

# La figura del escritor. Dos generaciones en Argentina

Elizabeth Hutnik\*

---

## Resumo

Este trabajo repasa las figuras de escritor que circularon entre los autores argentinos consagrados por lectores y crítica, y cómo esa imagen se proyecta entre escritores contemporáneos. Para establecer un estado del arte de la figura de escritor, tomaré planteos teórico-críticos propuestos por Juan José Saer, Ricardo Piglia, David Viñas y César Aira. Ese entramado de posturas literarias será entretelado con las visiones de otros escritores argentinos plasmadas en las entrevistas aparecidas en *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, publicado por el Centro Editor de América Latina (1982), y algunos años después, en aquellas llevadas a cabo por Graciela Speranza en su libro *Primera persona* (1995). Aquí, una nueva generación de autores se piensa a sí misma dentro del sistema literario actual, con las influencias y tradiciones que parecen caracterizarlos. A partir de un corte temporal-generacional, intentaré relevar los gestos que de lo social se introyectan en el universo literario de cada escritor perteneciente al corpus de trabajo, utilizando la categoría de 'estructura del sentir' (Williams, 1998).

## Palabras clave

Escritor. Estructura del sentir. Experiência. Entrevista.

---

## Sobre el escritor y su práctica

[...] el escritor escribe siempre *desde* un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto y que impregna, voluntaria o involuntariamente, lo escrito. (SAER, 2004, p. 99)

Saer pone en el centro de la discusión el contexto social, político, cultural y familiar de producción a partir del que comienza a configurarse el sujeto que escribe. Ese mismo contexto va a construir a lo largo del proceso de escritura una determinada figura de escritor, que se posicionará en un espacio también social, político y cultural

---

\*Doctoranda en Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

específico. Según Saer, la figura que el escritor construye no se reduce a la experiencia fáctica (escritor de experiencia vs. escritor de escritorio) sino que se relaciona con un saber objetivo conjugado con una ignorancia individual, corporal.

El escritor es, antes que nada, hombre de un único discurso, que nace de sus visiones y que él elabora una y otra vez sin tener en cuenta ni la expectativa de su audiencia ni los cambios de situación. (SAER, 1999, p. 119).

En este sentido, un escritor no está definido de antemano, sino que se conforma y adquiere una identidad durante el proceso de escritura, e incluso, en las sucesivas lecturas que de él se harán. Siguiendo a Musil, Saer confía en ese escritor que se sabe "un hombre sin atributos" y que crea su propia tradición, aunque más no sea para luego escribir en contra de ella. Cuando lo entrevistan para el diario uruguayo *Brecha* en Francia en 1997 y le preguntan si existe una ética que debe necesariamente acompañar la estética de un escritor, Saer responde que "Lo principal es que sea un gran escritor", -¿No teme pecar de esteticista?, repregunta la periodista, "Yo sólo leo por placer".

De acuerdo con Ricardo Piglia, Saer "está situado del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie que es el lugar mismo de la literatura" (Piglia, 1996). Él, en cambio, se dice más acá de ellas. Tanto en *Capítulo* (Piglia, 1982) y como dirá nuevamente en *Babel* (1990), los motivos por los que comienza a escribir tienen que ver con la lucha del artista con la experiencia. La suya parte de una ausencia, pues reconoce haber tenido una infancia sin literatura, y esto lo ubica en una tradición. Así, a los 16 años comenzó a escribir su gran obra: el *Diario* (obra que pretende póstuma) cuando "no tenía vida alguna". En la actualidad, como sugiere Gandolfo, Piglia se ha convertido en alguien a quien "hay que leer".

Tampoco se puede no leer a Viñas, quien desde sus inicios parece haber librado una batalla con la literatura, o por ella. Como dice en *Babel* (1989), él no cree en una 'condición de escritor' sino que su obstinación lo convence de la existencia de una 'situación' (de escritor), "algo que por cierto, es bastante insidioso". El ser escritor se vuelve para Viñas una circunstancia, un infortunio, una situación inexorable.

Es que es ineludible, salir del silencio, es un privilegio desde cierto punto de vista. Deja testimonio, hay marcas completas, negro sobre blanco, blanco sobre negro [...] (SPERANZA, 1995, p. 243).

Al igual que Piglia, para Viñas la producción literaria es el campo de batalla donde se debate la experiencia y la herencia. Cuando en *Capítulo* (AAVV, 1982, p. 502) se le pregunta acerca de sus filiaciones con autores argentinos y extranjeros, él responde "Qué fuentes ni qué influencias ni qué bibliotecas mentales. Confrontaciones. Tironeos. Pulseadas." Viñas discute con sus propias certezas y con las de sus lectores, "escribe al boleo". Es en esa provocación que Viñas encuentra su propia situación de escritor.

