

CANON, VALOR Y PREMIOS LITERARIOS

CANON

A mediados de los noventa, la Editorial Anagrama de Barcelona dio a conocer *The Western Canon*, el ya clásico libro de Harold Bloom. El impacto que produjo ese ensayo en el campo académico fue notable. E incluso más allá de ese ámbito, ya que el libro de Bloom, provocativo y arbitrario, generó debates también en medios de circulación masiva. La provocación del reconocido profesor de Yale consistió en varias operaciones simultáneas. En primer lugar, analiza en su libro los 26 autores que, según sus palabras, forman su “canon personal”. Si bien podría discutirse largamente esa selección, resulta evidente que cualquiera de nosotros, si tuviéramos que elegir 26 autores que formaran nuestro “canon personal”, seguramente actuaríamos de un modo tanto o más arbitrario que Bloom. De modo que no es extraño que el canon de Bloom tenga sorpresas tales como la inclusión de Samuel Johnson y Sigmund Freud en tanto escritores y numerosas exclusiones difíciles de entender, como la ausencia –señalada por María Teresa Gramuglio¹ de la gran novela francesa del siglo XIX. En segundo lugar, el libro transmite un explícito tono elegíaco. Los verdaderos amantes de la gran literatura están en retroceso, arrinconados por lo que Bloom denomina la “Escuela del Resentimiento”, en la que incluye las demandas de feministas, minorías étnicas, foucaultianos, posmodernistas y multiculturalistas quienes, según el autor, pretenden abrir el canon para su supuesta democratización y reemplazan las discusiones estéticas por programas ideológicos de cambio social; reclaman, por ende, que haya más mujeres o negros en el canon escolar, pero esa demanda no está fundada en motivos estéticos sino políticos. La consecuencia del triunfo de esta “escuela” será que en poco tiempo desaparezcan los Departamentos de Inglés y sean desplazados por esta ola de *lemmings*,

¹ María Teresa Gramuglio (1996) “El canon del crítico fuerte”, en *Punto de Vista*, n° 55, Buenos Aires, agosto. Reproducido en Susana Cella (comp.) (1998) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, pp. 43-57.

así los llama, quienes, en su afán deconstruccionista de todo, han terminado por demoler una tradición sustentada en valores estéticos intemporales. Por otro lado, Bloom también batalla contra lo que llama “el ala derecha del canon”, aquellos profesores conservadores que, en la línea argumentativa de Platón en *República*, siguen insistiendo en que el arte debe ser un vehículo de elevación y de ejemplaridad moral. Si tomáramos a Shakespeare como modelo moral, ironiza Bloom, seríamos todos sujetos indeseables, movidos por la ambición desmesurada y la envidia, y a un paso de convertirnos en asesinos seriales. Contra el ala izquierda, independizar a la estética de la política; contra el ala derecha, independizar a la estética de la moral; tal el programa, radicalmente idealista, de Bloom. Sabemos que el resto del libro constituye un análisis crítico y erudito de los 26 autores que el autor ha seleccionado; sin embargo, la inclusión al comienzo de su “Elegía al canon” no es para nada inocente. Ignoramos si Bloom tuvo en verdad esa intención, pero ese capítulo parece recomendado por un experto en *marketing*: “Los mayores enemigos de los criterios estéticos y cognitivos son supuestos defensores que nos vienen con tonterías acerca de los valores morales y políticos de la literatura”.² Así es el tono pendenciero de Bloom, como si en ese tono hubiera programado cómo hacer vendible un libro que, si se lo lee completo, resulta arduo y solo accesible a especialistas. Lo que no se puede negar es que, a lo largo del tiempo, Bloom ha sido consecuente con sus ideas: la absoluta autonomización de la estética en un arbitrario giro idealista; la concepción del sistema literario como una *struggle for life* en la que sobreviven los más aptos, aquellos que sobrellevan con éxito, pero agónicamente, la angustia que provoca la existencia de los grandes autores que los precedieron; la idea de que la creación estética es un asunto individual y no social y que su disfrute es una cuestión de elites ilustradas. Así, el multiculturalismo, que relativiza los cánones heredados y postula *abrirlos* con un énfasis democrático, y que pretende leer valores políticos allí donde no existen valores estéticos, se ha consolidado en el tiempo como su peor enemigo. Parece obvio aclarar que entre valores estéticos y valores morales o políticos no existe una relación inversamente proporcional; pero el viejo académico conservador de Yale continúa empeñado en demostrar que sí.

El libro que hizo de Bloom un ensayista y crítico reconocido fue *The Anxiety of Influence*, un texto que circuló casi secretamente en la traducción que en 1976 publicó la editorial venezolana Monte Ávila; su edición tuvo que ver con un uruguayo y un

² Harold Bloom (1996) *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, p. 50.

español exiliados en Caracas: Emir Rodríguez Monegal, que lo recomendó, y el editor Benito Milla, un alicantino que había fundado en Montevideo la Editorial Alfa, que decidió publicarlo. Allí sostiene que la existencia de los grandes autores del pasado implica una carga para el joven escritor –“efebo”, en el lenguaje de Bloom– difícil de sobrellevar, y genera en él la ansiedad o la angustia de lo ya escrito. El efebo solo puede encontrar una voz propia a través de una *misreading* creativa, pero no todos pueden triunfar en esa empresa; solo los poetas *fuertes* logran superar la ansiedad de la influencia que proyectan sobre el presente los autores *fuertes* del pasado. Esa lucha representa un “*psychological agon*”. Dos categorías que instaura Bloom en aquel libro resultan pertinentes para nuestras reflexiones: “Clinamen”, definida como “*poetic misreading or misprision proper*”, a “*swerve away*” respecto del precursor, y “Tessera”, definida como “*completion and antithesis*”, esto es, completar e incluso contradecir aquello que en el precursor puede leerse (o mal/leerse) como incompleto. Dicho de otro modo, en esa lucha agónica solo sobrevive el más apto, o el más fuerte, una curiosa aplicación del evolucionismo darwiniano al campo del arte y la literatura.

Pero Bloom no estaba solo en aquella reacción conservadora en los Estados Unidos. No se puede afirmar que George Steiner sostenga, en este punto, las ideas de Bloom; sí que comparten los mismos enemigos y el mismo tono provocativo y desafiante. En *Real Presences*, un libro de 1989, traducido por Destino en el ‘91, Steiner postula una “república contraplatónica en la que los críticos y reseñadores han sido prohibidos: una república para escritores y lectores”.³ Sin explicitarlo, Steiner se remonta a la controversia entre trágicos y filósofos de la Grecia clásica y se coloca en el extremo opuesto de Platón. “Estoy construyendo una sociedad, una política de lo primario [...] El objetivo es un modo de educación, una definición de valores desprovista, en la mayor medida posible, de ‘metatextos’” (p. 17). La reacción de Steiner contra lo secundario abunda en imágenes desmesuradas: “La mayor parte del periodismo literario y las reseñas, de los ensayos crítico-literarios y de la crítica artística y musical es totalmente efímera” (p. 36); “Un perpetuo murmullo de comentarios estéticos, juicios improvisados y pontificaciones enlatadas inunda el aire” (p. 38); “...el volumen de discurso secundario desafía cualquier inventario” (p. 38); “Solo en el campo de la literatura moderna, se calcula que las universidades soviéticas y

³ George Steiner (1993) *Presencias reales*, Buenos Aires, Ensayos/Destino, pp. 15-16. Cito de esta edición y agrego el número de página/s entre paréntesis.

