conquistado con la elasticidad de su adaptación al cambio.

Pero aun en los casos en que ésta no sea ostensible (y en general lo es poco en literatura) sigue disponiendo de un instrumento de poder que corresponde a la infraestructura productiva de tipo industrial y de mercado que se ha debido desarrollar para vehicular los objetos (libros) en el mercado. La tecnología moderna no ha cesado de acentuar, tanto en la fabricación de autos o computadoras como en la de libros, los sistemas de producción adaptados a las demandas masivas. Los costos industriales, así como los de administración y marketing, se reducen proporcionalmente al aumentar las sucesivas tiradas hasta determinados puntos óptimos (algunos de los cuales ha examinado Gabriel Zaid en sus estudios) de tal modo que la ganancia empresarial tiende a estrechar el abanico de ofertas inseguras en beneficio de un número menor con mayores garantías. Los catálogos de las editoras-culturales tienen un número mayor de títulos que los de las comerciales, habida cuenta de las disponibilidades de inversión

de cada una de ellas. Y estas últimas están dispuestas a saltar la mezquina valla del legendario diez por ciento de derechos de autor, al tiempo en que encaran la rebaja del precio unitario del producto, toda vez que sus operaciones alcanzan una producción masiva de pocos títulos. Conviene no olvidar que los libros postulan dos actividades productivas, una de tipo literario a cargo del escritor, y otra de tipo industrial a cargo del editor, que entre ellas hay vínculos, a veces armónicos y otras veces muy desaparejos, sobre todo cuando la infraestructura industrial adquiere potencialidad: testimonio, los libros preparados de encargo para responder a las expectativas del mercado, que son tan habituales en la edición norteamericana.

Quando se produjo el boom narrativo, la repentina expansión del mercado contó con una coyuntura favorable: a lo largo de treinta o cuarenta años se habían ido acumulando obras que, aunque nacidas en un sistema aficionado, habían contado con un largo período como para alcanzar un número considerable y que habían dispuesto además del trabajo selectivo de los aparatos críticos. Sin contar que en ese período hizo cuerpo en varios escritores una suerte de heroicidad que les llevó a sacrificar todo con tal de producir. Lo hicieron continuada y empeñadamente, a pesar de que no disponían de editores seguros y de que cuando los conquistaban los lectores eran esquivos. La obra fundamental de Onetti, a la que poco agrega después, se distribuye entre 1939 y 1964, con un total de doce títulos que hace una media de un título cada dos años; en solo diez años Cortázar publica dos libros de cuentos y dos grandes novelas y escribe mucho más que aparecerá después; lo mismo puede decirse de Borges o de Bioy Casares o de Asturias o de Carpentier, que se asumen como escritores-profesionales y lo son,



en cuanto a producción, aun en los períodos en que no lo son en cuanto a demanda del lector.

Hubo, pues, una acumulación que el *boom* desperdigó masivamente en solo un decenio, trabajando sobre una selección calificada de autores y de títulos y contando con un equipo capaz de responder a sus apremiantes demandas, equipo robustecido por la aparición de jóvenes escritores profesionales del tipo de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, lo que dio la medida óptima de las posibilidades con que contaba América Latina. Sin embargo ellas se revelaron escasas para una ampliación que solo era de grado (y bastante tímida si sumamos todas las tiradas de un autor en el decenio y las enfrentamos al número de habitantes potencialmente lectores) y que aunque incentivó las expectativas de los jóvenes, estableció normas restrictivas para su divulgación al crear condiciones más ásperas de funcionamiento.

Junto a esta transformación que lleva del narrador aficionado al profesional, se produce otra que la duplica y la refuerza, por la cual el narrador-artista se vio sustituido o contrabalanceado por el narrador-intelectual. Ese cambio es buen indicador de las exigencias que venía presentando la época y que por lo tanto no

solo se ejercieron sobre el escritor. Similar cambio puede pesquisarse en otras disciplinas intelectuales; también la sociología o la economía "aficionadas" han venido siendo gradualmente reemplazadas por otras tecnificadas; en una esfera cercana a las letras se mostró de modo agudo con el pasaje de la filología clásica a la lingüística moderna; Carpentier lo ilustró en el campo del análisis musical señalando que "la mejor revista musical que conozco, *Musique en jeu*, (. . .) es absolutamente ininteligible para una persona que no tenga conocimientos musicales muy avanzados y puestos al día", cosa que él dice que no pasaba con las revistas musicales de 1920-30.