Si la literatura no pulsea, es la lata, el aburrimiento. Creo que si se le sustrae eso al campo literario es, en el mejor de los casos, una especie de práctica canónica, en el peor sentido de la palabra. Nos convertimos en los monaguillos de una cosa eclesiástica. Personalmente, me enfrento con las distintas formas del poder. (SPERANZA, 1995, p. 249).

Otra de las formas de combate es, para César Aira, poseer una "ética de la invención". En las clases que dictó en el Centro Rojas, a propósito de la obra de Copi, Aira propone su propia noción de la figura del escritor:

El trabajo del escritor no puede adoptar otra modalidad que la del infinito. Nunca dejará de escribir; no importa la brevedad de la vida. (AIRA, 2003, p. 20).

La escritura es una manía, y según dice en estas conferencias, el gesto de escribir se apodera del hombre y contamina todos sus gestos.

Esta confusión vuelve un monstruo al escritor, un asesino. La mezcla de los gestos, la eternidad continua que encarna el escritor, funde atrozmente los tiempos. (AIRA, 2003, p. 20).

En este sentido, hombre y escritor son una misma cosa, una única subjetividad que, por razones prácticas, Aira elige llamar "artista". "El artista vale por lo que es, no por lo que hace". Nuevamente, este autor también parece creer en esa especie de fatalidad de la práctica escrituraria, dado que la obra de un artista vale menos que él mismo, "o que la forma de su persona que es su trabajo", dice Aira hacia el final del ciclo de sus conferencias. En este punto es interesante trazar algunas relaciones con la figura de escritor de Borges. Para Aira, Borges era muy consciente de la creación del mito personal, y con ella mantenía una relación ambigua. La condición necesaria para la generación de ese mito sólo puede ser producto de la renuncia a crearlo.

El escritor debe ser *il miglior fabbro*, esto es, aquel que conoce mejor que nadie la técnica: en este nivel un escritor nunca será suficientemente consciente. (PIGLIA, 1990).

También Piglia atribuye esta inconsciencia casi profesional a Borges, a quien considera el mejor artesano, pues "conoce como ninguno los límites y las posibilidades de su arte".

Borges asume la inconsciencia literaria de la que hablaba Piglia.

Se entendió siempre, de un modo tácito –el mejor modo de entender las cosas– que yo sería un escritor. [...] Yo trato de inmiscuirme lo menos posible en lo que escribo. Dejo que las cosas se escriban a través de mí o a pesar de mí. Yo trato de ser un amanuense. (AAVV, 1982, p. 219).

## Figura de escritor

Al trabajar sobre la figura de escritor a partir de un corpus de entrevistas, hay dos niveles de discurso que se ponen en contacto. Por un lado, nos enfrentamos con lo que el escritor dice acerca de sí mismo, de su relación con la literatura, con su práctica y con su obra; pero por otro lado, la mirada de otro interviene en esa configuración de la identidad: cómo se lo presenta, qué preguntas se le hacen y desde qué medio periodístico se elige convocarlo. Así, la figura de escritor se define a partir de la propia mirada, desde un lugar individual y privado; y también a partir de su trascendencia al espacio de lo público, cuando comienza a configurar el imaginario social de escritor.

En el caso de *Encuesta*, se conformó un canon de escritores representativos del sistema literario de un determinado momento y lugar. Las mismas nueve preguntas fueron realizadas a un grupo de escritores buscando evidenciar "a través de qué posiciones participaban, en el espacio común de la literatura, escritores que el consenso del público y la crítica reconoce como contemporáneos." (SARO; ALTAMIRANO, 1982, p. 2).

Se les pregunta acerca de sus relaciones con la literatura, la crítica, los lectores, el dinero y también, respecto del origen de su práctica. Si bien la *Encuesta* fue respondida por más de 100 escritores, sólo tomaremos en este análisis una muestra menor pero representativa de la figura de escritor emergente en la década del 80.

En el caso de Jorge Luis Borges, su circunstancia de escritor aparece ligada a la fatalidad o el destino. Él parece ser uno de los únicos que liga su vocación literaria a la predestinación. Julio Cortázar, por su parte, atribuye al azar, la casualidad o la tozudez su ligazón con la literatura. "Escribir no me parece nada insólito, más bien una manera de pasar el tiempo." Cortázar siente "Para empezar: horror a todo profesionalismo, incluso hoy sigo viéndome como un aficionado, alguien que escribe porque le gusta y no porque tiene que escribir." Para él, entonces, la escritura es una "faena". Para Bernardo Kordon, en cambio, escribir es un ejercicio.