occidentales registran unas treinta mil tesis doctorales por año” (p. 38); “Se ha estimado que, desde fines de la década de 1780, se han producido sobre los verdaderos significados de *Hamlet* veinticinco mil libros, ensayos, artículos, tesis doctorales y contribuciones a coloquios críticos y especializados” (p. 39); “Una locura mandarina del discurso secundario infesta el pensamiento y la sensibilidad” (p. 40); “Es necesario detener la cancerosa multitud de interpretaciones y reinterpretaciones” (p. 61). En suma, la única crítica posible, y legítima, sería la que los propios escritores producen en sus textos, a la manera de la *misreading* de Bloom. “Todo arte, música o literatura serios”, continúa Steiner, “constituyen un acto crítico” (p. 23). Así, “La *Divina Comedia* es una lectura de la *Eneida* [...] como no puede serlo ningún comentario extrínseco de alguien que no sea un poeta” (p. 24); “El *Ulises* de Joyce es una experiencia crítica de la *Odisea*” (p. 25); “Nuestro mejor crítico de Velázquez es Picasso” (p. 31). De los sentidos de la palabra *interpretación* privilegia el que se asocia al actor que *interpreta* una obra de teatro, o al músico que *interpreta* una partitura, y los califica de actos responsables frente a la difundida irresponsabilidad de la crítica interpretativa. Los artistas son responsables y autorizados en su ejercicio de la crítica *en acto*; los críticos, irresponsables y no autorizados en sus interpretaciones plagadas de mediaciones teóricas. Seguramente varios escritores, como Vladimir Nabokov o Milan Kundera, comulgarían con estas ideas; o el mismo Borges, que ha dicho: “Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado las estrellas”.⁴

Pero lo que no dicen ni Bloom ni Steiner es que la lectura de *Ulises* modifica nuestra percepción de la *Odisea*; del mismo modo que, desde Picasso, miramos con nuevos ojos *Las Meninas*, o que *Presencias reales* nos obliga a una relectura de *República*. Esa es la tesis que sostiene Borges en “Kafka y sus precursores”: si cada nuevo texto altera nuestra interpretación de los textos del pasado; si A, B o C se consideran “precursores de Kafka” solo porque los leemos *desde* Kafka; entonces es posible pensar una historia de la literatura que no vaya cronológicamente desde influyentes a influidos, sino a contrapelo, de influidos a influyentes, porque son los primeros los que modifican nuestra lectura de los segundos, algo así como una historia marcha atrás, lo que constituiría no una historia de los textos y de sus autores, sino una

⁴ Jorge Luis Borges (2001) “El enigma de la poesía”, en *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, p. 16.

historia de la lectura o de las lecturas, las que, desde el presente, remontarían el río hasta el origen. Ricardo Piglia ha dicho que este texto de Borges “puede considerarse el Discurso del Método de la historia de la construcción de un canon”.⁵

Ahora bien, si volvemos por un momento a mediados de los noventa, el azar quiso que, casi en paralelo con la publicación del ensayo de Bloom, la misma editorial catalana diera a conocer otro libro enormemente influyente en los estudios literarios: me refiero a *Las reglas del arte*, del sociólogo francés Pierre Bourdieu. No se trata, como es sabido, de un libro sobre el canon, pero puede leerse, a mi juicio, como una tesis que, mediante el arsenal metodológico de la sociología, procura demostrar, respecto de la segunda mitad del siglo XIX francés, cómo algunos autores han sido canonizados y otros no; cuáles fueron los procesos de consagración que los llevaron a ese lugar, o los de exclusión que los sometieron al olvido. Así, Bourdieu lleva los presupuestos teóricos que había expuesto en numerosos trabajos a un “estudio de caso”, quizás su más reconocido estudio de caso en el campo de la literatura. Pero, además, *Las reglas del arte* puede leerse, aunque no lo sea, como una réplica –teórica, metodológica e ideológica– del libro de Bloom.⁶ En la Segunda Parte, “Fundamento de una ciencia de las obras”, Bourdieu expone su concepto de “*illusio*”, una suerte de acuerdo de creer, una creencia, en ciertas reglas de juego que regulan el campo literario, a partir de las cuales se establecen leyes internas de funcionamiento, se fijan límites y fronteras, y con respecto a las cuales se adoptan “tomas de posición”. El problema del valor literario, por tanto, y con él, los variados procesos de canonización, dependen entonces de esa “*illusio*”:

El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista [...] la obra de arte solo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la

⁵ Ricardo Piglia (1997) “Vivencia literaria”, en *Clarín*, Buenos Aires, 30 de enero. Reproducido en Susana Cella (comp.) (1998) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, pp. 156-157.

⁶ No hay mención alguna de Bourdieu sobre las posiciones de Bloom. Sin embargo, en la p. 291, en una nota al pie, Bourdieu se refiere al “universo protegido y privilegiado del *American Scholar*” y a un proceso de “*restauración* de la cultura” que se está dando en ese ámbito, y agrega, entre paréntesis, “(con Alan Bloom en particular)”. Es probable que se trate de un error y se haya querido referir a “Harold” Bloom, pero no puedo asegurarlo.

disposición y la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no solo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra.⁷

Como se ve, la institución de un canon, los procesos de canonización, no dependen de autores vigorosos del pasado ni de la fuerza de un efebo capaz de una “*creative misreading*”; en Bourdieu, la brusca autonomización que produce Bloom a través de una decisión teórica, solo es explicable a través de razones históricas y sociales. No se trata, como en Bloom, de un valor estético aislado, independiente de cualquier forma de determinación externa, sino lo contrario, de un valor estético *producido* precisamente por los actores de un campo, cuyas reglas de funcionamiento descansan en una “*illusio*”.

Pero más allá de estas posiciones, polémicas y aun contenciosas, lo cierto es que, desde aquellos años de mediados de los noventa, el concepto de canon ha venido para quedarse.⁸ El término, como se sabe, deriva del lenguaje religioso y musical, y en la literatura se ha utilizado por analogía al primero de ellos. Así, el canon estaba integrado por la obras que la Iglesia católica consagraba como modelo, y dejaba fuera de él a aquellas consideradas heréticas o heterodoxas. De ahí que el término canon haya derivado también al lenguaje jurídico como ‘regla’ o ‘precepto’. Pero como las obras consideradas canónicas tenían ese carácter modélico fueron precisamente las que serían utilizadas en la enseñanza, de donde lo que llamamos canon escolar sería, digamos, una suerte de derivación laica del canon religioso. Desde el origen mismo de su aplicación, es evidente que construir un canon implica seleccionar textos, pero también excluir a otros; en el mismo momento en que el Papa Dámaso I, hacia fines del siglo IV de nuestra era, consagró la traducción de la *Biblia* encargada a Jerónimo de Estridón, condenó como heréticas el resto de las versiones bíblicas que circulaban por entonces. Y a menudo la importancia de la operación se invierte: no se trata de seleccionar *a pesar*

⁷ Pierre Bourdieu (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, p. 339.

⁸ Quise situar el debate sobre el canon a partir de tres destacados teóricos y hacia mediados de los noventa. No desarrollaré aquí las múltiples intervenciones que a partir de entonces se suscitaron. En este sentido, pueden consultarse: Enric Sullà (comp.) (1998) *El canon literario*, Madrid, Arco /Libros; Susana Cella (comp.) (1998) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada; Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine (2000) *Canon y poder en América Latina*, Universidad de Colonia, Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina; Malena Botto (2008) “Canon”, en José Amicola y José Luis de Diego (dir.) (2008) *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, La Plata, Al Margen, pp. 119-131.

de que algunos textos queden fuera del canon, sino de seleccionar *para que* algunos textos queden fuera. Como se ve, la construcción de un canon constituye siempre un ejercicio de poder, aunque se hayan autonomizado más o menos las obras sobre las que se aplica.

VALOR

Con relación a los debates sobre el problema del valor literario, quisiera mencionar dos valiosos antecedentes, dos encuentros académicos: el realizado en Buenos Aires el 11 y 12 de agosto de 2005, y recopilado en libro;⁹ y el Coloquio llevado a cabo también en Buenos Aires el 15 y 16 de octubre de 2009, y compilado, a manera de *dossier*, en una revista universitaria.¹⁰ Ambos plantean una suerte de “estado de la cuestión” respecto del valor literario en la actualidad. Desde esas lecturas, no resulta sencillo sistematizar los múltiples aspectos que determinan o condicionan la valoración de las obras literarias; intentaré un brevísimo repaso por 6 de esos aspectos, teniendo como referencia un temprano texto de Beatriz Sarlo,¹¹ y añadiendo algunas determinaciones no previstas entonces.