En todas las épocas de la literatura americana ha habido escritores-intelectuales, entendiéndolos por tales los creadores que no se limitan a la invención de obras literarias sino que son capaces de desarrollar un discurso intelectual articulado sobre múltiples aspectos de la vida de su tiempo. El siglo XIX, de Andrés Bello a José Enrique Rodó, contó con numerosos ejemplos, aunque su nombradía no oscureció la fluencia creadora de los escritores-artistas, quienes vieron un refloreCIMIENTO en el período modernista autodidacto. Sin embargo, la tecnificación creciente que se

presenció en la cultura urbana de las capitales, ejerció su influjo sobre los niveles de preparación académica de los escritores. Se trata de una evolución universal, no solo regional. A ella se debe un sonado enfrentamiento entre dos premios Nobel de Francia, François Mauriac y Albert Camus, en el cual el primero razonó que esas diferencias, que él reconocía, entre los escritores de su generación y los de la generación existencialista de la posguerra, estaban lejos de inclinar la balanza creativa del lado de los intelectuales, en desmedro de los artistas. Efectivamente, la diferencia no toca al arte mismo, aunque no hay duda de que ciertas formas del "acabado" literario se dan mejor en los escritores-intelectuales y también no hay duda de que la capacidad de comunicación nacional se muestra más agudamente entre los artistas.

En América Latina la modificación disolvió ciertas dicotomías tajantes que se habían constituido en lugares comunes de la vida literaria: así la que oponía el escritor al crítico, visto a veces como "el enemigo", o considerando que se trataba de oficios que no podían convivir en una misma persona y dañaban seriamente a la frescura del creador. La alta capacidad crítica que desarrollaron los escritores euro-

peos vanguardistas y llevó a Eliot a estimar indispensable para el progreso de un escritor el ascenso a una etapa de reflexión intelectual apoyada en una cultura sistemática, la preparación académica que cada vez fue más frecuente entre los escritores, su subsiguiente participación en diversos aspectos de las actividades profesionales, todo ello ejerció influencia sobre la región latinoamericana, disolviendo sus prejuicios algo teñidos de provincialismo. El narrador no tuvo miedo a ejercer públicamente su capacidad intelectual, ni temió que tal ejercicio perjudicara su creatividad. Con solvencia y con más frecuencia que sus antecesores, se aplicó a otros campos intelectuales. No me refiero al de la política que, como el de la religión en el siglo pasado, ha sido coto de caza pública, no siempre beneficiosa ni para el escritor ni, lo que quizás sea más grave, para la política, sino a campos intelectuales específicos vinculados a las letras y a las artes donde había que mostrar conocimiento, capacidad analítica, dominio de un razonamiento fundado.

Dispusimos, por lo tanto, de narradores-ensayistas o poetas-ensayistas, que con similar destreza abordaron libremente las dos partes del dividido díptico de las letras. Los casos de Octa-

vio Paz y Julio Cortázar son ejemplares y de algún modo sirven para datar el aparte de aguas, aunque ya habían sido precedidos por narradores como Alejo Carpentier, de insaciable curiosidad intelectual y de aguda penetración en asuntos de cultura moderna, y paradigmáticamente por Jorge Luis Borges que no solo demostró espectacular información —caótica sin duda como la del buen autodidacta hedonista pero siempre rica de interés— sino también un flexible talento de ensayista que lo religa a antepasados ilustres del tipo de Alfonso Reyes.

Sería erróneo postular que quienes no han practicado contemporáneamente el ensayo junto a la poesía o a la narrativa, carecen de formación intelectual sólida: el conocimiento literario de un Juan Rulfo o un Juan Carlos Onetti es envidiable y José María Arguedas fue un antropólogo profesional de amplia y respetada obra, pero ninguno de ellos encaró la ensayística como una vía paralela a la narrativa, por lo tanto digna del mayor esmero y esfuerzo, mientras que Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, David Viñas, H. A. Murena, etc. se aplicaron al discurso intelectual, ya interpretando su propia obra o la de los colegas,

ya examinando los problemas culturales del presente, fundando buenas reputaciones de intelectuales.