Me enseñaron a escribir y leer y comencé mi ejercicio de escritor." Pero luego "Que escribiera o no, no preocupaba mayormente a mi familia, ni a mis maestros, ni a los amigos, menos al barrio, la ciudad o el país. Era y sigue siendo algo rigurosamente personal y nada más. (AAVV, 1982, p. 138).

Borges, Cortázar, Kordon, arman una figura de escritor que no se cuestionan ni se interesan por la escritura profesional portadora de una función social. Frente a ellos hay otro grupo que deciden conscientemente convertirse en escritores. Hablando de su juventud, Adolfo Bioy Casares dice que "En esa época, entre nosotros, es decir en la Argentina, no se consideraba a la literatura como una profesión." Pero como su intención era convertirse en un escritor profesional, Bioy, autodidacta, argumenta: "[...] quise saber gramática, quise saber versificación, traté de conocer mi oficio, que nadie me pusiera las comas."

También para Abelardo Castillo escribir es una decisión, un compromiso del hombre con la literatura. "Un día, a los 22 años, decidí esto: o era un escritor o me mataba." Si bien hay algo de fatalismo en esta disyuntiva, Castillo piensa su elección en relación con la realidad, y no con las letras, del mismo modo que lo hace Liliana Heker, para quien escribir significa la posibilidad de fijar y comunicar su visión de mundo. Para ella "escribir es una forma de militancia y la determinación de ser escritora me la debo a mí misma." Ser escritora, y juzgarse tal como dice ella que lo hace a partir de la publicación de su primer libro es, en su caso, un imperativo.

Entre el azar y el imperativo hay una estación intermedia, en la que se ubican Isidoro Blaisten y Héctor Tizón. En sus casos, la figura de escritor aparece vinculada a la necesidad. Blaisten postula una teoría de la necesidad, pues afirma que los grandes maestros han escrito siempre por necesidad, por una necesidad interior. En lo que a él respecta: "Mi propia obra no la pienso, la hago. Y si algo pienso mientras la hago es con relación a mí, a lo que conozco, a lo que he visto y sufrido y gozado."

Tizón, por su lado, declarándose un no-escritor profesional, dice que: "No considero el acto de escribir como un débito conyugal sino como una necesidad íntima y una aventura [...]"

Ya sea que las figuras de escritor que construyen y representan los entrevistados anteriores estén ligadas al azar, la necesidad, el destino o a un imperativo, hay un denominador común que se repite en las respuestas que dan muchos de ellos a *Capítulo*, y tiene que ver con un momento de aprendizaje.

Ricardo Piglia,

escribía para tratar de saber qué era escribir: en eso (sólo en eso) ya era un escritor, es decir, alguien que escribe para saber qué es la literatura. [...] y de ese modo aprendía a escribir o al menos aprendía a reconocer lo arduo que puede ser escribir. [...] Digamos que de entrada aprendí que hay que contar una historia como si se estuviera contando otra. (1982, p. 140).

Antonio Di Benedetto, "los principales autores con quienes me he educado durante mi aprendizaje de escritor son[...]"

Bernardo Kordon, "Me enseñaron a escribir y leer y comencé mi ejercicio de escritor."

Adolfo Bioy Casares, "Soy un autodidacta. Cuando empecé a escribir no sabía gramática [...]"

Por otro lado, el denominador común, en el caso de las entrevistas de *Primera persona* es otro. Si bien las preguntas, inspiradas en *Encuesta*, giran en torno al motivo de la escritura, al lector ideal, a la ubicación dentro del campo intelectual, los comienzos como escritor, y la imagen del mismo; las percepciones que tienen los escritores más de diez años después, son otras. Como sugieren Gonzalo Aguilar (1996), *Primera persona* organiza un mapa, un estado de situación de la narrativa argentina. En esta nueva referencia, muchos escritores hablan del desarraigo en una de sus formas posibles: la periferia literaria. Centrándonos en la segunda, la idea de estar y escribir desde –o fuera de– la periferia de la vida literaria es planteada por Héctor Tizón quien se dice, nuevamente, "un ejemplar de frontera".

-¿Prefiere estar alejado de los círculos literarios?, pregunta Speranza.

-Absolutamente. Eso lo tengo bien claro.[...] Por eso, inclusive, soy enemigo a muerte de los coloquios que son una especie de certámenes de ingenio en los que yo no compito por incapacidad. (SPERANZA, 1995, p. 27).