1. VANGUARDIAS

Las vanguardias históricas produjeron un efecto profundo de desacralización del lugar del arte. Basta pensar en las variadas controversias que se dieron en el campo de la reflexión estética en el intento de comprender fenómenos radicalmente nuevos que no solo demolían lo viejo, como todas las vanguardias, sino que además, y muy especialmente, producían un cuestionamiento sin precedentes sobre el valor del arte. Sarlo sugiere que el célebre mingitorio de Duchamp tuvo un valor premonitorio, ya que llevó adelante un gesto de máxima provocación que dio lugar a cientos de páginas sobre

⁹ Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.) (2007) *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

¹⁰ “Dossier: Cuestiones de valor”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 15, Universidad Nacional de Rosario, noviembre de 2010, pp. 22-147.

¹¹ Beatriz Sarlo (1994) “El lugar del arte”, en *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, pp. 133-171. Digo “temprano texto” en relación con los debates en análisis.

cuál es el lugar que ocupa el arte en las sociedades contemporáneas. Y no me extendo más porque sobre el tema se ha escrito mucho.

2. ESTUDIOS CULTURALES

Hoy ya sabemos que bajo el rótulo “posmodernidad” se han incluido muy variadas tendencias de pensamiento; algo similar ocurre con los así llamados Estudios Culturales (EC). Puestos en relación esos conceptos, y proyectados sobre el arte y la literatura, es evidente que han tenido un efecto corrosivo. Los EC, por lo general, se han desentendido de los debates sobre el valor literario; y en los diagnósticos trazados desde la cultura hacia la literatura tienden a acentuar las determinaciones culturales, a negar los procesos de mediación y a vulnerar, por fin, su vapuleada autonomía. Quizás sea esta la razón que explica el interés creciente de los EC por el género testimonial, precisamente por tratarse de un género que simula anular las mediaciones que impone el arte y parece explicitar de un modo más o menos transparente sus determinaciones.

Se ha dicho que los estudios literarios se han vuelto *culturales*. Sin embargo, lo primero que habría que afirmar es que, desde siempre, la literatura y la crítica literaria se han hecho cargo de los conflictos culturales que atraviesan la vida social. Dicho sintéticamente, aquellos que se manifiestan en el eje temporal (antiguos y modernos, tradición y vanguardia); o en el eje espacial (nación e imperio, centro y periferia, capital e interior), o en el eje social (elite y pueblo, burguesía y proletariado, cultura letrada y cultura popular); o, más recientemente, lo privado y lo público, la memoria y el olvido, entre tantos otros. Si esto es así, no parece ser cierto que el llamado “giro cultural” operó una nueva ampliación del objeto de los estudios literarios hacia la cultura, porque esa ampliación no es para nada nueva. Podríamos decir que a lo que asistimos es a la ampliación de la mirada hacia *otros* objetos de la cultura. Las nuevas agendas institucionales, derivadas de lo que la academia norteamericana suele llamar “multiculturalismo”, nos inundaron de trabajos sobre etnias, géneros (en el sentido de *gender*), marginalidades y exclusiones; identidades, subalternidades y otredades varias; desterritorializaciones, nomadismos y migraciones y, por supuesto, cuerpos. Las sesgadas lecturas que en ciertas universidades se hicieron de autores como Derrida y Foucault llevaron a exaltar las diferencias, a abolir cualquier atisbo de totalidad y a disolver lo mejor de la herencia de la modernidad: el principio de universalidad de ciertos derechos y la vigencia de las ideologías igualitaristas en tanto proyecto de transformación social. En este contexto, todo centro es excluyente, toda jerarquía es

elitista, todo canon se justifica en la marginación de lo diferente. De este modo, los debates sobre el valor del arte han quedado deslocalizados, a menudo sospechados de elitistas o anacrónicos, y sepultados en un vago relativismo marcado por la superficialidad estética, la corrección política y la sacralización, a menudo sobreactuada, del respeto por lo diferente.

3. REFORMAS PEDAGÓGICAS

Una de las determinaciones que no suelen ser mencionadas pero que ha sido muy influyente deriva de la imposición del llamado paradigma lingüístico-comunicacional en las reformas curriculares de los años noventa. El nuevo paradigma desplaza a la literatura al consabido lugar de un tipo especial de mensaje que pone de manifiesto un desvío del uso normalizado de la lengua. O sea: un modo diferente de comunicación, frente a los usos científico, o informativo, o persuasivo, o coloquial. Ese valor comunicacional diluye, hasta su casi extinción, el debate sobre el valor del texto literario no solo como experiencia estética, sino (aun más) en tanto vehículo privilegiado de conocimiento. Algo así como un golpe maestro al programa que Goethe y Schiller pergeñaron pocos años después de la Revolución Francesa: la “educación estética del hombre” como aspecto central de la transformación ideológica necesaria durante la constitución de una sociedad posrevolucionaria.

4. MERCADO

En su trabajo sobre los inicios de la industria editorial en Argentina, Sergio Pastormerlo se refiere a la actividad editorial de Carlos Casavalle y a la edición, entre 1870 y 1874, de las *Obras completas* de Esteban Echeverría, preparadas por Juan María Gutiérrez. Pastormerlo afirma: “Su mayor logro fue el fracaso comercial de las *Obras completas* de Echeverría”.¹² La aparente paradoja se resuelve fácilmente: su mayor logro, si tomamos en cuenta el capital simbólico, fue su mayor fracaso, si lo que tomamos en cuenta es el capital económico. Se vendió muy poco, pero es la edición más recordada de Casavalle. Esa tensión pervive, ya que, podríamos decir, resulta constitutiva de las

¹² Sergio Pastormerlo (2006) “1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial”, en José Luis de Diego (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires / México, Fondo de Cultura Económica, p. 20.

reglas que rigen el mercado de bienes simbólicos; no obstante, pervive de modos muy diferentes: aquella paradoja hoy no tiene una resolución tan sencilla.

Malena Botto tituló su trabajo sobre el mercado editorial de los noventa con dos términos, concentración y polarización, que parecen repetirse en la mayoría de los enfoques sobre el período. Sostiene, además, que las relaciones editoriales en el polo de las grandes empresas concentradas se rigen por la competitividad feroz, y las relaciones entre las pequeñas editoriales independientes parecen regirse por la solidaridad. Sin embargo, y a pesar de los diagnósticos a menudo coincidentes, no sabemos bien todavía qué efectos produce la concentración sobre el mercado del libro de literatura, y mucho menos sobre el problema del valor literario. Cuando un grupo adquiere una editorial lo primero que se apresura a declarar es que respetará el proyecto cultural de la misma; sin embargo, por lo general poco duran los editores originarios y rápidamente se los reemplaza por técnicos financieros, contadores o expertos en *marketing* que buscan una rentabilidad mayor y más acelerada. Es evidente que Planeta, por ejemplo, buscó sumar a su sello el prestigio que acarrearán Seix Barral o Emecé; lo que no es evidente es que Seix Barral o Emecé continúen siendo lo que eran después de su venta. Por su parte, los pequeños sellos independientes que buscan trabajosamente su *materia prima* a menudo la encuentran para que se la lleven los grupos concentrados. José Huerta, de la editorial independiente Lengua de Trapo, se ha referido a este fenómeno: “Resulta paradójico que una editorial pequeñita como Lengua de Trapo tenga que ser el lector editorial del señor Polanco o del señor Lara”.¹³ Si se supone que, a más capital, más capacidad de inversión de riesgo, lo que está diciendo Huerta es que esa lógica se invierte: la que arriesga en nuevos valores es la editorial pequeña, y si en algún caso tiene éxito y encuentra un autor de 10.000 ejemplares, rápidamente lo contratan Planeta o Alfaguara, las que, de esta manera, trabajan con riesgo mínimo, o con un riesgo dirigido a otro lugar: a los adelantos, a menudo millonarios, que les ofrecen a los autores de venta segura.