Por estas dotes tuvieron acceso a puestos culturales donde cumplieron tareas educativas, como la cátedra universitaria o la conferencia pública, pero es aún más interesante ver cómo eso contribuyó a una suerte de autonomía intelectual. Fueron los primeros analistas de sus obras, pesquisaron la evolución que para ellos seguía el mundo contemporáneo, aspiraron a ser guías del movimiento intelectual. Fueron, sobre todo, teorizadores de la cultura, con similar pasión a la que habían puesto Sarmiento, González Prada o Vasconcelos en la misma tarea. Reanudaron por lo tanto una tradición latinoamericana situándola dentro de los marcos de la modernidad de la que fueron o sesivos cultores. El ensayismo que se prevale del suntuoso patrocinio de Montaigne tuvo en ellos ejercitantes diestros, lo que junto a sugestivas proposiciones y a brillos literarios, arrastró también la cuota de intuicionismo generalizador que justificó la desconfianza de los especialistas que trabajan en los niveles tecnificados del estudio actual. Pero raramente fue su intención actuar como investigadores, sino más bien como intérpre-



tes, grandes mediadores entre su público literario y la problemática global de la época.

Esta capacidad intelectual los dotó de una mayor audiencia y les permitió actuar sobre el medio de diversas formas. Sus opiniones fueron recabadas para diversos aspectos de la vida nacional y los discursos que produjeron se soldaron a su obra estrictamente literaria dotándola de una fundamentación explícita. (Aquí convendría hacer una excepción con García Márquez, la cual se extiende a casi todas las reglas que constituyen el nuevo grupo de escritores al mediar el siglo XX. Siendo un autor de incomparable éxito de público y ocupando por eso el puesto visible de la renovación, no es sin embargo asimilable a los comportamientos generales: ni su profesionalismo es categórico ni ejerce el discurso intelectual, y tampoco su obra, a pesar de la novedad técnica que ilustra, se canaliza por el mismo tipo de búsquedas. De hecho es él la prueba de la arbitrariedad con que se ha formalizado el criterio de *boom*, al cual sólo pertenece por su éxito popular; de hecho es el mejor argumento para intentar reordenar de otro modo, atendiendo a los rasgos intrínsecos, la producción narrativa de las últimas décadas, reconociendo la existencia

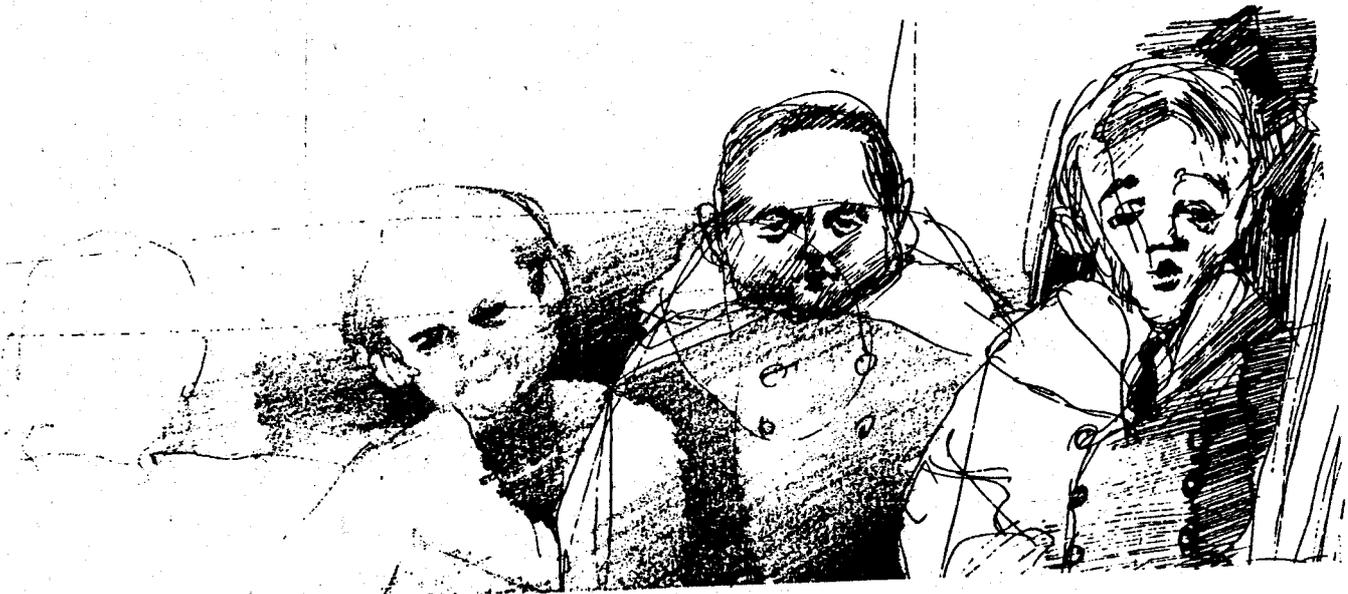
de desarrollos paralelos, entre sí autónomos).