Para Hebe Uhart el pasaje por el proceso editorial es "una mendicidad".

Posiblemente, es como si no terminara de ver el mundo editorial real de Buenos Aires. [...] No sé cómo es la forma de moverse y por otra parte demanda mucho trabajo. Además, quizá tenga algún prejuicio pensando que si uno se está moviendo mucho no tiene tiempo para escribir. (SPERANZA, 1995, p. 218).

La marginalidad de Hebe Uhart está en línea con la sensación de aislamiento que plantea Vlady Kociancich.

Tengo la impresión de que mis libros están aislados, de que yo misma estoy aislada. El hecho de no pertenecer a una estética definida o a una generación establecida, de que mis libros no se ajusten a ninguna tendencia, inevitablemente lleva a la sensación de soledad. (SPERANZA, 1995, p. 95).

La soledad y el aislamiento de Kociancich son parte de una política de la periferia, que la sitúa por fuera de una figura de escritor. De hecho, ella dice no aprobar lo que hoy se llama 'perfil' y antes 'imagen' de escritor. Esta autoexclusión puede deberse tal vez a la percepción que tiene, también, Osvaldo Soriano sobre la hostilidad de los narradores argentinos.

Creo que falta una suerte de respeto mutuo, de aceptación de la diferencia. Además, por lo general en este ambiente, la pedantería es sólo comparable a la del mundo del box. (SPERANZA, 1995, p. 63).

También Saer desde París, como dice Speranza, tiene una distancia saludable respecto del escenario central de la literatura argentina. Esto puede deberse a que, como argumenta Elvio Gandolfo, "Buenos Aires es una ciudad que te deja muy poco en paz [...] "Tiene una combinación muy insoportable para mí de animalidad e intelectualidad perniciosas. Es una ciudad de un cambio de mundo cada dos o tres años y en alguno de esos cambios se pasa al infierno." (Speranza, 1995, p. 170).

## Escritores figurados

Como dice Beatriz Sarlo en el Prólogo de *Primera persona*, los reportajes nos dan una imagen de escritor. El género entrevista pone en relación dos sujetos cuyos saberes e intenciones son diferentes. Uno se preocupa por tratar de conseguir la mayor cantidad de conocimientos posibles, mientras que el otro debe, cuidadosa y estratégicamente, dosificar la información que luego se hará pública. En esa tensión, a veces más y otras menos amistosa, se perfilan las bases adecuadas para revelar un tipo de organización de la creación artística individual, invadida por marcas sociales.

Esta es una de las ideas que desarrolla Williams (1998), al hablar de la 'estructura del sentir'<sup>1</sup>. Sobre el supuesto de que no hay ninguna experiencia colectiva que no sea individual; ni tampoco hay experiencia subjetiva que no sea a la vez social, la estructura de sentimientos intenta reconocer las marcas sociales (ya sean prácticas sociales o un modo específico de vivirlas) presentes en la experiencia individual. Contra la noción de ideología como doctrina rígida, la estructura del sentir –o estructura de la experiencia-, está en continua renovación, recreación y modificación, es una instancia formativa. En este sentido, como sugiere Sarlo en el Prólogo a *El campo y la ciudad* (Williams, 2001), el concepto sirve para pensar la emergencia de lo nuevo, el momento de cambio de las convenciones.

En el caso de las formas literarias ligadas a las experiencias sociales, la operación involucrada parecería suponer un desborde de las novedades sociales, por lo que la estructura del sentir desplaza hacia fuera las convenciones conocidas, resemantizando formas, conceptos y prácticas.

En estos términos, podríamos decir que la estructura de experiencia que surge a partir de los reportajes aparecidos en *Capítulo* tiene que ver con el aprendizaje de la actividad de escritura y el oficio de escritor. Años más tarde, esa estructura de conciencia y sensibilidad aparece ligada a la ubicación liminal de algunos escritores. Ahora bien, cómo es que la imagen de escritor (como propone desconfiadamente Kociancich) perteneciente a una determinada época, cede su lugar a una nueva figura. La pregunta que guía la lectura de las entrevistas siguientes a 'escritores jóvenes' está relacionada a la emergencia de nuevas formas de conciencia social, hábitos compartidos y renovadas convenciones; o como diría Williams "experiencias sociales en solución", es decir, aquellas formas elusivas no palpables de conciencia social que son a la vez tan evanescentes como sugiere el 'sentimiento', pero sin embargo muestran una configuración significativa aprehendida en el término 'estructura' (Eagleton, 1997, p. 75).