Al público lector de literatura en el ámbito de la lengua española, el escritor Juan José Saer lo llamó el “vulgo”.¹⁴ Un conjunto que numéricamente puede calcularse entre tres mil y quinientas mil personas: no integran el reducido número de lo que llamamos

¹³ En Sergio Vila-Sanjuán (2003) *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino, p. 357.

¹⁴ Juan José Saer (1997) *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, p. 118.

“especialistas”, pero tampoco resultan significativas en la masa de trescientos cincuenta millones de hablantes (número aproximado que suele inflarse para enarbolar el crecimiento de nuestra lengua); sin embargo, a ellos apuntan las estrategias de comercialización del libro. La opción para los editores y escritores es clara: o apuntan al reducido piso de los tres mil e intentan conformar a las expectativas de los “especialistas”, o apuntan al techo de los quinientos mil e intentan conformar a las expectativas de un mercado más amplio. Pueden recorrer el primer camino a la espera de que un premio consagratorio les dé el renombre que necesitan. O bien puede recorrer el camino inverso: apuntar a un mercado mayor y esperar que algún crítico reconozca sus valores literarios. Sin embargo, en el ámbito de los “especialistas” todavía pervive el prejuicio que dicta una relación inversamente proporcional entre calidad y cantidad: si vende mucho, no ha de ser muy bueno; si vende poco, algo bueno tendrá. Aquellas opciones y este prejuicio son persistentes, y el diagnóstico no es demasiado novedoso; sin embargo, en los últimos años el panorama ha cambiado porque, a partir del proceso de concentración económica y empresarial, ya no existen circuitos diferenciados y los grandes consorcios editoriales publican al *best seller*, pero también al autor prestigioso de tres mil ejemplares como un modo de jerarquizar su catálogo. Hace ya varios años, la literatura comercial y la literatura de vanguardia tenían circuitos (y mercados) diferenciados y alternativos, y editoriales especializadas en cada caso; hoy se ha impuesto un criterio *midcult* en el que el *best seller* de calidad convive con el *best seller* abiertamente comercial, con el *long seller* y con el texto experimental. Pero esto no siempre fue así.

Hacia mediados de los cuarenta, Sudamericana era una editorial todavía no demasiado consolidada (había sido fundada en 1938). En un catálogo de la editorial de 1945 ya pueden verse los ejemplares de Ediciones Cosmos, dedicados a lo que hoy llamaríamos libros de “autoayuda”: el famoso y muy vendido *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, de Dale Carnegie (para ese año iba por la 11ª edición), *Cómo hacer un hogar feliz*, *Cómo adelgazar comiendo*, y otros. Gloria Rodríguez ha comentado: “Mi abuelo [se refiere a Antonio López Llausás] supo enseguida que el libro tendría una acogida favorable y lo contrató personalmente, pero lo publicó con un sello distinto, al que llamó Ediciones Cosmos, por considerar que no se ajustaba a la línea de la editorial. Ante el éxito formidable del título sintió que estaba actuando en

forma equívoca con los lectores y fue así que lo incluyó en Sudamericana”.¹⁵ La anécdota es reveladora: no quiso contaminar el prestigio de Sudamericana con los libros de Carnegie, pero tampoco quiso perderse el negocio, de donde un mismo editor era perfectamente consciente del doble circuito, y las diferencias que separaban ese doble circuito eran, precisamente, las “cuestiones de valor”.

Más cerca de nuestros días, *La Nación* (*adn*, 17/12/2010) publicó una nota sobre la editorial emergente Adriana Hidalgo, otra nieta de célebre genealogía; cito el texto del diario: “Nieta de uno de los grandes pioneros de la industria cultural en la Argentina, no es exagerado decir que Adriana Hidalgo lleva el oficio en la sangre. Su abuelo fue Pedro García, un inmigrante de familia de librerías que fundó, en 1912, El Ateneo, la librería que llegaría a ser una de las primeras de América en los años 50 y que actualmente está bajo el control del Grupo Ilhsa, dueños también de Tematika y de Yenny”. Todo parece estar dicho en esta nota. La gran librería fundada por su abuelo se vende en 1998 (el mismo año que Sudamericana) a un grupo empresario y ella, su nieta, funda una editorial independiente que busca un lugar entre la omnipresencia de los grandes grupos. Lo que no está dicho es que el grupo Ilhsa pertenecía a la familia Grüneisen, ex dueños de la petrolera Astra. Un claro ejemplo del modo en que se fueron apropiando del mercado de libros empresas que hicieron fortunas en rubros alejados del mundo de la cultura; lo que el sociólogo Pierre Bourdieu ha llamado el ingreso de criterios heterónomos, “como un caballo de Troya”, dentro de la lógica de funcionamiento del campo cultural. Otro de los modos evidentes en que los movimientos concentracionarios del mercado afectan directamente al valor de la cultura y el arte.

El sociólogo mexicano Fernando Escalante Gonzalbo publicó, en 2007, un libro provocador y lúcido: *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. Allí establece una diferenciación entre lo que llama el lector habitual –el que “lee todos o casi todos los días, siempre tiene entre manos alguna lectura, lee por lo menos un par de libros al mes, es habitué de las librerías o de bibliotecas”– y el lector ocasional –el que “lee solamente de vez en cuando y llega a leer si acaso dos o tres libros al año o poco más”.¹⁶ No solo a la nueva industria editorial, sino también a las políticas de Estado de

¹⁵ Gloria López Llovet (2004) *Sudamericana. Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra*, Buenos Aires, Dunken, p. 40.

¹⁶ Fernando Escalante Gonzalbo (2007) *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, El Colegio de México, p. 71.

promoción de la lectura, solo les interesan los lectores ocasionales (el “vulgo” de Saer) porque son los únicos que garantizan un impacto masivo. En este sentido, dice Escalante, “lo decisivo suele ser que el lector *sepa algo* del libro, que haya oído hablar de él o haya leído un comentario elogioso. Digámoslo de nuevo: la fama es fundamental” (*Ibid.*, p. 56, la cursiva en el original). Con este fin, los grupos editoriales deben “colonizar” los espacios de referencia: suplementos culturales, reseñas, librerías, programas culturales de radio y televisión, premios literarios. No es difícil advertir estos fenómenos desde nuestra mirada de lectores “habituales”, enfrascados en la *illusio* de la autonomía, y satisfechos de formar parte de esa encerrona de elite; pero la perspectiva cambia, y mucho, si focalizamos en esa masa de lectores ocasionales que abrevan en un concepto y en un tipo de literatura debidamente moldeados, prefabricados, a la manera de las industrias del espectáculo; esa masa de lectores que generalmente no nos ocupa como problema y de los que, debemos admitirlo, sabemos poco y nada. Podríamos hablar, mediante un juego de palabras de una “*des-illusio*”. Y es precisamente el proceso de “*des-illusio*” lo que ha ido afectando decisivamente desde el mercado, durante los últimos años, el debate sobre el valor literario.

5. SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA

En el capítulo ya citado de *Escenas de la vida posmoderna*, Sarlo sostiene una hipótesis que para entonces resultaba novedosa: la sociología de la cultura, acaso como efecto no deseado, ha resultado funcional a la dilución de los debates sobre el valor del arte. El “campo sagrado del arte”, afirma, se ha convertido en “un espacio profano de conflictos”; y se pregunta: “¿Qué queda de los valores estéticos cuando se afirma que son fichas de una apuesta en la mesa donde invariablemente se juega el monopolio de la legitimidad cultural?” (*Ibid.*, p. 155). Un año después, en 1995 y desde el *Boletín... n° 4*, Jorge Panesi alertaba sobre la creciente sociologización de los estudios literarios, y añadía un comentario provocativo y, por tanto, muchas veces citado: la crítica “se ha vuelto historiadora, archivera, desempolvadora de mamotretos”.¹⁷ Y en el mismo año de 1995 se publica la versión española de *Las reglas del arte*. Si volvemos por un instante al texto de Bourdieu que hemos citado más arriba, advertimos que no hace más que confirmar las alertas de Sarlo y de Panesi: el riesgo es que cualquier conjetura en

¹⁷ Jorge Panesi (1995) “Política y ficción, o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina”, en *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, n° 4, Universidad Nacional de Rosario, p. 12.

debates sobre el valor del arte pueda ser leída *nada más* que como una toma de posición en el interior del campo; que cualquier opinión sobre la obra de un artista se traduzca como un argumento *ad-hominem*; que el mero hecho de formar parte de una *illusio* transforme a los escritores en exquisitos manipuladores de poder simbólico. Queda por ver, entonces, si esos riesgos se consolidaron en el tiempo. En mi opinión, visto con una perspectiva de casi veinte años desde aquellas prevenciones, el impacto de la sociología de la cultura sobre los debates acerca del valor literario ha resultado una de las determinaciones más débiles y si se quiere marginal, en contraste con el vigoroso embate del mercado, ya referido, y el de otras determinaciones que de un modo sintético estamos reseñando.