La visibilidad pública del escritor se vio favorecida en los casos de los escritores-intelectuales: parte del desplazamiento que ha llevado a la cultura universal a alejarse del dístico latino "Esconde tu vida" para proponer otro que diga "Presenta tu vida" o "Publica tu vida". El siglo XX ha conocido un nuevo tramo de tal evolución que es mucho más discutible y que Harold Rosenberg ha caracterizado como la atracción pública por el escritor más que por la obra. Los escritores de todo tipo, intelectuales o artistas, aficionados o profesionales, fueron violentamente reclamados por una curiosidad pública que puso el acento en lo personal y que no vaciló en abanzarse sobre la privacidad. Un género literario, que adquirió repentina boga, lo ilustra: la entrevista literaria. Había sido practicada en otras épocas, pero solo ahora alcanzó incontenible auge. No es tampoco una invención latinoamericana, sino la imitación de una práctica anterior que había dominado en la posguerra a los mercados desarrollados, sobre todo aquellos fijados sobre las imágenes individuales más que sobre las concepciones estéticas o filosóficas, como es el norteamericano: valga de ejemplo la

serie de entrevistas literarias que a partir de 1953 llevó a cabo la *Paris Review* y que ya han sido recopiladas en por lo menos cuatro series. Una figura literaria de ámbito internacional, como Victoria Ocampo, había desarrollado anteriormente, bajo la forma de "testimonios", el registro de conversaciones con intelectuales extranjeros, la narración de sus encuentros con ellos, la descripción de sus maneras de vivir, sus opiniones espontáneas durante la plática, contribuyendo a esa vaga y perniciosa idea que se han hecho algunos lectores de que los escritores dicen las cosas realmente importantes en las sobremesas y no en sus libros.

Fue sin embargo la atención de la nueva prensa la que desarrolló vorazmente la entrevista literaria, fotografió al escritor en su casa, le reclamó dictámenes sobre los sucesos de actualidad, inquirió en su vida privada y le ofreció publicidad a cambio de estos servicios. Apareció como lo que en la jerga periodística se llama "un canje de publicidad": al satisfacer la curiosidad del público medio por detalles frecuentemente insignificantes de la vida privada del escritor, recompensaba a éste con una evidente difusión entre un potencial sector de nuevos lectores.

Más serio fue el trabajo de va-



rios críticos que se plegaron al nuevo género y también procedieron a interrogar a los escritores. Sus preguntas versaron sobre asuntos literarios, secretos de la cocina, exposición de ideas políticas o artísticas y el material sirvió a la constitución de libros o a la publicación en revistas especializadas. La suma de unos y otros ha proporcionado ya un ingente "corpus" como no se había conocido hasta el presente. En él son previsiblemente frecuentes las contradicciones e improvisaciones, cómo no podía ser menos, pero a través de esos canales los escritores ampliaron su magisterio intelectual y sobre todo hicieron acto de presencia, ante amplios sectores públicos. Esto se vio acentuado porque los narradores-intelectuales fueron reclamados por el periodismo, oficiando de columnistas: dieron testimonio de los sucesos de actualidad, revisaron las obras literarias que aparecían, explicaron hechos políticos o sociales.