Dentro de lo que es considerado por el mercado editorial como la nueva narrativa argentina, destacan nombres como Andrés Neuman, Gonzalo Garcés, Oliverio Coelho, Belén Gache, Damián Tabarovsky, Marcelo Birmajer, Alejandro Parisi, Esteban Buch, Patricia Suárez, Paola Kaufmann, María Fasce, Sergio Olguín, Mariano Dupont, Leopoldo Brizuela, Pablo De Santis, Florencia Abbate, Martín Kohan, entre otros. Todos ellos, escritores argentinos de entre 30 y 40 años, cuentan con más de un libro publicado por sellos locales. A los fines de este trabajo, me ocuparé de los últimos cinco escritores mencionados<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Raymond Williams propone la noción de 'estructura de sentimiento', planteando que "No se trata solamente de que debemos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debemos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos [...] Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente."

<sup>2</sup> El recorte constituye una muestra parcial del campo literario local y es un fragmento de un trabajo mayo en el que se trabaja con detalle una larga lista de autores. La elección coincide con un conocimiento mayor de la obra de estos escritores y porque además considero que ellos constituyen una muestra representativa del grupo.

Comenzando por Mariano Dupont, Martín Kohan dice que su novela, *Aún*, "Ha reconciliado a los premios literarios con la literatura" (Kohan, 2003, p. 62). Un mes antes, en la misma revista, Dupont es entrevistado para la sección ETC/Libros. Allí aparece caracterizado por el subtítulo "Premio Emecé de la novela 2003" (como aparecerá meses después en *Soles Digital* [2004]). Cuando se le pregunta por el proceso de escritura de su novela, él responde que en aquel momento pensaba que "para escribir hay que sufrir mucho. Era un pelotudo fenomenal. [...] Ahora estoy más relajado, me divierto mucho más a la hora de escribir." En cuanto a los referentes literarios, menciona algunos nombres,

Todo muy serio, muy *literario*. Sentía que lo que hacía era muy importante y no me daba cuenta de que era uno más entre los miles que andan por ahí escribiendo su primera novelita. -¿Te sentís un poco al margen de los dictámenes de la moda literaria?, dice el periodista, -No me siento al margen de nada. De hecho, acabo de ganar un premio, y eso significa que mi escritura se reconoce, que es digerible. Sería un ingenuo si pensara que estoy al costado de algo.

En *Soles Digital* se le pregunta acerca de su producción actual: "Lo que estoy escribiendo ahora trato de que responda a algo más personal, no tan *literario*." En esa misma nota, Dupont dice haber descubierto que ser escritor no se trata de "hacer buena letra", sino de mirar para adentro. Para Dupont escribir debería ser una práctica desritualizada, de hecho, él aconseja a quienes recién comienzan a escribir "Que lean y que escriban como quien se da una ducha, como quien se lava los dientes."

En un lugar distinto se posiciona Leopoldo Brizuela, a quien la idea de competir le da terror, pues según dice en *La mujer de mi vida* (2003, p. 5): "Sigo fuera del campo." Para él la escritura constituye una forma de salvación. Brizuela establece una figura de escritor a partir de una declaración, o al menos una intuición, acerca de su relación con la escritura como práctica. La escritura entonces, como salvación y como reservorio de un mundo íntimo, solitario, secreto y angustiante de la infancia; "Soy lo peor, pero escribo", dice hacia el final de esta nota. En el caso de una entrevista previa, aparecida en *Clarín* (2001), Leopoldo Brizuela aparece referido como el "autor del premio *Clarín* de novela" (en otros casos [Brizuela, 2002], se contextualiza a Brizuela a partir del lugar desde donde responde entrevistas, esto es, desde el Centre for the Arts de Banff, Alberta, en Canadá, donde trabaja con una beca). Se aclara a continuación su edad (36 años), y el hecho de que hasta ahora ninguna de sus obras había logrado la repercusión que se merece. La periodista asegura además que la consagración que supone ese premio permitirá al autor "obtener finalmente a sus lectores". Brizuela se identifica con "una generación que se interesa por el lado divertido que tiene lo heroico." Por último, en el *Boletín de Madres de Plaza de Mayo* (Brizuela, 1999) la entrevistadora le pregunta por el conflicto con los premios. Brizuela responde que es la primera que le pregunta sobre ese tema, y que en realidad, el conflicto no es estrictamente con los premios, sino con el trabajo que uno hace. Para él la clave está en no entrar "en el mecanismo de que uno está corriendo una carrera, porque no es así, y no entrar en la idea de que uno compite todo el tiempo."