6. NUEVAS TECNOLOGÍAS

“Resulta innegable”, afirma Álvaro Fernández Bravo, “que la emergencia de nuevos formatos digitales, canales de circulación y modos de lectura trastornan el valor de lo literario”.¹⁸ Aunque el diagnóstico parece ser unánime, no es sencillo precisar las características de ese “trastorno”. Por un lado, las sociedades de los últimos años están siendo sometidas a una creciente abundancia de bienes –especialmente los provenientes de las llamadas nuevas tecnologías– que saturan las expectativas de la demanda; en el campo de las industrias culturales, continúa Fernández Bravo, esta situación puede advertirse en “la presencia desmesurada de manufacturas del imaginario: libros, películas, música, video, arte en museos y exposiciones, obras de teatro, instalaciones y cultura popular” (*Ibid.*, p. 11). Como consecuencia del proceso de saturación, la literatura parece haber perdido el lugar más o menos privilegiado que tenía para sumergirse en un magma indiferenciado de productos culturales. Correlativamente, el desconcierto alcanza también a los modos de circulación, difusión y consumo, especialmente vía Internet. Si se ha repetido hasta el cansancio que el exceso de información que transmiten los medios masivos y la red ha terminado por obnubilar el juicio crítico, agobiado por una marea de datos sin densidad ni contraste; del mismo modo podemos pensar que el exceso de oferta de bienes culturales a través de numerosas vías de llegada ha terminado por obnubilar el juicio estético, por aplanar la

¹⁸ Álvaro Fernández Bravo (2010) “Introducción: elementos para una teoría del valor literario”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 15, Universidad Nacional de Rosario, noviembre, p. 13.

sensibilidad perceptiva. No ignoro que este diagnóstico no difiere demasiado de las tempranas advertencias sobre los procesos de reificación y de neutralización de las diferencias que Adorno y Horkheimer dieron a conocer a mediados de los cuarenta, pero entre aquellas advertencias y este diagnóstico existe un abismo cuantitativo.

De la situación apenas esbozada –caracterizada por la pérdida de centralidad del valor en el arte–, derivan dos consecuencias: hacia dentro del campo literario, la crisis de la crítica literaria como una práctica que tenía la asignación de sentido y el juicio de valor entre sus fundamentos constitutivos; hacia afuera del campo, el dominio creciente de lo que Sarlo denominó “neopopulismo de mercado”, un sistema en el que una supuesta democratización de las prácticas ha desplazado a las voces otrora “autorizadas” y las ha reemplazado por el imperio del *rating*, del *best seller*, del concierto masivo, de las localidades agotadas.

Ahora bien, más arduo resulta diagnosticar qué ha ocurrido con la literatura en el marco de los nuevos soportes y, por ende, de las nuevas narrativas. Hace un par de años, escuché una sugerente hipótesis de Ricardo Piglia: en el campo de las narrativas, un medio no reemplaza a otro, más bien lo desplaza, y en ese desplazamiento se “estetiza”. Así, en la década de los veinte, la aparición del cine obliga a la literatura a ese desplazamiento, a esa “estetización”, y surgen las vanguardias que suelen identificarse con las obras de Joyce, Kafka, Virginia Woolf, Thomas Mann y el primer Faulkner. En los años sesenta, la aparición de la televisión “estetizó” al cine; es cuando algunas corrientes cinematográficas se diferencian programáticamente del circuito comercial y surge el concepto de “cine arte”. Recientemente, la aparición de Internet y la multiplicación de ordenadores y tabletas “estetizó” a la televisión, con la proliferación de series de culto en Estados Unidos y Europa. Si la tesis de Piglia es cierta (y creo que es cierta, aunque ardua de demostrar), no haría más que confirmar, dramáticamente, nuestro diagnóstico: la literatura, a lo largo del último siglo, habrá sufrido, en los debates estéticos, y por efecto de la aparición de nuevos medios, un desplazamiento *de tercer grado*.

En síntesis: todavía no existen estudios sistemáticos sobre los desplazamientos y cuestionamientos del valor literario en los últimos años. No sabemos, por lo tanto, cuánto pudieron haber influido, y seguir influyendo, las determinaciones aquí reseñadas (u otras). Estas reflexiones representan, entonces, una suerte de hipótesis de trabajo, según la cual es posible afirmar que las transformaciones del mercado editorial, la

consolidación teórica de la sociología de la cultura, las reformas curriculares que impusieron el paradigma lingüístico comunicacional, el auge creciente de los así llamados estudios culturales y la presencia avasallante de las nuevas tecnologías, constituyeron y constituyen una serie de determinaciones que alteraron sustancialmente los debates sobre el valor literario, atenuaron su importancia relativa, marginaron su rol pedagógico y nos sumergieron, a quienes procuramos entender lo que pasa, en una perplejidad duradera.

PREMIOS

Me detendré ahora en uno de los aspectos del mundo literario que está estrechamente ligado con los problemas del canon y del valor. En el ámbito de la lengua española no se ha escrito mucho sobre premios literarios. Cientos de notas periodísticas, sin duda, pero pocos trabajos académicos. Conozco la tesis de Fernando González-Ariza, de la Universidad Complutense, sobre los premios Planeta, publicada en Madrid en 2008, y la tesis de Ana Cabello, del CSIC, *Premios literarios (España 1944-2004): Un nuevo elemento en el campo cultural*, defendida, también en la Complutense, en 2011; y algunos trabajos breves, como los de José Belmonte Serrano, de la Universidad de Murcia, y el de Nicole Witt, de la Universidad de Münster; en su artículo, publicado en 2001, la autora anuncia una tesis que ignoro si concretó. De entre los casi infinitos artículos publicados en periódicos, se han citado muchas veces “Los premios literarios”, de Rafael Conte, publicado en *ABC* el 10 de mayo de 1999; y “Premios trucados”, un extenso informe de Josep Massot y Llátzer Moix, que dio a conocer *La Vanguardia* de Barcelona el 27 de junio del mismo año. En cuanto a libros, es menester citar *Tiempo de editores*, de Xavier Moret (2002) y el muy documentado *Pasando página*, de Sergio Vila-Sanjuán (2003); ambos con detalladas referencias sobre los premios literarios en España, en especial, sobre el Nadal y el Planeta. En un artículo de Fabio Esposito, publicado en *Orbis Tertius* nº 15, de 2009, hay referencias al premio Biblioteca Breve y al Formentor.