Por estas diversas vías se intensificó la vinculación del narrador con la *mass media*, para los cuales, antes, prácticamente no existía sino en ocasión de la nota necrológica. Además se había producido un robustecimiento de esos canales, gracias a los progresos técnicos y respondiendo al aumento demográfico, de tal modo que ellos se instituyeron en los obligados mediadores con el público. Si se revisan las formas de comunicación que a lo largo de la historia habían puesto en práctica los escritores latinoamericanos (desde el clásico libro a la conferencia o el recital en el teatro o los diarios murales de los vanguardistas de los veinte o la utilización de la radio en los treinta y cuarenta) se puede medir el salto que se produjo ahora, el cual es parte de la omnímoda dominación que pasaron a ejercer los medios masivos y por lo tanto del alejamiento en que para el escritor se situó su público. Para llegar al público masivo que

había reemplazado al público de élite, había que transitar por los *mass media*, cosa que de un modo u otro hicieron casi todos los narradores, incluso los más reacios por timidez a hablar ante muchedumbres, como García Márquez u Onetti. No se puede decir que los escritores se hayan presutado gustosamente al régimen, aunque nunca falta una niña dispuesta a tirarse a la piscina al final de la fiesta ni un Borges que se allana a responder cualquier pregunta de un periodista sin tema en la calle Santa Fe, pero la mayoría trató de manejar estas nuevas vías al servicio de su propio mensaje.

No se necesita compartir las teorías de MacLuhan para saber, sin embargo, que el medio impone sus propias leyes más allá de la voluntad de quienes operan dentro de él. En su tiempo Darío evocaba con humorismo al director de periódico que reclamaba de su redactor que *le hiciera* un Claude Bernard, o cualquier otra personalidad, en una cuartilla; qué decir ahora de los mecanismos que la revista ilustrada, la televisión, la entrevista ocasional, ponen en funcionamiento y dan un resultado que no puede prever el escritor. Simplemente filmando documentalmente una reunión literaria, Solanas dotó a su película *La hora de los hornos* de un par de minutos sarcásticos sobre la frivolidad de los escritores. Y el mero régimen de montaje permitió que un cineasta venezolano colocara en situación desairada a un narrador (Uslar Pietri) que explicaba seriamente un tramo de la historia de su país. El abanico de respuestas a las normas de los *mass media* fue grande, dentro de una forzosa aceptación de ellas, y tuvimos quienes se adaptaron a sus requerimientos, aun los extravagantes o meramente escandalosos, y quienes procuraron establecer un pacto respetable.

El interés de los narradores tuvo como norma el legítimo de-

seo de poder transmitir su mensaje personal y, en una cuota no desdeñable, la de publicitarse para conquistar al público que querían para sus principales mensajes, es decir, sus obras literarias bajo forma de libros. Aquí son perceptibles los múltiples trabajos a que se ve constreñido este empresario independiente y se ve que no son las editoriales ni los agentes quienes son capaces de descargarlo de obligaciones: no solo está a su cargo la producción, sino también la publicidad de ella, al menos en ese indispensable margen para que el público lejano se entere de su existencia. Lo que las editoriales llaman pomposamente el "lanzamiento" de un libro es un trabajo que en buena parte recae sobre el mismo escritor que debe aceptar entrevistas, aparecer en la televisión, firmar ejemplares y cumplir con diez compromisos de los cuales habría preferido no sufrir nueve. En otros términos, este "empresario independiente" no lo es mucho: no solo atiende a las fluctuaciones del mercado sino incluso a los modos de penetración en él. Por un lado u otro su recién conquistada autonomía profesional, tan codiciada o envidiada en lejanas tierras, implica una visible restricción de su libertad y una integración dentro de mecanismos cuyas ruedas pueden fácilmente triturarlo. Hay un ejemplo máximo que está constituido por una figura central de la nueva narrativa, Jorge Luis Borges. Este hombre, que aparece como un anarquista constitutivo, cuyos dictámenes ni siquiera sirven por su misma exageración caricaturesca a la derecha a la que él pertenece, se ha adaptado como un guante a todas las manipulaciones de los *mass media*: desde su casamiento transmitido desde la iglesia en directo por los canales de televisión bonaerenses a su pasiva entrega a todas las interrogaciones que le formule cualquiera. Es la entrega absoluta al reino de la publicidad y de la

manipulación, como a una cosa ajena a él pero dentro de la cual fluye y deriva. Su capacidad para la réplica sorprendente, para el comentario disonante, para el juego llamativo sobre los temas de uso mayoritario (el fútbol, la política, la religión, los negros, los militares) lo han transformado en la presa codiciada de los sistemas desintegradores de la información y se ha prestado gustosamente a todos sus requerimientos, siempre, como a un teatro que le propone la época y en el cual representa, sin sentirse contaminado. Puede argumentarse que no necesita de esa publicidad y que se limita a divertirse y también puede convenirse que ella ha refluído sobre él extendiendo su fama a sectores ajenos al uso del libro y de la literatura. Esas apreciaciones divergentes tienen poca monta: lo sorprendente en Borges es la adecuación al sistema, sin ninguna clase de resistencia, lo que desde luego podría fundarse a partir del solipsismo de su literatura, pero que nos sirve para ver desconectadas dos esferas que antaño se concibieron soldadas: la del conocimiento público y la de la influencia. Porque la tradicional percepción de la fama como reconocimiento social de las virtudes, hace tiempo que ha desaparecido del horizonte moderno donde la fama ha quedado homologada a un accidente impactante, ajeno a la eticidad.