Pablo De Santis, por su parte, aparece identificado como finalista del Premio Planeta, en cuatro de las seis entrevistas relevadas. En una de ellas (De Santis, 1998) se reconoce como un narrador clásico, que armoniza la literatura con otras inquietudes. "No esgrimo posiciones antiintelectuales, es un campo que valoro muchísimo. Tampoco tengo mucha experiencia personal con esos simposios. Fui una sola vez a uno y no me resultó aburrido." La experiencia parece ser una constante en las respuestas de De Santis, pues en otra nota (1999) dice que "Con el tiempo me di cuenta de que la experiencia de uno es fundamental para la literatura. Y entendí que si bien a la realidad hay que traducirla, convertirla en otra cosa, es esencial para sonar creíble."

Posiblemente sea esta la operación aplicada a los personajes asesinos de la obra de De Santis, que matan por la fama, los premios y la admiración de sus colegas. El autor argumenta que ese exceso es, para él, la clave para hacer interesante y entretenido un oficio como el de la escritura, que es "de por sí nada excesivo". "Traté de buscar el lado criminal de una vida tan pacífica como es la escritura." (De Santis, 2001). En esta misma entrevista, De Santis señala que es muy fuerte la marca de lo argentino en los escritores argentinos, y que es una literatura que con respecto a la situación del país es marginal, pero que con respecto a la literatura en sí misma es, en cierto modo, central. Esta idea la retoma en una entrevista para un medio brasileño (De Santis, 2003) cuando se le pregunta cómo un escritor de su generación tiene que enfrentarse con autores como Borges y Cortázar.

Quanto mais reduzida é a tradição literária de um país, mais difícil é, para o escritor, dar a sua obra um caráter mais amplo, universal. Mas quando essa tradição é rica e está atravessada por poéticas diferentes e não contraditórias, o escritor se vê a salvo de muitas superstições e pode enfrentar os verdadeiros problemas da escrita.

Opuesta es la opinión de Florencia Abbate respecto de la tradición literaria de los escritores argentinos. Para ella, la literatura de Borges es muy *libresca* y aborrece que sea ese el modelo de escritor. "No tuvimos padres ni madres literarios, hay mucho vacío, páramo, desierto." (Abbate, 2004b). En otra nota (2004) Abbate admite que la cuestión de la genealogía argentina siempre la sintió un poco artificial. Esa artificialidad, en parte, es atribuida a un complejo de cultura joven. Frente a una pregunta por la operación de situarse en el centro del campo literario, Abbate reconoce que "esa clase de operaciones a veces instalan una compulsión a tener que construir un lugar de enunciación de la tradición argentina", gesto que ya tildó de artificial. Desconfía también de la dicotomía 'literatura de mercado' frente a 'literatura de culto', pues cree que esa oposición es una de las más dañinas, básicamente, porque el mercado no debe poseer una connotación moral negativa, dado que es el lugar de autonomía de los escritores. En cuanto a su propia obra, confiesa encontrar muchos más materiales en el orden de la experiencia que en la imaginación. La experiencia de Florencia Abbate aparece atravesada por una década menemista (como ella misma comenta) "[...] un momento en el que parecía que no pasaba nada; en realidad, pasaban muchas cosas [...] pero la sensación era como que no pasaba nada. Eso creo en los escritores mucho desamparo pero a la vez libertad."

Dentro de la denominada nueva narrativa local, un nombre que se repite a menudo es Martín Kohan. En la mayoría de los copetes de sus entrevistas no deja de mencionarse su edad como dato de importancia a la hora de posicionarlo “en un lugar central, en el mapa de la literatura joven –si es que tal cartografía existe”. (Kohan, 2002). Para él, los escritores jóvenes no están apareciendo por arte de magia, sino que

los escritores jóvenes (entre 25 y 40 años) ya estábamos. Quizás lo que está pasando de un tiempo a esta parte es que se nos empieza a ver un poco más, o un poco mejor. Es algo que en última instancia depende de la manera en que la crítica literaria lea y arme los mapas de la literatura presente. Depende de eso, o debería depender de eso; porque si no depende de la crítica, dependerá de la habilidad de los agentes literarios o de las dotes que los escritores tengan para la extroversión y las relaciones públicas.