Hace unos años, al escuchar una ponencia sobre la concentración del mundo editorial, un querido colega, Mario Goloboff, me dijo algo así: “Todo esto está muy bien, pero ¿qué tiene que ver con la literatura?”. Y Rafael Conte, en el artículo citado,

afirma, con alivio: “Menos mal que ni los premios –ni las listas– tienen nada que ver con la literatura”. Por su parte, cuando a José Manuel Lara Bosch –hasta hoy, la cabeza más visible del Grupo Planeta– se le endilgan manejos turbios y previas componendas respecto del premio mejor remunerado en nuestra lengua, suele decir que, más allá de lo que se haga o deje de hacer con el Planeta, la respuesta, en última instancia, la tienen los lectores.¹⁹ Mario Vargas Llosa fue seducido por Lara (a través de su agente Carmen Balcells) para que se presentara al premio en 1992, pero no pudo terminar la novela que estaba escribiendo; en consecuencia, ganó el premio en su edición de 1993 con *Lituma de los Andes*. Con relación a ese episodio, ha declarado: “... los premios hay que tomarlos con espíritu deportivo, si vienen bien, si no vienen tampoco pasa nada. Un premio puede ser muy útil desde el punto de vista práctico, eso le da a uno cierta disponibilidad y tranquilidad, pero habría que ser un insensato para creer que un premio literario tiene que ver con lo fundamental, que es en el caso del escritor su propia vocación y su propio trabajo. Un premio no hace ni mejor ni peor escritor al que se presenta a él”.²⁰

He citado a un profesor universitario y escritor, a un renombrado crítico literario, al editor comercial más exitoso de nuestra lengua y a un escritor que, a la fecha, ya ha recibido el Cervantes en 1994 y el Nobel en 2010. Todos minimizan la importancia de los premios literarios, como si la literatura recorriera un camino diferente: habría uno superficial, el de los premios literarios, anclado en las reglas del mercado, en los avatares de la moda, en los caprichos de los gerentes editoriales; y otro, el de la literatura, el de la gran literatura, por completo ajeno a ese circuito, sujeto a otros mecanismos de supervivencia y reconocimiento. La prueba de esto la expone Conte, con relación a uno de los premios con mayor poder consagratorio: “La ausencia en la lista de los premios Nobel de literatura de Kafka, Proust, Joyce y Borges la descalifica para dar testimonio de las letras universales de nuestro siglo”. Esos dos caminos parecen requerir, a su vez, diferentes herramientas de aproximación, un instrumental teórico y crítico alternativo. La crítica literaria pretende prescindir del mercado y los premios, para ver qué hay más allá, o más abajo, en el autónomo sistema de la tradición literaria. Por otro lado, la sociología de la cultura y de la literatura, aunque quiera, *no debe*

¹⁹ En Varios Autores (2006) *Conversaciones con editores en primera persona*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, p. 260.

²⁰ En Sergio Vila-Sanjuán (2003) *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino, p. 424.

prescindir de ellos ya que, podríamos decir, representan parte constitutiva de su objeto de estudio. Recordemos la advertencia de Sarlo: la sociología de la cultura tributaria de la obra de Pierre Bourdieu –o al menos *un tipo* de sociología de la cultura– ha sido en verdad responsable del interés creciente en estos temas y, acaso involuntariamente, funcional a ellos. Cualquier concepción fuerte sobre el arte, o sobre lo que *debería ser* el arte, naufraga en las determinaciones más variadas, o en una mera toma de posición en el interior del campo. Incluso el concepto mismo de “industrias culturales” se fue difundiendo, a partir de su tan citada formulación en Adorno y Horkheimer, con la connotación negativa que entonces tenía –cerca a la tensión semántica que constituye un oxímoron–; hoy, sin embargo, la ha perdido, y los suplementos culturales y los comentaristas televisivos usan el concepto con un valor meramente descriptivo. Como si la crítica a las industrias de la cultura hubiese entrado en el gigantesco proceso de digestión que caracteriza al capitalismo de nuestros tiempos, proceso que los mismos autores ya habían descrito con precisión hace setenta años.

Los premios literarios en España son, en su mayoría, diferentes a los de otros países. Si tomamos como referencia el Booker Prize o el Whitbread en Inglaterra, el Goncourt o el Médicis en Francia, el Campiello o el Strega en Italia, se trata, por lo general, de jurados independientes que premian a una obra editada esa temporada o la temporada previa, según los casos. Por supuesto, el premio tiene un efecto en las ventas del libro, como cualquier premio, y también los jurados están sujetos a presiones de editores y agentes, pero no suelen plantearse los confusos entuertos que se dan con el manejo de los textos inéditos. Algo similar ocurre con el Premio de la Crítica en España, que conserva cierto prestigio simbólico; para muchos, conserva ese prestigio, precisamente, porque el premio no consiste en dinero. Pero además de cualitativa, la diferencia es cuantitativa. En España, según datos de 2003, se publican 60.000 títulos al año; de estos, se calcula que aproximadamente una décima parte son los que llegan realmente a las librerías, o sea unos 6.000. Por su parte, la *Guía de Premios y Concursos literarios en España 98/99* registraba más de 1.300. Los números, como se ve, rozan con el absurdo: no solo tenemos algo así como 4 premios literarios por día, sino que podemos suponer que de los 6.000 libros que llegan a las librerías, alrededor del 23 % podría contar con algún premio. Pero la diferencia también es cuantitativa en otro sentido: según Nicole Witt, la suma máxima de dinero que otorga un premio literario en Alemania es superada por al menos 15 premios en España, y se estima que

el total de premios ronda la mitad de los que se otorgan en España.²¹ Como vemos, estamos ante un sistema de premios total y artificialmente inflado. Se me dirá que muchos de esos premios corresponden a ignotas fundaciones, a alcaldías de pueblo o a instituciones sin prestigio alguno, y que muchos de los textos premiados forman parte de aquellos que ni siquiera llegan a las librerías. Es cierto; sin embargo, los números de conjunto no dejan de sorprender: la inflación resulta una prueba evidente de que, en la mayoría de los casos, se trata de estrategias de *marketing* mucho más que un reconocimiento a la calidad de las obras premiadas.

La génesis de los premios literarios más reconocidos en España ya ha sido estudiada. Si focalizamos en la novela, el Nadal, de la Editorial Destino, comenzó a otorgarse en 1944; el Planeta desde el '52; el Biblioteca Breve, de Seix-Barral, desde el '59; el Alfaguara, más reciente, desde el '98. Y también ha sido estudiada la diversa fisonomía de cada uno de ellos. Para dar, al paso, un ejemplo elocuente del perfil de cada premio, podemos anotar que el Nadal y el Planeta solo tuvieron, a lo largo de su historia, un ganador argentino: Marcos Aguinis ganó el Planeta 1970 con *La cruz invertida*, mientras que en 1987, el Nadal se le otorgó a Juan José Saer por *La ocasión*. Si tenemos en cuenta el lugar que ocupan hoy las narrativas de Aguinis y de Saer en las valoraciones del campo literario argentino, podemos advertir la relación inversa entre capital económico y capital simbólico que ostentan ambos premios.

Dado que sobre el Nadal y el Planeta se ha escrito mucho, me referiré a continuación a otros premios literarios de relieve y su impacto en la literatura argentina. El premio Alfaguara de novela ha estado orientado, desde su rehabilitación en 1998, a captar el mercado latinoamericano, de ahí que la mayoría de los premiados no son españoles; desde entonces, lo obtuvieron cuatro obras de escritores argentinos: en 2002, *El vuelo de la reina*, de Tomás Eloy Martínez; en 2005, *El turno del escriba*, de Graciela Montes y Ema Wolf; en 2009, *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman; y en 2012, *Una misma noche*, de Leopoldo Brizuela. Como ya hemos dicho, también el Biblioteca Breve volvió a convocarse en el inicio del siglo; fueron premiados, en 2000, Gonzalo Garcés por *Los impacientes*, y en 2010, Guillermo Saccomanno por *El oficinista*. Las grandes editoriales independientes de Barcelona ofrecen un premio en

²¹ Nicole Witt (2001) "Premios literarios entre cultura, negocio y política", en José Manuel López de Abiada y otros (eds.) *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, p. 306.

dinero algo más exiguo, pero cierto prestigio sustentado en la calidad de sus catálogos. El premio Herralde, que otorga la Editorial Anagrama, fue obtenido por Alan Pauls (*El pasado*, 2003), Martín Kohan (*Ciencias morales*, 2007) y Martín Caparrós (*Los Living*, 2011); el premio Tusquets fue para Sergio Olguín (*Oscura monótona sangre*, 2009) y Betina González (*Las poseídas*, 2012).