La constante presencia pública ha hecho más conocidos a los narradores, los ha vuelto fácilmente identificables para el público grueso y ha permitido que sus nombres se cargaran de algún significado para ese distraído oyente que constituye el destinatario habitual de los instrumentos de comunicación masiva.

Posiblemente contribuyó a aumentar el número de sus lectores, pero ello no ha acentuado su influencia concreta ni ha contribuido a la precisa transmisión de su mensaje. Esta difusión generalizada ha disuelto sus entronques con grupos sociales compactos que, funcionando como vanguardias, pudieran llevar adelante su pensamiento o su arte, asumidos como banderas. La altiva austeridad de Mallarmé justificó que un discípulo devoto escribiera el famoso artículo: "Je disais quelquefois à Stephane Mallarmé . . ." profetizándole jóvenes provincianos que se harían matar por sus versos. El estruendo público conquistado por los narradores, en pocas ocasiones ha venido acompañado de esta confianza fervorosa por parte de grupos afines.

Al contrario, los ha neutralizado y desfigurado y aquí debe verse la acción disolvente del "medio" informativo que cumple con sus propios proyectos y no se coloca al servicio del mensaje específico del escritor: toma de él los elementos que sirven a su tarea, ele-

mentos fragmentarios con los cuales construye un discurso diferente, adecuado a sus propios fines, y por lo tanto tritura lo original del mensaje del escritor. El esfuerzo que en varios ejemplos ha hecho éste para insertarse en grupos homogéneos, sobre todo de carácter político en esta hora presente, definen su esfuerzo para preservar esa especificidad de un mensaje que es desintegrado por los *mass media*. Tarea más áspera si se considera que las vanguardias se reclutan de preferencia entre los equipos juveniles, los que son desconfiados respecto a lo que les llega por canales masivos.

El escepticismo y el solipsismo borgiano se adecúan como un guante a estas tendencias disolventes. No intentan luchar contra ellas y simplemente nadan en sus aguas. Los escritores que ven sus peligros pero que, forzosamente, deben manejarse con estos poderosos intermediarios, sufren de desgarramientos y tratan de desarrollar vías paralelas por las cuales salvar valores permanentes. En todo caso, nunca me han parecido más solos los narradores latinoamericanos que en esta hora de vastas audiencias. Pertenecen a todos, pero no pertenecen a nadie.

El trabajo que publicamos fue presentado en el seminario sobre nueva narrativa latinoamericana, en el Woodrow Wilson International Center for Scholars de Washington.

Libros de Tierra Firme

COLECCION EL HOMBRE Y SU MENTE

1. Wilhelm Reich, La irrupción de la moral sexual
2. Jacques Lacan, La familia
3. Wilhelm Reich, Psicoanálisis y cambio
4. Jacques Derrida, El concepto de verdad en Lacan
5. Jacques Lacan, Más allá del principio de realidad; Acerca de la causalidad psíquica
6. Jacques Lacan, La letra y el deseo; La metáfora del sujeto
7. Jacques Lacan-Ernest Jones-Joan Rivière-H. Deutsch, La sexualidad femenina

EN DISTRIBUCION

Firpo, El teatro en la escuela primaria (Ed. Biblioteca)

Editorial Homo Sapiens

COLECCION PSICOPEDAGOGIA

- Jean Piaget, Autobiografía - El nacimiento de la inteligencia
- Jean-Claude Filloux, Los pequeños grupos
- Raúl Ageno-Ethel C. de Ageno, Aprender a conocer la realidad
- Olga Cosettini, La enseñanza del idioma en la escuela

COLECCION ARTE Y TEORIA

Paul Klee, Para una teoría del arte moderno

COLECCION LOS NARRADORES

Anton Chéjov, La dama del perrito y otros cuentos