Siguiendo con este problema, Kohan indica en *Ñ* que se debe hacer una distinción entre escribir y publicar. La publicación es un hecho de mercado, mientras que la escritura puede serlo o no. En su caso, la cuestión no es la publicación –o incluso el público lector–, sino el tema del lugar que ocupa la escritura. Al igual que Abbate, Kohan presta atención a la dimensión de los recuerdos que uno pueda tener desde la experiencia de la vida, para transformarlos en material literario. En cuanto al material literario de los 90, considera que aún no fue bien leído, pues

no se organizó bien eso que llamamos campo literario, en términos de cómo funcionan las editoriales, el sistema de lectura, los modos de circulación, los sistemas de legitimación y la crítica literaria. Creo que eso es algo que la crítica, no los escritores, tiene aún pendiente: volver sobre los materiales de esos años y ver qué pasó.

Hay fenómenos marcadamente exteriores que son o se presentan como realmente íntimas en estos cinco escritores. Todos ellos hablan de la experiencia propia como algo fundamental. La experiencia de Dupont le enseña que debe escribir de manera relajada, como quien se da una ducha o se lava los dientes; la de Brizuela, a través de la escritura, transforma su mundo privado en una forma de salvación. De Santis convierte su propia experiencia pacífica en una escritura entretenida y criminal; Kohan utiliza los recuerdos para producir material literario y Abbate para crear su propia tradición. En un primer momento, uno tendería a considerar la experiencia como algo netamente individual, pero en verdad está atravesada por un entramado social. Paradójicamente, los escritores jóvenes no sienten ni piensan su práctica a partir de una instancia de aprendizaje, sino que lo que se pone de relieve es la experiencia de cada uno.

Podríamos pensar el aprendizaje en el sentido de la experiencia adquirida a lo largo de la vida, y de ese modo vemos por qué los escritores ‘mayores’ hablan de sus procesos de aprendizaje. Sin embargo, muchos de los autores mencionados en *Capítulo* eran también ‘jóvenes’ en el momento en que respondieron aquellas preguntas. No se trata simplemente de que porque los consagrados tienen más tiempo vivido pueden evaluar retrospectivamente su historia. Creo, más bien, que se trata de

una valoración hacia el pasado y los rastros que el tiempo deja en la historia individual y colectiva de cada sujeto. Que Bioy, Di Benedetto o Piglia estimen y pongan en primer plano el aprendizaje que han hecho para llegar a ser los escritores que son, supone el reconocimiento de una tradición anterior y supone también haber transitado por espacios y momentos en los que no se sabía todo de antemano.

Sea por necesidad, por imperativo profesional o por azar, aquellos escritores asumen un momento previo (más tarde o más temprano) al devenir de la escritura, es decir, a la conformación personal de la figura de escritor. En cambio, los representantes de la llamada nueva narrativa local parecen haber nacido escritores (recordemos que Martín Kohan dice que los escritores jóvenes no surgen, sino que ya estaban). Tampoco ponderan una tradición. Para Abbate no hay padres ni madres literarios, sólo vacío, páramo y desierto; para Dupont la tradición representa algo "muy, muy serio, muy literario, libresco". De Santis, en cambio, se reconoce un narrador clásico, pero no se refiere a la tradición explícitamente; como tampoco lo hace Brizuela.

Pensando nuevamente en la estructura de sentimiento, la puesta en foco de la experiencia individual (sin describir demasiado cuál es exactamente) y el rechazo a las formas de la tradición parece ser el tono de esta nueva promoción intelectual. Valiéndome todavía de la categoría de Williams, este grupo de escritores se identifican a sí mismos y se afirman en la búsqueda de una escritura 'entretenida', como sugiere De Santis. Brizuela se interesa en lo divertido de lo heroico y Dupont exalta la diversión frente al tedio de 'lo literario'. Este estilo está en consonancia con la relación que establecen estos escritores con el mercado y con la industria cultural (donde decididamente se incluye la academia). Los más tibios valoran el campo intelectual, pero no lo han frecuentado tanto. Los otros no se sienten al margen, ganan premios y hasta reivindican el mercado por su facultad 'benéfica' de generación de autonomía a los escritores. Kohan, Abbate y Dupont no se sitúan en la periferia del mapa de la literatura contemporánea, pues ese es un gesto *demodé*, "una ingenuidad" y "un complejo de cultura joven". La constelación de actitudes que conforman a la "generación de los treinta y pico" y que parecen conferir identidad a esta nueva figura de escritor consiste en la certeza consagratoria que sienten por publicar, ser premiados y ser jóvenes. Con todo, Leopoldo Brizuela es el único que "sigue fuera del campo".