El otro gran grupo de premios literarios lo constituyen los que reconocen obras editadas o, en general, la trayectoria de los autores. Si bien estos premios también influyen directamente en las ventas de los libros y de los autores-marca, no suelen estar envueltos en tantas controversias ni sospechados de procedimientos turbios como ocurre con las obras inéditas. El premio Cervantes había sido otorgado a Borges (1979) y a Sabato (1984); en 1990 se premió a Adolfo Bioy Casares y en 2007 al poeta Juan Gelman. Gelman había obtenido, dos años antes, el premio de poesía Reina Sofía. El Premio Nacional de la Crítica, en España, reconoció a Andrés Neuman en 2009, y a Ricardo Piglia el año siguiente. El premio Juan Rulfo de México fue para Olga Orozco en 1998 y para Gelman en 2000. En 2011, le otorgaron a Ricardo Piglia el premio Rómulo Gallegos, de Venezuela, por su novela *Blanco nocturno*. En 2012, el Fondo Nacional de las Artes reconoció, mediante el gran premio FNA a la trayectoria, a Piglia; en 2013, en el rubro “Letras”, a César Aira.

Por supuesto, los mencionados no son todos los premios ni todos los premiados; se trata de un sintético muestrario que consideramos significativo. Así, no solo se destacan las obras de un éxito efímero, o el premio cuyo único fin parece ser colocar una novela en el mercado con un fuerte respaldo para su venta, sino también cierto tipo de trayectorias en la que los premios añaden un prestigio simbólico indiscutible y van jalonando un progresivo proceso de canonización: tales los casos de Juan Gelman y de Ricardo Piglia.²²

Pero lo que más abunda, con relación a los premios literarios, es un anecdotario inagotable. Veamos algunos casos (bastante conocidos) que resultan especialmente significativos en relación con el problema del valor, a partir de la fuente periodística respectiva:

²² Para una tipología de los premios literarios, y sobre la dudosa transparencia de muchos de ellos, véase Josep Massot y Llàtzer Moix, “Premios trucados”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de junio de 1999. Recientemente, la revista *La Balandra. Otra narrativa* dedicó un número especial (el nº 8, de otoño de 2014) al tema “Concursos literarios, ¿sirven para algo?”.

EL PAÍS, 15 DE OCTUBRE DE 1995: En una entrevista de Xavier Moret, José Manuel Lara se refirió a las novelas que se presentan al premio Planeta: “No solo tiene que ser buena”, dijo, “sino que no debe ser muy intelectual y, además, su autor no debe ser gordo, ya que si lo es se niega a hacer el viaje de promoción y luego esto se nota en las ventas”. Respecto de la presentación al Premio de Jiménez Losantos, comentó: “Seguro que no se ha presentado. Me lo habría dicho si hubiera sido así”. Como se ve, por un lado provoca al periodista con un comentario autoirónico; y a continuación, admite, como algo natural, los contactos previos con los escritores que se presentan al premio. Lo llamativo es la estrategia: es el propio editor de Planeta el que no solo no defiende la transparencia del premio, sino que, mediante la ironía y el descaro, garantiza su inimputabilidad.

LA NACIÓN, 21 DE NOVIEMBRE DE 1996: En una nota de Gabriela Litre, se informa que la novela *El anatomista*, de Federico Andahazi, obtuvo, en opinión del jurado, el Premio Joven Literatura, convocado por la Fundación Fortabat. Sin embargo, la Presidenta de la Fundación, Amelia Lacroze de Fortabat, se negó a otorgarle el premio dado que la novela, según un comunicado de la Fundación, “no contribuye a exaltar los valores más elevados del espíritu humano”. Para cumplir con el contrato, se le pagó a Andahazi el monto del Premio, pero a última hora se suspendió la ceremonia de entrega. Al enterarse de que había ganado el Premio, el escritor retiró su obra del Premio Planeta, al que también se había presentado. Guillermo Schavelzon, entonces director editorial de Planeta, convocó a Andahazi para publicar la obra en su sello; como es bien sabido, la novela, gracias en parte al escándalo del premio frustrado, fue un éxito de ventas.

CLARÍN, 7 DE ENERO DE 1998: Una nota de Patricia Kolesnikov refiere que en el concurso de cuentos *La Nación* 1997, el presentado por el ganador, Daniel Omar Azetti, “es muy parecido” a “Un espejo que huye”, del escritor italiano Giovanni Papini. “Es una construcción intertextual, con una similitud muy grande al cuento de Papini. Hay elementos míos y de otros escritores”, fue casi todo lo que aceptó decir Azetti, el autor premiado. “Entiendo que una construcción intertextual es un texto constituido en parte por elementos de otros escritores”, aclaró. Las autoridades de *La Nación* le solicitaron al jurado que eligiera otro cuento y le reclamaron a Azetti, según se afirma en la nota, que devolviera el dinero del premio.

EL PAÍS, 25 DE MARZO DE 2001: El destacado crítico Ignacio Echevarría fija su posición respecto del sonado caso del premio Planeta 1994. En esa ocasión, era un secreto a voces que Lara quería tener entre sus premiados a Camilo José Cela. El escritor gallego, seducido por Planeta, envió, medio de apuro, la novela *La cruz de San Andrés*, un texto considerado “menor” dentro de la producción de Cela; el propio narrador subrayó una y otra vez que la escribió “a zurriagazos”, con la prisa de terminarla a tiempo y cumplir con el compromiso de presentarla al concurso. No obstante, fue el elegido por el jurado. Poco después, una de las aspirantes al premio, Carmen Formoso, presentó una demanda contra Cela y Planeta, ya que sostenía que la novela de Cela era un plagio de la que había presentado ella, titulada *Carmen, Carmela, Carmiña*. Echevarría sostiene que “resulta insensata la pretensión de que Cela haya cometido plagio” (¿cómo iba a conocer una novela inédita sin que la autora se la hubiese mostrado?), pero que también “hay indicios sobrados para sospechar que Cela, directa o indirectamente, tuvo acceso a una copia de la novela de Carmen Formoso y se sirvió de ella de algún modo”. Finalmente, la Audiencia de Barcelona falló a favor de Planeta y de Cela y desestimó la querrela.

EL PAÍS, 27 DE OCTUBRE DE 2001: Rafael Conte publica un artículo sobre los cincuenta años del premio Planeta. Allí recuerda los premios Planeta a Manuel Vázquez Montalbán (1977), a Juan Marsé (1978) y a Jorge Semprún (1979), con los cuales Lara, un franquista declarado, premió sucesivamente, y a poco de morir Franco, a tres escritores de claro perfil de izquierdas, como un modo de adaptarse a los nuevos tiempos. En aquella oportunidad, Conte había calificado a la editorial de los Lara como Rey Midas al revés, “pues convertía en bisutería todo lo que tocaba”. Recuerda, además, una frase que alguna vez le dijo el editor andaluz: “Saber de literatura es malo para un editor, yo soy capaz de convertir un libro con las páginas en blanco en un auténtico éxito de ventas”. Y concluye: “En realidad, como buen profesional, el Premio Planeta no ha sido nunca ni de derechas ni de izquierdas, sino un concurso ‘profesionalizado’ (esto es, oportunista) y nada más, que al final, dentro de un nivel de calidad en apariencia digno, premia al libro (o al autor) que considera más comercial o ‘vendible’, sobre todo por su imagen ‘mediática’”.

LATERAL. REVISTA DE CULTURA N° 121, ENERO DE 2005: Este número de la revista reproduce los textos del llamado “caso Echevarría”, el que, aunque no tiene que ver directamente con premios literarios, resulta significativo para el tema que nos ocupa. El 4 de septiembre de 2004, el conocido crítico literario de *El País* Ignacio Echevarría publicó en *Babelia* una reseña muy negativa sobre la novela *El hijo del acordeonista* del escritor vasco Bernardo Atxaga. La reseña motivó que la empresa “congelara por el momento” sus colaboraciones. Echevarría envió una carta abierta a Lluís Bassets, director adjunto de *El País*, fechada el 12 de diciembre, en la que se preguntaba: “¿Tiene sentido ejercer la crítica en un medio dispuesto a desactivar los efectos de la misma y a desautorizar a su propio crítico? ¿Tiene sentido tratar de hacer una crítica más o menos exigente e independiente en un medio que parece privilegiar y defender a ultranza, sin el mínimo decoro, los intereses de una editorial que pertenece a su mismo grupo empresarial?”. El crítico alude a lo que todo el mundo sabía: que *El País* privilegiaba en sus páginas los textos editados por Alfaguara (como la novela de Atxaga), ya que pertenecen ambos al Grupo PRISA (un año antes, en su libro, Vila-Sanjuán denominó eufemísticamente “sinergias” a este tipo de manipulaciones). El 18 de diciembre se publica una breve solicitada en apoyo a Echevarría, suscripta por numerosos escritores, críticos, intelectuales y editores (entre otros, Rafael Conte, Mario Vargas Llosa, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Javier Marías, Fernando Savater, Javier Cercas, Álvaro Pombo, Francisco Rico, Rodolfo Fogwill, Jorge Herralde, Juan Villoro, Esther Tusquets, Nora Catelli, Isaac Rosa, Mercedes Casanovas). El 28 de enero de 2005, un mes después del “caso”, Juan Goytisolo (que no había firmado la solicitada) vuelve sobre el tema en un artículo titulado “Cuatro años después”, en el que afirma que el “caso Echevarría” “forma parte de la casi absoluta comercialización –pienso en otra palabra más fuerte– de la vida literaria española en la que, por citar un ejemplo, los premios de las editoriales más conocidas suelen otorgarse de antemano y los jurados que los avalan se limitan a plebiscitarlos como en los referendos de Franco o del socialismo real”. Y agrega: “Las jerarquías universitarias heredadas del franquismo, la incorregible burocracia cultural y la convergencia del poder asfixiante de los grandes consorcios editoriales con el canibalismo tribal se conjugan con terrible eficacia para ahogar la independencia intelectual”. Como vemos, el periódico publica la nota de Goytisolo no porque defienda la actitud tomada por ellos, sino porque pone bajo sospecha la aparente candidez (o la hipocresía) de Echevarría y los firmantes de la solicitada, como si recién se dieran cuenta, gracias al caso en

cuestión, de cómo funcionan las reglas del mundillo literario, como si no lo hubieran sabido desde mucho tiempo antes.

LETRALIA N° 121, 7 DE MARZO DE 2005: La nota da cuenta de que la Cámara Civil condenó, el pasado 28 de febrero, al escritor Ricardo Piglia y a la editorial Planeta, a resarcir con 10.000 pesos más intereses al escritor Gustavo Nielsen, perjudicado por la supuesta manipulación de la edición 1997 del premio Planeta de Argentina. El fallo afirma que “existió predisposición o predeterminación del premio en favor de la obra de Ricardo Piglia”. La novela era *Plata quemada* y al escritor lo unía un contrato con la editorial, firmado con anterioridad, para la publicación de una novela. El contrato era por 100.000 dólares y se iba a efectivizar en dos pagos; de hecho, los 40.000 dólares del premio Planeta se consideraron parte del monto del contrato. Por otro lado, el fallo advierte que al Jurado le fue materialmente imposible leer todos los textos presentados en el tiempo que contó para decidir, lo que pone al descubierto una práctica común en los premios literarios: que al jurado de personalidades prestigiosas le llegan solo entre 10 o 20 textos ya preseleccionados por lectores de la editorial. “En este punto”, afirma Alejandra Laera, “es donde el valor parece haber quedado, casi por completo, en manos de los representantes del mercado”.²³ El demandante, Gustavo Nielsen, declaró, como origen de la querrela: “Yo recordé que en el suplemento *Radar*, del diario *Página 12*, Alan Pauls le había hecho una entrevista a Piglia en septiembre de ese año, en la que este revelaba que Seix Barral [que pertenece al Grupo Planeta] le iba a publicar en diciembre una novela titulada *Plata quemada*”. En notas publicadas por *Clarín* y por *Página 12* el 5 de octubre de 2005, se informa que la Corte Suprema ratificó el fallo de la Cámara Civil por lo que la sentencia quedó en firme.

EL MUNDO, 17 DE OCTUBRE DE 2005: Juan Marsé y Rosa Regàs, jurados del Premio Planeta, reprochan a la ganadora, María de la Pau Janer, y al finalista, el peruano Jaime Bayly, la “insuficiente” calidad literaria de sus obras, lo que provocó cruces de opiniones entre miembros del jurado, y entre Marsé y Regàs y los ganadores: otro escándalo que alimenta el grupo Planeta; ya se sabe: más escándalos, más ventas.

²³ Alejandra Laera (2007) “Los premios literarios: recompensas y espectáculo”, en Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.) *op. cit.*, p. 52.

Estas sumarias reseñas de unos pocos casos ponen de manifiesto algunas de las lógicas de funcionamiento del sistema de premios literarios y, por extensión, del funcionamiento del sistema literario en sí. Parece obvio aclararlo: no todos los premios literarios funcionan como el Planeta ni todos los escritores que ganan premios lo hacen con obras de dudosa calidad. El interés de estas notas no es denunciador ni me guía un propósito moral; por otra parte, a esta altura lo reseñado, creo, no sorprende a nadie. Solo me motivaba reflexionar sobre aquellas opiniones vertidas al comienzo: lo que podríamos llamar “la teoría de los dos circuitos” y el hecho de que todo esto “no tiene nada que ver con la literatura”.

BIBLIOGRAFÍA

Belmonte Serrano, José (2001) “Los premios literarios: la sombra de una duda”, en José Manuel López de Abiada y otros (eds.) *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, pp. 43-53.

Bloom, Harold (1976) *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.

Bloom, Harold (1996) *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

Borges, Jorge Luis (2001) “El enigma de la poesía”, en *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, pp. 15-35.

Botto, Malena (2006) “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”, en José Luis de Diego (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires / México, Fondo de Cultura Económica, pp. 209-249.

Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

Cárcamo-Huechante, Luis; Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.) (2007) *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Conte, Rafael (1999) “Los premios literarios”, en *ABC*, Madrid, 10 de mayo.

Escalante Gonzalbo, Fernando (2007) *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, El Colegio de México.

Esposito, Fabio (2009) “Seix Barral y el ‘boom’ de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española”, en *Orbis Tertius*, nº 15, Centro de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, en línea:
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv14n15d03/5009>

Fernández Bravo, Álvaro (2010) “Introducción: elementos para una teoría del valor literario”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº 15, Universidad Nacional de Rosario, noviembre, pp. 7-22.

González-Ariza, Fernando (2008) *Premios Planeta. Historia y estrategias comerciales*, Madrid, Sial Ediciones.

Gramuglio, María Teresa (1996) “El canon del crítico fuerte”, en *Punto de Vista*, nº 55, Buenos Aires, agosto. Reproducido en Susana Cella (comp.) (1998) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, pp. 43-57.

Laera, Alejandra (2007) “Los premios literarios: recompensas y espectáculo”, en Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.) *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 43-65.

López Llovet, Gloria (2004) *Sudamericana. Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra*, Buenos Aires, Dunken.

Massot, Josep y Llátzer Moix (1999) “Premios trucados”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de junio.

Moret, Xavier (2002) *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*, Barcelona, Destino.

Panesi, Jorge (1995) "Política y ficción, o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina", en *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, nº 4, Universidad Nacional de Rosario, pp. 5-13.

Piglia, Ricardo (1997) "Vivencia literaria", en *Clarín*, Buenos Aires, 30 de enero. Reproducido en Susana Cella (comp.) (1998) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, pp. 155-157.

Saer, Juan José (1997) *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.

Sarlo, Beatriz (1994) *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel.

Steiner, George (1993) *Presencias reales*, Buenos Aires, Ensayos/Destino.

Varios Autores (2006) *Conversaciones con editores en primera persona*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez.

Vila-Sanjuán, Sergio (2003) *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino.

Witt, Nicole (2001) "Premios literarios entre cultura, negocio y política", en José Manuel López de Abiada y otros (eds.) *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, pp. 305-316.