Si para Macedonio Fernández, un escritor arribista es el que todavía no ha arribado, los premios, la experiencia propia y la juventud hacen de cuatro de estos cinco, figuras de escritores arribados. La cuestión sobre arribar es que puede ser un privilegio de la profesión, un gaje del oficio, o como suponía Thomas Mann, una maldición.

## Bibliografía

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

- ABBATE, Florencia. **Entrevista a Florencia Abbate**, Martín Kohan y Sergio Olguín. Los jóvenes van al mercado. In: Revista Ñ, 2 de octubre de 2004.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista**. In: Clarín, Buenos Aires, 3 de marzo de 2004b.
- AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Un libro de voces**. In: Espacios, N° 18, Buenos Aires: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, junio/julio 1996.
- AIRA, César. **Copi**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO. **Literatura y Sociedad**. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. **Borges y yo**. In: El hacedor. Barcelona: Alianza, 1998.
- BRIZUELA, Leopoldo. **Entrevista "Amor, dolor, pasión"**. In: Boletín de Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, octubre de 1999.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista "Escritura y deseo"**. In: La mujer de mi vida, Buenos Aires, año 1, N° 1, mayo de 2003.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista "Historias del fin del mundo"**. In: La voz del interior, Córdoba, 2 de noviembre de 2002.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista "Tempestades inglesas en la Patagonia"**. In: Clarín, Buenos Aires, 14 de octubre de 2001.
- DE SANTIS, Pablo. **Entrevista "Entre el crimen y el humor"**. In: La Nación, Buenos Aires, 7 de julio de 1999.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista "Ni el amor ni la lectura suelen justificar sus elecciones"**. In: Clarín, Buenos Aires, 28 de julio de 2002.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista "Pasión por el enigma"**. In: Clarín, Buenos Aires, 9 de agosto de 1998.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista "Un cadáver en la biblioteca"**. In: Clarín, Buenos Aires, 20 de junio de 1999.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista**. In: El broli argentino, revista electrónica, octubre de 2001.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista**. In: Revista Epoca, Río de Janeiro, 11 de agosto de 2003.
- DUPONT, Mariano. **Entrevista**. In: Los Inrockuptibles, Buenos Aires, año 8, N° 67, mayo de 2003.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista**. In: Soles Digital, revista electrónica, septiembre de 2004.
- EAGLETON, Terry. **Ideología**. Barcelona: Paidós, 1997.
- KOHAN, Martín. **El genio del loop**. In: Los Inrockuptibles, año 8, N° 67, mayo de 2003.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista "Martín Kohan: Microfísica del poder"**. In: Terra, 2 de agosto de 2002.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista**. In: El anartista, Buenos Aires, mayo de 2004.
- PIGLIA, Ricardo. **Entrevista por Elvio Gandolfo**. In: Radar, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.

- \_\_\_\_\_. **Entrevista**. In: Babel, Madrid, diciembre de 1990.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista**. In: Capítulo, Buenos Aires, Nº 133, febrero de 1982.
- \_\_\_\_\_. **Formas Breves**. Buenos Aires: Temas, 1999.
- SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- \_\_\_\_\_. **La narración objeto**. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista "El arte de narrar"**. In: Brecha, Montevideo, invierno de 1997.
- SPERANZA, Graciela. **Primera persona**. Barcelona: Norma, 1995.
- VIÑAS, David. **Entrevista**. In: Babel, Madrid, marzo de 1989.
- \_\_\_\_\_. **Literatura argentina y realidad política**. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1964.
- WILLIAMS, Raymond. **El campo y la ciudad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista "Diálogo entre las dos caras del marxismo inglés"**. In: Revista Causa y Azares, Nº 1, primavera de 1994.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Península, 1998.

### Title

The writer's profile. Two generations in Argentina

### Abstract

This paper reviews different writer's profiles that circulated among Argentine authors acclaimed by readers and the critic and look into how that profile or image is projected onto contemporary writers. Theoretical and critical points of view are consulted, such as Juan José Saer, Ricardo Piglia, David Viñas and César Aira. Theirs literary postures are related with those of other Argentine writers that appeared in the book *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, published in 1982 by Centro Editor de América Latina and with Graciela Speranza's interviews published in 1995 in her book *Primera persona*. In her work, a new generation of writers think themselves and their place in the contemporary literary system. Taking as a starting point a temporal and generational cut, I will try to determine the social marks ejected into each literary universe that belongs to every writer. In doing so, I will use a notion coined by Raymond Williams (1998): 'structure of feeling'.

### Keywords

Writer. Structure of feeling. Experience. Interview.

Recebido em 23/01/2012. Aprovado em 28/06/2012.